



ТО, ЧТО ВЫ
ХОТЕЛИ ЗНАТЬ
НО БОЯЛИСЬ
У ХИЧКОКА



под редакцией Славоя Жижека

ТО, ЧТО ВЫ
ХОТЕЛИ ЗНАТЬ
НО БОЯЛИСЬ
У ХИЧКОКА

“Модернистское произведение искусства по определению “непостижимо”; оно функционирует как шок, как вторжение травмы, которая подрывает размерный ход нашей обыденной жизни и сопротивляется интеграции в символическую вселенную господствующей идеологии...”

Постмодернизм, однако, делает нечто прямо противоположное: если удовольствие от модернистской интерпретации сохраняется в эффекте узнавания, который “облагораживает” тревожащую жуть ее объекта, то задача постмодернистского подхода заключается в остранении его изначальной обычности: “Вы думаете, что то, что вы смотрите, – это просто мелодрама, ход которой без труда проследит даже ваша дряхленькая бабушка? Однако, не приняв в расчет... /различия между симптомом и синтомом; структурой борроминского узла; того факта, что Женщина – это одно из Имен Отца; и т. д. и т. п./, вы совершенно упускаете суть дела!”

(Славой Жижек Альфред Хичкок,
или Форма и ее историческое опосредование)



ТО, ЧТО ВЫ
ВСЕГДА
ХОТЕЛИ ЗНАТЬ
О ЛАКАНЕ
НО БОЯЛИСЬ
ПРОСИТЬ
У ХИЧКОКА

под редакцией Славоя Жижека

mediae res
ΛΟΓΟΣ

УДК 316.3. Жижек
ЕІВК66.4 (0)
Ж 70

Данное издание выпущено
в рамках проекта "East-East" при поддержке
Института "Открытое общество" (Фонд Сороса) - Р^ос^сия
и Института "Открытое общество" - Будапешт

Перевод с английского и словенского - К. Голубович, А.
Матвеева, О. Никифоров, Ж. Перковская, А. Вербицкая
Б. Скуратов, А. Смирнов

редакция перевода - А. Смирнов, К. Голубович, О. Никифоров

Жижек С. (ред.)

То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). Пер. с англ., слов./ Группа переводчиков. М- Издательство "Логос". 2004. - 336 с.

В представленных в сборнике работах словенских культурологов и социальных философов («люблинская школа. С. Жижека) предметой и отправной точкой анализа является кинематограф Альфреда Хичкока, однако выводы, предлагаемые авторами в качестве результатов проводимых - на основании лакановского и пост-марксистского дискурса - аналитических разборов затрагивают универсальные проблемы идеологии и конструирования социальных отношений в современном обществе.

ISBN 5-8163-0052-0

Оригинальные тексты - С. Жижек, авторы
Составление - С. Жижек, А. Смирнов (рус. изд.).
Издательство "Логос" (Москва), 2003 (рус. изд.).
Перевод, редакция - указанные переводчики, редакторы.

Оглавление:

ВВЕДЕНИЕ

- ЖИЖЕК Славой: *Хичкок, или форма и ее историческое опосредование*^{vi} - 9

ЧАСТЬ 1. ВСЕОБЩЕЕ: ТЕМЫ

- (1) ДОЛАР Младен: *Объекты Хичкока*^{vi} - 25
- (2) ЖИЖЕК Славой: *Порнография, ностальгия, монтаж: триада взгляда*^v - 43
- (3) ЗУПАНЧИЧ Аленка: *Лучшее место для смерти: театр в фильмах Хичкока*^{iv} - 67
- (4) ПЕЛКО Стоян: *Punctum caesum, или О прозрении и слепоте*^{vii, vi} - 100

ЧАСТЬ 2. ОСОБЕННОЕ: ФИЛЬМЫ

- (1) ЖИЖЕК Славой: *Хичкоковские синтомы*ⁱ - 119
- (2) ДОЛАР Младен: *Зритель, который слишкоммного знал*ⁱⁱ - 123
- (3) ДОЛАР Младен: *Отец, который не умер окончательно*ⁱ - 132
- (4) БОЖОВИЧ Миран: *Человек позади своей же сетчатки*ⁱ - 141
- (5) БОЖОВИЧ Миран: *К вопросу о "дальнейшем использовании мертвых живыми": Хичкок и Бентам*ⁱ - 158
- (6) САЛЕЦЛ Рената: *Тот человек и не таженщина*ⁱⁱⁱ - 178
- (7) ЖИЖЕК Славой: *Исчезающие леди / "Женщина не существует"; Взлет и падение объекта*^v - 189
- (8) ЖИЖЕК Славой: *Хичкоковское пятно /Оральное, анальное, фаллическое*^{iv}; *Почемунападают птицы?*; *Мысленный эксперимент: "Птицы" без птиц*^{iv} / - 201

ЧАСТЬ 3. ЕДИНИЧНОЕ: УНИВЕРСУМ ХИЧКОКА

- ЖИЖЕК Славой: *"В бесстыдном его взгляде - моя погибель."*ⁱ - 217
- ЖИЖЕК Славой: *Можно ли сделать приличный римейк Хичкока?*ⁱ - 292
- "Addendum к Хичкоку (помимо Лакана)" - 319
- "Общество теоретического психоанализа" (Любляна) - 335

Переводы: А. Смирнов -ⁱ; Б. Скуратов -ⁱ; Ж. Перковская -ⁱⁱⁱ;
О. Никифоров -^{iv}; А. Матвеева -^v; К. Голубович -^{vi} А. Вербицкая -^{vii}

ВВЕДЕНИЕ



**Хичкок, или Форма
и её историческое
опосредование**

*Альфред Хичкок,
или Форма и ее историческое опосредование*

Славой Жижек

Что обычно остается не замеченным в большинстве попыток интерпретации разрыва между модернизмом и постмодернизмом, так это то, каким образом этот разрыв затрагивает *сам статус интерпретации*. И модернизм, и постмодернизм считают интерпретацию неотъемлемой от своего объекта: без нее у нас нет доступа к произведению искусства - тот традиционный рай, где каждый, вне зависимости от глубины и многосторонности его умения интерпретировать, мог наслаждаться произведением искусства, потерян безвозвратно. Таким образом, разрыв между модернизмом и постмодернизмом надо искать внутри этой присущей тексту и комментарию взаимосвязи. Итак, модернистское произведение искусства по определению "непостижимо"; оно функционирует как шок, как вторжение травмы, которая подрывает размеренный ход нашей обыденной жизни и сопротивляется интеграции в символическую вселенную господствующей идеологии; затем, после этого первого столкновения, на сцену выходит интерпретация и позволяет нам интегрировать этот шок - она возвещает нам, скажем, о том, что данная травма знаменует собой, и указывает на шокирующую извращенность нашей "нормальной" повседневности... В этом смысле, интерпретация становится завершающим моментом самого акта восприятия: Т. С. Элиот оказался весьма проницательным, когда снабдил свою "Бесплодную землю" такими ссылками на литературные источники, что следовало бы ожидать лишь от научного комментария.

Постмодернизм, однако, делает нечто прямо противоположное: его объекты *parexcellence* - продукты, отмеченные массовой популярностью ("Бегущий по лезвию бритвы", "Терминатор" или "Синий бархат"), - так что от интерпретатора зависито, найдет ли он в них воплощение эзотерического те-

оретического изящества Лакана, Деррида и Фуко. И так, если удовольствие от модернистской интерпретации содержится в эффекте узнавания, который "облагораживает" тревожащую жуть ее объекта ("Ага, теперь я вижу, в чем смысл этого кажущегося хаоса!"), то задача постмодернистского подхода заключается в остранении его изначальной обычности: "Выдумаете, что то, что вы смотрите, - это просто мелодрама, ход которой без труда проследит даже ваша дряхленькая бабушка? Однако, не приняв в расчет... различия между симптомом и *синтамом*; структурой борроминского узла; того факта, что Женщина - это одно из Имен Отца; и т. д. и т. п., вы совершенно упускаете суть дела!".

И если существует автор, само имя которого выражает такое интерпретативное удовольствие "остранения" самого банального содержания, то это Ал ьфред Хичкок. Хичкок как теоретический феномен, наблюдаемый в течение последних десятилетий - бесконечный поток книг, статей, курсов лекций, докладов на конференциях, - суть постмодернистский феномен *par excellence*. Он основывается на невероятном переносе, вызванном его творениями: для подлинных ценителей Хичкока в его фильмах *все имеет значение* и любой кажущийся незатейливым сюжет таитв себе самые неожиданные философские тонкости (наша книга - бесполезно отрицать это - без зазрения совести участвует в этом безумии). Но все-таки является ли Хичкок "постмодернистом" *avant la lettre*? Куда нам поместить его, если иметь в виду триаду реализм-модернизм-постмодернизм, разработанную Фредриком Джеймисоном специально для истории кинематографа, где "реализм" обозначает классический Голливуд - то есть повествовательный код, установившийся в 1930-1940-х, "модернизм" - великих режиссеров 1950-х и 1960-х, а "постмодернизм" - тот хаос, в котором мы все находимся сегодня, то есть ту одержимость травматической Вещью, которая сводит всякую сеть повествования к отдельной неудачной попытке "облагородить" Вещь?¹

Для диалектического подхода Хичкок представляет особый интерес именно потому, что он пребывает на границах этой классификационной триады¹ - всякая попытка классификации рано или поздно приведет нас к тому парадоксальному резуль-

тату, согласно которому Хичкок в известном смысле представляет *все три составляющие одновременно*: "реалистическую" (от традиционных левых критиков и историков кино, для которых его имя олицетворяет идеологическую повествовательную завершенность Голливуда, до Рэймона Беллура, считавшего, что в его фильмах варьируется одна и та же эдипальная траектория и что, в сущности, они являются "одновременно эксцентричными и образцовыми примерами" классического голливудского повествования³), "модернистскую" (Хичкок является предтечей и в то же самое время одним из великих авторов, которые на окраинах Голливуда или за его пределами расшатывали его повествовательные коды - Уэллс, Ренуар, Бергман...), "постмодернистскую" (хотя бы на основе вышеупомянутого переноса, который его фильмы вызвали у интерпретаторов).

Каков же тогда Хичкок "на самом деле"? То есть возникает соблазн прибегнуть к простому решению, сказав, что Хичкок "на самом деле реалист", тесно связанный с голливудской машинерией, и лишь позднее принятый сначала модернистами, группировавшимися вокруг "Кайедю синема", а затем и постмодернистами. Но такое решение основывается на различии между "вещью в себе" и ее вторичными интерпретациями, - различии глубоко сомнительном сточки зрения эпистемологии, поскольку интерпретация никогда не бывает просто "внешней" по отношению к своему объекту. Поэтому гораздо продуктивней *переместить эту дилемму в само творчество Хичкока* и рассмотреть триаду реализм - модернизм - постмодернизм как классификационный принцип, позволяющий нам упорядочить это творчество путем выделения в нем пяти основных периодов:

* Фильмы до "39 ступеней": Хичкок до своего "эпистемологического разрыва", до того, что Элизабет Вейс весьма удачно назвала "закреплением [хичкоковского] классического стиля"⁴, или, выражаясь в гегельянской манере, до того, как он стал своим понятием. Конечно, можно сыграть в игру под названием "весь Хичкок уже там", в его фильмах до "эпистемологического разрыва" (Ротман, например, разглядел в "Жильце" все составляющие Хичкока вплоть до "Психоза"⁵), - при условии, что мы не забываем о *ретроактивном* характере подобной процедуры:

позиция высказывания включает уже существующее понятие "хичкоковской вселенной".

* Английские фильмы второй половины 1930-х годов - от "39 ступеней" до "Леди исчезает": "реализм" (именно по этой причине даже такой бескомпромиссный марксист, как Жорж Садуль, обычно очень критичный по отношению к Хичкоку, находит их "приятными"), формально содержащийся в рамках классического повествования, но тематически сосредоточенный *вокруг эдипальной истории инициаторного путешествия влюбленной пары*. Иными словами, богатое событиями действие этих фильмов ни на секунду не должно ввести нас в заблуждение - задача его заключается лишь в том, чтобы просто подвергнуть испытанию любовную пару и тем самым сделать возможным ее окончательное воссоединение. Во всех этих фильмах речь идет о парах, связанных друге другом (иногда буквально: вспомним роль наручников в "39 ступенях") случайностью и постепенно взрослеющих в ходе трудных испытаний, то есть о вариациях основного мотива буржуазной идеологии брака, получивший свое первое и, быть может, самое выдающееся выражение в "Волшебной флейте" Моцарта. Пары, связанные случаем и воссоединившиеся в ходе тяжких испытаний: это Хэнни и Памела в "39 ступенях", Эшенден и Эльза в "Секретном агенте", Роберт и Эрика в "Молодой и невинной", Гилберт и Айрис в "Леди исчезает" - за исключением "Саботажа", где любовный треугольник Сильвии, ее мужа-преступника Верлока и детектива Теда предвосхищает соответствующее распределение ролей на следующем этапе творчества Хичкока.

* "Селзниковский период" - фильмы от "Ребекки" до "Под знаком козерога": "модернизм", формально выраженный в преобладании продолжительных, анаморфически искаженных съемок сдвижения, тематически сосредоточенный *вокруг женщины-героини, травмированной двусмысленной (злой, импотентной, непристойной/уразауруженгой..) фигурой отца*. Иными словами, история, как правило, рассказывается с точки зрения женщины, мечущейся между двумя мужчинами: фигурой пожилого злодея (ее отца или ее престарелого мужа, воплощающего одну из типичных хичкоковских фигур, фигуру злодея, осозна-

ющего зло внутри себя и стремящегося к самоуничтожению) и молодым и несколько бесцветным "хорошим парнем", которого она в конечном итоге и выбирает. В дополнение к Сильвии, Верлоку и Теду из "Саботажа" главные примеры такого треугольника - Кэрол Фишер, разрывающаяся между преданностью к своему пронацистски настроенному отцу и любовью к молодому американскому журналисту, в "Иностранном корреспонденте"; Чарли, разрывающаяся между своим преступным дядей, носящим то же имя, что и она, и детективом Джеком, в "Тени сомнения"; и, конечно, Алисия, разрывающаяся между престарелым мужем Себастьяном и Девлином, в "Дурной славе".⁷ Двусмысленным апогеем этого периода является, конечно, "Вережка": вместо героини-женщины мы сталкиваемся здесь с "пассивным" членом гомосексуальной пары (Фарли Грейнджер), разрывающимся между соучастником, зловещее обаяние которого так притягивает его, и их преподавателем, Профессором (Джеймс Стюарт), который не готов признать в их преступлении реализацию своего же учения.

* Великие фильмы 1950-начала 1960-х- от "Незнакомцев в поезде" до "Птиц": "постмодернизм", формально выраженный в подчеркнуто аллегорическом измерении (указании, внутри диегетического, прямого, содержания фильма, на сам процесс его произнесения и потребления: отсылки к "вуайеризму" от "Окна во двор" до "Психоза"), тематически сосредоточен на точке зрения *героя-мужчины, которому материнское Сверх-Я блокирует доступ к "нормальным" сексуальным отношениям* (Бруно в "Незнакомцах в поезде", Роджер Торнхилл в "К северу через северо-запад", Норман в "Психозе", Митч в "Птицах", вплоть до "убийцы-галстучника" в "Исступлении").

* Фильмы от "Марни" и далее: несмотря на отдельные блестящие штрихи (корпус корабля в конце улицы в "Марни", убийство Громека в "Разорванном занавесе", обратная съемка с движения в "Исступлении", использование параллельного повествования в "Семейном заговоре" и т. д.), все они являются "пост-фильмами", фильмами дезинтеграции; основной теоретический интерес к ним состоит в том, что - именно вследствие этой дезинтеграции, вследствие распада хичкоковской вселен-

ной на отдельные составляющие - они позволяют нам вычлени- нить такие составляющие и ясно их осознать.

Важнейшей чертой при анализе "социального опосредования" в хичкоковских фильмах является совпадение доминантного для каждого из трех центральных периодов типа субъективности с той формой субъективности, которая относится к трем стадиям капитализма (либеральному капитализму; империалистическому государственному капитализму; "постиндустриальному" позднему капитализму): инициаторного путешествия любовной пары, с его препятствиями, возбуждающими желание воссоединения, глубоко укоренено в классической идеологии "автономного" субъекта, которого закаляют испытания; фигура побежденного отца на второй стадии показывает упадок этого "автономного" субъекта, которому противостоит побеждающий его бесцветный "гетерономный" герой; наконец, в типичном хичкоковском герое 1950 - начала 1960-х годов нетрудно увидеть черты "патологического нарцисса" - форму субъективности, характеризующую так называемое "общество потребления".⁸ Само по себе это служит удовлетворительным ответом на вопрос о "социальном опосредовании" хичкоковской вселенной: внутренняя логика ее развития непосредственно социальна. Хичкоковские фильмы выражают эти три типа субъективности в ясной - можно сказать дистиллированной - форме: как три особые модальности желания. Можно очертить эти модальности ссылкой на преобладающую в каждом из трех периодов форму прямой противоположности субъекта, - *объекта*. Когда мы говорим "хичкоковский объект", то первой - можно сказать, "автоматической" - ассоциацией здесь будет, конечно, МакГаффин, хотя МакГаффин - это лишь один из трех типов объектов в хичкоковском кинематографе:

* Во-первых, сам МакГаффин, "ничто", пустое место, чистый повод, единственная роль которого состоит в том, чтобы привести историю в движение устройство двигателей военных самолетов в "39 ступенях", секретный пункт в военно-морском договоре в "Иностранном корреспонденте", зашифрованная мелодия в "Леди исчезает", бутылки с ураном в "Дурной славе", и

т. д. Это - чистая видимость: сам по себе он решительно неважен и отсутствует в силу структурной необходимости; его обозначение саморефлексивно и, в сущности, заключается в том, что он имеет значение для других, главных действующих лиц истории, что он им жизненно необходим.

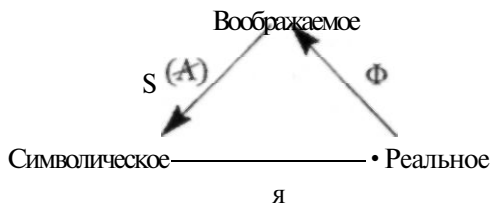
* Нов ряде хичкоковских фильмов мы встречаем другой тип объекта, который определенно небезразличен, не является чистым отсутствием: значение имеет именно его присутствие, материальное присутствие фрагмента реальности, это - остаток, след, который невозможно редуцировать к сети формальных отношений, свойственной символической структуре. Мы можем определить этот объект, как объект обмена, циркулирующий между субъектами, служащий своего рода гарантом, залогом их символических отношений. Такова роль ключа в "Дурной славе" и "В случае убийства набирайте "М"", роль обручального кольца в "Тени сомнения" и "Окне во двор", роль зажигалки в "Незнакомцах в поезде" и даже роль ребенка, передаваемого между двумя парами в "Человеке, который слишком много знал". Он уникален, не парен - т. е. у него нет двойника, он избегает удвоенных зеркальных отношений, а потому играет важнейшую роль в тех фильмах, которые построены на целой серии дуальных отношений, где каждый элемент имеет своего зеркального двойника ("Незнакомцы в поезде", - "Тень сомнения", где удвоенно уже само имя главного героя - дядя Чарли, племянница Чарли): этот объект *не имеет* соответствия и поэтому должен циркулировать между противоположными элементами, как бы пребывая в поиске своего места, изначально утраченного.

Парадокс его роли заключается в том, что, хотя он и является остатком Реального, "экскрементом" (психоанализ назвал бы его "анальным объектом"), он функционирует как положительное условие восстановления символической структуры: структура символических обменов между субъектами может иметь место лишь постольку, поскольку она воплощена в этом чисто материальном элементе, выступающем в качестве ее гарантии - например, в "Незнакомцах в поезде" преступное соглашение между Бруно и Гаем имеет силу лишь до тех пор, пока объект (зажигалка) циркулирует между ними.

Такова исходная ситуация целого ряда фильмов Хичкока: в начале мы имеем неструктурированное, досимволическое, гомеостатическое положение вещей, безразличное равновесие, при котором отношения субъектов еще *не* структурированы в строгом смысле слова, то есть не структурированы циркулирующей между ними нехваткой. И парадокс заключается в том, что символическое соглашение, то есть структурная сеть отношений может установиться лишь поскольку, поскольку она воплощается в совершенно случайном материальном элементе, частице Реального, которое своим внезапным вторжением нарушает гомеостатическое безразличие отношений между субъектами. Другими словами, воображаемое равновесие сменяется символически структурированной сетью в следствие столкновения с Реальным.'

* Наконец, существует третий тип объекта: птицы в "Птицах", например (мы могли бы так же добавить сюда "Марни", корпус огромного корабля в конце улицы, на которой живет мать Марни, не говоря уж об огромных статуях в целом ряде его фильмов от египетской статуи в "Шантаже", статуи Свободы в "Саботажнике" и до горы Рашмор в "К северу через северо-запад"). Объект обладает массивным, давяще-материальным присутствием; это не безразличная пустота, как МакГаффин, но он и не циркулирует между субъектами, он не является объектом обмена, а представляет собой всего лишь немое воплощение невозможного/омйхясе (наслаждения).

Как можем мы объяснить логику, последовательность, то есть структурную взаимосвязь, этих трех объектов? В своем семинаре "Encore" Лакан предлагает такую ее схему:¹



Мы должны интерпретировать вектор не как указание на отношения определения ("Воображаемое определяет Символическое" и т. д.), а скорее в смысле "символизации Воображаемого".

Итак,

* МакГаффин - явно *objet petit a*, брешь в символическом порядке - нехватка, пустота Реального, запускающая символическое движение интерпретации, чистая видимость Тайны, которую нужно объяснить, проинтерпретировать;

* циркулирующий объект обмена - это $S(A)$, символический объект, который, поскольку он не может быть сведен к воображаемой игре зеркальных отражений, показывает невозможность, вокруг которой структурируется символический порядок, это - маленькая частица, приводящая в движение кристаллизацию символической структуры;

* и, наконец, птицы - это Φ , бесстрастная, воображаемая объективация Реального - образ, воплощающий невозможную *Носjouissance*?

Нетрудно увидеть, каким образом три эти типа объектов соотносятся стремя основными периодами творчества Хичкока:

* первый период явно находится под знаком a , т. е. МакГаффина: чистая видимость увлекает героя в эдипальное путешествие (не случайно, что в этот период роль МакГаффина выказана наиболее явно: от чертежей двигателей военных самолетов в "39 ступенях" до зашифрованной мелодии в "Леди исчезает");

* второй период отмечен преобладанием $S(A)$ - знаком, показателем отцовского бессилия: фрагментом реальности, который функционирует как означающее того факта, что "большой Другой" перечеркнут, что отец не может быть достойным своего Имени, своего символического Мандата, поскольку он уличен в непристойном наслаждении (кольцо в "Тени сомнения", ключ в "Дурной славе" и т. д.);

* третьем периоде преобладают различные формы большого Φ : гигантские статуи, птицы и другие "пятна", которые материализуют наслаждение материнского Сверх-Я и тем самым затемняют картину, делают ее непрозрачной.

Преобладание определенного типа объекта, таким образом, обуславливает модальность желания - его превращение из неproblemатичного преследования ускользающей приманки в

двусмысленную зачарованность Вещью. Возникает даже соблазн сказать, что эти три периода постепенно делают зримой невозможность сексуальных отношений: невозможность эта показывается в хичкоковской вселенной при помощи возрастающего несоответствия между двумя уровнями взаимоотношений между женщиной и мужчиной: любовным романом и отношениями партнерства."

* Фильмы 1930-х годов основываются на некоей предустановленной гармонии между этими двумя уровнями: само партнерство в расследовании, в котором вследствие внешней необходимости участвуют герой и героиня, порождает "внутреннюю" связь, любовь ("39 ступеней", "Секретный агент", "Молодая и невинная", "Леди исчезает"). Так что если пара здесь и производится, то стандартная идеологическая рамка этого производства все же расшатывается: пара производится, так сказать, "извне", любовь связана не с глубокими чувствами, а с внешними, случайными встречами - пару сначала сводят вместе, иногда даже буквально приковывая друг к другу (как в "39 ступенях"). Это можно было бы назвать паскалевской стороной Хичкока: действуй, как если бы был влюблен, и любовь появится сама собой.

* Фильмы второго ("селзниковского") периода привносят ноту неустрашимой дисгармонии и отказа: в конце преобладает партнерство, пара счастливо воссоединяется, однако ценой, за это заплаченной, оказывается принесение в жертву третьего, настоящему чарующего персонажа. Эта жертва придает счастливому концу неуловимый горьковатый привкус: по крайней мере внешне, счастливый конец воспринимается как покорное принятие буржуазной повседневности (как правило, этот третий персонаж - двусмысленная отцовская фигура: Герберт Маршалл в "Иностранном корреспонденте", Джозеф Коттен в "Тени сомнения", Клод Рейне в "Дурной славе" - однако, им может быть также и роковая Другая Женщина - "Ребекка" - или просто вообразаемый преступный антипод самого героя - как в "Подозрении", где Кэри Грант оказывается обыкновенным довольно ребячливым плутом).

* В фильмах третьего периода любая партнерская связь

либо обречена на неудачу, либо полностью лишена либидинального содержания - иными словами, партнерство и любовные отношения взаимно исключают друг друга (от Джин Уаймен и Ричарда Тодда в "Страхе сцены" через Джеймса Стюарта и Барбары Бел Геддес в "Головокружении" до Сэма и Лайлы в "Психозе"). Общая логика этого развития заключается в том, что чем дальше мы продвигаемся от внешнего в направлении внутреннего, т. е. чем бол ьше любовные отношения теряют свою опору во внешней символической ткани, тем вернее они обрекаются на неудачу и даже обретают смертельное измерение.

Нижеследующие страницы подчас могут казаться просто хичкоковской версией того, что в холмсиане называется "Высшей критикой": мы всерьез играем в игру, чье основное правило - согласие с тем, что Хичкок является "серьезным художником" (правило, для многих не менее невероятное, чем утверждение, что Шерлок Холмс существовал на самом деле). Однако из того, что мы только что сказали, должно быть ясно, как следует отвечать тем, кто упрекает почитателей Хичкока в обожествлении объекта своей интерпретации - в возведении Хичкока в рангбогopodobного демиурга, повелевающего даже мельчайшими деталям и в своих произведениях: такая позиция служит признаком отношения переноса, где Хичкок функционирует как "субъект, предположительно знающий" [*sujet supposé savoir*]. Нужно л и добавлять, что втаком подходе больше истины, то есть в теоретическом отношении он гораздо продуктивней позиции тех, кто подчеркивают хичкоковские ошибки, неувязки и прочее? Короче говоря, здесь, как никогда, л акановский лозунг/*es non-dupes errent'* обнаруживает свою силу: единственный способ создать что-либо реальное в теории - это довести вымысел (*fiction*) переноса до конца.

Примечания:

Кроме особо обозначаемых случаев, публикуемые тексты переводятся по изданиям: *Hitchcock II*, (Analecta). Ljubljana: Problemi-Razprave, 1991; 212EK, Slavoj (éd.). *Everything you always wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock)*. London; New York: Verso, 1992.

¹ См.: Fredric Jameson, "The Existence of Italy", in *Signatures of the Visible*, New York: Routledge 1990. В дальнейшем применимость джеймсоновской триады реализм-модернизм-постмодернизм подтверждается тем, что она позволяет нам внести в ряд современных фильмов *ordre raisonné* (разумный порядок). Так, нетрудно понять, что из трех частей "Крестного отца" первая является "реалистической" (в смысле голливудского реализма: повествовательная завершенность и т. д.), вторая - "модернистской" (удвоение неповторимой повествовательной линии: весь этот фильм представляет собой своего рода двойное дополнение к первой части "Крестного отца", предвосхищение и продолжение уже рассказанной основной истории), а третья - "постмодернистской" (*бриколаж* повествовательных фрагментов, которые более не объединяются ни органической связью, ни формальной мифической рамкой). Снижение качества в каждой следующей части свидетельствует о том, что доминанта всей трилогии является "реалистической", чего нельзя сказать о трех других фильмах середины 1980-х, которые также образуют нечто вроде трилогии: "Роковое влечение", "Дикая штучка", "Синий бархат". Триада реализм-модернизм-постмодернизм выражена здесь в трех различных отношениях к Другой Женщине какточке "рокового влечения", посредством которого Реальное вторгается в реальность повседневности и нарушает ее размеренное течение: "Роковое влечение" не выходит за рамки стандартной семейной идеологии, где Другая Женщина (Глен Клоуз) персонифицирует зло, которое должно быть либо отвергнуто, либо уничтожено; в "Дикой штучке", напротив, Мелани Гриффит показана в роли той, кто вырывает Джеффа Дэниелса из фальшивого мира яппи и заставляет его столкнуться с реальной жизнью; в "Синем бархате" Изабелла Росселлини ускользает от этой простой оппозиции и появляется в виде Вещи во всей ее двусмысленности, одновременно притягивая и отталкивая героя... Повышение качества фильмов свидетельствует о том, что "доминантой" здесь является "постмодернизм".

² Именно Делез поместил Хичкока на границу "образа-движения", в ту точку, где "образ-движение" переходил в "образ-время": "Le dernier des classiques, ou le premier des modernes" ("Последний из классиков, или первый из современников") [Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris: Editions de Minuit 1990, p. 79].

⁵ Raymond Bellour, "Psychosis, Neurosis, Perversion", in Marshall Deutelbaum and Iceland Poaguc, eds, *A Hitchcock Reader*, Ames: Iowa State University Press 1986, p. 312. Кроме того, если согласиться с

предложенным Беллуром определением основополагающей голливудской матрицы как "машины по производству пар", тогда бесперебойную работу этой машины следует искать не у Хичкока, а среди множества недавних фильмов, которые якобы не имеют ничего общего с голливудской классикой.

Назовем лишь два фильма, вышедших в 1990 году, которые, на первый взгляд, ничем между собой не связаны: "Пробуждения" и "Танцы с волками". Тем не менее есть одна важнейшая черта, которая их объединяет. С точки зрения его "официального" содержания, фильм "Пробуждения" представляет собой историю врача (Робин Уильяме), который, используя новые химические препараты, пробуждает пациентов из многолетнего коматозного состояния и позволяет им на короткое время вернуться к нормальной жизни; однако ключом к пониманию этого фильма служит тот факт, что сам врач застенчив, сдержан, сексуально "не пробужден", а фильм заканчивается *его* пробуждением: т. е. когда он приглашает преданную ему медсестру на свидание. В конечном счете пациенты пробуждаются лишь затем, чтобы сообщить врачу о том, что беспокоит его самого: поворотный пункт фильма наступает тогда, когда Роберт де Ниро, один из пробужденных пациентов, как раз перед рецидивом своей болезни, открыто говорит доктору, что единственным "не пробужденным" является не кто иной как он сам, неспособный ценить те мелочи, которые придают нашей жизни смысл... Развязка фильма, таким образом, основывается на невысказанном символическом обмене, складывается впечатление, что пациенты приносились в жертву (им позволяли впасть в кому, то есть снова "заснуть"), чтобы доктор смог пробудиться и обрести своего сексуального партнера - иными словами, чтобы возникла пара. В "Танцах с волками" роль группы пациентов играет племя сиу, которому также дают исчезнуть в ходе подразумеваемого символического обмена, чтобы могла возникнуть пара Кевина Костнера и белой женщины, жившей среди индейцев с самого детства.

⁴ Elizabeth Weis, *The SilentScream*, London: Associated University Presses 1982, p. 77.

* См.: William Rothman, *The Murderous Gaze*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1982, ch. 1.

* Эту параллель можно продолжить до мельчайших подробностей: таинственная женщина, которая возлагает миссию на героя (незнакомка, убитая в квартире Хэнни в "39 ступенях"; приятная пожилая леди, которая исчезает в фильме с одноименным названием) - не является ли она неким перевоплощением "царицы

ночи"? Не воплощается ли черный Монастатос в барабаншике-убийце, чье лицо было выкрашено "под негра" в "Молодой и невинной"? В "Леди исчезает" герой привлекает внимание своей будущей возлюбленной играя - на чем? - конечно же, на флейте!

- ⁷ Показательным исключением здесь служит фильм "Под знаком козерога", где героиня сопротивляется внешним чарам молодого соблазнителя и возвращается к своему пожилому мужу-преступнику, но делает она это лишь после признания в том, что преступление, за которое был приговорен ее муж, совершила она сама, - короче говоря, условием возможности этого исключения является *перенос вины*, который предваряет уже следующий этап.
- " Более подробное представление этой периодизации хичкоковского творчества см.: Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA: MIT Press 1991, ch. 5.
- ⁸ О втором типе объекта см. главу Младена Долара "Хичкоковские объекты" в данном издании. Еще одно свойство такого объекта заключается в том, что он остается тем же самым при смене одного повествовательного пространства на другое, наподобие ожерелья в "Головокружении", единственной детали, связующей простенькую рыжую Джуди и возвышенную Мадлен (и тем самым позволяющей Скотти осознать их тождество). Возникает соблазн сказать, что S (A) фигурирует здесь как своеобразный "жесткий десигнатор" (если позаимствовать этот термин у Сола Крипке: Saul Kripke, *Naming and Necessity*, Oxford: Blackwell 1980): содержание, остающееся одним и тем же во всех возможных (повествовательных) вселенных
- ⁹ См.: Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX: Encore*, Paris: Editions du Seuil 1975, p. 83-
- " Подробнее о теоретическом контексте и дальнейших следствиях этой лакановской схемы см. Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989., гл. 5; иное ее прочтение в связи с рассказами Патриции Хайсмит см.: Slavoj Žižek, *Looking Awry*, ch. 7.
- ¹⁰ По поводу этого диалектического противоречия между любовным романом и отношениями партнерства в фильмах Хичкока см.: Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, New York: Routledge 1990, p. 215-216.
- ¹¹ *Les non-dupes errent* (фр.) - игра слов звучащая как *Le nom du père* (Имя отца), непосредственно переводится как "заблуждаются те, кто не дает себя одурачить", т. е. суть проникновения в высшую реальность, в господствующее означающее, в Имя Отца, заключается в том, чтобы "до конца обмануться". - *Прим. перев.*

ЧАСТЬ 1



ВСЕОБЩЕ: ТЕМЫ

Хичкоковские объекты

Младен Долар

Хичкок часто говорил, что "Тень сомнения" - это его любимый фильм, единственный, который, если б нужно было выбирать, он взял бы с собой на необитаемый остров. Возможно, его слова стоит принять всерьез и поискать в этом фильме ключ (или один из ключей) к хичкоковской первофантазии.

Классический формальный анализ этого фильма, которому обязаны все последующие его интерпретации, был дан Франсуа Трюффо в знаменитом номере "Кайе дго синема"¹, сделавшем первый и главный шаг в истории многочисленных исследований по Хичкоку. Согласно этому анализу, "Тень сомнения" - это фильм об двойничных отношениях. Удвоение вообще кажется основным принципом метода его формальной конструкции.

Основная ось фильма - это двойничные отношения между дядей Чарли и *его* племянницей, тоже Чарли, названной в честь дяди. Связь между ними сразу же вводится путем показа их в зеркально отражающих друг друга вступительных сценах, несомненно, принадлежащих к числу шедевров Хичкока:

- * в пригороде Филадельфии дядя Чарли лежит на постели, полностью одетый, его голова повернута направо; дверь в спальню находится *сзади справа*;
- * в Санта Розе в Калифорнии его племянница Чарли, как в зеркальном отражении, лежит в своей постели, полностью одетая, ее голова повернута *налево*, а дверь в комнату находится *сзади слева*;
- * дядя Чарли идет на почту послать телеграмму своей племяннице, *чтобы сообщить ей, что он придет в Санта Розу*;
- * племянница идет на почту, послать телеграмму своему дяде с приглашением посетить их, но его телеграмма уже ждет ее;
- * дядя Чарли напевает мелодию, *которая, точно по телепатической связи, передается его племяннице* (вальс из "Веселой

вдовы" - не будем пока останавливаться на разборе его первого появления в титрах, где под него танцуют пары).

Племянница Чарли позднее выразит эту двойничную связь между ними: "Мы как близнецы; мы одинаковы".

Вокруг центральной оси Чарли-Чарли происходит удвоение и других участников:

- * дядю Чарли разыскивают два детектива в Филадельфии;
- * два детектива, переодетых журналистами, посещают дом в Санта Розе, чтобы проверить, не находится ли там дядя Чарли;
- * мы узнаем, что существует другой подозреваемый, на восточном побережье, за которым охотятся еще два детектива;
- * другой подозреваемый, который находился там же, где совершались преступления, в конечном итоге пойман и при попытке бегства его разрубает на куски винтом самолета;
- * дядю Чарли в конце переезжает поезд - вновь своего рода зеркальное соответствие;
- * присутствуют двое маленьких детей, двое докторов, двое сыщиков-любителей (отец и сосед Герби), участвующих в двух разговорах об убийстве-
- * присутствует и удвоение сцен: две сцены на железнодорожном вокзале, две сцены в гараже, две попытки убийства Чарли, два семейных ужина, две сцены в церкви, два визита детективов; и в качестве *некоего иронического комментария* на это всеобщее удваивание, главная сцена происходит в баре под названием "До двух" (на вывеске которого изображены часы со стрелками, остановившимися на без двух минут два); в этом баре дядя Чарли заказывает себе два двойных бренди.

На наличие этих удвоений впервые указал Трюффо (прежде всего нате, что имеют место в начальных сценах), а позднее и Дональд *Спото* дополнил их перечень.²

Итак, все элементы в фильме словно распадаются надвое, у каждого есть двойник или зеркальное отображение, структурная необходимость, которая должна быть признана даже затеми элементами, что в фильме отсутствуют (отсутствующий подозреваемый).

Очевидно, *что* все двойственности крепятся на той центральной двойственности, которая возникает между дядей и его племянницей, и на природе их двойничного отношения. Некоторые интерпретаторы (например Гэвин Миллар⁵) утверждали, что эта двойственность есть не что иное, как дихотомия добра и зла, "хорошей" и "плохой" стороны, позволяющая избавиться от плохой и добраться до счастливой голливудской концовки. Зло олицетворяется дядей Чарли, который приезжает издалека и обрушивается на маленький городок как "стихийное бедствие", чужеродное тело, и который не вырос в нем самом. Связь между добром и злом остается внешней, идиллическая жизнь маленького городка никакие связана с его "темной стороной", кошмар приходит из какого-то другого места (из больших городов?)/

Однако структура, представленная Хичкоком, гораздо сложнее этого поверхностного описания. Есть некий тезис, подразумеваемый на структурном уровне, - не просто одержимость двойственностью, но совсем наоборот, *всякая двойственность основывается на чем-то третьем. Третий элемент одновременно* и исключен из этого зеркального отношения и введен в него как пятно, некий объект, вокруг которого вращается двойственность и который заполняет разрыв исключения, делая отсутствие присутствующим.

Во-первых, мы должны сосредоточить внимание на элементе, который не дублируется в зеркальном образе и который служит стержнем всякого дублирования. Уже в *начальных кадрах* неповторяющимся элементом являются *деньги*. Дядя Чарли апатично лежит на своей постели среди множества раскиданных вокруг крупных денежных купюр. Кажется, что деньги не привлекают его внимания, он не пытается пересчитать или спрятать их; они производят впечатление *некоего* избытка, и он не знает, что с ним делать. Когда же становится ясно, что эти деньги он забрал у своих жертв, начинает казаться, что он убивал их вовсе не ради денег. Позднее его оправданием этих убийств станет то, что он хотел очистить мир от этой грязи (вдов, выгодно использующих состояния своих покойных мужей), и он считает свою миссию этической, а не стяжательской. Он убивает, чтобы сделать мир лучше, он считает себя исполнителем опреде-

ленных принципов и потому не знает, что делать с деньгами. В его глазах, убитые вдовы - это мусор, от которого нужно избавиться, поэтому деньги представляют собой избыток, от которого он может освободиться лишь в банке Санта Розы. В соответствующем эпизоде его племянницу Чарли будит и поднимает кровати разговор о нехватке денег. Так что здесь деньги оказываются той не-зеркальной сущностью, что связывает их между собой.

Мелодия, вальс из "Веселой вдовы", - следующий элемент, который циркулирует между главными героями. Впервые мы слышим ее в начальных титрах, где под нее танцуют пары в несколько старомодных роскошных костюмах, и довольно трудно установить, что он имеет общего с историей преступления, произошедшей в Америке середины нашего столетия. Решение загадки в том, что пары следует считать изображениями в ребусе: если мы сосредоточим внимание только на изображении, на изысканном зрелище, мы никогда не найдем ответа, который содержится только в словах - в названии оперетты, из которой взят вальс. Кажется, что эта мелодия представляет собой просто мелодию, сопровождающую образование пары (этот прием стал тривиальным; примеры простираются от "Волшебной флейты" до "Леди исчезает"⁵). Но, как и в "Леди исчезает", мелодия заключает в себе смертоносное послание, спрятанное там, где никто бы не додумался его искать: в самом ее названии. Все начинают напевать эту мелодию за ужином - она заразительна, она превращается в своеобразную связь между всеми членами семьи, - но никто, словно в какой-то коллективной амнезии, не может вспомнить ее названия; и вот, когда кто-то внезапно вспоминает и начинает произносить первое слово "Веселая...", дядя Чарли нарочно переворачивает стакан, чтобы заглушить продолжение. То, что казалось объединяющим пару и семью, превращается в бесформенное пятно, в проводника разрушения.

Но гораздо более существенным и важным для фильма является *кольцо*. "Тень сомнения" схематически можно попытаться как путешествие этого избранного объекта, как циркуляцию кольца. Оно переходит туда и обратно между двумя зеркально отражающими друг друга главными героями, так что их

двойничные отношения в конечном итоге *можно считать* фоном для круговращения этого объекта. Это путешествие можно подытожить в виде четырех стадий:

1. Кольцо становится подарком от дядюшки племяннице, соединяющим их в пару, своеобразным залогом, но подарком отравленным, поскольку на нем *не те* инициалы. Оно вызывает первые подозрения у племянницы; первая тень сомнения брошена на их отношения.
2. Благодаря этим инициалам племянница получает первые доказательства вины своего дяди - они совпадают с инициалами убитой женщины. Чарли узнает об этом в библиотеке, где она проверяет газетное сообщение, которое дядя пытался от нее спрятать. Через кольцо создается момент узнавания. Это подчеркнута прекрасной обратной съемкой с движения, когда камера поднимается все выше и выше под потолок, теряя кольцо из виду, и мы видим лишь Чарли, маленькую и одинокую, в темной библиотеке.
3. Третий момент - когда Чарли возвращает кольцо дяде в баре. До этого момента в их разговоре, дядя Чарли пытается блефовать, но когда его племянница отвечает лишь тем, что молча возвращает кольцо, кладя его на стол, он знает, что она знает. Он перестает блефовать; двойничное отношение распадается: оно разрушено тем самым объектом, что составлял его связь; воображаемое рушится ("Ты знаешь, что мир - это грязный свинарник? Ты знаешь, что если сорвать фасады с домов, за ними ты увидишь свиней? Мир - это ад!").
4. Когда за эти убийства задержан другой подозреваемый, дядя Чарли оказывается в безопасности, и единственный, кто знает о его виновности и представляет для него опасность, - это его племянница. Теперь уже она крадет кольцо у своего дяди, пока все веселятся на вечеринке, забирая тем самым единственную улику против него и выказывая свое намерение идти до конца. То, что кольцо - у нее, показано в еще одной прекрасной съемке сдвижения: Тереза Райт медленно спускается по лестнице, ее рука на перилах: камера медленно подъезжает, на этот раз чтобы выделить кольцо у нее на руке - только дядя может понять его значение. Кольцо вновь ока-

зывается залогом, но залогом другого рода: племянница не выдаст его (из-за своей матери), если он уедет, но она использует кольцо, если этого не произойдет.

На каждой стадии этого движения, кольцо становится все более завораживающим - как смертоносный объект обмена между двумя зеркалами, возвышенный и жуткий одновременно, связующий и разрушающий двойничные отношения.

В "Тени сомнения" все убийства произошли до начала фильма - в фильме мы видим только довольно галантного Джозефа Коттена - и их единственным представителем служит этот циркулирующий смертоносный объект, заместитель отсутствующих убийств. Итак, зеркальное отношение основано на пятне, которое не имеет зеркального соответствия. Но это лишь часть всего механизма.

Племянница Чарли идет на почту послать сообщение своему любимому дяде, своему герою, объекту обожания всей семьи, чтобы позвать его приехать и спасти ее от небогатой жизни, скучной жизни в маленьком городке. Происходит чудо - сообщение о его приезде уже ждет ее. Это действительно случай *успешной* коммуникации: отправитель буквально получает свое же собственное послание от получателя (как гласит ланкавская формула коммуникации, пусть и не в превращенной, а в той же самой форме). Однако успешная встреча, как научил нас психоанализ, гораздо более губительна, чем неудачная. Племянница Чарли рассуждает об их счастливом союзе:

"Я рада, что она [ее мать] назвала меня в твою честь и что она думает, что мы одинаковы. Я тоже так думаю. Я *знаю* это... Мы не просто дядя и племянница. Здесь есть нечто большее. Я знаю тебя. Я знаю, что ты многого не договариваешь. Я тоже. У меня есть чувство, что где-то внутри тебя есть что-то, о чем никто не знает... нечто тайное и удивительное. Я проникну туда... Мы похожи на близнецов, ты разве не видишь?"

Этот текст очень точно указывает на условия возможности этих двойничных отношений, того, что превосходит двоичность и делает его возможным:

1. Объект, спрятанный в дяде Чарли, где-то глубоко, нечто тайное и удивительное, как сокровище, *agalma*, самая ценная его часть, то, что в нем больше его самого.¹ Но *agalma* стано-

вится смертоносной, едвадевушка дотрагивается до нее.

2. *Тайный объект опосредован желанием Матери, это объект желания Другого. Мать оказывается инстанцией именованная; она - та, кто дает имена. Она назвала дочку в честь своего любимого брата, брата, отмеченного судьбой (ребенком он чудесным образом оправился после несчастного случая). Желание матери теперь передается ее дочери, отмеченной именем брата. Если для нее дядя Чарли несет в себе тайный объект, так это потому, что он уже нес его в себе для ее матери; ее собственное желание могло быть конституировано лишь посредством желания ее матери. Мать, таким образом, занимает положение третьего в отношении Чарли-Чарли.*

Может показаться удивительным, что мы обнаруживаем мать там, где должны были ожидать найти фигуру отца, но вселенная Хичкока - это материнская вселенная. Желание Матери создает закон - Отец же показан у него ни на что не годным: он не умеет водить машину, он вступает в довольно комичные беседы об убийствах с соседом Герби, который еще более никчемнее, чем он сам; они оба кажутся скорее благодушными идиотами, зависимыми от женских фигур, превышающих их самих. Спото замечает, что в "Тени сомнения" мы встречаем последнюю "хорошую мать" хичкоковского кинематографа, не знаменующую собою веете несчастья, что приходят потом (ср. материнские фигуры в "Дурной славе", "Психозе", "Птицах", "Марни" и т.д.). Но даже эта "хорошая мать" дополняется матерью Герби, больной и властной женщиной, которую мы никогда не видим, наподобие некоего первого эскиза "акусматической" матери из "Психоза". Так что при ближайшем рассмотрении в жизни маленького городка и "хороших обычных людей" нет ничего идиллического.

В таком случае, *связь между желанием Другого, фигурой матери, которая его опосредует, и, с другой стороны, парадоксальным завораживающим объектом, который оказывается смертоносным, одновременно сплывает и разрушает эти двойничные отношения. В конечном итоге субъект получает свое же послание*

"Мы старые друзья. Больше, чем друзья. Мы как близнецы. Ты сама это

сказала... Ты просыпаешься каждое утро и прекрасно знаешь, что ничто в мире не потревожит тебя. Ты проживаешь свой обычный маленький день и ночью спишь своим обычным маленьким сном, преисполненным мирными глупыми вещами. А я тебе принес кошмар. Или нет? Или то была глупая, неумелая ложь? Ты живешь во сне, ты лунатик, слепая! Откуда тебе знать, каков мир? Ты знаешь, что мир - это грязный свинарник? Ты знаешь, что если сорвать фасады с домов, за ними ты увидишь свиней? Мир - это ад!".

Сцена признания происходит в баре, месте, густым дымом и атмосферой греха напоминающем ад. Чарли не может выдать своего дядю, ее руки связаны из-за матери; это убьет ее. Мать, которая наделила объект его "чудесным" секретом теперь является фигурой, мешающей раскрытию последнего. Ее позиция парадоксальна: с одной стороны, она - та, кто заботится о семье и доме, она - защитница самой семейственности и домашности (в отличие от никчемного отца); с другой стороны, вторжением *чужеродного тела*, разрушением и уничтожением домашнего уюта оказывается именно объектжелания Матери. Когда Чарли ищет спасения от домашней скуки, дядя появляется в роли спасителя постольку, поскольку он - объект обожания Матери, герой семейного романа (как сказал бы об этом Фрейд).

Когда Чарли разоблачает "тайный и удивительный" объект, удвоение исчезает, воображаемая вселенная распадается на части, фасады домов сорваны. Она обнаруживает нечто жуткое в том, что считает наиболее своим, наиболее сокровенным. Нет никакой внешней катастрофы; катастрофой оказывается то, что ближе всего к субъекту, - вернувшееся к ней ее же послание, ответ от ее нарциссического образа. Она в самом прямом смысле на опыте познает, что объект ее желания смертоносен.

Сцена признания в баре, структурное ядро сюжета, не имеет двойника - юная Чарли никогда не бывала в этом месте и никогда здесь больше не появится. Мы знаем, что условие удвоения - это исключение/включение третьего, и то же относится к удвоению сцен: все удвоенные сцены вращаются вокруг этой осевой сцены, которая не имеет двойника и которая служит их стержнем.

Обнаружение Чарли того, что и она включена в мир своего дяди, не позволяет ей сохранить собственную чистоту, т. е. мета-

позицию. Завораживающий объект - это ее *судьба*: она любила то, "что в нем больше его самого", и оно никуда не денется после смерти дяди. "Она обречена любить *своего дядю Чарли до конца* своих дней", - однажды прокомментировал это Хичкок - такой *исход* далек от *стандартной голливудской счастливой концовки*.

Так что положение третьего в двойственности занимают одновременно завораживающий смертоносный объект и желание матери, Матери как *носительницы* закона. И именно схождение и совпадение обоих служит, быть может, лучшим ключом к хичкоковской первофантазии, "Тень сомнения" показывает ее, быть может, наиболее ярко.

"Незнакомцы в поезде" являют собой схожий случай удвоения, хотя в меньшем масштабе и формально не столь строгий. В начальных кадрах мы видим симметричный показ двух пар ботинок, за которыми мы следуем от такси до вагона; кадр железнодорожного полотна, рельсов, параллельных, но неизбежно пересекающихся вдалеке, - точно так же неизбежно столкнутся и ботинки, соединяя Гая и Бруно, и эта связь окажется роковой. Пара опять служит главной осью удвоения: присутствуют два города. Вашингтон и Меткалф, связанные поездом, местом обмена и случая; две женщины в жизни Гая - Мириам, его бывшая жена из Меткалфа, и Энн - дочь сенатора из Вашингтона, противопоставление вульгарности и роскоши; два *молодых* человека, сопровождающих Мириам; два детектива, следящих за Гаем; две сцены на аттракционах *с двумя охранниками и двумя* маленькими мальчиками; а в конце фильма - две Патриции Х. Патриция Хичкок в своей *самой длинной роли* (она снималась лишь в двух эпизодах в "Страхе сцены" и в "Психозе") и Патриция Хайсмит (фильм основан на ее первом романе, принесшем ей неожиданную - и совершенно заслуженную - известность). *Наконец, сам Хичкок, в эпизоде со своим участием в ключевом* месте фильма, удваивается контрабасом, тем инструментом, на котором потом играл "не тот человек" Манни Балестреро.

Здесь эта двойственность, этот прием формальной симметрии, тоже в конечном итоге оказывается всего лишь фоном для циркуляции объекта. В "Незнакомцах в поезде" избранным



объектом является зажигалка, которая вновь сосредоточивает на себе все напряжение фильма, служит залогом, одновременно соединяет и разрушает пару. Если "Незнакомцы в поезде" были бы историей из "Декамерона", то новелла носила бы название "История о Гае из Вашингтона, который потерял свою зажигалку и после долгих и неприятных злоключений, наконец, вернул ее обратно".

В начальных кадрах устанавливается симметрия двух партнеров, и сюжет вращается вокруг объекта, циркулирующего между ними. Эта ситуация поразительно напоминает теннис, и в самом деле по фильму Гай - профессиональный теннисист, в отличие от книги, где он - архитектор (в книге предметом, оставленным в поезде, оказывается ни что иное как том "Диалогов" Платона; так что книгой задается совершенно иная структура и развитие всей истории). Но эта перемена вовсе не случайна; она отвечает определенной внутренней необходимости.

Можно вспомнить еще одну знаменитую игру в теннис в "Фотоувеличении" Антониони. Группа людей играет в теннис без мяча; Дэвид Хеммингс, в конце концов, вступает в игру, поймав несуществующий мяч. Он принимает правила игры, в которой место объекта пусто, точно так же, как социальная игра могла бы продолжаться и без тел. Была иллюзия, что объект можно вычислить при фотоувеличении, что увеличение сможет схватить и удержать его, но все, что удалось увидеть, - это расплывчатые контуры ускользающего объекта, которого на следующее утро уже не было.

Предположение, что место объекта пусто, что социальная и

эстетическая игра построена вокруг центральной пустоты, было одним из главных предположений модернизма. В модернизме Годо никогда не приходит, Славой Жижек рассматривает "Фотоувеличение" и "Годо" как парадигматические случаи модернизма.⁷ Однако у Хичкока важнейшую роль играет присутствие объекта - объект, который притягивает взгляд, занимает особое место в межсубъектных отношениях: он вызывает и приводит в движение эти отношения, он обеспечивает им необходимую поддержку и в то же время блокирует их, он воплощает их внутреннюю невозможность, он мешает им стать зеркальными, он провоцирует их разрыв.

Как связываются судьбы Гая и Бруно? Этот вопрос служит примером *одной из основных хичкоковских проблем: как случайная встреча может привести к фатальным последствиям?* Это еще один ключ к хичкоковской вселенной: случайная встреча приводит внешнюю упорядоченность повседневной жизни к катастрофе.

У Раймонда Чэндлера, написавшего сценарий, в распоряжении было только десять минут экранного времени, чтобы впутать честного и законопослушного гражданина в дело об убийстве. Это казалось совершенно невозможной задачей, но результат вышел вполне убедительный. Это начало зависит от двух моментов: первый связан с тем, как субъект относится к Другому социальных *условностей (в конце концов, к Другому означающего)*; второй - предполагает отношение к объекту.

К первому моменту мы можем подойти окольным путем. В самом начале имеет место забавный эпизод, где мы видим Бруно с галстуком, на котором вышито его имя. Он представляется, просто указывая паевое имя на галстук, - галстук, что примечательно, подаренном ему матерью, который он носит только ради нее, чтобы доставить ей удовольствие. Здесь можно заметить связь с "Тенью сомнения", где мать тоже была инстанцией именованья - мать Бруно находится точно посередине между миссис Ньютон (матерью Чарли) и миссис Бейтс. (Если хочется заняться диким *психоанализом, можно заметить, что на этом же галстук*е присутствует изображение лобстера - кастрирующее животное? Во всяком случае, едва ли получение такого галстука

в подарок от матери можно считать добрым предзнаменованием). Нечто ужасно смешное присутствует в том, что Бруно, вполне буквально, оказывается носителем своего имени - имени как ярлыка, включенного в образ. Но та же тенденция наблюдается и в том, как Бруно обращается с языком, как он ведет беседу, в том, как он *обращается со* словами, *будто* они ярлыки на вещах, - что главным образом характерно для психотического употребления языка. Мы можем увидеть это в двух отрывках из диалога:

Бруно. Ведь мы говорим на одном языке?

Гдй: Нуда...

Бруно-. Ты согласен с моими теориями?

Гай: Я согласен с твоими теориями".

Ответ Гая - форма вежливости, проявление хороших манер, такта, - когда "да" означает "нет". Сама форма вежливости подразумевает способность прочитывать скрытые смыслы, читать между строк, не брать слова в их непосредственном значении, как ярлыки на вещах. Форма вежливости подразумевает форму субъективации, то есть, пусть в минимальной форме, усложнение, опосредование референции. Место субъективности влечет за собой циркуляцию в референции - оно скользит между строк, так что его невозможно пригвоздить к означаемому. Но у Бруно наблюдается психотическая неспособность читать между строк; он принимает слова за сами их значения. В беседе Бруно и Гаем *сказано*: "мы говорим на одном языке" и "я согласен с твоими теориями". Более того, даже на менее значимом уровне, вежливость предполагает взаимность, обмен репликами, формальное сотрудничество. И вот уже само то обстоятельство, что Гай продолжает поддерживать некую форму диалога, что он отвечает из вежливости, принимается Бруно за гарантию обмена, как если бы это было равноценно обмену убийствами. Гай говорит "нет", но в вежливой форме продолжения взаимности разговора, и сама форма разговора считается обязательством: слово за слово, убийство за убийство.

Позднее повторится похожая сцена, когда Гай сядет в поезд во время убийства. Вновь случайная встреча в поезде, и вновь Гай вступает в *разговор*, *теперь* уже с подвыпившим профессо-

ром математики, который пристаёт к нему с какими-то незаконченными теориями и бессвязными бормотаньями. Когда он спрашивает: "Вы понимаете, что я имею в виду?", Гай вновь отвечает: "Да, мхс лечно". Его отношение остается неизменным - он поддерживает форму вежливости и взаимности, только на этот раз профессор, *сколь угодно пьяный, способен* принять "да" за "нет". Профессор сначала сбив с толку тем, что Гай понимает его путанные излияния, потом быстро прерывает речь: он получает послание. Между двумя этими встречами есть некое внутреннее соответствие; хотя одинаковое отношение Гая и приводит к двум противоположным реакциям. В *первый* раз его форма вежливости принимается буквально, и даже слишком хорошо сохранится в чужой памяти; во второй раз понимается смысл, сообщаемый ею, но сама она тут же будет забыта. Профессор не сможет вспомнить разговора и тем самым оставит Гая без алиби. Но в любом случае последствия будут фатальными.

Позднее в поезде произойдут еще две встречи. Гай садится в *поезд четыре раза, и каждый раз его* ждет там *случайная* встреча, ибо поезд и есть место случая и обмена. В третьем случае Гай наблюдает, как два пассажира, два других незнакомца в поезде, случайно задевают ноги друг друга, но ничего не происходит - лишь вежливое "Извините" - "Простите". В этой вселенной, случайности лишь тогда могут оставаться без *последствий, если* происходят с другими.

В четвертом случае дело происходит в заключительной сцене, когда к Гаю снова подходит незнакомец со словами: "Простите, вы не Гай Хейнс?" - с теми же словами, с которыми подошел к нему Бруно. Но на сей раз Гай очень грубо поворачивается и покидает купе; он отказывается от формы вежливости и взаимности; теперь *он узнал, что сама эта* форма содержит в себе опасную западню. Итак, первая случайная встреча получает в фильме три дальнейших отголоска, три вариации, отражения, развития той же темы. Красной нитью для их понимания является феноменология случайных встреч.

Второй момент, приводящий к тому, что Гай *оказывается* запутанным в историю с Бруно, строится вокруг объекта.

Случайные встречи, как уже отмечалось, являют собой

неотъемлемую часть вселенной Хичкока. Это - вселенная, управляемая "злым духом", который делает так, что самое случайное событие низвергает обычного гражданина в кошмар, и именно случайное событие обнаруживает собою ту структуру, в которую впутывается субъект. Случайная встреча, в сущности, принимает форму стыка между элементом и пустым местом, оказывается пустотой, которая поджидала субъекта, словно ловушка. "К северу через северо-запад" служит наиболее показательным примером: имя Джорджа Каплана, *несуществующего* агента разведки, пустое означающее - та западня, в которую вступает Роджер О. Торнхил, заполняя пустое место. В "Незнакомцах в поезде" пустое место - это место в контракте, куда Гай оказывается вписанным в качестве партнера. Сам контракт кажется довольно обычным: сделай для меня то, что я сделаю для тебя, - крест-накрест, взаимность как основа социальной жизни. И именно здесь в игру и вступает объект: пустое место оказывается занятым объектом, зажигалкой.

Гай вынимает зажигалку из кармана, чтобы зажечь сигарету Бруно. На зажигалке выгравирована надпись "Э - Г" (Энн - Гаю), она - подарок его невесты, и это посвящение как искра зажигает беседу о неприятностях в браке Гая, подводящую к роковому предложению Бруно. В конце разговора Гай забывает зажигалку, *покидая поезд*, и Бруно оставляет ее у себя - как знак, залог, задаток и... подпись на контракте. Это и есть второй момент: не было бы никакого контракта без объекта, без маленького кусочка вещественности, этой "частицы Реального". Позднее, когда Гай тщетно попытается отстоять свою невиновность, отделаться от Бруно и станет отрицать всякую связь с ним - зажигалка сохранит свое положение в качестве равнозначного ему объекта, *ego tenant lieu*, его материального представителя, заместителя, удерживая за ним место против его воли. Поэтому, если Гай не выполнит свою часть договоренности, Бруно может использовать ее в качестве улики, чтобы впутать Гая. Бруно все время носит зажигалку с собой, он лелеет ее, он не зажигаетею сигареты, он не выпускает ее из рук, кроме того случая, когда однажды она случайно падает в канаву. И это объяснимо. Объект как объект случайной промашки - будучи случайно забытым - взы-

вает к другой промашке: Бруно тоже участвует в бессознательной договоренности, в контракте - убийство за убийство, промах за промах. Бруно так же зависит от объекта: тот наделяет смыслом его поступки, дает ему уверенность, ощущение цели. Именно за нее он держится до конца, как за саму жизнь, сжимая в руке, когда умирает. Только когда Гай может взять ее обратно из руки мертвого Бруно - л ишь тогда контракт оказывается расторгнут.

Теперь сделаем несколько общих выводов. Хичкок и сам прекрасно сознавал проблему объекта. В своих знаменитых ремарках в беседах с Трюффо, он указывал на центральный функцию определенного объекта в своих фильмах, того, что он называл МакГаффином, - "не относящимся к делу" объектом, "совершенным ничто", вокруг которого вращается действие фильма. Хичкок рассказывает анекдот, давший имя этому объекту, который, как ни странно, оказывается анекдотом из разряда "незнакомцев-в-поезде". У него есть и югославская версия с альтернативным **КОНЦОМ**:

"Что это там на багажной полке?"

"О, это МакГаффин".

"А что такое МакГаффин?"

"Ну как же, это приспособление для истребления львов в Горной Шотландии".

"Но ведь в Горной Шотландии нет львов".

Кульминация А: "Ну и это не МакГаффин!".

Кульминация В: "Видишь - сработало!".

Мы должны прочитывать обе версии вместе: объект является ничем, на самом деле, это не МакГаффин, но он работает.

Нам почти никогда не известно содержание МакГаффина - содержание микрофильмов из "К северу через северо-запад" (чертежи, которых мы даже не видим), закодированной мелодии в "Леди исчезает" (нематериальный объект, который должен быть доверен лишь голосу и памяти); и - мой любимый пример из "Иностранного корреспондента" - секретного пункта в оборонительном соглашении, пункта столь тайного, что все присутствующие должны были запомнить его наизусть; его *нельзя* было даже записать на бумаге, он - *возвышенное иде-*

альное означающее за пределами письма (конечно, мы никогда не узнаем, чем же был этот пункт) и так далее.

МакГаффины означают только то, что они означают, они означают означивание как такового, действительное их содержание не имеет значения. Они одновременно находятся в самом центре действия и совершенно не имеют к нему никакого отношения; высшая степень значения - то, за чем гонятся все на свете - совпадает с отсутствием значения. Сам же объект - это исчезающая точка, пустое место; ему не нужно, чтобы его показывали, ему даже не нужно присутствовать - как в "Фотоувеличении" - достаточно словесного напоминания о нем. *Его* вещьественность несущественна; достаточно, если нам просто скажут о его существовании.

Однако есть и второй тип объекта, которым осуществляется другая логика. Завораживающий, пленяющий, околдовывающий, чарующий объект, который обязательно обладает определенной вещьественностью и определенным смертоносным свойством. Два примера, которые я попытался выделить и рассмотреть подробнее, - кольцо в "Тени сомнения" и зажигалка в "Незнакомцах в поезде".

Есть еще ключ в "Дурной славе" - ключ, который Ингрид Бергман крадет у мужа, чтобы передать любовнику, а вернув его, разоблачает себя как шпионку; в прекрасной съемке с движения сцены светского приема камера, после замысловатого движения, отыскивает ключ в руке Бергман. И тогда наступает момент, когда весь блеск и роскошь приема удаляются, становясь фоном для одного единственного объекта внутри кадра. Ключ есть и в фильме "В случае убийства набирайте "М"", ключ, переданный мужем убийце его жены, ключ, из-за которого "человек, который слишком много знал" именно по причине своего *избыточно* *гознания* оказывается арестованным (но этот ключ остается не использованным в хичкоковской манере, - сам этот фильм не кажется вполне хичкоковским). Есть еще и ожерелье в "Головокружении", ожерелье, которое носила подставная Мадлен и которое во второй половине фильма остается единственным объектом, носимым Джуди Бартон, совершенно иной и одновременно той же самой женщиной, - объект этот олицетворяет

само ядро ее идентичности, ее "материальный эквивалент", частицу Реального. Возможны и другие вариации: в "Человеке, который слишком много знал" мальчик становится объектом обмена между двумя парами, как бы переходя с одной *стороны* зеркала на другую. В "К северу через северо-запад" пустое пространство (имя Джорджа Каплана) оказывается неожиданно занятым Кэри Грантом: он сам, так сказать, берет на себя роль зажигалки, становясь объектом непрерывного обмена между двумя разведывательными службами.

Итак, можно провести различие между двумя типами хичковских объектов: один - исчезающая *точка*, сама *по себе* нематериальная, вызывающая бесконечную метонимию; второй - обладает давящим непрозрачным присутствием; сама его материальность возвышенна и смертоносна; он походит на то, что Лакан (вслед за Фрейдом и Хайдеггером) называл *das Ding*. Можно было бы предложить следующее лаканианское различение; первый - это объект желания, исчезающее подобие, подстегивающее желание *в некоей бесконечной метонимии*; второй - объект влечения, присутствие, содержащее в себе то препятствие, вокруг которого циркулируют все отношения. Логика второго объекта представляет собой "надстройку" над логикой первого, его дополнение, как в чаменитом "графе желания" у Лакана.¹

Примечания:

- ¹ *Cahiers du cinéma* 39, October 1954, pp. 48-49.
- ¹ Donald Spoto, *The Dark Side of Genius*, Boston, MA: Little, Brown 1983, p. 263-
- ⁵ См. Raymond Durgnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, London: Faber and Faber 1974, pp. 33-34.
- ⁴ Даргнет (ibid., pp. 187-188) даже предлагает некоторые возможные улучшения в сценарии, чтобы устранить эти недостатки.
- ⁵ О "Леди исчезает" см.: Michel Chion, "The Cipher of Destiny", in *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, London-New York: Verso 1994, pp. 137-142.
- ¹ См.: Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, Harmondsworth: Penguin 1979, p. 263, а также: Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VIII: Le transfert*, Paris: Edition de Seuil 1991, pp. 161-213-

- ⁷ Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA: MIT Press 1991, pp. 143-145.
- О "Человеке, который слишком много знал" см.: Pascal Bonitzer, 'The Skin and the Straw', in *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (but Were Afraid to Ask)* (eds. Jacques-Alain Miller and Jacques-Louis Moreau), New York: Norton 1994, pp. 178-184.
- 'Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном Фрейда // Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М., 1997. С. 54-87.

*Порнография, ностальгия, монтаж:
триада взгляда*

Славой Жижек

Садист как объект¹

Охотник на людей (Manhunter) Майкла Манна - фильм о сыщике-полицейском, знаменитом своей способностью интуитивно, "шестым чувством" проникать в психологию маньяков-убийц. Его задача - обезвредить особо жестокого маньяка, истребившего несколько тихих провинциальных семей. Детектив снова и снова просматривает любительские видеофильмы, снятые членами этих семей, в надежде обнаружить *trait unaire общее* для всех жертв свойство, которое привлекло убийцу и определило таким образом его выбор. Однако все его ПОПЫТКИ тщетны, пока он ищет это свойство на уровне содержания, то есть в самих семьях. Ключ кличности убийцы он находит лишь тогда, когда в глаза ему бросается внезапное противоречие. Расследование, проведенное на месте последнего преступления, обнаружило, что, для того чтобы проникнуть в дом, взломать его заднюю дверь, убийца использовал неподходящий и даже ненужный инструмент. За несколько недель до преступления в доме была поставлена новая задняя дверь. Чтобы взломать ее, понадобился бы инструмент другого рода. Откуда же маньяк взял устаревшую информацию о двери? Старая задняя дверь была неоднократно показана в домашнем видеофильме. Единственной вещью, объединявшей все жертвы, были *самилюбительские фильмы*, т.е. убийца должен был видеть их домашние видеосъемки, больше их не соединяло никакое звено. Поскольку фильмы были домашними, то единственный возможный доступ к ним - лаборатория, обрабатывавшая видео пленку. Быстро устанавливается, что все фильмы были обработаны в одной и той же лаборатории, и вскоре найден убийца - один из ее сотрудников. В чем теоретический интерес такой развязки? Детек-

тив ищет общую черту, которая приведет его к убийце, в содержании фильмов, упуская таким образом саму форму, т. е. то коренное обстоятельство, что он / все это время смотрит любительские видеофильмы. Решающий поворот происходит, когда он понимает, что сам факт просмотра фильмов уже идентифицирует его с убийцей, что его *взгляд*, цепляющийся за каждую деталь фильма, совпадает со взглядом убийцы. Идентификация происходит на уровне взгляда, а не на уровне содержания. В *этом* опыте, где наш взгляд уже есть взгляд другого, есть что-то крайне неприятное. Почему? Лакан ответил бы, что совпадение взглядов определяет позицию извращенца. (В этом, по Лакану, заключается различие между "мужской" и "женской" мистикой, между, например, святой Терезой и Якобом Беме. "Женская" мистика подразумевает не-фаллическое, "неполное" удовольствие, в то время как "мужская" мистика состоит именно в таком совмещении взглядов, благодаря которому мистик сознает, что его интуитивное видение Бога есть тот взгляд, которым Бог созерцает себя: "Смещение его созерцающего взгляда с тем взглядом, который Бог направляет на него, определенно задействует из-*Brauie ННое Jouissance* [наслаждение]").¹

Это совпадение взгляда субъекта со взглядом большого Другого, определяющее извращенность, позволяет нам *понять* одну из основных черт идеологии "тоталитаризма": если извращенность "мужской" мистики заключается в том, что взгляд, которым субъект созерцает Бога, есть в то же время взгляд, которым Бог созерцает себя, то извращенность сталинского коммунизма - в том, что взгляд, которым Партия созерцает историю, совпадает со взглядом истории на самое себя. На старом добром сталинском жаргоне, теперь уже *полузабытом*, коммунисты действуют от имени "объективных законов исторического развития"; сама история, ее необходимость, говорит их устами.

Поэтому элементарная формула садизма, приводимая Лаканом в "Канте и Саде", так хорошо определяет субъективную позицию сталинского коммунизма. По Лакану, садист пытается избежать конституирующей его существо трещины, раскола, перенося его на объект (жертву) и идентифицируя себя с объектом, т. е. принимая позицию объекта-инструмента воли-к-на-

слаждению (volonté-de-jouir) - которая принадлежит не ему, а большому Другому, принимающему форму "Высшего Злого Существа". Здесь Лакан порываете общепринятым понятием садизма: в соответствии с последним, "садист" стоит на позиции абсолютного субъекта, присвоившего право неограниченно наслаждаться телом другого, сводя его/ее к объекту-инструменту удовлетворения собственной воли. Лакан же заявляет, что сам садист играет роль объекта-инструмента, исполнителя некой радикально иной воли; расколотым же субъектом является именно его другой (жертва). Маньяк действует не ради собственного удовольствия, но ради удовольствия Другого - он находит удовольствие именно в инструментализации, в работе на удовольствие Другого.² Тогда ясно, почему у Лакана формула извращения - перевернутая формула фантазии: $\alpha > S^*$ И, должно быть, ясно также, почему эта формула в то же время описывает субъективную позицию сталинского коммуниста: он может терзать свою жертву (массы, "народ") бесконечно, но он действует как инструмент большого Другого ("объективных законов истории", "необходимости исторического прогресса"), за которыми нетрудно распознать садовскую фигуру Высшего Злого Существа. Случай сталинизма - отличный пример того, почему при перверсии другой (жертва) расколот: сталинский коммунизм мучит народ, но выступает при этом как его верный слуга, исполняющий его же волю (его "истинные объективные интересы")⁴.

Порнография

В конечном счете ирония "Охотника на людей" заключается в следующем: столкнувшись с садистским извращением, детектив может достичь успеха только приняв во внимание тот факт, что сами его действия - на уровне формы - уже "извращены". Это подразумевает совпадение его взгляда со взглядом другого (убийцы). И это наложение, это совпадение моего взгляда со взглядом друга го, помогает нам понять порнографию.

Обычно "порнография" понимается как жанр, который "показывает все, что можно показать", ничего не скрывая, регист-

рируя "все" и представляя *его* нашему взгляду. Однако именно в порнографическом кино "субстанция наслаждения", воспринятая сторонним взглядом, *полностью утрачивается* - почему? Вспомним антиномичное соотношение взгляда и глаза, сформулированное Лаканом в *Семинаре XI*: глаз, рассматривающий объект, находится на стороне субъекта, в то время как взгляд - на стороне объекта. Когда я смотрю на объект, объект всегда уже глядит на меня, причем с той точки, которая не видна мне.

В поле зрения все происходит между двумя полюсами, противостоящими друг другу: на стороне вещей взгляд, то есть, так сказать, вещи смотрят на меня, но я вижу их. Так следует понимать то, что особо подчеркивает Евангелие: "имеют глаза, чтобы не видеть". Не видеть чего? Именно того, что вещи смотрят на них.⁵

Эта противоположность взгляда и глаза утрачена в порнографии - почему? Потому что порнография по природе своей *перверсивна*; ее перверсивность - не в том очевидном факте, что "она показывает все до конца, во всех грязных подробностях"; скорее это следует понимать строго формальным образом. В порнографии зритель априорно вынужден занимать перверсивную *позицию*. Вместо того, *чтобы быть* на стороне рассматриваемого объекта, взгляд перемещается в нас, зрителей, и поэтому в изображении на экране нет той возвышенно-загадочной точки, из которой оно смотрит на нас. Есть лишь мы, тупо разглядывающие изображение, которое "показывает все". В противоположность банальному убеждению, будто порнография сводит другого (актера) к роли объекта нашего подглядывания и удовольствия от него, подчеркнем, что здесь сам зритель с успехом играет роль объекта. Реальные субъекты - актеры на экране, пытающиеся возбудить нас, а мы, зрители, сводимся к парализованному объекту-взгляду.'

Итак, порнофафия упускает, сводит на нет точку объекта-взгляда в другом. То есть в "нормальном", непорнографическом фильме любовная сцена всегда строится вокруг некоего непрекаемого запрета, "показывать не все". В какой-то момент изображение затемняется, камера отъезжает, сцена прерывается, мы никогда не видим "это" прямо (соединение половых органов и

т.д.). В *противоположность* этому пределу представимости, который определяет "нормальную" любовную историю или мелодраму, порнография идет дальше, она "показывает все". Парадокс, однако, в том, что, переступая предел, она всегда заходит *слишком далеко*, т. е. *она опускает* то, что остается скрытым в "нормальной", непорнографической любовной сцене. Снова напомним фразу из *Трехгрошовой оперы* Брехта: если слишком быстро бежать за счастьем, *можно перегнать его* и оставить *позади*. Если слишком спешить добраться "до сути", если показывать "все как есть", - неизбежно потеряешь то, за чем гнался. Эффект всегда удручающий и пошлый (что может подтвердить любой, кто видел "жесткое порно"). Порнография - лишь еще один вариант парадокса об Ахиллесе и черепахе, который, по Лакану, описывает отношение субъекта к объекту желания. Естественно, Ахиллес легко может перегнать черепаху и оставить ее позади, но в том-то и дело, что он не может догнать ее, поравняться с ней. Субъект всегда бежит *слишком быстро или слишком медленно*, он не может сравняться с объектом своего желания. Недостижимый/запретный объект, к которому стремится, но которого никогда не достигает "нормальная" любовная история - половой акт - существует только как скрытый, подразумеваемый, "обманный". Как только мы "показываем" его, заклинание теряет силу - мы "зашли слишком далеко". Вместо возвышенной Вещи перед нами - пошлый, похабный разврат.

Отсюда следует, что гармония, согласованность нарратива фильма (развития его сюжета) и непосредственного *показа* полового акта структурно невозможна: избрав одно, мы неизбежно теряем *другое*. *Иными словами, если мы* хотим получить любовную историю, которая "забирает", захватывает нас, то нельзя "идти до конца" и "показывать все" (все подробности полового акта), потому что как только мы "показываем все", история больше не "принимается всерьез" и становится лишь предлогом для последующих актов совокупления. Этот разрыв можно проследить через некое "знание в реальном", определяющее то, как ведут себя актеры в разных жанрах кино. Персонажи всегда действуют так, словно знают, в каком жанре они *находятся*. Если, к примеру, в фильме ужасов *раздается скрип две-*

ри, актер не замедлит *тревожно оглянуться*; если дверь скрипит в семейной комедии, тот же актер прикрикнет на своего ребенка, чтобы тот не носился по квартире. То же самое в еще более явной форме происходит в порнофильме: прежде чем перейти к сексу, необходимо краткое введение - обычно это самый тупой сюжет, дающий актерам предлог, чтобы заняться любовью (домохозяйка вызывает водопроводчика, новая секретарша представляется боссу и т. д.). Даже по самой манере, в которой актеры отыгрывают вводный сюжет, понятно, что для них это - глупая, но необходимая формальность, с которой надо как можно скорее разделаться и взяться за "реальные вещи"⁷.

Воображаемый идеал порнографического фильма заключался бы в том, чтобы сохранить эту невозможную гармонию, баланс между повествованием и непосредственным показом полового акта, то есть избежать неизбежного *vel - или...*, *или*, - что обрекает на потерю один из двух полюсов. Возьмем старомодную, ностальгическую мелодраму, например *Из Африки (Out of Africa)*, и примем во внимание, что именно подобные фильмы *сплошь* и рядом показываются в кинотеатрах, исключая те десять минут, которые добавим мы. Когда Роберт Редфорд и Мерил Стрип играют *свою первую любовную сцену*, то она - в нашей, слегка дополненной версии фильма - не прерывается, камера "показывает все", детали их возбужденных половых органов, соединение, оргазм и т. д. Затем, после акта, история продолжается как обычно, мы возвращаемся к тому фильму, который хорошо знаем. Проблема в том, что такой фильм структурно невозможен. Даже если бы он был снят, он бы просто "не работал"; добавочные десять минут выбили бы нас из колеи, и все оставшееся время мы не могли бы восстановить баланс и следить за повествованием с *обычной* безответственной верой в реальность происходящего. Половой акт стал бы вторжением реального, подрывающим целостность представляемой *фильмом* реальности.

Ностальгия

Итак, в порнографии *взгляд как объект падает опять на субъекта-зрителя*, производя эффект удручающей десублимации. Поэтому, *чтобы* получить взгляд-объект в его чистом, формальном виде, нам придется обратиться к противоположному порнографии полюсу: к ностальгии.

Возьмем, может быть, самый примечательный на сегодняшний день пример ностальгии в сфере кино: американский/г/w noir 40-х годов. В чем очарование этого жанра? Ясно, что сейчас мы уже не можем воспринимать его. Самые драматические сцены *Касабланки (Casablanca)*, *Убийства (Murder)*, *Любимой (My Sweet)* или *Из прошлого (Out of the Past)* вызывают у зрителей *смех*; и все же такая отстраненность - отнюдь не угроза власти чар этого жанра, а условие ее. Зачаровывает нас именно некий взгляд, взгляд "другого" - гипотетического, мифического зрителя 40-х, который, как мы предполагаем, мог непосредственно слиться с миром "черного фильма". *Смотря/е Im noir*, мы видим наделе этот взгляд другого: нас очаровывает взгляд мифического "наивного" зрителя, того, кто еще "мог воспринимать это серьезно", иными словами, того, кто "верит в это" за нас, вместо нас. Поэтому наше отношение *Kfilm noir* всегда двойко, разорвано между зачарованностью и иронической *отстраненноаю*: отстраненность от "реальности" фильма, зачарованность взглядом.

Этот взгляд-объект в самом чистом виде проявляется в ряде фильмов, где логика ностальгии соотнесена с самой *собою*-. *Жар тела (Body Heat)*, *Шофер (Driver)*, *Шейн (Shane)*. Как уже заметил Фредрик Джеймисон в своем известном исследовании по *постмодернизму** *Жар тела* переворачивает обычный ностальгический ход, когда фрагмент прошлого, служащий объектом ностальгии, извлекается из своего исторического контекста, из течения времени, и переносится в некое мифическое, вечное, *вневременное настоящее*. *Здесь, в этом film noir*- грандиозном ремейке *Двойной страховки (Double Indemnity)*, действие которой перенесено в современную Флориду - само настоящее видится *глазами/film noir 40-х годов*. Вместо того, чтобы переносить

сильный фрагмент прошлого в мифическое вневременное настоящее, мы рассматриваем само настоящее как если бы оно было частью мифического прошлого. Если не принимать во внимание этот "взгляд 40-х", то *Жар тела* становится простым современным фильмом о современности - и в таком виде фильмом совершенно непонятным. Все его очарование заключается в том, что современность здесь видится глазами мифического прошлого. Эта же диалектика взгляда работает в фильме *Шофер* Уолтера Хилла; его отправная точка - тот же *черный фильм* 40-х, который как таковой не существует. Он начал существовать только тогда, когда его "открыли" французские критики 50-х (не случайно даже в англоязычной традиции этот жанр обозначается французским термином: /г/т *noir*). То, что в самой Америке было набором второсортной, презираемой критиками кинопродукции категории "Б", пройдя сквозь призму французского взгляда, чудесным образом превратилось в произведение высокого искусства, киножанр, близкий французскому экзистенциализму. Режиссеры, которых в Америке считали в лучшем случае умелыми ремесленниками, стали *auteurs*, выражающими в своих фильмах свое трагическое видение мира. Но главное - французское прочтение *noir* оказало значительное влияние на французский кинематограф, и в самой Франции появился жанр, подобный американскому *noir*, самый заметный образец его, пожалуй - *Самурай* Жана-Пьера Мелвилля. *Шофер* Хилла - это нечто вроде ремейка *Самурая*, попытка вновь перевести французский взгляд на саму Америку - парадокс: Америка, смотрящая на себя глазами французов. И снова, если рассматривать *Шофера* как просто американский фильм об Америке, он становится непонятен: необходимо учитывать "французский взгляд".

Последний пример - *Шейн*, классический вестерн Джорджа Стивенса. Как известно, в конце 40-х годов вестерн как жанр переживал первый глубокий кризис. Чистые, простые вестерны начали производить впечатление искусственности и механической рутинности, их формулировки явно исчерпали себя. Реагируя на это, авторы стали смешивать вестерн с другими жанрами. Так появились вестерны в стиле *film noir* (*Преследуемый*

(*Pursued*) Пауля Уэлиша с Грегори Пеком, который достигает почти невозможного - делает вестерн из мрачного *iarafibn noir*, вестерны - мюзиклы (*Семь невест для семерых братьев*), психологические вестерны (*Стрелок СлbeGunfigbter*) с Грегори Пеком), историко-эпические вестерны (римейк *Симаррона* (*Cimarron*)) и т. д. В 50-х годах Андре Базен окрестил этот новый "отраженный" жанр *мета-вестерном*. Как построен "Шейн", можно понять только на фоне "мета-вестерна". *Шейн* - это вестерн-парадокс, где измерение "мета-" и есть *сам вестерн*. Иными словами, это вестерн, который предполагает некую ностальгическую отстраненность от мира вестерна; вестерн, выступающий как свой собственный миф. Чтобы объяснить то действие, которое производит Я/ейн, нам снова придется обратиться к функции взгляда. Потому что если мы останемся *на уровне* здравого смысла, не учитывая сферу взгляда, то возникнет простой и понятный вопрос: если мета-измерение этого вестерна есть сам вестерн, то в чем же разрыв между этими двумя уровнями? Почему мета-вестерн не совпадает с самим вестерном? Ответ таков: следуя структурной необходимости, *Шейн* *входит* в контекст мета-вестерна: на уровне своего сюжетного содержания *это, конечно*, простой и чистый вестерн, едва ли не самый чистый из всех существующих. Но из самой формы его исторического контекста вытекает, что мы воспринимаем его как мета-вестерн, т. е. именно потому, что по сюжетике он - чистейший вестерн, измерение "поту сторону вестерна", обусловленное историческим *контекстом*, может быть наполнено только самим вестерном. Иными словами, *Шейн* - это чистый вестерн в *то время, когда чистые вестерны более не возможны*, когда сам вестерн уже воспринимается с некой ностальгической дистанции, как утраченный объект. Вот почему так примечательно, что история рассказывается с точки зрения ребенка (с точки зрения маленького мальчика, члена фермерской семьи, которую защищает от нападков злых скотоводов мифический герой Шейн, неожиданно появляющийся невесть откуда). Невинный, наивный взгляд другого, зачаровывающий нас в нашей ностальгии - в *пределе всегда взгляд* ребенка.

Итак, в ностальгических ретро-фильмах логика взгляда как

объекта проявляется в чистом виде. Реальный объект очарования - не сцена на экране, но взгляд наивного "другого", поглощенного, зачарованного ею. Например, в *фильме Шейн* загадочное появление Шейна может зачаровать настолько через посредство "невинного" взгляда ребенка, но никак не непосредственно. Такую логику чар, благодаря которым субъект видит в объекте (в образе, на который он глядит) свой собственный взгляд, т. е. благодаря которой в рассматриваемом образе он "видит самого себя видящего", Лакан называл иллюзией зеркального самоотражения, которая характеризует картезианскую философскую традицию саморефлексии субъекта*. Но что здесь происходит с *антиномией* взгляда и глаза? Ведь вся аргументация Лакана противопоставляет самоотражению философской субъективности неразрешимое противоречие между взглядом *как* объектом и глазом субъекта. Ничуть не являясь точкой самодостаточного самоотражения, взгляд *как* объект есть пятно, замутняющее прозрачность предстоящего взгляду образа. Я никогда не вижу все как есть, никогда не могу включить в тотальность поля моего зрения ту точку в другом, из которой он смотрит на меня. Словно пятно в *Послах* Гольбеина, эта точка нарушает гармоничное равновесие моего видения.

Ответ на наш вопрос ясен: задача ностальгического объекта в том, чтобы *спрятать* противоречие взгляда и глаза - то есть травматическое воздействие взгляда *как* объекта - посредством силы своего очарования. В ностальгии взгляд другого некоторым образом одомашнен, "смягчен"; вместо взгляда, который прорывается как травмирующее дисгармоничное клеймо, мы получаем иллюзию!ого, что мы "видим самих себя видящими", видим сам взгляд. Можно сказать, что задача этого очарования - именно ослепить нас, чтобы мы не видели, как другой смотрит на нас. В притче Кафки о "вратах Закона" крестьянин, ожидающий у входа, зачарован тайной, скрытой за вратами, войти в которые ему запрещают. Наконец, сила заклатья, наложенного судом, рассеивается. Но каким образом? Она сходит на нет, когда привратник сообщает герою, что этот вход с самого начала был предназначен для него одного. Другими словами, он говорит крестьянину, что то, что зачаровывало его, на самом деле

все время смотрело на него, обращалось к нему. То есть его желание изначально было "частью игры". Весь спектакль с Вратами Закона и скрытой за ними тайной был разыгран лишь с целью взять его желание в плен. Чтобы чары действовали, этот факт должен оставаться скрытым. Как только субъект узнает, что другой смотрит на него (что вход предназначен только для него), заклинание теряет силу.

В своей байрейтской постановке *Тристана и Изольды* Жан-Пьер Понельвелл в вагнеровский сюжет очень интересное изменение, связанное именно с действием взгляда как зачаровывающего объекта. В либретто Вагнера финал просто продолжает мифологическую традицию. Раненый Тристан уединяется в своем корнуэльском замке и ждет, когда Изольда последует за ним. Когда по ошибке (неверно истолковав цвет парусов корабля Изольды) он решает, что Изольда не приедет, он умирает в муках. В этот момент прибывает Изольда со своим законным мужем, королем Марком, решившим простить влюбленных. Однако поздно: Тристан уже мертв. В горестном экстазе сама Изольда умирает, обняв мертвого Тристана. Понель же просто урезал последний акт, окончив действие на смерти Тристана. Все дальнейшие события - прибытие Изольды и Марка, смерть Изольды - представлены как предсмертный бред Тристана. На самом деле Изольда нарушила клятву, данную возлюбленному, и, раскаявшись, вернулась к мужу. Широко известная концовка "Тристана и Изольды" - смерть Изольды от любви - здесь становится тем, что она действительно есть: *мужской* фантазией о совершенстве сексуальной связи, которая навек соединила бы пару в смертельном экстазе или, точнее, в которой *женщина* принимает смерть вслед за своим мужчиной в акте экстатического самоотречения.

Но для нас интересно то, как Понель ставит это явление Изольды Тристану в бреду. Поскольку она явилась именно *Тристану*, мы вправе ожидать, что она будет стоять *перед ним*, зачаровывая его взгляд. Однако в сцене Понеля Тристан смотрит прямо на нас, на зрителей в зале, а Изольда появляется в ослепительном луче прожектора *за его спиной*, как то, что "в нем больше, чем он сам". Объект, на который зачарованно глядит Три-

тан, есть буквально *взгляд другого* (воплощенный в нас, зрителях), взгляд, который видит Изольду, то есть взгляд, который видит не только Тристана, но и его вызвыщенного другого, того, кто более в нем, чем он сам, "сокровище", *agalma*, скрытое в нем. Здесь Понель использовал текст арии Изольды. Явно не замыкаясь в некоем галл юцинаторном трансе, она постоянно обращается к взгляду другого: "Друзья! Вы видите, вы видите, как он (Тристан) сверкает ярче и ярче?" - сверкает же "ярче и ярче" в нем, конечно, она *сама* - сияющее видение за его спиной.

Если функция ностальгического очарования - скрывать, смягчать дисгармоничное вторжение взгляда кик объекта, то как тогда этот взгляд *производится*? Какой кинематографический прием раскрывает, вводит пустоту взгляда какобъекта в нескончаемый поток образов? Мы считаем, что эта пустота составляет необходимый остатоклю;/галжа, так что порнография, ностальгия и монтаж составляют некую квази-гегелевскую "триаду" по отношению к статусу взгляда хях:объекта.

*Монтаж**

Монтаж обычно понимают как способ производства из фрагментов реального - кусков пленки, разрозненных отдельных кадров - эффекта "кинематографического пространства", т. е. особой реальности кино. То есть всеми признается, что "кинематографическое пространство" никогда не бывает простым повтором или подражанием внешней, "действительной" реальности, но всегда производится в результате монтажа. Однако нередко остается незамеченным то, что эта переработка фрагментов реального в кинематографическую реальность производит, по некоей структурной необходимости, известный остаток, довесок, который абсолютно разнороден с кинематографической реальностью, но тем не менее подразумевается ею, является ее частью. '· В пределе эта прибавка - именно взгляд *как* объект; лучше всего это демонстрируют работы Хичкока.

Мы уже указывали¹ на то, что необходимой составляющей хичкоковского мира является так называемая "точка": пятно, вокруг которого вращается реальность, загадочная деталь, ко-

торая "не вписывается" в символическую сеть реальности и которая своим существованием показывает, что "чего-то не хватает". То, что эта точка радикально совпадает с угрожающим взглядом другого, едва ли не чересчур очевидно подтверждается в фильме "Незнакомцы в поезде", в знаменитой сцене на теннисном корте, когда Гай смотрит на толпу, следящую за игрой. Сначала камера дает общий план толпы: все головы поворачиваются то вправо, то влево, следя за мячом, все, кроме одной: человек смотрит прямо в объектив, то есть на Гая. Затем камера быстро наезжает на это неподвижное лицо. Это Бруно, с которым Гай связан пактом об обмене убийствами. Здесь мы имеем в чистой форме застывший, неподвижный взгляд, который торчит наружу, как нечто чужеродное, и нарушает гармонию образа, вводя в него измерение угрозы.

Функция знаменитой "съемки сдвижения" Хичкока - именно в том, чтобы создать точку: при съемки с движения камера движется от общего плана к детали, которая остается неясным пятном, подлинная форма которого доступна лишь анаморфному "взгляду сбоку". Съемка медленно отделяет от фона тот элемент, который не вписывается в символическую реальность, который должен оставаться инородным телом, чтобы реальность в кадре сохраняла свою целостность. Но нас здесь интересует тот факт, что при определенных условиях монтаж вторгается в съемку с движения, т. е. плавное движение камеры прерывается, промежуточные кадры вырезаются.

Каковы же эти условия? Говоря кратко, съемку с движения нужно прерывать, если она "субъективна", если камера показывает нам субъективный взгляд героя, приближающегося к объекту-точке. То есть когда в хичкоковском фильме герой, вокруг которого построена сцена, приближается к объекту, вещи, другому герою, к тому, что может стать жутким (*Unheimlich*) в смысле Фрейда, Хичкок, как правило, заменяет "объективную" съемку движения этого героя, его/ее приближения к зловещей Вещи, субъективным показом того, что видит герой, т. е. субъективным видением Вещи. Это, так сказать, элементарный ход, нулевая степень хичкоковского монтажа.

Приведем несколько примеров. Когда в финале Ясшгазля Лай-

ла поднимается на холм к загадочному старому дому, предполагаемому дому "матери Нормана", Хичкок чередует объективный показ карабкающейся Лайлы с ее субъективным видением старого дома. То же самое он продельывает в *Птицах*, в знаменитой сцене, которую детально анализировал Рэймон Беллур" - когда Мелани, переплыв залив на маленькой, взятой напрокат лодке, приближается к дому, где живут мать и сестра Митча. Он снова чередует показ смущенной Мелани, которой неловко вторгаться в чужой дом, с ее субъективным видением загадочно безмолвного дома." Из неисчислимого множества других примеров отметим только короткую и незамысловатую сцену между Мэрион и торговцем автомобилями в *Психозе*. Здесь Хичкок несколько раз использует свой монтажный ход (когда Мэрион приближается к торговцу; когда в финале приближается полицейский, уже останавливавший ее на шоссе задень до этого, и т.д.). Этот прием, чисто формальный, придает совершенно обыденному, повседневному инциденту измерение странности и угрозы, которое нельзя удовлетворительно объяснить сюжетным содержанием сцены (например, тем, что Мэрион покупает автомобиль на краденые деньги и боится огласки). Хичкоковский монтаж поднимает обычный, повседневный предмет до уровня возвышенной Вещи. Чисто формальный прием создает вокруг привычного объекта ауру тревоги и странности.¹⁵

Таким образом, хичкоковский монтаж разрешает два типа съемки и запрещает тоже два. Разрешена объективная съемка героя, приближающегося к Вещи, и субъективная съемка, показывающая Вещь, как видит ее герой. Запрещена объективная съемка Вещи, "зловещего" объекта, и - прежде всего - субъективная съемка приближающегося героя с позиции самого "зловещего" объекта. Возвратимся к упомянутой сцене из *Психоза*, когда Лайла приближается к дому на холме. Здесь важно, что Хичкок показывает угрожающую Вещь (дом) только сточки зрения Лайлы. Если бы он добавил "нейтральный" объективный вид дома, исчез бы весь эффект загадочности. Мы (зрители) испытали бы радикальную десублимацию; нам вдруг стало бы ясно, что в доме как таковом нет ничего "зловещего", что дом - как "черный дом" в рассказе Патрисии Хайсмит - всего-навсего

обычный старый дом. Эффект странности был бы коренным образом "психологизирован"; мы подумали бы: "Это просто старый дом, вся его загадочность и тревожность - всего лишь результат нервного перенапряжения героини...".

Еще эффект "зловещего" потерялся бы, если бы Хичкок добавил здесь же кадр, "субъективирующий" Вещь, т. е. субъективную съемку из дома. Представим, что когда Лайла подошла к дому, появляется дрожащий кадр - Лайла сквозь занавески окна в доме, сопровождаемый звуком прерывистого дыхания - показывающий, что кто-то наблюдал за Лилой из окна. Такой ход (постоянно употребляемый в стандартных триллерах), конечно, усилил бы напряжение. Мы подумали бы: "Какой ужас! В доме есть кто-то (мать Нормана?), кто наблюдает за Лайлой; ей грозит смертельная опасность, а она об этом не подозревает!". Но такая субъективизация снова поставила бы под вопрос статус взгляда *как* объекта, сводя его к субъективной точке зрения другого диегетического персонажа. Сам Сергей Эйзенштейн однажды подвергся риску такой прямолинейной субъективизации в сцене из *Старого и нового*, фильма, прославлявшего успехи коллективизации советского сельского хозяйства в конце 1920-х. Это несколько лысенковская по духу сцена, демонстрирующая, как наслаждается природа, подчиняя себя новым порядкам коллективного хозяйствования, как даже быки и коровы совокупаются более страстно, едва попадают в *колхозы*. Снимая быстро с движения, камера подъезжает к корове сзади, и в следующем же кадре становится понятно, что зрение камеры было зрением быка, взбирающегося на корову. Не стоит говорить, что эффект, производимый этой сценой, столь непристойно пошел, что вызывает почти тошноту. Перед нами, конечно, нечто вроде сталинской порнографии.

Будет мудрее тогда, если мы вернемся от сталинской непристойности к голливудской благопристойности Хичкока. Давайте вернемся к той сцене из *Психоза*, в которой Лайла приближается к дому, где якобы живет "мать Нормана". В чем состоит ее "жуткое" измерение? Не могли ли бы мы лучше всего описать эффект этой сцены, перефразировав слова Лакана: в каком-то смысле, *это уже дом смотрит на Лайлу? ЛаОла* видит дом, но

тем не менее ей невидима та точка, с которой дом глядит на нее. Ситуация целиком сходна с той, которую вспоминает Лакан в *Семинаре XI*: однажды в студенческие годы, на каникулах он отправился на рыбалку. В одной с ним лодке среди рыбаков был некий Малыш Жан, который, указав на блестящую на солнце пустую банку из-под сардин, спросил Лакана: "Видишь эту жестянку? Видишь? А вот она тебя не видит!". Комментарий Лакана: "Если в том, что сказал мне Малыш Жан - что жестянка меня не видит, - был какой-то смысл, то лишь потому, что некоторым образом она все равно смотрела на меня". Смотрела потому, что, как объясняет Лакан, пользуясь ключевым понятием хичкоковского мира, "Я был чем-то вроде пятна на картине".¹⁴ Среди необразованных рыбаков, тяжким трудом зарабатывающих свой хлеб, он действительно был не на своем месте, был "человеком, который слишком много знал".

Влечение к смерти

Примеры, которые мы уже разобрали, не случайно столь просты; напоследок давайте рассмотрим сцену, в которой хичкоковский монтаж является частью более сложного целого. Это сцена из *Саботаж*, где Сильвия Сидни убивает Оскара Гомолку. Двое героев вместе ужинают дома; незадолго до этого узнав, что ее муж, Оскар - "саботажник", повинный в смерти ее младшего брата, который взорвался вместе со своим автобусом, Сильвия все еще пребывает в шоке. Когда она ставит на стол поднос с овощами, лежащий на подносе нож словно притягивает ее. Как будто ее рука против ее воли принуждена схватить его; в конце концов она все же не решается. Оскар, поддерживавший до этого обыденную, пустую застольную беседу, понимает, что нож гипнотизирует Сильвию, и это - прямая угроза ему. Он встает и, огибая стол, подходит к ней. Когда они стоят лицом к лицу, он протягивает руку к ножу, но она, не дав ему завершить жеста, хватается за нож. Камера подъезжает ближе, показывая только их лица и плечи, так что рук не видно. Внезапно Оскар падает, испустив короткий крик - нам непонятно, Сильвия ли ударила его, или он сам в суицидальном порыве бросился на нож.

Прежде всего заслуживает внимания то, как акт убийства возникает из остановки двух угрожающих жестов¹⁵. И Сильвия, бросающаяся вперед с ножом, и Оскар, кидающийся на нож, подпадают под лакановское определение угрожающего жеста: это *не* прерванный жест, т. е. жест, который должен был быть завершен, но остановлен извне. Напротив, это тот жест, который с самого начала не предполагал завершения, который не должен был быть закончен. " Сама структура угрожающего жеста, таким образом - структура театрального, истерического действия; это - разорванный, препятствующий самому себе жест: жест, который не может быть завершен не по вине некой внешней помехи, а потому, что сам он выражает противоречивое, конфликтующее с самим собою желание - в нашем случае, желание Сильвии ударить Оскара и в то же время запрет на исполнение этого желания. Движение Оскара (когда, догадавшись о ее намерениях, он идет навстречу ей) тоже противоречиво, разорвано на его желание "самосохранения" - отнять у нее нож и успокоить ее - и на его же "мазохистское" желание броситься на нож, обусловленное давящим чувством вины. Значит, успешное действие (убийство Оскара) вытекает из встречи двух ошибочных, противоречивых, расколотых желаний. Ее желание ударить его сталкивается с его желанием быть наказанным и, в пределе, убитым. Разумеется, Оскар подходит к Сильвии, чтобы защититься, но это движение поддерживается в то же время его желанием смерти, так что в конце концов неважно, кто из двоих "действительно" совершил роковой жест (она ударила его или он бросился на лезвие?). "Убийство" происходит из пересечения, совпадения его и ее желаний.

В связи со структурным положением "мазохистского" желания Оскара обратимся к логике фантазии, как ее разработал Фрейд в статье *Ребенка бьют*. "Здесь Фрейд показывает, что финальная форма воображаемой сцены ("ребенка бьют") предполагает две предшествующие стадии. Первая, "садистская" стадия - "мой отец бьет ребенка (моего брата, любого моего двойника-соперника)"; вторая - ее "мазохистская" инверсия: "отец бьет меня"; третья же и последняя форма фантазии становится неопределенной, нейтрализуя субъект (кто бьет?) и объект (ка-

кого ребенка бьют?) в безличном "ребенка бьют". По Фрейду, главную роль играет вторая, "мазохистская" стадия; здесь лежит реальная травма, и именно эта фаза радикально "подавляется". В фантазиях ребенка нет ни следа ее, мы можем лишь задним числом сконструировать ее на основе "улик", указывающих, что между "мой отец бьет ребенка" и "ребенка бьют" чего-то не хватает. Поскольку не удается превратить первую форму в третью - определенную - Фрейд заключает, что должна быть форма-посредник:

"Вторая стадия - самая важная и значимая из всех. Но мы можем сказать, что в каком-то смысле она никогда не существует реально. Ее никогда не помнят, ей никогда не удается достичь осознания. Ее конструирует анализ, что ничуть не умаляет ее необходимости".¹¹

Вторая форма фантазии - это "реальное" Лакана: то, что никогда не происходило "в (символической) реальности", никогда не вписывалось в ее символическую структуру, но *что* тем не менее нужно считать "недостающим звеном", которое гарантирует целостность нашей символической реальности. Мы говорим о том, что хичкоковские убийства (вдобавок к смерти Оскара в *Саботаже* упомянем как минимум финальное падение саботажника со статуи Свободы в *Саботажнике* и убийство Громека в *Разорванном занавесе*) построены по сходной логике фантазии. Первая стадия всегда "садистская" - это наша идентификация с тем героем, который в конце концов получает шанс разделаться с *негодяем*. Мы с нетерпением ждем, когда же *СИЛЬВИЯ* прикончит мерзавца Оскара, когда же благородный американец столкнет фашиста-саботажника за перила, когда же Пол Ньюмэн избавится от Громека и т. д. Заключительная фаза - это, конечно, сострадательная инверсия. Когда мы видим, что "негодяй" на самом деле - беспомощное, сломленное существо, нас захлестывают чувства вины и сострадания, мы наказаны за прежнее "садистское" желание. В *Саботажнике* герой тщетно пытается спасти негодяя, висящего на рукаве, нити которого лопаются одна за другой; в *Саботаже СИЛЬВИЯ* со слезами обнимает умирающего Оскара, не давая ему удариться головой об иол; в *Разорванном занавесе* сама затянутость акта убийства, неловкость Пола Ньюмэна и отчаянное сопротивление жертвы делают всю

сцену безмерно болезненной, едва выносимой.

Сначала может показаться, что от первой стадии фантазии можно сразу перейти к третьей, заключительной, т. е. от садистского наслаждения близящимся убийством негодяя к чувству вины и сострадания. Но если бы на этом все заканчивалось, то Хичкок был бы просто моралистом, показывающим нам, какой ценой нужно платить за наше "садистское" желание: "Вы хотели, чтобы негодяй был убит - так получайте и расплачивайтесь за последствия."¹ Однако у Хичкока *всегда присутствует промежуточная* стадия. За "садистским" желанием убить негодяя следует внезапное прозрение: на самом деле сам "негодяй" испытывает скрытое, но недвусмысленное отвращение к собственным грязным делам и желает "освободиться" от этой невыносимой ноши посредством собственного наказания и смерти. В этот неуловимый момент мы понимаем, что желание героя (а значит, и наше, зрительское) уничтожить негодяя *уже есть желание самого "негодяя"*. Например, в *Саботаже* это - тот момент, когда становится ясно, что желание Сильвии ударить *Оскара ножом* совпадает с желанием Оскара искупить свои грехи собственной гибелью. Это постоянное скрытое присутствие воли к самоуничтожению, удовольствия от собственной грядущей гибели, короче, от влечения к смерти, - то, что наделяет хичкоковского "негодяя" его двусмысленным шармом и в то же время не дает нам сразу перейти от первоначального "сализма" к заключительному сочувствию негодяю. Сочувствие основано на понимании, что негодяй сам страдает от своей вины и хочет умереть. Иными словами, наше сострадание появляется *только тогда*, когда мы осознаем наличие *этической* составляющей в субъективной позиции негодяя.

Но как все это связано с хичкоковским монтажом? Хотя в этой финальной сцене *Саботажа* эмоциональным центром является Сильвия, она все же служит объектом сцены; субъект ее - Оскар. То есть его субъективная точка зрения задает ритм сцены. Вначале *Оскар поддерживает обычный застольный* разговор и совершенно не замечает безумного внутреннего напряжения Сильвии. Когда ее взгляд останавливается на ноже, изумленный Оскар глядит на нее и вдруг понимает ее намерение. Вот первая

остановка: пустая болтовня настороженно замирает, когда Оскару становится ясно, на что же уставилась Сильвия. Он встает и делает шаг навстречу ей. Эта часть сцены смонтирована по хичкоковски: камера сначала показывает, как Оскар, огибая стол, приближается к Сильвии, а затем - как взгляду Оскара предстает неподвижно застывшая Сильвия, которая в отчаянии глядит на него, словно умоляя помочь ей решиться. Когда они оказываются лицом к лицу, он сам застывает, позволяя *ей* схватить нож. Затем мы видим, как они обмениваются взглядами - то есть нам не видно, что происходит ниже их плеч. Внезапно Оскар издает крик; причина его неясна. Следующий кадр: крупным планом дана рука Сильвии, сжимающая глубоко вонзившийся в грудь Оскара нож. Потом она обнимает его в порыве сострадания, не давая ему упасть на пол. Значит, он действительно помог ей: подойдя к ней, он дал ей понять, что принимает ее желание как свое собственное, то есть что он сам хочет умереть. Неудивительно, что Сильвия сочувственно обнимает его. Он, так сказать, понял ее с полуслова, он избавил ее от невыносимого напряжения¹.

Следовательно, момент хичкоковского монтажа - когда Оскар приближается к Сильвии - тот момент, в который Оскар принимает ее желание как свое, или - вспомним, что Лакан определял истерическое желание как желание другого - в который Оскар становится истериком. Когда мы видим Сильвию глазами Оскара, при субъективной съемке, когда камера приближается к ней, мы - свидетели того, как Оскар понимает, что его и ее желания совпадают, т. е. что он сам жаждет умереть - момент, когда он принимает на себя смертельный взгляд другого.

Примечания:

Первоначально - ЁЃЁК, Slavoj. *Looking awry . . an introduction to Jacques Lacan through popular culture*, (October books). Cambridge, London: The MIT Press, 1991, pp. 107-122. (6. Pornography, Nostalgia, Montage: A Triad of the Gaze) [Пер. А. Матвеева; пер. прим. - К. Голубович]

¹The Perverse Short Circuit: Sadist as Object

²Jaques Lacan, "God and the *Jouissance* of The Woman", в *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, изд. Juliet Mitchell

Hjaqueline Rose, New York, Norton, 1982, p. 147.

² В этом отношении субъективная позиция перверта ясно отличается от позиций обсессивного невротика и психотика. Оба - и перверт и обсессивный субъект, захвачены бурной деятельностью на службе большого Другого; единственная разница это, однако, то, что цель деятельности обсессивного субъекта *не допустить* наслаждения большого Другого (т. е. "катастрофа", которая, как он боится, разразится, если он прекратит свою деятельность, это в конечном счете есть наслаждение Другого), тогда как перверт работает именно на то, чтобы *обеспечить* удовлетворение "воли большого Другого к наслаждению". Именно поэтому перверт свободен от бесконечных сомнений и колебаний, характерных для обсессивного типа: он просто принимает за само собой разумеющееся то, что вся его деятельность служит наслаждению Другого. Психотик, со своей стороны, сам является *объектом* наслаждения Другого, его "соответствием" (как Шребер, считавший себя сексуальным партнером Бога): это Другой работает над ним, в противовес перверту, который всего лишь инструмент, нейтральное орудие, работающее для Другого.

⁵ См. Lacan, fente, pp. 774-775.

⁴ Еще одно, в некотором смысле соответствующее определение "тоталитаризма" (особенно крайне-правого тоталитаризма), также состоит в коротком замыкании, но на это раз не между субъектом и объектом (когда субъект сведен до объект-инструмента Другого), но между идеологическим означиванием, производимым символическим кодом (большим Другим) и фантазиями, посредством которых большой Другой идеологии, скрывает ее нецелостность, присущую ей нехватку. Если обратиться к формулам в Лакановских "графах желания", это короткое замыкание имеет место между $S(A)$ и Oa (см. Lacan, fente. A Selection, p. 313). Возьмем случай неоконсерватизма: на уровне означаемого - $s(A)$ - эта идеология предлагает нам поле значений, структурированное вокруг оппозиции между секулярным, эгалитарным гуманизмом и ценностями семьи, закона и порядка, ответственности и самодостаточности. Внутри такого поля свободе угрожает не только коммунизм, но так же и государство общего благосостояния, бюрократия и т. д. и т. п. В то же время, однако, эта идеология работает "между строк", на уровне недосказанности, т. е. прямо не именуя все эти угрозы, но лишь подразумевая их как молчаливые предположения, содержащиеся в ее дискурсе. В игру вступает целая серия фантазий, без которых мы не можем объяснить действенность неоконсерватизма, тот факт, что он

может так страстно привлекать к себе субъекта: сексистские фантазии о той угрозе, которую несет мужчинам неуправляемая "освобожденная" женская сексуальность; расистская фантазия, что WASP [БАСП - белый, англо-саксонский протестант] является воплощением Мужчины *как* Мужчины и что под темной, желтой и т. д. кожей находится белый американец, желающий выйти на свет; фантазий, что "другой" - враг - старается отнять у нас наше наслаждение, что у него есть доступ к какому-то тайному наслаждению, недоступному для нас; и т. д. Неоконсерватизм живет за счет этого различия, он опирается на фантазии, о которых не может говорить вслух, интегрировать в поле идеологического означивания. Та граница, что отделяет неоконсерватизм от правого тоталитаризма, переходит именно в тот момент, когда происходит короткое замыкание между полем означивания и этими фантазиями, т. е. когда фантазии прямо вторгаются в поле означивания, когда к ним начинают отсылать прямо - как, например, в нацизме, который открыто выражает (включает в поле своих идеологических значений) целую ткань сексуальных и других фантазий, которые служат опорой анти-семитизма. Нацистская идеология открыто утверждает, что евреи развращают наших невинных дочерей, что они способны на перверсивные удовольствия и т. д., эта идеология не предоставляет адресату сделать выводы из этих "фактов" самому. В чем и заключается зерно истины той житейской мудрости, согласно которой разница между "умеренно" и "радикально" правым состоит просто в том факте, что последний говорит в открытую то, что первый думает, не смея произнести вслух.

⁵ Lacan, *The Four Fundamental concepts of Psycho-Analyses*, p. \09.

* Именно потому, что в порнографии, где картинка *не* смотрит на нас, ибо она "плоская", без всякого таинственного "пятна", на которое следует смотреть вкось, чтобы оно обрело узнаваемые очертания [отсылка к Гольдбейновским "Послам", где при правильном, косом взгляде пятно на полу превращается в череп, символ смерти - *прим.ред.*], - подзешивается основной запрет, управляющий взглядом актеров на экране: в порнографическом фильме актер - как правило, женщина - в момент особенно интенсивного сексуального наслаждения смотрит прямо в камеру, обращаясь к нам, зрителям.

⁷ Этот парадокс "невозможного знания", который заключается в том, как люди реагируют на экране, гораздо интересней, чем может показаться на первый взгляд; например, он предлагает нам возможность объяснить *эпизодические появления* Хичкока в его

фильмах. Какой его худший фильм? "Топаз". В нем Хичкок появляется на инвалидной коляске в комнате отдыха в аэропорту, как бы желая сообщить нам, что его творческие силы явно угасают. В своем последнем фильме "Семейный заговор" он появляется в виде тени на подоконнике регистрационного бюро, как бы желая сообщить нам, что уже близок к смерти. Каждое из таких его эпизодических появлений желает открыть нам это "невозможное знание", как если бы Хичкок на мгновение мог занимать позицию чистого метаязыка, или смотреть на себя "объективным взглядом" и находить свое место в картине.

- См. Frederic Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", в *New Left Review* 146 (1984).
- Lacan, *The Four Fundamental concepts of Psycho-Analyses*, p.74.

"The Hitchcockian Cut: Montage

^c Эта проблема впервые была высказана Нозлем Бурхом в его теории вне-экранного пространства, т. е. в теории некоего предполагаемого внешнего экстерьера, создаваемого игрой съемки и противосъемки, см. Чолл Бурч, *The Theory of Film Practice*, New York, Praeger, 1973.

^m См. ниже: Жижек С, *Почему нападают птицы*.

- См. Raymond Bellour, *L'analyse du film*, Paris, Edition Albatros, 1979.

¹² Нет никакого совпадения в том, что объектом, к которому в обоих случаях приближается герой, является дом - по поводу "Дурной славы" Паскаль Бонитцер уже развил подробную теорию о доме, как местонахождении инцестуальной тайны в произведениях Хичкока; см. Pascal Bonitzer, "Notorious" *Cahier du cinéma* 358 (1980).

- В своем ироничном, дружелюбно садистическом обращении со зрителем, Хичкок принимает в расчет именно этот разрыв между формальной процедурой и тем содержанием, к которому она прилагается, т. е. тот факт, что беспокойство проистекает из чисто формальной процедуры. Во-первых, путем формальной манипуляции, он наделяет повседневный, тривиальный объект аурой загадочности и беспокойства; потом становится ясно, что этот объект в действительности и *есть* повседневный объект. Самый известный случай этого можно найти во второй версии "Человека, который слишком много знал". На окраинах Лондона Джеймс Стюарт подходит к одинокому незнакомцу. Молча они обмениваются взглядами по мере того как нагнетается атмосфера напряжения и беспокойства; кажется, будто незнакомец угрожает Стюарту. Но вскоре мы обнаруживаем, что подозрения Стюарта совершенно безосновательны - незнакомец всего лишь слу-

чайный прохожий.

¹⁴ Lacan, *The Four Fundamental concepts of Psycho-Analysis*, pp. 95-96.

¹⁵ СМ. Mladen Dolar, "L'agent secret: la spectateur qui en avait trop".

и "что такое жест? Угрожающий жест, например? Это не удар, который оказался прерван. Это явно то, что делается именно с целью быть остановленным и отсроченным" (Lacan, *The Four Fundamental concepts of Psycho-Analysis*, p. 116).

¹⁷ СМ. Sigmund Freud, "a Child Is Being Beaten," *SE*, vol. 10.

• Ibid., p. 185.

"Франсуа Трюффо не только указал, что эта сцена "предполагает почти что самоубийство, скорее, чем убийство", но так же и провел параллель между смертью Оскара и Кармен: "Как будто Оскар Гомолка убивает себя руками Сильвии Сидни. Такой же драматургический ход лег в основу новеллы Проспера Мериме о Кармен: жертва добровольно подставляет себя под роковой удар" (Трюфф Ф., *Кинематограф по Хичкоку*. М., 1996, с. 57).

Лучшее место, чтобы умереть: театр в фильмах Хичкока

Аленка Зупанчич

Отсылки к театру в фильмах Хичкока очень часты и значимы. Два его фильма даже построены вокруг темы взаимосвязи кино и театра: "Убийство" (1930) и "Страх сцены" (1950). Кроме того, целый ряд фильмов основывается на театральных пьесах: "Секретный агент", "Веревка", "Я исповедуюсь", "В случае убийства набирайте "М" - перечислим лишь наиболее известные. Также следует указать на те фильмы, ключевые эпизоды которых (как правило, развязка действия), разыгрываются на *сцене* в широком смысле слова: помимо "Убийства" и "Страх сцены", это "39 ступеней" (мистер Мемори, отвечающий со сцены на вопросы аудитории, в том числе и на вопрос главного героя - "Что такое тридцать девять ступеней?", расплачиваясь за это собственной жизнью), "Я исповедуюсь" (когда Келлер, убийца, бежит из зала суда в отель "Шато Фронтенак", прямо на сцену концертного зала, где и находит свой конец, но перед тем, как испустить дух, уже получив смертельную рану, последний раз "исповедуется" отцу Логану), "Человек, который слишком много знал" (памятный эпизод в концертном зале, построенный на ожидании удара цимбал - сигнала для убийцы), "Молодая и невинная" (еще более знаменитая съемка сдвигения, завершающаяся показом моргающих глаз барабанщика, тоже убийцы, находящегося на сцене), а в качестве немаловажного дополнения к этому ряду следует упомянуть и фильм "К северу через северо-запад", название которого взято из шекспировского "Гамлета".

Занавес между театром и кино

Начнем с конца, с заключительной сцены "Убийства"¹, которую можно считать своего рода определением глубокой взаимосвязи между театром и кино. Камера медленно отъезжает назад и

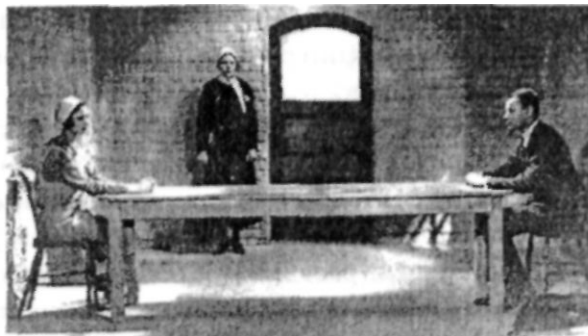
внезапно оказывается, что все пространство заполняет конструкция сцены, затем падает занавес и фильм кончается. Если ненадолго абстрагироваться от тех последствий, которые имеет подобная концовка для нашего понимания сюжета, ограничившись лишь "формальным" разбором, то можно сказать, что такой конец определяет не только этот фильм, но и само понятие кино. Кино, в сегодняшнем понимании этого слова, возникает или конституируется именно в результате перешагивания некоего порога - порога или периметра сцены. Камера вторгается в ткань некоего уже существующего вымысла - и именно в результате этого первичного движения становится возможным и осуществимым крупный план, замедленная съемка, параллельный монтаж и т. д. - короче говоря, та целостность диегетического содержания, линии повествования, что возникает из разнородного множества отдельных кадров/видов.

Для самого Хичкока рождением "чистого кино" был тот момент, когда камера Гриффита перешагнула барьер сцены и тем самым обнаружила новый субъект взгляда - кинематографический субъект: "Самым революционным [для развития кинематографической техники], как вы знаете, был шаг, сделанный Д. У. Гриффитом, сдвинувшим камеру с луки просцениума, куда ее обычно помещали его предшественники, чтобы максимально приблизить ее к актерам".² В этом контексте важна следующая мысль: когда камера отделяется от луки просцениума как места театрального видения действия, можно говорить о моменте преобразования *внутри самого фильма* сценической перспективы (первоначально доминировавшей в кинематографе) в перспективу кинематографическую. Возникновение особого кинематографического видения не совпадает само собой с изобретением кинематофафа. Определяющий разрыв между кино и театром происходит внутри самого кинематографа, когда кинорежиссеры "меняют парадигму", переставая мыслить в терминах театра и начиная мыслить в терминах кино; точнее, когда камера отказывается ограничиваться ролью простого посредника, устройства для записи особого театрального видения и становится "органом", при помощи которого мыслит сам кинорежиссер - творец своего собственного видения. Заключитель-

ный кадр "Убийства" наиболее явно напоминает нам именно об этом. Однако одним лишь этим роль данного кадра в фильме вовсе не исчерпывается.

В классическом театре занавес (помимо того очевидного факта, что он является "означающим театра") служит носителем функции театрального времени и определяет характерные особенности этого театрального времени. Падение занавеса, разделяющее действия *пьесы*, играет *двоюкую роль*. С одной стороны, оно обещает, что мы ничего не пропустим во время антракта, если покинем зрительный зал. Оно дает знак, что театральный время не совпадает со временем реальным - с "нашим временем". С опусканием занавеса персонажи действия "застывают", "окаменевают", а его время останавливается. Образы (действующие на сцене персонажи) оживают лишь в силу присутствия взгляда, и кажется, что эти образы замирают в тот момент, когда в поле зрения вторгается занавес. Однако это занавешивание оказывается не только *подвешиванием* театрального времени, но и моментом его сгущения. Ведь драмы обычно пишутся таким образом, что разрыв между действиями покрывает определенный промежуток времени, так что во временном плане следующий акт начинается историей днем, месяцем, годом... *позже*. В классическом театре занавес представляет собой, так сказать, "трансцендентальное условие" вымысла.

В кинематографическом плане занавес имеет другую функцию. Когда камера Хичкока замирает на занавесе в конце фильма и на нем появляется надпись "Конец", это вовсе не означает, что фильм завершается концовкой сценической истории, а линии обеих реальностей или вымыслов сходятся. Подобное истолкование упускает обстоятельство, что, хотя занавес не является *частью* сценической истории (а скорее представляет собой ее "трансцендентальное условие"), он очень даже является частью киноистории. Конец киноистории действительно обозначается этим падающим занавесом - кадр, которым фильм дает ответ на вопрос о взаимоотношениях Дианы и сэра Джона. *Именно занавес в буквальном смысле поддерживает или "регулирует" их взаимоотношения*, сэр Джон может встретиться с Дианой лицом к лицу лишь посредством сценической постанов-



ки, и *ихотнош Ися* "развиваются" только пока "занавес остается поднятым". Сэр Джон может приблизиться к Диане только благодаря переводу ее истории в театральную пьесу, в "Истинную историю дела Бэринг". Близость, не опосредованная взглядом, невыносима для него. Этот парадокс взаимоотношений между Дианой и сэром Джоном лучше всего показан в эпизоде с посещением сэром Джоном Дианы в тюрьме. На переднем плане мы видим внушительных размеров деревянный стол - настоящий образ сцены. Диана и сэр Джон сидят на разных *концах* стола - кажется, что они должны кричать, чтобы услышать друг друга. Тут же, в лице надзирательницы, присутствует и своего рода "аудитория" - организационный момент, препятствующий возможному возникновению близости и навязывающий дистанцированный характер отношений. С другой стороны, именно такая организация сцены позволяет сэру Джону встретиться с Дианой лицом к лицу. Тем самым не только ставится препятствие для *возникновения близости, но и осуществляется базовое условие для достижения своеобразной "коммуникации"*, самих взаимоотношений и диалога между персонажами. Когда ближе к концу фильма сэр Джон приходит в тюрьму, чтобы забрать оттуда Диану, с которой теперь сняты все обвинения, та начинает плакать у него на плече в машине, а он, вместо того чтобы признаться ей в любви - когда же, как не сейчас! - говорит: "Однако, дорогая, побереги свои слезы. Они нам очень-очень пригодятся - в моей новой пьесе". Досамого момента опускания занавеса мы ничего не упустим в (любовной) истории сэра Джона и Дианы. Именно в этом мне видится смысл и значение

последнего кадра в "Убийстве" - кадра, не показывающего ничего кроме падающего занавеса.

Хичкок предлагает еще одну парадигму для прочтения взаимоотношений между Дианой и сэром Джоном: в сцене внутреннего диалога сэра Джона в ванной комнате сразу же после судебного заседания. В этой сцене сэр Джон стоит перед зеркалом, погруженный в раздумья о Диане и ее осуждении, озвучиваемые для нас закадровым голосом. Он слушает прелюдию из "Тристана и Изольды". В легенде же о Тристане и Изольде можно найти, по крайней мере, три момента, которые могут помочь нам понять отношения между Дианой и сэром Джоном:*

1. "Механически вызванная любовь" - Тристан и Изольда, сами того не желая, выпивают приворотное зелье, под действием которого влюбляются друг в друга.
2. Сточки зрения Тристана, Изольда, безусловно, является "недоступной женщиной", женщиной из "другого мира" (невестой короля Марка).
3. Он может соединиться с ней только посредством ее "подобия" или "двойника" - посредством другой Изольды, Изольды Белорукой, на которой, пытаясь "бежать любви", он и женится.

В соответствии с той же парадигмой выстраиваются взаимоотношения между Дианой и сэром Джоном. Их любовь - следствие особой сценической постановки: мы уже указывали на то, что сэр Джон влюбляется в Диану именно тогда, когда он начинает "переводить" ее историю в сценическую пьесу - до этого он ее даже не замечает, не видит в ней ничего особенного и даже прогоняет ее прочь, когда она сама приходит к нему в поисках работы. Можно сказать, что он не замечает ее до тех пор, пока она не становится звездой. Как говорит об этом Беннет, секретарь сэра Джона: "Знаете ли, раньше Вы уже встречались с этой леди. Это было год назад. Она хотела стать звездой. И мне кажется, можно сказать, что она в каком-то смысле ею стала - звездой Бэринг, обвиняемой в деле об убийстве..." Ктому же Диана "недоступна", отделена от этого мира, приговорена к смерти. И третье, сэр Джон может встретиться с Дианой лицом к лицу, соединиться с нею, лишь посредством ее подобия или двойника - по

средством Дианы из "Истинной истории дела Бэринг".

Однако вернемся к занавесу, который повсюду выступает в качестве своеобразного разделителя в отношениях между кино и театром. Занавес (или затемнение как его заменитель) служит, как было отмечено выше, основным средством театрального "построения" истории и задает строение театрального повествования. С другой стороны, строение фильма задается монтажом. Здесь оба вымысла заметно отличаются друг от друга. Тем не менее в одном из своих фильмов Хичкок фокусирует внимание именно на этом моменте и успешно сводит соответствующие различие между театром и кино к тонкой линии, вписанной в само название фильма: "Веревка".

"Веревка" - это кинопостановка пьесы и, как хорошо известно, она уникальна в своих повествовательных и технических аспектах.⁴ Хичкок следующим образом объясняет, почему он решил снять весь фильм практически одним кадром:

"В театральной пьесе сценическое время и время ее разыгрывания совпадали. Действие начинается в тот момент, когда подымается занавес, и продолжается до самого конца, пока он не опускается. Меня заинтриговала мысль осуществить подобный эксперимент на экране. Я пришел к выводу, что выполнить эту задачу можно единственным способом: снять все происходящее как единый эпизод, начинающийся в 7.30 и заканчивающийся в 9.15 вечера. То есть, я решил воплотить свою безумную идею в виде цельного непрерывного плана".⁵

И Хичкоку удалось это сделать, причем не только сохранив в фильме принципиально театральный характер истории, но и создав собственно фильм, к тому же очень хороший. Ему удалось удержать равновесие, балансируя на той тонкой веревке, что разделяет два способа осуществления вымысла. Однако при этом пришлось столкнуться и со сложностями:

"...чтобы поддерживать развитие действия без наплывов и временных скачков, приходилось преодолевать ряд технических сложностей - например, перезарядка камеры, когда кончалась кассета с пленкой, без прерывания сцены. Мы справлялись с этим так: кто-нибудь из персонажей проходил прямо перед камерой, на секунду закрывая собой площадку, а мы тем временем начинали снимать другой камерой. То есть, останавливались на крупном плане чьего-либо пиджака и с него же возобновляли съемку".⁶

Этот парадоксальный предмет гардероба, закрывающий наше поле зрения, этот "крупный план чьего-либо пиджака" есть не что иное как введение функции занавеса, отсутствующего в классическом монтаже. И разве такое введение сценического означающего *ordg excellence* не является собственно способностью кино как медиума, в полноте и на пределе ее разворачивания, - способностью камеры не только пересекать границу сцены и приближаться к актерам, но даже приближаться к ним *слишком близко*, - вновь порождать, уже в этом внутреннем круге, эффект театра?

Сцена

В самом начале мы уже говорили, что в ряде фильмов Хичкока их ключевые эпизоды разыгрываются на театральных подмостках. Или, определяя "ключевой эпизод" точнее, театральные подмостки оказываются местом истины и местом смерти. Четыре фильма - "Убийство", "39 ступеней", "Страх сцены" и "Я исповедуюсь" - служат наиболее яркой иллюстрацией этих функций "сцены", "театральных подмостков".

В заключительном эпизоде "Убийства" мы сталкиваемся с "жестоким" вторжением Реального в (сценический) вымысел. Фейн выступает на трапедии и в конце своего представления *инсценирует/осуществляет свою собственную смерть*. Последним актом своего выступления он избирает самоубийство, настоящее самоубийство, и "собственной кровью" дописывает последнюю главу "Истинной истории дела Бэринг", пьесы сэра Джона, в результате чего происходит совпадение реальностей театра и фильма.

В фильме "39 ступеней" основная функция сцены - развлекательная. Мистер Мемори, "субъект, предположительно знающий", отвечает на все вопросы аудитории, пытающейся найти пробел в его знаниях. Но безотносительно к его "реальным", действительным способностям, безотносительно к тому, что он на самом деле имеет "фотографическую память", действия мистера Мемори на сцене - это *игра*, и роль, которую он играет, - это роль *сujet supposu savoir*. И именно этот его профессионализм в определенный момент преобразует знание в истину, что стоит

ему жизни. Если бы кто-то спросил его на улице: "Что такое тридцать девять ступеней?", он мог бы просто сказать, что не знает. Но когда этот вопрос адресован к его *сценическому образу*, к его *роли на сцене*, он не может поступить так. Ханней, главный герой фильма, играет именно на этом разрыве - на том факте, что мистер Мемори "расходится", раздваивается на свой сценический образ и свою роль вне сцены, в некоторой другой реальности. Это и есть базовый механизм "мышеловки", ловушки "пьесы в пьесе". Преступник (а в данном случае его пособник) вынужден играть роль и произнести слова, уличающие его самого, - слова, повторяющие и "материализующие" нечто сокрытое или вытесненное. Можно сказать, что его смерть наступает как раз вследствие вторжения некой "чуждой реальности". То есть именно такой оказывается плата, которую сцена взимает за нарушение "правил игры".

Еще более ярко этот момент показан в "Страхе сцены", где схожее вторжение Реального в вымысел приводит к своеобразной "субъективации сцены": сама сцена становится "палачом". Джонатан (настоящий убийца, как мы узнаем об этом в конце) пытается представить виновной Шарлотту (влюбленную в него). Вместе со своей подругой Евой, которую ему удается убедить в виновности Шарлотты, он ставит в гримерке Шарлотты в театре микрофон, пытаясь при помощи него заманить ее в ловушку. И он действительно преуспевает в этом, поскольку разговор Шарлотты с Евой, в ходе которого Шарлотта отстаивает невиновность Джонатана, транслируется через громкоговоритель на сцену, где его вместе с ним слушает инспектор полиции. (Здесь мы имеем дело со случаем "фальшивой" мышеловки, чье предназначение - вводить в заблуждение). Когда затем Джонатан признается Еве в совершении убийства и пытается ее задушить, ее спасает лишь вмешательство полиции. Следует развязка: театральная железная занавес падает на Джонатана и убивает его - как если бы сами подмости "знали" ход действия, причем не только "знали", но также были способны наказать виновного.

Во всех этих трех примерах мы имеем дело с вторжением в ход развертывания вымышленного сюжета некой "чуждой реальности". Это вторжение непосредственно связано со *смертью*.

Конечно же, эта "чуждая реальность", вторгающаяся на сцену, есть сама реальность кино как такового, в которой появляется это сценическое устройство. Так что взаимосвязь между кино и театром может быть определена следующим образом: *всякий раз при совпадении кинематографической и театральной реальности*, всякий раз, когда линии кинематографического и театрального повествования пересекаются, *появляется труп*. (Когда Фейн избирает театр, чтобы выйти из фильма; когда мистер Мемори играет свою роль в фильме на сцене; когда Джонатан злоупотребляет сценой, чтобы выжить в фильме). Но этот труп, эта смерть, равно оказывается и наказанием за пренебрежение неким основополагающим различием между двумя способами осуществления "вымысла" и ценой за восстановление этого различия. Лишь появление трупа убеждает нас в том, что сценический вымысел закончен (что мы не увидим актера в следующем представлении) и что лишь "кинематографический вымысел" еще длится. Сценический, или театральный, труп может восстать из мертвых только в *следующем фильме*.

Теперь обратимся к разбору "Я исповедуюсь". Этот фильм особенно интересен тем, что появление в нем сцены довольно неожиданно, поскольку оно никак не связано с самим сюжетом. В трех других фильмах сцена так или иначе важна для развития сюжетной линии, но здесь, по крайней мере на первый взгляд, сама история не содержит никаких поворотов, могущих привести ее героев в театр или на сцену. В заключительной сцене Келлер, убийца, просто забегает (как будто случайно) на эстраду концертного зала отеля - кажется, с равной вероятностью он мог оказаться где угодно еще. Однако мы попытаемся показать, что это неожиданное "явление сцены" вполне обосновано, если не "логически необходимо".

В первую очередь такого рода развязкой Хичкок добивается наибольшей драматичности. И не потому, что сцена по определению задает драматический *контекст*. Причина *этого* очевидным образом коренится в самой логике фильма и действует как устройство по созданию абсолютного контраста, свидетелем чего аудитория остается на протяжении всего фильма до его заключительного эпизода, что разыгрывается на сцене. Это контраст

между *исповедальной* как местом исключительной, предельной близости и потаенности, что никогда не должно быть и не будет раскрыто, и сценой как местом *публичного par excellence*, где все сказанное говорится для аудитории.⁷ На протяжении всего фильма мы вынуждены оставаться в парадоксальном положении *публики без сцены*, аудитории, знающей, что должно произойти на сцене и чем все должно завершиться, требующей свершения этого, но не получающей требуемого. Мы поставлены в такое положение - неожиданным образом совпадающее с ситуацией главного героя, - что нам в нем доверено некое знание, но мы не можем никуда поместить его, не можем определить его место в символическом: вплоть до самого конца, когда мы самым буквальным образом получаем и сцену, и сценическую развязку. На всем протяжении фильма эта функция сцены находится на заднем плане как обрамление некоего невозможного знания и пробуждается к жизни полной своей противоположностью - исповедальной.

Во всех вышеперечисленных фильмах сцена служит тем обрамлением, посредством которого "истина" оказывается вписанной в кинематографическую реальность. Это не значит, что истина оглашается нам на подмостках; мы знаем ее еще до того, как разыгрываются эти эпизоды со сценой. Суть в том, что на сцене истина *оказывается вписанной в символическую вселенную фильма*. То есть в этом отношении сцена связана с моментом смерти. Ни в одном из этих случаев Хичкок не принял вариант ареста убийцы в качестве концовки фильма. Во всех четырех примерах преступник должен умереть, причем умереть буквально в "театральной" манере. Можно попытаться отыскать причину этого в сгущении трех драматических моментов в одном эпизоде, а именно:

1. проти востоян ия подозреваемого и "*представителей закона*", которые все время находятся среди аудитории (аналогия аресту);
2. *суда* -доказательства вины (преступник выдает себя перед зрительской аудиторией как перед "присяжными") и оглашения приговора;
3. *приведение приговора в исполнение*.

В силу этого-то сгущения сцена во всех упомянутых фильмах и проявляется в качестве "Другой Сцены" - как место Другого. Это - место молчания, из которого возникает субъективная истина; место, несущее свидетельство субъективной вины и в самой своей "немоте" вызывающее к наказанию.

Пьеса в пьесе

"Там еще были намеки на "Гамлета", потому что играли пьесу внутри пьесы. Предполагаемому убийце поручали прочесть фрагмент, где описывалось убийство, и наблюдали, не выдаст ли он себя, как это делалось в "Гамлете". Это был фильм о театре". (Комментарий Хичкока к "Убийству" ·).

Сцена постановки пьесы, пьеса в пьесе, безусловно, один из наиболее интересных моментов, производимых повествованием - не только "практически", но и "теоретически". Жак Лакан, интерпретируя сцену постановки пьесы в "Гамлете", развивает тезис, что истина имеет структуру вымысла. Жиль Делез обращается к этому тезису при разработке своего понятия *образа-кристалла*, используя это понятие применительно как раз к хичковскому "Убийству". Так что же, собственно, является столь интересным и завораживающим в структуре "пьесы в пьесе"?

Прежде всего она многое говорит нам о природе реальности и природе вымысла, как они предстают внутри самой [разыгрываемой] истории. В общем виде устройство "пьесы в пьесе" может восприниматься просто как "вымысел в вымысле". С этого момента можно утверждать, что *вымысел в вымысле - это тот случай, когда вымысел сталкивается со своим внешним в своем внутреннем*. Ведь вымысел должен быть структурирован классическим образом (в конце концов мы подвергаем разбору произведения двух классиков: Шекспира и Хичкока), необходимо, чтобы что-то в нем оставалось исключенным. Это что-то, как правило, и есть преступление, которое вследствие своего исключения (в фильме мы не видим самого преступления, мы видим только его следы), обретает статус "изначального преступления", преступления *excellence*, принадлежащего самому Реальному, если воспользоваться лакановской терминологией. Вымы-

сел тогда устанавливается посредством его отделения от Реального и через опору на то, *что не может быть показано* - однако с существенным добавлением: *что оно может быть показано только путем своегоудвоения* в виде "мышеловки", пойманной в которую оказывается, по выражению Хичкока, "некий знак виновности". Таков основополагающий механизм "вымысла в вымысле".

Здесь следует подчеркнуть разницу между такого рода вымыслом и обычным детективным жанром, для которого главным является обнаружение преступника. Известно, что Хичкоку не нравились те детективы, в которых, по его собственным словам, мы должны спокойно и безразлично дожидаться конца, чтобы узнать, кто же совершил убийство; где самое интересное заключается в концовке. Однако он снял два фильма на основе сценариев, относящихся к детективному жанру, а именно - "Тбийство" и "Страх сцены". В ответ на вопрос Трюффо, почему, несмотря на свою неприязнь к этому жанру, Хичкок все-таки решился снять эти два фильма, последний недвусмысленно отвечает, что в обоих случаях его "привлекало то, что речь шла о театре". Применительно к "Убийству" можно сказать, что именно эта тема театра - точнее, сцена (разыгрывания фрагмента] пьесы как основная в фильме - позволяет Хичкоку преобразовать детективную историю в нечто совершенно иное.

На первый взгляд представляется, что и обычные детективы нуждаются в том, чтобы мы не видели и не могли видеть само преступление. Но при ближайшем рассмотрении это оказывается не совсем верно. Скрытым здесь должны оставаться только сам преступник или преступница (так, нам могут показать фрагмент сцены преступления, в котором действует замаскированный убийца). Однако будем держаться того типа детективных историй, что начинаются с мертвого тела и не показывают самого преступления: следовательно, задача детектива заключается в том, чтобы *дедущировать* истину, собрать ключи к разгадке, факты и улики и использовать их для установления личности убийцы путем восстановления картины преступления. Убийца оказывается погребенным под грузом улик. И в этот момент в фильме просто показывается опущенная ранее сцена: детальное и "реалистичное" описание самого преступления (обычно

сопровожаемое комментариями детектива). Никакого "удвоения вымысла" здесь не происходит - мы имеем дело с простым смещением и временным сдвигом. В структурном отношении весь саспенс такого рода историй строится на том, что начальная сцена "вырезается" и "монтируется" к концу фильма.

В этом отношении обычный детективный жанр отличается от жанра "Убийства", который может быть обозначен как *"жанр театральной постановки"*. Если кульминацией обычного детектива является момент разоблачения личности убийцы, момент оглашения Имени, то в случае "жанра театральной постановки" интрига выстраивается совершенно иначе. Еще до разыгрывания сцены мы знаем личность убийцы, и драматичное качество этого знания вовсе не обязательно для этой сцены, которая, однако, является кульминационной. Завораживающим здесь оказывается не разоблачение личности убийцы, не восстановление картины преступления и не выведение истины о нем, но сам тот способ, каким истина предъясняется нам - или, если можно так выразиться, смотрит (*gazing*) на нас в блеске глаз убийцы. Мы становимся свидетелями ситуации, в которой истина оказывается *неожиданностью* лишь для того человека, который знал ее с самого начала - для убийцы.

С одной стороны, цель заключается в установлении разницы между "докапыванием" до истины и выведением истины на поверхность. С другой стороны, здесь мы имеем дело с различием между истиной фактов и "субъективной истиной", истиной "желания и вины". Иными словами, ответом, который мы, зрители, наблюдающие за разыгрываемой сценой, получаем в итоге, оказывается не ответ на вопрос "Убили ли вы такого-то и такого-то?", но ответ на вопрос гораздо более глубокий и не имеющий прямого отношения к предыдущему: "Виновны ли вы?" (Ни в "Гамлете", ни в "Убийстве" убийца не выступает с признанием: "Да, убийца - это я". Все, что нам дано видеть, - это лишь "некий знак виновности"). Наши умственные упражнения, работа "серого вещества" здесь ни при чем, как ни при чем здесь и то нарциссическое удовлетворение, которое мы можем испытать, самостоятельно найдя разгадку, возможно, даже задолго до конца повествования. Здесь мы движемся в другом измерении

- вселенной "желания и вины". Мышеловка захватывает нетолько вину убийцы, но также и наше желание - и именно это придает ей особое очарование.

Однако без ответа пока остается один важный вопрос. Возвращаясь с общего уровня структуры вымысла в вымысле к устройству "пьесы в пьесе", мы сталкиваемся со следующей проблемой: что оправдывает высказывание Хичкока о том, что "мы имеем пьесу в пьесе", если фактически мы имеем дело с "пьесой в фильме"? "Пьесу в пьесе" отличает также ее формальная сторона, а именно то, что ею удваивается сама форма повествования, что она представляет собой "кристаллизацию" образа на уровне самой формы. Но чем же тогда сцена разыгрывания пьесы в "Убийстве" отличается от тех театральных контекстов в фильме, которые можно было бы описать как "пьесу в фильме"?

Под предлогом прослушивания сэра Джон просит Фейна разыграть перед свидетелями сцену убийства. Сцена, которую поручается разыграть Фейну, начинается с того, что убийца входит в комнату, когда звучит реплика одной из девушек: "Друзья? Я могу рассказать тебе о твоих друзьях кое-что, чего ты не знаешь", - и кончается тем, что убийца поднимает свое оружие, услышав, как одна из девушек говорит другой: "Глупая, разве ты не знаешь, что он - полукровка". До того, как Фейн начинает игру, камера кадрирует своеобразную "сцену" в комнате, на которой и должно разворачиваться действие. Дав Фейну основные указания, сэра Джон присоединяется к аудитории, режиссируя действие уже оттуда. В это время камера совершает множество различных движений и определяет обстановку, положение и детали действия "изнутри". В кульминационный момент, когда Фейн должен занести наджертвой орудие убийства и заполнить пробел в тексте пьесы, он замирает, а в следующем кадре мы видим его рот, раскрытый в немом крике. Именно здесь проявляется ключевой момент хичкоковской режиссуры: монтаж, выводящий наш взгляд "вовне", так что мы начинаем видеть сцену сверху, "с потолка".

Сцена разделена на темные и светлые участки. Фейн и сэра Джон неподвижно стоят друг против друга, каждый со страницами текста в руках, - один на свету, другой в темноте. Следую-

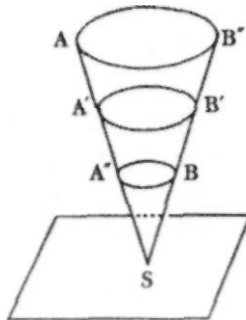
ший кадр показывает с увеличением страницы текста - рука переворачивает одну, но следующая оказывается пустой. Именно этот скачок камеры, когда мы возносимся над событийным рядом, созерцаем его сверху, а затем окунаемся в него вновь, - обладает ключевым значением. Благодаря использованию этого метода производится эффект двух полей, одного в другом, "фильма в фильме", "пьесы в пьесе". Структура хичкоковской мышеловки может быть проиллюстрирована следующим рисунком:



- который представляет не что иное как известную бергсоновскую схему, увиденную сверху, при помощи которой Делез¹ разъясняет феномен образа-кристалла:



Этот кристалл есть кристалл времени, определяемый Делезом как настоящее, совпадающее со своим собственным прошлым, что как раз составляет базовый структурный момент мышеловки. У нас есть некий промежуток времени, времени преступления, исключенного из событийного ряда и из реальности филь-



ма, но, тем не менее, продолжающего пребывать где-то на заднем плане в качестве некоей угрозы. И у нас есть настоящее, актуальный момент разыгрывания самой сцены, в "кристалле" которого исключенное время - т. е. делезовское "виртуальное" время - в конечном счете находит свое место в этой реальности. Хичкок указывает на это совпадение двух различных регистров времени со всей возможной прямоотой: мы знаем, что убийство действительно произошло в 1:30. Когда начинается разбиравание сцены, нам показывают время на чьих-то часах - точно 1:30. Таким образом, круг виртуального и актуального времени оказывается замкнутым. Можно усмотреть в этом отголосок к известным словам Гамлета:

Порвалась связь времен; - Будь проклят миг,
Когда рожден я был ее восстановить.

Функция этой мышеловки заключается в том, что она схватывает это распадающееся время и выделяет для него место в реальности фильма (или драмы); что она наделяет это время, не имевшее будущего и "застывшее" в момент совершения преступления, собственным настоящим.

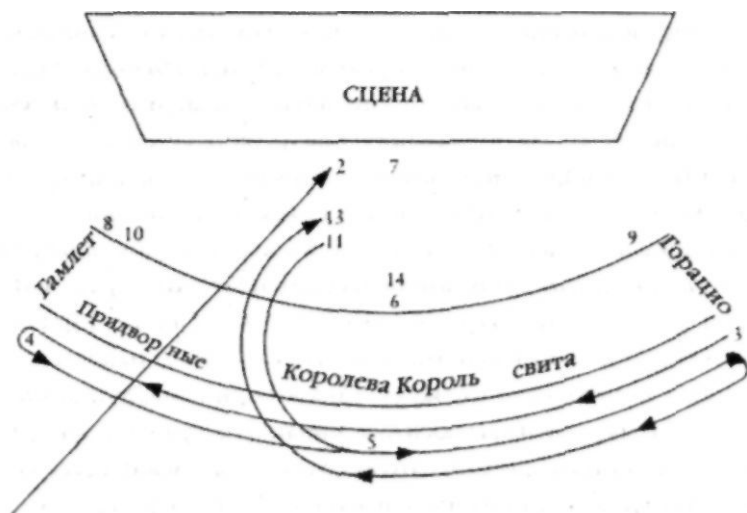
Можно выразиться иначе: в "жанре театральной постановки" мы имеем *дело* не с воссозданием преступления, но с его *Vorstellungs-Repräsentanz* [представлением как репрезентацией]. Структура разыгрываемой сцены являет собой не что иное как структуру того, что психоанализ называет *Vorstellungs-Repräsentanz*: мы имеем дело с репрезентацией чего-то изначально (и структурно) отсутствующего; с чем-то, что может появиться лишь как удвоенное и даже впервые появляется как свое собственное *повторение*: *повторение и есть само его первоначальное состояние*. "Первоначальное преступление, приводящее в действие само "Убийство" (как и самого "Гамлета"), может материализоваться и быть представлено лишь в форме *Vorstellungs-Repräsentanz* - структурно иного подхода к нему не существует. Это единственный способ как отсутствие самого непосредственного представления или невозможность его адекватного воспроизведения посредством означающего может оказаться вписанным в реальность.

Когда семнадцать лет спустя Лоренс Оливье снимал свой

фильм по "Гамлету", он столкнулся с той же проблемой структурного удвоения при съемках разыгрывания сцены - с проблемой того, как можно сделать "из пьесы в фильме" "пьесу в пьесе". Оливье также удалось разрешить эту сложность, а поскольку его решение во многом напоминает хичкоковское, полезно рассмотреть его более подробно.

Итак, как в его фильме снята сцена-"мышеловка"? Общая расстановка такова: актеры играют пьесу; король, королева и придворная свита являются ее зрителями, а Гамлет и Горацио (которому тот уже сообщил и о своих подозрениях, и о словах призрака) наблюдают за королем. В некотором смысле мы имеем здесь две сцены или два событийных центра - точкой же их схождения, конечно же, является король: настоящий убийца.

Оливье инсценирует "мышеловку" таким образом, что уже на первом ее круге (известно, что пьеса-мышеловка в "Гамлете" сначала разыгрывается как пантомима, а затем повторяется с декламацией текста) король теряет самообладание. Королю достаточно просто увидеть представление *без слов*. Ниже схематично показано, как движется камера во время разыгрывания сцены. Камера движется здесь - за исключением срединных позиций (6-10), в которых она, серией из шести стыкующихся кадров,



задает крестообразную фигуру, определяя тем самым "векторы" взглядов (король смотрит на сцену, Гамлет и Горацио попеременно глядят на короля), - как если бы она была закреплена на маятнике. Этим движением обозначается и определяется фокус, или "центр тяжести", действия. В первой части, до сцены с отравлением (5), этот центр располагается на самой сцене, так что камера движется из стороны в сторону, находясь за спинами всех зрителей (3-5). Затем, после серии с обменом взглядами (6-10), фокус смещается на короля (отравителя), смотрящего на сцену, так что два последних колебательных движения камеры центрируются на нем (11-13)." Перспектива постепенно изменяется: с поворотного момента, обозначенного шестью стыками, внимание зрителя начинает следовать за пристальными взглядами Гамлета и Горацио и наконец уже каждый неотступно наблюдает за королем. Круг обескураженных, уstraшенных и любопытствующих взглядов замыкается вокруг короля, что вызывает его реакцию - известный возглас "Дайте света!", после чего наступает общая паника и смятение.

Пока одна пьеса разыгрывается на сцене - "мышеловка", захватывающая взгляд короля, - другая ловушка оказывается установленной перед сценой: ловушка не менее "фиктивная", но и не менее "эффективная". Король по уши увяз в сети - в "паутине" взглядов. В интерпретации, которую Оливье дает "мышеловке", требование испуганным королем света однозначно свидетельствует о том, насколько им "осознается" то затруднительное положение, в котором он оказывается на уровне визуального поля.

Но что жетогда Оливье делает со "структурным удвоением"? Прежде всего нужно иметь в виду, что ловушка для короля помещается в поле визуального, а не на вербальном уровне, как то происходит в драме. Тем самым мы уже частично получаем ответ на вопрос о "структурном удвоении" "мышеловки" в фильме. Делая следующий шаг, мы можем сказать, что драматический эффект того, что в других случаях мы принимаем за реальность фильма, достигает своей кульминации в серии шести стыков/взглядов. Нам известно, что монтажное вмешательство является собой момент, когда мы менее всего осознаем присутствие камеры. В то же время этот драматический, явно кинематогра-

фический эпизод обрамлен чересчур очевидными переходами, колебаниями камеры за спинами главных героев. (Этот момент, когда мы внезапно ясно осознаем присутствие камеры, опосредующей наш взгляд, сопоставим с тем эффектом, которого Хичкок достигает, резко поднимая камеру к потолку и затем вновь опуская ее вниз.) Сначала камера захватывает и прочерчивает поле видения (3-5), тогда как крестообразная фигура, обозначаемая камерой внутри этого поля (6-11), являет собой реальное вторжение камеры в запретное пространство: внутрь своего собственного поля видения. Применяя эти средства, Оливье подходит максимально близко к структуре фильма в фильме - "первым" фильмом здесь является тот, который мы видим сточки зрения совершающей колебательное движение камеры. Когда этот круг оказывается описанным, следует ряд быстро сменяющихся друг друга кадров и драма взглядов - т. е. еще одна "мышеловка" в сцене-мышеловке, описанной выше. Но уже в следующий момент камера вновь, "как ни в чем не бывало", перескакивает на колебательные движения за спинами зрительской аудитории (11-13), словно говоря нам: то, что вы только что увидели, я могла бы вам вовсе не показать.

Метод Оливье можно считать инверсией, которой все же удастся сохранить базовую парадигму хичкоковской процедуры. В обоих случаях мы имеем дело со структурой конуса: в случае Хичкока, этот конус установлен горизонтально, в случае Оливье - вертикально. И там и там мы одинаково проходим через смену взгляда "изнутри" на взгляд "извне": в "Убийстве" последовательность смены - внутри-вовне-внутри, тогда как в "Гамлете" - вовне-внутри-вовне. Возможно, эта перестановка происходит потому, что в "Убийстве" убийца находится *внутри*, в самой разыгрываемой сцене; в "Гамлете" же он - *вовне*, среди зрителей.

Какой вывод можно сделать из вышесказанного? Что Оливье был учеником Хичкока? Или же уместнее заключить, что оба они обладали глубинным знанием парадигмы взаимосвязи между кино и театром?

Самоубийство как структура поступка

В предыдущем разделе мы строили нашу интерпретацию при помощи анализа того, как Хичкок снимает эпизод с разыгрыванием сцены в "Убийстве". В частности, мы выделяли тот момент, когда камера вдруг ни с того ни с сего "подпрыгивает" и дает нам общую панораму. В следующей сцене этой головокружительной высоте ретроактивно будет придан новый смысл: она окажется возможным местом смерти убийцы. Это именно та высота, которую Фейн избирает местом для совершения самоубийства.

Самоубийство Фейна становится в "Убийстве" тем моментом, в свете которого общий триумф сэра Джона немало теряет в своем блеске. Это - возвышенный, в строгом смысле слова, момент фильма; тот образ, перед которым бледнеют все остальные его образы. Более того, он оказывается моментом "моральной победы" Фейна над сэром Джоном. Сказанное можно прояснить экскурсом в теорию (этического) деяния, поступка - теорию, разработанную Кантом, но также *соотносящуюся* с некоторыми понятиями лакановского психоанализа.

Первая ключевая идея кантовской теории чистого этического деяния заключается в различении между поступком, совершаемым лишь *в согласии с долгом*, и поступком, совершаемым исключительно *исходя из долга*. *Лишь последнее этично в строгом* смысле слова. Найдутся такие, кто будут поступать в согласии с долгом по причине различных личных интересов: один - во избежание неудобства, другой - чтобы снискать хорошую репутацию, третий - в ожидании какой-то выгоды и т. д. По Канту, каждое из этих действий патологично, и хотя они и могут совершаться *в согласии с долгом*, этическим поступком они никогда не станут. Этическим поступком является лишь в том случае, когда он совершается исключительно *исходя из долга*.

Прежде всего, это означает, что поступок в строгом смысле не имеет внешнего: его основание должно всегда быть *само-основанием*. Поступок не может произойти вследствие причин, внешних по отношению к нему (наши "внутренние" импульсы и мотивы также относятся к такого рода причинам). Он может исходить лишь из себя самого кактождественного моральному

закону - в противном случае он оказывается "не-чистым", "патологическим", он не может быть поступком в собственном смысле слова. С другой стороны, поступок не имеет внешнего в *том смысле, что от всех его* эффектов, последствий - от всего, что происходит *после - следует* отвлечься, заключив его в скобки. Поступок не знает никакого после. Кант неустанно повторяет это: поступок находится по ту сторону всех критериев полезности, действенности и тому подобных; он - пользуясь метафорой самого Канта - то сокровище, что сияет собственным светом и в себе несет всю свою ценность. Значим лишь поступок, не преследующий внешние ему цели, являющий цель в себе, представляющий собой единственную цель собственного осуществления - осуществляющийся как некий "*бесполезный поступок*". *Если* наше действие направлено на достижение того или иного, то это не поступок. " В конечном итоге поступок *по сути своей есть побочный продукт себя самого*. Он представляет собой нечто абсолютно непоколебимое, пусть и бесосновное. Это точка абсолютной непоколебимости и достоверности, парящая в пустоте: он заключен "*в себе*".

Другой сущностный момент поступка - это его недвусмысленная расположенность "по ту сторону принципа удовольствия", по ту сторону заботы о благоденствии [*Wohl*] субъекта. В структуре поступка нет места какому-то удовольствию или удовлетворению. Как отмечает Лакан в своем семинаре "Этика психоанализа", Кант допускает лишь один эмоциональный коррелят моральному закону - *страдание*."

Более того, поступок совершается без расчета на некое вознаграждение (я жертвую чем-то здесь, чтобы получить что-то там); он - по ту сторону всякого обмена, исчисления, по ту сторону любой модели или логики равноценности. Если поступок - это жертва, то жертва эта должна быть "чистой"; не может быть ничего ей равноценного, чего-то, чем можно было бы ее возместить.

Однако если определять критерии морального деяния таким образом, возникает проблема, что мы никогда не можем быть в точности уверенными, оказываются ли они вполне удовлетворены. Мы никогда не можем с уверенностью утверждать, что

полностью освободили наше деяние от влияния каких бы то ни было "патологических объектов". Кант переводит эту проблему в проблему структуры самого поступка, показывая ее на языковом уровне. Здесь мы имеем в виду тот фрагмент из "Основположений метафизики нравственности", где Кант разбирает различные виды императива. Одно из наиболее важных различений здесь - это различие между гипотетическим и категорическим императивами. Гипотетический императив имеет здесь следующую форму: "Если ты хочешь получить X, ты должен сделать Y". Действие здесь - лишь средство для достижения определенной цели. Категорический же императив, напротив, утверждает необходимость самого поступка, необходимость, безотносительную к каким бы то ни было целеполаганиям и, строго говоря, принадлежащую поступку самому по себе. Вдумаемся в заповедь: "Ты должен выполнять свои обещания!" - ее проблематичный характер и двусмысленность (равно как двусмысленность наших действий, согласующихся с ней) объясняются тем, что эта заповедь может заключать в себе или предполагать продолжение: "...иначе пострадает твоя репутация". Обремененный этим добавлением категорический императив немедленно обращивается - или, лучше, оказывается - гипотетическим императивом, пусть и несколько замаскированным. Так, все императивы, представляющиеся категорическими, вполне могут оказаться *скрытыми гипотетическими* императивами. Или, как говорит об этом Кант, "нужно еще считаться с возможностью, не гипотетические ли в скрытом виде веете императивы, которые кажутся категорическими".¹⁵

Коротко говоря: проблема с (моральными) поступками заключается в факте их языковой связанности, их вписанности в символическую сеть - или, в кантовских терминах, в том факте, что они не существуют "сами по себе" [*ansich*]. В этом и состоит основная причина их двусмысленности, которую они разделяют со словами, с означающими. Двусмысленность, о которой здесь идет речь, не является чем-то, от чего можно просто "избавиться"; она возникает потому, что говоримое субъектом всегда (в более или менее скрытом виде) есть речь Другого, и потому, что субъект - парафразируя известное определение - сам

никогда не действует, но "является задействованным". Иными словами, проблема в том, что субъект поступка - это всегда субъект бессознательного, а потому по статусу этот поступок всегда оказывается не свершившимся - *неудачным, незавершенным* - поступком. В этой перспективе состоявшийся поступок был бы чем-то, выходящим за рамки символического, что, следовательно, позволило бы субъекту отделаться от двусмысленности слов. А это было бы возможным лишь для "пограничного" существа в буквальном смысле этого слова.

Кант настаивает на процессе бесконечного "очищения", бесконечного приближения к пределу поступка (и для "поддержания" этой идеи даже вводит постулат бессмертия души). Однако имеется одно деяние, вполне соответствующее структуре поступка, выделенной Кантом: самоубийство - акт самоубийства, как он описывается и определяется Жак-Алэн Миллером в его тексте "Жак Лакан: заметки к его *понятию passage à l'acte*".¹⁶ Миллер говорит, что Лакан создал свою модель поступка из акта самоубийства: всякий реальный поступок - это "самоубийство субъекта". Субъект может быть вновь рожден в этом поступке, но лишь как новый субъект. Действие оказывается поступком лишь в том случае, если вследствие него субъект перестает быть прежним. Оно всегда структурировано как символическое самоубийство; оно представляет собой жест разрыва символических связей. Каковы же ключевые, отличительные черты самоубийства как модели поступка? Каковы характеристики этого *поступка* *гагехеЦенсе*?

Он всегда направлен на себя. На уровне *обоснования поступка* санкционирует себя сам. Он радикально потусторонен принципу удовольствия и основывается на том, что Фрейд обозначает как "влечение к смерти", а Лакан затем осмысляет как *Jouissance*. В нем субъект избегает двусмысленности слов, переступает порог символического, что естьюграничная линия поступка. (В качестве примера Миллер приводит переход Цезарем Рубикона). *Он есть единственное успешно совершенное деяние*, нечто абсолютно отличное от "делания" и "действия". Он воплощает в себе некое радикально *"нет!"* окружающему миру и заключает в себе некий момент неизбежного риска. Он безраз-

личен как к своему внешнему, так и к будущему и как таковой находится за пределами смысла и значения. Поступок по своей сути не имеет никакого *после* (поскольку, как уже было сказано, по совершению деяния субъект больше не остается прежним), пребывая, как говорит Миллер, *в себе*.

Структура поступка, как ее определяет Кант, действительно соответствует структуре самоубийства - за исключением единственного момента: самоубийство не отвечает требованию всеобщности, оно не может быть задано как всеобщий закон (что является необходимым условием для категорического императива: поступай так, чтобы максима твоей воли могла в то же время иметь силу принципа всеобщего законодательства). Верно, что эта невозможность кажется самоочевидной, но красота кантовской теории заключается в том, что тем не менее можно доказать, что мы способны и на это. Кантовская конструкция понятия чистого, радикального зла возникает именно из этого жеста, которым мы *открыто* полагаем нечто частное на место закона, так что сама эта частность начинает действовать в качестве формы высшего законодательства. Зло это не есть следствие слабости, недостатка, преступления или временного возобладания "патологических" импульсов: это само Зло как "этическая позиция". Наиболее удачный пример этого приведен в "Метафизике нравов", где Кант анализирует различие между убийством монарха и "казнью по форме", определяя последнюю как "самоубийство государства".¹⁷ Убийство - это, конечно, преступление, преступление, должное быть наказанным по закону. Также и убийство суверена - высшего законодателя - является преступлением: "высшим", "пограничным" преступлением, но все же преступлением. Пограничным оно является в том смысле, что может остаться безнаказанным, поскольку совершено это преступление против самого того лица, которое могло бы его наказывать. Оно совершается как раз с таким намерением: из страха перед последующим наказанием. Возможно, компетенция нового суверена и окажется радикально преобразованной новым "революционным" законодательством, однако вряд ли и дело дойдет до того, что новые власти легализуют убийство как таковое. Так что нет никаких противопоказаний к тому, чтобы мы мыс-

лили убийство суверена под категорией преступления.

Осуществленная по форме казнь суверена, однако, дело совсем другого рода. Она ужасает, поскольку есть нечто абсолютно постыдное, но вместе с тем не является преступлением в собственном смысле этого слова - она свершается во имя закона и формально согласуется с законом. Таким образом, формальная казнь монарха в каком-то смысле оказывается реализацией Садовской идеи радикального преступления. В отличие от смерти, которую он считает присущей жизненному циклу, постоянному преобразованию, проходящему через этапы разложения и нового рождения, Сад развивает идею радикального преступления, которое уничтожит, остановит сам жизненный цикл и процесс преобразования как таковой". Действие той же логики можно узнать в кантовском прочтении казни монарха как радикального преступления, преступления по ту сторону всех преступлений: другие формы смены правителей и систем равно принадлежат "нормальному" циклу жизни общества, тогда как (осуществленная по форме) казнь монарха совершенно сбивает общество с пути; она выталкивает его в точку невозвращения. Что же в этом акте представляется Канту столь ужасающим?

Как было уже отмечено выше, Кант определяет этот акт как самоубийство государства, самоубийство же оказывается в области кантовской философии той единственной точкой, в которой действие чистого, радикального зла и чистый моральный поступок парадоксальным образом совпадают. Все постулируемые Кантом условия, которым акт должен соответствовать, чтобы считаться моральным поступком, приходят к одной фундаментальной диспозиции: чистым, безукоризненно моральным поступком будет тот, которому удастся возникнуть и остаться в *регистре Реального* (используя лакановскую терминологию). Деяние, поступок является моральным лишь в том случае, если все наши попытки объяснить или символизировать его оказываются безуспешными - т. е. если мы не можем подыскать каких-то причин для его совершения, мотивов, целей и вообще каких бы то ни было интересов, которые субъект мог бы преследовать через него. Короче, если бы в своем поступке субъект руководствовался чем-либо иным, кроме самого деяния (т. е.

если бы он не действовал "бесполезно" и "нефункционально"), то он совершил бы не моральное деяние, а заурядное действие.

И именно в этом измерении Реального акт радикального, "бескомпромиссного" зла, зла как "этической позиции" (зла, которое не обязано своим происхождением слабости или временной патологической страсти), сходится с чистым моральным деянием - поскольку этика здесь находится строго по ту сторону добра и зла. Причина, по которой Канта столь ужасала формальная казнь монарха, заключалась в том, что этой "казнью по форме" демонстрировалась возможность совершения "преступления из форменной (совершенно бесполезной) злости"^{1*} - именно в этой связи формализованная казнь монарха является собой "чистую идею крайнего зла"². Иными словами, если люди в порыве гнева и страха за собственное будущее хотят избавиться от своего монарха, то почему бы им просто не убить его? - это преступление, и как таковое оно может быть объяснено и понято. Но почему - и этот вопрос раздражает Канта более всего, - почему надо брать на себя заботу о проведении "казни по форме", если она есть не что иное как акт чистой злости, бесполезная "трата"? Такая казнь следует форме исключительно ради формы, *что как раз и является определением чистого морального поступка.*

Источник кантовского ужаса и зачарованности перед преступлением такого рода можно выявить в том обстоятельстве, что всегда, когда он заговаривает о нем (что происходит не так уж редко), он вынужден описывать его теми же словами, что и чистый моральный поступок - единственное, что ему удается прибавить к этому описанию, это "извращенность" такого поступка. Канту удалось отстоять идеал Добра лишь ценой отказа от возможности чистого морального, этического поступка: единственные бесспорные примеры такого деяния, которые он мог найти, были примерами осуществления радикального зла, в которых его агенты выступали в роли "хранителей существа преступления как такового" - слова, сказанные Лаканом при рассмотрении положения Антигоны и ее поступка. Хотя с такой точки зрения самоубийство представляется актом радикального зла, оно, тем не менее, сохраняет достоинство и структуру

посту UK7Lpar excellence, поскольку ядро этой структуры, по словам Миллера, состоит как раз в *нарушении закона*.

Между деянием и "истерическим театром"

В свете вышеизложенного, что мы можем сказать по поводу развязки "Убийства"? Каковы ее последствия для положения сэра Джона и Фейна?

Сэр Джон - "настоящий мужчина", он воплощает все идентификационные признаки, считающиеся "олицетворением мужественности": сильный, преуспевающий, красивый, настойчивый... Фейн - полная ему противоположность: несчастливый в любви, неудачливый, "нечистой" расы и неопределенного пола. Причем "половинчато" нетолько его расовое происхождение, но и его пол: печать сексуальной неопределенности и трансвестизма лежит на самом его внешнем виде (на сцене он часто выступает в женской одежде). В начале фильма кто-то описывает его как "стопроцентно женоподобного мужчину". Что касается сексуальной идентификации, то здесь он скорее женственен. Таким образом, сэр Джон и Фейн диаметрально противоположны друг другу; точнее, каждый из них олицетворяет, чего нет в другом. Этот основной расклад дополняющей противоположности сам по себе заставляет нас вспомнить о другой важной здесь диспозиции: о фигуре двойника и том антагонизме, что связан с ней. В "Убийстве" это измерение можно распознать на нескольких уровнях.

Прежде всего, в сцене, следующей после сцены суда. Сэр Джон стоит в своей ванной, погруженный в раздумья, и потягивает вино; вот он опускает стакан и смотрит на себя в зеркало. Этот кадр, в котором мы видим его молчаливое отражение в зеркале и бокал, поставленный им перед собой, сопровождается вопросом, озвученным закадровым голосом: "Кто выпил бренди?" (На месте преступления был найден пустой бокал для бренди, так что бокал сэра Джона в этой сцене непосредственно напоминает ему об убийце). Здесь мы сталкиваемся с функцией зеркального образа, с убийцей как двойником сэра Джона. То же самое можно сказать и о сцене-"мышеловке", рассмотренной выше,

когда Фейн и сэр Джон стоят друг напротив друга, оба со страницами текста в руках, один на свету - другой в темноте, словно тело и его тень. Двойниками ихтакжеделает соперничество за Диану. И последнее, но от этого не менее значимое обстоятельство: лишь прибегнув к фигуре двойника, мы сможем объяснить *ненависть* сэра Джона по отношению к Фейну. Он не просто пытается обнаружить убийцу - очевидно, что он ненавидит его (особенно ближе к концу фильма). Он бьет ниже пояса - намек на расовую нечистоту Фейна в тексте роли, которую ему предложено сыграть, - и когда становится известно о смерти Фейна, он сохраняет абсолютное хладнокровие. Он ненавидит его, потому что некоторым образом слишком близок к нему. Фейн напоминает ему о присутствии в его собственном желании чего-то жуткого, о смертоносном характере Вещи, вокруг которого вращается его желание.

Что касается этого желания, то положение сэра Джона довольно парадоксально - согласно меткому описанию Уильяма Ротмана: "Возможно, потягивая вино, он воображает себя обладающим объектом своего желания. С другой стороны, жест, совершаемый им перед зеркалом, кажется настолько театральным, что можно посчитать его поглощенным не столько своим желанием, сколько разыгрываниемроль/ человека, одержимого желанием"³¹. И это не единственный момент, где можно различить этот аспект его желания. Еще более четко он проступает во время монолога сэра Джона, произносимого им после беседы с Беннетом, когда выясняется, что ранее он уже встречался с Дианой. После ухода Беннета сэр Джон принимает совершенно "гамлетовскую" позу: опершись на стену, он устремляет взгляд в потолок и начинает вслух размышлять о Диане и их отношениях. Вся обстановка до комедийности театральна.

И потом сам факт перевода им всей истории с раскрытием преступления в театральную пьесу, создающий ситуацию, внутри которой он может поставить на сцене свой роман с Дианой, *инсценировать свое желание*. Можно даже сказать, что сэр Джон *никогда не перестает* играть "роль человека, одержимого желанием". Толкование здесь можно развивать в двух направлениях. С одной стороны, то, что сэр Джон приводит в действие же-

ление, можно истолковать как его метод сокрытия некой радикальной невозможности, а именно неспособности желать - он стыдится этой "немощи" и потому притворяется "одержимым желанием". Однако не является ли более правдоподобным скорее обратное толкование неспособности, который стыдится сэр Джон, *возникает в силу присутствия самого желания? Инсценируя свое желание*, он скрывает не недостаток, но переполняющее присутствие *желания*; он скрывает само желание. Инсценировка желания - это его стратегия сохранения дистанции, соответствующей его "организации". Посредством этой стратегии он стремится установить контроль над ним и стать *властителем* желания, а не его подданным. Его беспокойство и страх перед собственным желанием, перед реальным этого желания и тем фактом, что он действительно был одержим Дианой во время суда, становится движущей силой его инсценировки желания. С помощью этой техники он удерживает контроль над ходом событий и препятствует их ускользанию из-под контроля. Говоря коротко: *инсценировка желания совершенно равнозначна бегству от желания*; цель этого маневра - избежать столкновения с реальным желанием, Вещью, *Ding*.

Сэр Джон непрерывно инсценирует своеобразный "истерический театр", где он может играть роль властителя (роль человека, держащего в руках *все нити действия и управляющего игрой*), и этой ролью он уступает в своем желании, предает его. В этом смысле Фейн оказывается для него идеальной фигурой, оправдывающей его предательство своего желания: Фейн воплощает угрозу того, что произойдет, если сэр Джон не будет контролировать свое желание. Он олицетворяет нежелательную, отягощающую тень собственного желания сэра Джона; тень, от которой сэр Джон пытается бежать, оставив ее за сценой; убийственное, смертоносное измерение желания. Однако проблема заключается в том, что сама эта тень "освобождается" и появляется перед ним - и, конечно же, где еще это может произойти, как не на сцене, в виде самоубийства, в котором воплощается триумф чистого желания, желания смерти? Если на протяжении всего фильма Фейн представляет собой лишь тень сэра Джона, в конце его, своим актом "чистой автономии", он полно-

стью переворачивает эту ситуацию: теперь сэр Джон оказывается лишь слабой тенью Фейна.

Но что именно вводится этим поступком Фейна, что именно им совершается? Он избирает путь абсолютного упорствования, упорствования, которое - по крайней мере сточки зрения принципа реальности - абсолютно бессмысленно. Однако именно тот факт, что оно бессмысленно, *hors-sens*, придает этому деянию этическое измерение. Фейн упорствует даже тогда, когда колеблется само желание, на краю последнего предела, отделяющего желание от его фокуса, откуда далее можно говорить лишь о *чистом желании*, о желании смерти кактаковой. *Он упорствует в своем желании даже тогда, когда это желание более не имеет никакого основания*, когда он уже более не может ожидать получить что-то взамен за свое упорство; поэтому его поступок и становится этическим. Так что именно Фейн, который, в отличие от сэра Джона, все время занимал парадоксальное "промежуточное" положение, положение символической "неопределенности" и двусмысленности, в конце оказывается способным на поступок *stricto sensu*}

Примечания

¹ Фильм начинается с обнаружения мертвого тела актрисы Эдны Дьюс. Все факты указывают на Диану Бэринг, актрису из той же труппы: убийство произошло в квартире Дианы, актрисы были соперницами, ненавидевшими друг друга. Диана найдена на месте преступления в своеобразном трансе. Следует суд; единственное оправдание Дианы состоит в том, что она ничего не помнит, - ее приговаривают к смертной казни. Среди присяжных - сэр Джон, известный драматург, который убежден в невиновности Дианы и решает самостоятельно найти настоящего убийцу. С этой целью он собирается использовать свое искусство - как говорит он сам: "Жизнь позволяет красивой и несчастной девушке идти на виселицу. На сей раз, искусство сможет этому помешать". Он пишет драму "Истинная история дела Бэринг" (что мы узнаем только в конце фильма) - "подлинную историю" дела об убийстве. Его цель, или даже фантазия, заключается в том, чтобы окатиться на сцене вместе с Дианой Бэринг и сыграть в этой пьесе.

В результате проведенных следственных действий (найден портсигар, который Диана узнает) выясняется, что убийца - Хэн-

делл Фейн - актер, "приговоренный" главным образом к цирковым и другим развлекательным представлениям (с заметными признаками трансвестизма). Он несчастливо влюблен в Диану, которой, в ключевой момент, Эдна хотела раскрыть нечто постыдное о нем. Сэр Джон решает поймать Фейна в театральную ловушку *par excellence*, "мышеловку" - пьесу в пьесе. Под предлогом прослушивания он вынуждает его разыграть (перед свидетелями) незаконченную сцену пьесы, которую он пишет, рассчитывая, что Фейн "заполнит пробелы" или каким-то образом выдаст себя. И все же, несмотря на волнение, Фейну удается сыграть всю сцену и не совершить никакой роковой ошибки.

Следует сцена, в которой Фейн исполняет захватывающий номер на трапеции в цирке. Среди зрителей - сэр Джон и Маркем, администратор труппы, помогающий сэру Джону в его расследовании. Завершив свое представление (и все еще оставаясь высоко над сценой), Фейн делает из веревки петлю и совершает самоубийство. Он также оставляет письмо, в котором сообщает сэру Джону, что он все-таки решил поучаствовать в его пьесе (чтобы заполнить "пробелы") и продолжает в духе драматической режиссуры: "Обе женщины стоят, глядя друг на друга в мертвящей тишине. Обе поглощены напряженностью момента, поэтому они не услышали убийцу, прокравшегося через дверь... Он идет домой, убийца, нежданный убийца, который заставил замолчать уста женщины, знавшей его тайну и попытавшейся раскрыть ее женщине, которую он осмелился полюбить. Вот вам и вся мелодрама, сэр Джон". (Еще более мелодраматичной смерть Фейна делает то обстоятельство, что Диана все время знала "его тайну").

Письма достаточно для оправдания Дианы. Заключительная сцена фильма на первый взгляд кажется яркой "счастливой концовкой". Сэр Джон и Диана входят в квартиру, и он целует ее. Камера медленно отъезжает, пока не появляется конструкция - конструкция сцены. Затем падает занавес, и фильм заканчивается. Мы никогда не узнаем, что же на самом деле произошло в отношениях между Дианой и сэром Джоном. Мы знаем только, что сэру Джону удалось инсценировать свою "фантазию" - ведь мы явно видели последнюю сцену пьесы "Истинная история дела Бэринг".

² Трюффо Ф. *Кинематограф по Хичкоку*. М., 1996. С. 29.

³ Хичкок подчеркивает это: музыкальной трансляции предшествует соответствующее объявление.

⁴ В "Веревке" каждый кадр длится 10 минут - именно такова длина одной кассеты с пленкой, управляемой в кинокамеру. В исто-

рии кино - это единственный случай, когда фильм был целиком отснят без остановок для смены точек съемок" (Трюффо Ф. *Указ. соч.* С. 102).

⁵ Там же.

* Там же. С. 103.

⁷ О действии оппозиции "публичного" и "приватного" в фильмах Хичкока см.: Fredric Jameson, 'Spatial Systems in North by Northwest', *m Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, London-New York: Verso 1994, pp. 47-72. [Реферативное представление этого текста см. ниже: "Addendum к Хичкоку (помимо Лакана)"].

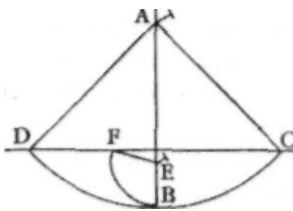
• Трюффо Ф. *Указ. соч.* С. 39.

"Полукровка" - термин, полностью применимый к Фейну. Во второй части фильма сэр Джон, навещая Диану в тюрьме, упрекает ее, что она защищает убийцу, поскольку влюблена в него. В свое оправдание она заявляет, что это невозможно. Когда сэр Джон продолжает далее "досаждать" ей, говоря: "Я не вижу никакой причины, почему это должно быть невозможно" - Диана, наконец, взрывается: "Но почему?! Ведь он же - полукровка!"

¹ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, London: The Athlone Press 1989, p. 294.

"См.: Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin 1979, ch. 17.

"Как видно из нижеприведенной схемы, подобное движение камеры в точности следует принципам галилеевской физики:



Маятник подвешен на гвозде в точке А. Если он начинает колебательное движение из точки С, то, пройдя через точку В, он достигнет начальной точки возврата на другой стороне - т.е. точку D. Если же мы добавим еще одну точку тяготения, поместив еще один гвоздь в позиции Е, то маятник, нормальным образом совершив колебание до точки В, затем искривит траекторию своего движения по направлению к точке F. См.: Галилей Г. *Беседы и математические доказательства, касающиеся двух новых отраслей науки I/ Галилей Т. Избр.: 2-х тл.* 2. М., 1964. С. 246-248.

¹³ "Поступок из чувства долга имеет свою моральную ценность не в той цели, которая может быть посредством него достигнута, а в той максиме, согласно которой решено было его совершить; эта ценность зависит, следовательно, не от действительности объекта поступка, а только от принципа волеия, согласно которому поступок был совершен безотносительно ко всем объектам способности желанья. Что намерения, которые мы можем иметь при совершении поступков, и их влияние как целей и мотивов воли, не могут придать поступкам никакой безусловной и моральной ценности - ясно из предыдущего". (Кант И. *Основоположения метафизики нравственности* // Кант И. *Сочинения*. Т. 4. М., 1994. С. 169).

¹⁴ См.: Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII; L'éthique de la psychanalyse*, Paris: Editions du Seuil 1986, ch.4.

¹⁵ Кант И. *Основоположения...* С. 189.

"Jacques-Alain Miller, 'Jacques Lacan: Bemerkungen über sein Konzept des passage à l'acte', *Wo es war VII-VIII*, Vienna: Hora Verlag 1990.

¹⁷ Кант И. *Метафизика нравов* // Кант И. *Сочинения*. Т. 6. М., 1994. С. 355.

¹ Подробнее о "садовском проекте" и его взаимосвязи с лакановским понятием "между двумя смертями" см.: Жижек С. *Возвышенный объект идеологии*. М., 1999. С. 138 и след.

" Кант И. *Метафизика нравов*. С. 355-

¹⁶ Там же.

¹¹ William Rothman, *The Murderous Gaze*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1982, p. 62.

¹⁸ настоящем издании опущен последний, исключительно "пояснительный" раздел англо-американской версии статьи А. Зупанчич, в котором на примере фильма Питера Уира "Общество мертвых поэтов" иллюстрируется тезис о том, что "моральный поступок" представляет собой момент "разрыва", "перегруппирующий" прежний символический код, заново структурирующий саму символическую вселенную действия. -Прим. ред.

Punctum Caecum, или О прозрении и слепоте

Стоян Пелко

С глаз долой, из мыслей вон
Outofsight.outofmind
(рекламный слоган очков "Москино").

С глаз долой, но не из мыслей
Out of sight, not out of mind
(лозунг из клипа в поддержку
похищенного журналиста в Бейруте).

1

На месте пересечения мысли и зрения немало было сломано философских голов, а некоторые кинематографические черепа даже треснули. Несомненно, одним из самых известных черепов был череп на фотофафии с подписью "Бенхэм стрит, 46" из фильма "Тень сомнения". Речь, конечно же, идет о черепе маленького Чарли, который упал с велосипеда в гололедицу и попал под колеса трамвая. "У него треснул череп. Мы так долго его лечили... Послеэтого несчастного случая он уже нетак много читал. Фотофафия была сделана как раз в тот день. Когда мы ее напечатали, мама плакала. Она все думала, будет ли он внешне таким, как прегде, будет л и он вообще таким, как прежде", - подвела итогего сестра Эмма. Дядя Чарли ничего не знал об этой фотофафии: она была вне поля его зрения и в тоже время далеко за пределами его (мрачных) мыслей. Но когда однажды он столкнулся с шокирующими доказательствами того травматического дня, все тело его оцепенело, а зрение сменилось слепотой. *Сглаз долой -none измыслей!*

Рэймон Беллур сделал из этого примера далеко идущие выводы о роли статического фотографического образа в динамичном потоке подвижных образов кинематографии:

Создавая дистанцию и некое иное время, фотография позволяет мне думать в кино. Она позволяет мне думать как о фильме, так и о самом факте пребывания в кино. Короче говоря, присутствие фотофафии дает

мне свободней нагружать смыслом то, что я вижу. Оно помогает мне (немного) закрыть глаза, хотя они и продолжают оставаться открытыми.¹

Не случайно Беллур назвал свой текст "Мыслящий зритель". В конце концов именно на этом неуловимом пересечении мыслящего взгляда и приглушенной мысли Альфред Хичкок построил свою кинематографическую вселенную. Из-за этого он и сам по необходимости оказался на некоем неуловимом месте пересечения - на пересечении классического и современного кинематографа. Кратчайшая дефиниция, данная Хичкоку Жилем Делезом, такова:

Он, возможно, находится на переломе двух кинематографов: классического, который он доводит до совершенства, и современного, который он предуготовляет².

Эту неблагодарную роль одновременно вехи и связующего звена, чистого отношения между одним и другим, Хичкок получил благодаря тому, что "ввел ментальный образ в кинематограф. Иными словами, *он сделал, предметом образа само отношение*, и образ у него не просто дополняет образы восприятия, действия и переживания, но обрамляет и трансформирует их"³. Именно поэтому Делез так настойчиво подчеркивает, что с Хичкоком в истории кино появился новый тип "фигур", *фигурымыслей*, и ставит их "изобретателя" в один ряд с английскими философами: "Хичкок создает кинематограф отношений точно так же, как английская философия создала философию отношений"⁴.

Итак, как же обстоят дела с вышеупомянутым отношением между зрением и мыслью? Что происходит, когда мы закрываем глаза, но при этом продолжаем видеть?

2

Конечно же, вы помните рассказ Хичкока о сценаристе, у которого лучшие идеи появлялись среди ночи, но который не мог ничего вспомнить с утра! Поэтому он приготовил на тумбочке лист бумаги и карандаш. После одной такой бурной ночи на листе было написано: "Парень встречает девушку".

Я привел этот рассказ, потому что с тем же исходным положением мы сталкиваемся и в начале текста, послужившего "ле-

гендой" для нашего рассмотрения образов Хичкока - а именно, текста Жака Деррида "Воспоминания слепых. Автопортрет и другие руины". Слово "легенда" здесь выбрано потому, что речь идет о тексте, поясняющем образы (авторский выбор картин на тему слепоты из архивов Лувра), а также еще и потому, что текст этот постоянно возвращается к тем легендам, что сущностно определили (слепую) образность западной цивилизации - от Гомера до Борхеса.

Все это началось одной темной беспокойной ночью (16 июля 1989 года) с карандашом и блокнотом у постели. Утром автору удалось разобрать в блокноте следующие следы прерванного сна:

"..дуэль двух слепых, один из которых оборачивается, чтобы наброситься на меня, бедного прохожего, пристает ко мне, заставляет меня петь, потом мы вместе падаем на землю, он снова хватает меня с такой ловкостью, что, в конце концов, я действительно начинаю сомневаться, а не вижу ли я хоть один его глаз, наполовину прикрытый и уставившимся в одну точку, как у Циклопа (одноглазого или косоглазого существа, я точно не знаю), он продолжает держать меня то так, то эдак, и наконец, применяет оружие, против которого я бессилён, угрозу моим сыновьям..."⁶

Хотя автор отдельно добавляет, что это только его сон *и он никого другого не касается* (*'Une regarde personne'*⁷), мы все же позволим себе пройти по следам этого сновидения, ведь кроме паразитически совпадающей исходной ситуации, оно еще и содержит в сжатом виде буквально все, о чем пойдет речь по отношению к Хичкоку: настоящих и притворных слепых, пристающих и проходящих мимо, одноглазых и косоглазых, отцов и детей...

3

Итак, обратимся ко сну ("Этой ночью мне снилось, что я возвращаюсь в Мандерли" - "Ребекка"), чтобы отсвета и огней ("Блистай, блистай, Америка!" - "Иностраннный корреспондент"), через близорукость ("Подозрение") мы могли бы перейти к слепоте ("Саботажник"), и в конце концов попасть в тень нового кошмарного сна ("А я тебе принес кошмар.... Ты живешь во сне, ты лунатик, слепая!" - "Тень сомнения").

Поэтому в отличие от обычной, тематической, классифика-

ции фильмов Хичкока, нас будут интересовать скорее те пять вышедших друг за другом фильмов, которые в общих чертах отмечают переезд Хичкока из Европы в Америку и совпадают по времени с периодом Второй мировой войны. Опять-таки имеет место неувловимый разрыв между двумя периодами, аналогичными "разрыву" между образом-движением и образом-временем у Делеза. И, конечно, не случайно, что классификация кинематографических образов Делеза со всем нагромождением доказательств наличия такого разрыва в конце концов должна была обратиться к полностью внешнему, историческому аргументу - ко Второй мировой войне как к наиболее радикальному разрыву между "старым" и "новым"!

Ключевое нововведение, содержащееся в образе-во-времени, заключается в том, что в нем создается кинематограф видения, *un cinéma de voyant*, говорит Делез. Действуя на грани старого образа-в-движении, Хичкоку удалось осуществить именно это важнейшее введение образа-во-времени. Вопреки обычным утверждениям, революционность Хичкока состоит не в том, что *автор делает зрителя героем фильма*, а прежде всего в том, что *он делает зрителем самого героя* *! И раз основные действия героя ограничены созерцанием и посему буквально воплощены в одном единственном, уникальном объекте - во взгляде, - тотчас же появляется целая палитра возможностей искажения этой базовой установки: персонаж может видеть слишком много или слишком мало, может быть близоруким или косоглазым, ослепленным или загипнотизированным, в конце концов его слепоту можно представить и буквально - выколоть глаза! В данной связи нас будут интересовать именно эти *фигуры слепоты*, ибо они, возможно, через радикальное отсутствие объекта полней всего вскрывают в теме зрения то, что непосредственно касается *фигурмыслей*.

4

Итак, начнем с фильма "Ребекка" - ведь слепота занимает исходное место в его библейских аллюзиях. Слепым был муж Ребекки, Исаак, и именно его слепота делает возможной парадигматическую сцену выбора между двумя сыновьями, перворож-

денным Исавом и младшим Иаковом. Известно, что настоящим "режиссером" всей сцены была Ревекка - именно она позаботилась о распределении ролей и костюмах (ведь именно она "взяла богатую одежду старшего сына своего Исава, бывшую у ней в доме, и одела *в нее* младшего сына своего Иакова; а руки его и гладкую шею его обложила кожей козлят"⁷)! Классическое толкование, сводящее поступок Ревекки к простой хитрости, слишком уязвимо. В нем упускаются два момента: во-первых, действия Ревекки - это воплощение слов Господа о том, что "большой будет служить меньшему"; во-вторых, - сама парадигматическая сцена выбора, совершаемого слепым, *повторяется* в следующем поколении внуков, когда уже Иаков вместо первенца Манассия благословляет второго сына Ефрема!

По крайней мере два вывода можно сделать из этого более тонкого толкования: с одной стороны, оно раскрывает *обман как необходимое средство свершения судьбы* (что же в конце концов совершает Ревекка у Хичкока, как не инсценировку обмана - постановку собственной смерти, к которой ее и так уже ведет неизбежное - смертельная болезнь?); с другой стороны, своего окончательного размаха игра достигает благодаря *повторению* (у Хичкока его "агентом" является миссис Денвере, между прочим, в точности повторяющая жест библейской Ревекки: она распределяет роли и подготавливает костюмы!).

Нам кажется, что точный формальный аналог этой двойственности содержания может быть обнаружен в основополагающей двойственности кинокадра. Используя Хичкока, Делез предлагает, быть может, наилучшую ее иллюстрацию. В каждом кадре можно обнаружить *две стороны движения*, движение отдельных частей множества, изменяющее их взаимное положение; и движение, которое проходит через все целое и очерчивает его изменение. Если межсубъективное отношение, подрывающее взаимоположение протагонистов, и есть, собственно, *необходимый обман*, тогда *повторение* - это то, что меняет статус самого целого, вписывая свою неизбежность при помощи длительности. Это лучше всего выражает пара понятий, которыми Делез озаглавил свою докторскую диссертацию: *Difference et répétition* (Различие и повторение).

Кроме того, именно эта двойная необходимость (*предписания заранее и подтверждения ретроактивно*) ставит под вопрос статус самого субъекта выбора; что если (ошибочное) решение не является *следствием* слепоты, а скорее слепота сама служит *условием* (правильного) решения? Или, как несколько иначе выразился Деррида: что если ослепляет не выбор (и жертва, неизбежно за ним следующая), что если сама слепота служит условием выбора и жертвы? - слепота, при которой субъект больше ничего не видит, потому что в действительности он видит "слишком далеко и слишком хорошо"!¹. Так, на первой же очной ставке слепой оказался зрячим, он - *voyant*, ясновидящий, с которым мы изначально и отправились во тьму современного кино. Конечно, *до* вуайера из "Окна во двор" нам еще *далеко*, однако связь между ними нельзя оставлять без внимания. Глядя меньше, оба они видят больше! *С глаз долой - none измысли!*

5

Кажется, с точно такой же структурой, отмеченной нами в случае библейской слепоты (обман необходим для *выполнения* миссии), мы сталкиваемся в образе единственного настоящего слепого у Хичкока этого периода - Филипа Мартина из фильма "Саботажник". Мы можем даже слегка пошутить, сказав, что и здесь мы недалеко ушли от Библии, точнее, от Ветхого Завета: вместо Каина здесь Кен и Кейн (первый невинно умирает при поджоге, второй равно невинный обвиняется в этом преступлении - так что снова речь идет о *выборе и жертве*); вместо Содома путь нас приводит в... Сода-Сити! В конце концов, с самого начала слепота и недосмотр обозначены именем на конверте, которое и поведет Барри Кейна по следам преступления: Чарльз *Тобин* Разве это не тот самый библейский Товия, который вернул зрение своему отцу Товиту?" Тогда появление Филипа Мартина уже предвосхищается в имени Тобина - ведь предвосхищение (*anticipation*), как говорит Деррида, - это в первую очередь *дело рук*. В отличие от поспешности или опрометчивости (*prae-caput*, сломя голову), предвосхищение главным образом связано с касанием, схватыванием (*carpe*, принять; *ante*, заранее)." Слепой старик действительно находится в по-

ложении, когда он, как Исаак, должен выбирать между тем, что говорят руки, и тем, что говорит голос. Мы знаем, что Исаака подкупили переодетые руки Иакова и поэтому он забыл о голосе ("Голос, голос Иакова; а руки, руки Исава"). Естественно, Филип Мартин этой ошибки не повторяет: хотя наручники на руках Барри Кейна означают виновность, Филип Мартин прислушивается к его голосу, и по нему узнает о невинности.

Обман (Кейна) опять оказывается единственным способом выполнения миссии (раскрытия сети саботажников), а слепой оказывается пронизательным провидцем. А как же повторение? Чтобы ответить на этот вопрос, нам следует ввести в игру третий взгляд, взгляд племянницы Мартина Патрисии¹⁵. Патрисия думает головой и вследствие своей поспешности видит виновность Кейна. Именно поэтому должно появиться другое структурное следствие: *повторение**. Только сцена в цирковом фургоне - это своеобразное повторение исходного выбора между виной и невинностью - окончательно убеждает ее. Излишне говорить, что такое решение опять вызвано слепотой - именно слепая любовь, называемая *переносом*, возникает между героями на их общем пути.

Хичкок, как режиссер отношений, конечно же, прекрасно знал, что пара никогда не отправляется в путь из-за любви, и что только сам путь порождает любовь. Таково же в конце концов развитие истории в фильме "Мистер и миссис Смит". На основе именно этого фильма Делез ввел ключевое понятие своей интерпретации Хичкока, *третичность* [*la tierceite*].

6

Иными словами, двоякое движение кадра (изменение взаимного положения частей множества - изменение статуса целого), представляет особый интерес до тех пор, пока между обеими сторонами действия поддерживается определенное взаимодействие, пока между ними создается некое *отношение*. Эта "третичность" может быть выражена на различных уровнях. На кинематографическом уровне "первичны" не герой (тогда у нас был бы столь презируемый Хичкоком детектив в духе *кто-это-сделалТ*) и не действие, но само множество отношений, представ-

ленных одновременно и действием, и героем. На метакинематографическом уровне биполярное отношение режиссер-фильм обогащается третьим участником, *зрителем*. Мы уже отметили, что именно включение зрителя интерпретаторы Хичкока признали его первым великим нововведением; таким образом, повторив применительно к истории кино жест, который был совершен ранее по отношению к изобразительному искусству Майклом Фридом, выделившим в живописи середины восемнадцатого века "значительный сдвиг" в процессе вовлечения, поглощения зрителя. Не случайно, что данная революция произошла именно в связи с картинами, тематика которых тесно связана со слепотой (Грез "Обманутый слепой", Фрагонар "Слепые мыши"). Высказывание Деррида о данном перевороте в истории изобразительного искусства в точности повторяет характеристику Хичкока, подытоженную Делезом вслед за Трюффо и Доше:

(Деррида:] "Обманутый слепой" привлекает и подразумевает зрителя. Последний (зритель) становится незаменим для драматического повествования. Его место - место зримо свидетеля - обозначено в самом диспозитиве репрезентации. Мы могли бы сказать, что в него включен третий¹⁴.

[Делез:] В истории кино Хичкок оказывается тем, кто перестает считать создание фильма функцией двух членов, режиссера и снимаемого фильма и понимает его как функцию трех: режиссера, фильма и публики, которая должна прийти в кино, или чьи реакции должны сделаться составной частью фильма (в этом состоит очевидный смысл саспенса, ведь зритель первым "узнает" эти отношения)".

Теперь становится ясно, почему, заговорив о появлении Патрисии в фильме "Саботажник", мы употребили термин "третий взгляд". Если мы продолжим размышлять о возможной параллели между слепым провидцем Мартином и самим режиссером, а все действие фильма доверим его главному герою Барри Кейну, тогда в триаде режиссер-фильм-зритель останется третья сторона, место которой занимает не кто иной как Патрисия! Но с существенным дополнением: зритель становится одним из героев или, точнее, *сам герой становится зрителем*¹. Так, мы подошли ко второму, куда более новаторскому шагу Хичкока, о

котором мы уже упоминали в начале: *герой сводится к взгляду*, он в буквальном смысле воплощен в нем. Отсюда его неизбежное провоцирование диалектики взгляда, разрыв между всемогуществом надзора и бессилием наказания. Действительно, Патрисия *видит* наручники на руках Кейна, именно поэтому она *не замечает* их истину и заблуждается насчет его виновности.

Именно в связи с "Саботажником" Славой Жижек обратил внимание на сходство проблематики взгляда у Хичкока и особой диалектики всемогущества и одновременно радикального бессилия взгляда, изложенной Э. А. По в рассказе "Похищенное письмо".^{1*} В обоих случаях мы имеем дело с тремя сторонами: *агентом*, его *противником* и *невинной третьей стороной*. Безусловно, парадигматической в этом отношении является сцена благотворительного бала во дворце миссис ван Саттон, однако сцена эта, по-видимому, прекрасно подходит и для интерпретации встречи трех наших протагонистов: Кейна, слепого старика и Патрисии. В этой сцене вообще сплетаются все нити, которые мы пытались до этого рассмотреть отдельно. Мы сможем распутать этот клубок только, если станем считать Патрисию агентом "третичности", который не только воплощает это отношение, но и в буквальном смысле на нем основывается.

Однако мы должны понимать это воплощение в совершенно особом смысле. Для его прояснения нам следует еще раз обратиться к сцене, в которой Товия возвращает зрение своему слепому отцу. История искусств различает два типа постановки данной сцены и определяющим здесь является присутствие или отсутствие ангела Рафаила. Именно он является тем, кто *направляет руку* Товия и, таким образом, тем, кто в действительности *возвращает зрение*. Но стоит нам задаться вопросом о том, что же на самом деле означает это возвращение зрения, как все неожиданно начинает усложняться. Что за "объект" первым предстает перед исцеленными глазами? Сын ли это, возвративший зрение, или же ангел, который, в сущности, и сделал так, чтобы это произошло? Верно, что именно Рафаил дарует зрение, но сам он - чистое *выдеша*. В конце концов эта природа чистого симулякра, подтверждающаяся лишь тем, что он сам же и произвел - зрением, - выражается в его собственных словах:

"Благословляйте Бога вовек. Ибо я пришел не по своему произволению, а по воле Бога нашего.... Все дни я был видим вами; но я не ел и не пил, - *только взорам* вашим представлялосьъэшо".¹⁷

Прежде чем оставить мир тел и плоти Рафаил приказывает пораженным свидетелям старательно "записать все совершившееся". Таким образом, за видением следует некий акт письма, *graphiein*, который ретроактивно подтверждает видение.

Вместо того чтобы заинтересоваться полом ангелов, мы лучше попытаемся обосновать тождество между этим типом *видения*, всегда предназначенным строго определенному адресату и нуждающимся в записи, и свойством *воплощения*, которым мы наделили Патрисию. Патрисию вписывается в эту длинную цепь женских образов у Хичкока, постоянно колеблющихся между присутствием и отсутствием, парадигмой которых служит, конечно, одноименная героиня из фильма "*Леди исчезнет*". Все они обязаны своим статусом симулякра кинематографическому диспозитиву, который может мгновенно заменять присутствие отсутствием и таким образом производить традиционные библейские видения. Именно *поэтому диспозитиву следует приписать* роль демиурга "третичности". Делез прежде всего подчеркивает, что герои фильма могут действовать, чувствовать и переживать, но они никогда не могут свидетельствовать об отношениях, их определяющих. *Эта основная роль всегда отведена движению камеры и движению людей по направлению к ней.* Эта роль может быть *делегирована* любой другой машине (хичковский аналог камеры *parexellence*- это, конечно, поезд), она может быть буквально *инсценирована* (фальшивые репортеры с камерами при спуске корабля на воду в "Саботажнике", таким образом, олицетворяют обратную сторону совершенно реального движения людей на экране, точнее, перед экраном кинозала), и, наконец, она может полностью заменить монтаж (что подтверждает фильм "Веревка"). Но речь всегда идет о том, что содержание в буквальном смысле *повествуется* при помощи совершенно формального средства, каким является движение камеры.

Сточки зрения формы повествования Патрисия как персонаж вызывает еще больший интерес. Она доставляет неприятности традиционной теории кинематографической идентификации, в которой, как правило, выделяются первичная идентификация (отождествление с диспозитивом) и вторичная идентификация (отождествление с героем). И только что мы попытались доказать, что Патрисия *одновременно* олицетворяет и сам кинематографический диспозитив, и саму себя! Как же нам следует понимать это совпадение объекта и субъекта?

С тем же вопросом мы сталкиваемся в конце обзора повествовательных форм во второй части работы Делеза о кино "Образво-времени". " После того, как он восстановил в своих правах дилемму реального и воображаемого, поставив под сомнение *описание*, и пару истинное и ложное, поставив под сомнение повествование, единственное, что ему остается, это *-рассказ [le récit]*. Тут-то Делез и вводит в игру основную пару философских понятий субъекта и объекта, хотя и тот и другой по-прежнему находятся внутри кинематографического диспозитива. Поэтому сначала он описывает обычное деление ("объективное" как то, что видит камера; "субъективное" - как то, что видит герой фильма), но усложняет его уже в следующем шаге: камера должна также видеть и видящего человека! Так мы сразу же подходим к человеку, который видит и является видимым одновременно. Обратная сторона этого человека - камера, которая предлагает увидеть как видимого ею человека, так и то, что он видит. Изначальная двойственность, таким образом, усложняется в каждой из двух своих составляющих; однако в ходе такого усложнения и само разделение завоевывает для себя независимость и автономность. Вся задача кинематографического повествования может быть понята как упорная попытка преодоления изначального раскола между "субъективным" и "объективным" образами, попытка, становящаяся тем более трудной в случае, когда одна из сторон отсутствует или же когда роли сторон перевернуты (субъективная съемка; человек-объект).

Поэтому мы осмелимся утверждать, что, в отличие от традиционного различения первичной и вторичной идентификации,

Делеза интересует именно *тождественность этих двух идентификаций*, и опознаем в образе Патрисии из фильма "Саботажник" одно из редких успешных отражений такого тождества. Поскольку Патрисия является носителем вышеуказанного "третьего взгляда", воплощаемого в ней, и поскольку она одновременно является субъектом и объектом, она до известной степени оказывается одновременно и зрителем, и действующим лицом. Случайно ли, что зритель фильма, раздираемый на своей Голгофе между указателями истинными и ложными, между руками и голосами, находит именно в ней главную опору для самоотождествления?

Если судить на примере еще одного схожего женского образа, близорукой Лины МакЛайдлоу из "Подозрения", то может показаться, что зритель неизбежно должен быть введен в заблуждение героиней, чтобы потом прозреть истину. Кроме того, сама истина в таких условиях становится совершенно произвольной, основанной на чистой случайности, о чем довольно остроумно свидетельствует эпизод "похищенным письмом" у Хичкока¹. От совершенно иной концовки в фильме остается лишь эпизод с участием самого мастера, где тот бросает письмо в сельский почтовый ящик. Термин *рясй/т caecum*, слепое пятно, таким образом, приобретает дополнительное значение, так как на этот раз речь идет о буквальном совпадении *структурной слепоты* режиссера к тому, что происходит перед камерой, - с неким *прибавочным знанием*, которым располагает лишь он.*.

Слепота как условие выбора, заблуждение как единственная путь к истине - не являются ли они всего лишь различными формами утверждения той фундаментальной взаимосвязи между случайностью и необходимостью, которая столь ярко выражена в ницшеанском *броске игральных костей* и его двойственной структуре

"Выброшенные однажды, кости служат подтверждением случайности; однако комбинация, полученная при их броске, есть подтверждение необходимости. Необходимость подтверждается случаем, точно так же, как бытие подтверждается становлением, единичное - множеством"²¹.

Итак, кость брошена. Но что еще брошено, так это тело - в "Тени сомнения"! Это падение тела, *la chute du corps*, также дублирует-

ся: сначала маленький Чарли падает под трамвай, а в конце взрослый Чарли падает под поезд. Случайность или необходимость? Именно образ племянницы Чарли позволяет нам выйти из того, что кажется не поддающимся никакому осмыслению тождеством идентификаций. Делез заостряет дилемму между субъективными и объективными образами до дилеммы движения, *становления*.

"Кинематограф должен схватывать не идентичность героя, реального или вымышленного, посредством показа его объективных и субъективных сторон, - но становление реального героя, когда он сам начинает "сочинять истории", когда он совершает "вопиющее преступление выдумывания легенд"."

Не служит ли *flagrant délit de légender*, это "вопиющее преступление выдумывания легенд", наиболее точной характеристикой поведения всех вышеупомянутых женских образов у Хичкока? Что еще могут делать Патрисия Мартин из "Саботажника", Лина МакЛайдлоу из "Подозрения" и Чарли Ньютон из "Тени сомнения", как не "сочинять истории" о вине и невиновности, о любви и ненависти, о жизни и смерти... Наша собственная позиция по отношению к ним, конечно же, довольно сложна, ибо они направляют нас на всем протяжении фильма (наиболее очевидно это в "Подозрении", где близорукость героини направляет наш взгляд), и вто же время нам никак не удастся избавиться от неприятного чувства, что мы поймали их на том, что они *сочиняют легенды*. Но если сегодня понятие "легенда" [*legend*- подпись к картине] означает для нас некое *текстуальное дополнение к образу*, тогда их "сочинение легенд" представляет собой как раз обратное - *воображаемое дополнение к тексту*, точнее сказать, изображение уже существующего текста. В последнем из упомянутых женских образов, в образе племянницы Чарли, это нагромождение *текста*, порождающее тени-образы сомнения, более чем очевидно: телеграмма, слова из радиопередачи, инициалы на кольце, газетная статья и в конце концов название мелодии, которая появляется с первыми титрами фильма - "Веселая вдова"! Дядя Чарли пытается оградить себя от подобной стратегии *сочинительства* целым рядом защитных механизмов: начиная *с запрета на фотографирование* (он не позво-

ляетсебя фотографировать) через размывание и *стирание текста* (опрокинутый стакан при упоминании названия мелодии; спрятанная газетная статья) до попытки *уничтожения самого субъекта, сочиняющего легенды*. В последнем случае нас интересуют не столько сами попытки физического убийства (в конце концов, все они терпят неудачу), сколько те слова, которыми дядя пытается расшатать базовую установку своей племянницы:

"Ты проживаешь свой обычный маленький день и ночью спишь своим обычным маленьким сном, преисполненным мирными глупыми вещами. А я тебе принес кошмар. Или нет? Или то была глупая, неумелая ложь? Ты живешь во сне, ты лунатик, слепая! Откуда тебе знать, каков мир?"

Но именно из-за своей "слепоты", героиня может принять правильное решение - и тело убийцы *падает* так же, как в "Саботажнике"! Первородный грех, в начале было Слово, падение тела как условие слияния полов... - все это краеугольные камни кинематографа Хичкока, который, хотя мы и можем увидеть в нем влияние католической традиции, по-настоящему будет концептуализирован только тогда, когда мы сможем расширить его до отношений, воплощенных в кинематографическом диспозитиве и постоянной смене в нем присутствия и отсутствия, слова и образа, письма и видения.

В заключение: мы должны непосредственно разобратить в специфической фигуре слепоты, которая олицетворяет все ранее упомянутые тесные переплетения - рук и головы, взгляда и духа, слова и видения. Это, конечно, *гипноз*. Раймонд Беллур, бесспорно, глубже всех современных теоретиков кино занимавшийся параллелизмом кинематографического и гипнотического диспозитива, считал положение зрителя одновременным паломником! шем двух фаз гипноза: *процесса индукции*, который погружает субъекта в сон (и который в общих чертах соответствует "регрессии" Фрейда), и *самого гипнотического состояния*, в котором загипнотизированное лицо - через гипнотизера - общается с внешним миром ("идеализация" Фрейда). Короче говоря, зритель фильма переживает регрессию в форме идеализации."

Ситуация гипноза, в основных своих чертах представленная кинематографическим диспозитивом, оказывается тем самым

местом пересечения слепоты и прибавочной стоимости, глаза и духа, которого мы доискивались в ходе нашего разбора. Именно своеобразное *blanc sur blanc* ("Твой разум пуст", - говорит гипнотизер своей жертве в первой версии фильма "Человек, который слишком много знал"), *именно punctum caecum*, слепое пятно, служит условием зрения. И если, в нашей главе, нас интересовали преимущественно женские образы, то здесь, бесспорно, не обошлось без упомянутой Беллуром тесной связи между гипнозом *и различием полов*.

"По большей части избранными субъектами критического сновидения являются женщины, именно благодаря им гипнотизер видит лучше всего. В длинном примечании к тексту "Précis pour servir a l'histoire du magnétisme animal" Месмер приводит случай Марии-Терезы Парадис, и его описание в буквальном смысле оказывается пред-видением фотографического и кинематографического диспозитива посредством тела и глаз этой женщины".²⁴

Таким образом, в конце мы вновь вернулись к ангелам, точнее, к видениям и Раю-Парадизу! И если есть некий общий знаменатель для всех этих заигрываний Хичкока с камерой, то искать его следует в понимании того, что гипнотический кинематографический диспозитив является женским, а все агенты его - "Женщины, которые слишком много знают"!

Примечания:

¹ Raymond Bellour, 'Le Specateur pensif, in *L'Entre-Images*, Paris: La Différence, 1990, p. 77.

² Gilles Deleuze, Preface to the English edition of *Cinema 1: The Movement-Image*, London: The Athlone Press 1986, p. x.

³ Ibid., p. 203.

⁴ Ibid., p. x.

⁵ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autre mines*, Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux 1990.

⁶ См.: Deleuze, *The Movement-Image*, p. 205: "Если одна из новаций Хичкока действительно связана с включением зрителя в фильм, то не должны ли и сами герои в той или иной степени быть ассимилированы зрителями?".

⁷ Быт. 27, 15-16.

" Быт. 25,23: Подробнее об этом см. важный комментарий в работе: Derrida, *Mémoires d'aveugle*, p. 100.

¹ См.: Deleuze, *The Movement-Image*, p. 22.

² Derrida, *Mémoires d'aveugle*, p. 100.

" Рассказ об ослеплении Товита в действительности представляет собой своеобразную компиляцию "Антигоны" и "Птиц" Хичкока. Товит, вопреки запрету, хоронил мертвых. Когда однажды ночью он заснул у стены с открытыми глазами, на него испражнились воробы, и у него началась лейкома. Никто из врачей не мог ему помочь, и только через восемь лет его съш. Товия, вернул ему зрение при помощи рыбьей желчи. Божьи и человеческие законы, испражняющиеся птицы и выколотые глаза...

¹² Derrida, *Mémoires d'aveugle*, p. 12.

• Известно, что дочь Хичкока звали Патрисия. Если бы мы попытались поразмышлять о внекинематографических деталях, возможно, при помощи образа слепого отца-провидца, мы бы могли прийти к пониманию эпизодов с участием самого Хичкока. Не является ли любое появление режиссера, который по определению должен находиться за камерой, в кадре, т. е. перед камерой, по другую сторону барьера, также и моментом слепоты, *punctum caecum* из нашего заглавия? Вуайер сам становится видимым, а автопортрет - высшей формой ослепления...

¹⁴ Derrida. *Mémoires d'aveugle*, p. 97, η. 73- Подробнее см.: Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley Los Angeles London 1980. Для нас куда более важно заглавие французского перевода: *La Placedu spectateur: théorie et origines de la peinture moderne* ("Место зрителя: теория и истоки современной живописи").

" Deleuze, *The Movement-Image*, p. 202. В связи с упоминаниями "троичности" у Трюффо и Доше см.: Ibidem., п. 7.

" См.: Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA: MIT Press 1991, pp. 71-73-

"Тов. 12,17-19. Цит. по: Derrida, *Mémoires d'aveugle*, p. 35. В связи с историей данной книги см. также: Ibid., p. 33, п. 24.

* Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, London: The Athlone Press 1989. См. главным образом: Chapter 6, "The Powers of the False".

" Известно, что Хичкок представлял себе концовку совершенно иначе: Лина перед смертью пишет письмо матери, в котором предупреждает общество об опасности Джонни. В последней сцене он бросает письмо в почтовый ящик и так, весело посвистывая, решает свою судьбу. Ср.: Трюффо Ф. *Кинематограф по Хичкоку*. М., 1996. С. 77.

¹⁵ Тот же термин, "слепое пятно", использовал в своем разборе филь-

ма "Подозрение" Стивен Хит, когда он обратился к другой "необъяснимой" сцене - схватке Лины и Джонни во время бури. "Откуда наблюдается данный план? Каким взглядом он нас захватывает?" - спрашивает Хит и отвечает при помощи лакановского понятия маленького объекта *a*, который задает рамки полю реальности постольку, поскольку отсутствует в ней. См.: Stephen Heath, "Droit de regard", in Raymond Bellour, éd., *Le Cinéma américain* II, Paris: Flammarion 1980, pp. 87-93-

²¹ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris: PUF 1962, p. 29.

²¹ Deleuze, *The Time-Image*, p. 150.

" (Беседа с:) Raymond Bellour, "La machine & hypnose", *Cinem-Action* 47, 1988, p. 69.

²⁴ Ibid.

ЧАСТЬ 2



ОСОБЕННОЕ: ФИЛЬМЫ

Хичкоковские синтомы

Славой Жижек

Авторская теория¹ научила нас обращать внимание в Хичкоке на непрерывное единство мотивов, визуальных и иных, повторяющихся от фильма к фильму, независимо от изменчивого повествовательного контекста - "женщина, которая слишком много знает"; "человек, висящий на руке другого"; "стакан, наполненный жидкостью белого цвета" и т.д. Первый мотив - мотив интеллектуально развитой, но непривлекательной в сексуальном отношении женщины вочках, которая понимает, что для других остается сокрытым, - проходит через целый ряд хичкоковских фильмов от "Завороженного" до "Психоза". В "Завороженном" непривлекательной "женщиной, которая слишком много знает", является сама Ингрид Бергман до того, как она находит эмоциональное раскрепощение в отношениях с Грегори Пеком; в "Тени сомнения" это высокомерная сестрица племянницы Чарли; в "Незнакомцах в поезде" именно сестра Рут Роман не сомневается в том, что Бруно - убийца (примечательно, что эта роль была сыграна дочерью Хичкока Патрицией, которая играет похожую героиню в "Психозе"); в "Головокружении" это неудовлетворенная бывшая невеста Скотти Мидж (Барбара Бел Геддес); в фильме "Нетотчеловек" именно банковская кассирша по ошибке опознает в Генри Фонде грабителя и т.д.

Что касается мотива "человека, висящего на руке другого", то мы впервые сталкиваемся с ним в финальной схватке на факеле Статуи Свободы в "Саботажнике", а затем в трех фильмах конца 1950-х: в фильме "Поймать вора" настоящая похитительница драгоценностей вынуждена признаться, когда висит на краю крыши, ухватившись за руку Кэри Гранта; в самом начале "Головокружения" полицейский, который протягивает свою руку висящему Скотти, сам срывается вниз; в фильме "К северу через северо-запад" сцена, где Ева Мэри Сент отчаянно хватается за руку Кэри Гранта, прямо переходит в финальную сцену в

спальном вагоне, где Кэри Грант, помогает ей забраться на верхнюю полку. Знаменитый стакан неестественно белого молока, который Кэри Грант дает Джоан Фонтейн в "Подозрении", вновь появляется три года спустя в "Завороженном" (доктор Брюлов, психоаналитик, дает его Джону Баллантайну, чтобы усыпить его), а затем годом позже в "Дурной славе" (Кэри Грант предлагает его Ингрид Бергман, чтобы протрезвить ее после разгульной ночи).

Какже нам следует понимать эти повторяющиеся мотивы? Если мы станем искать в них общее смысловое ядро (например, истолковывая руку, вытягивающую человека, как символ избавления, духовного спасения), мы скажем *слишкоммного*: мы входим в область юнгианских архетипов, которые совершенно не совместимы с универсумом Хичкока; если, с другой стороны, мы сведем их к шелухе пустого означающего, наполняемого в каждом фильме особым содержанием, этого будет *недостаточно*. сила, которая заставляет их повторяться из фильма в фильм, ускользает от нас. Нужное равновесие достигается тогда, когда мы понимаем их *каксинтомы* влаканианском смыслеэто го слова: как констелляцию означающих (формула), фиксирующую определенное ядро удовольствия, сродни маньеризму в живописи - характерные детали, которые сохраняются и повторяются, не заключая в себе общего значения (такая настойчивость, быть может, дает ключ к тому, что имел в виду Фрейд, говоря о "навязчивом повторении")².

Итак, парадоксальным образом эти повторяющиеся мотивы, служащие основой интерпретативного обряда любителей Хичкока, обозначают *предел интерпретации*: они представляют собой то, что сопротивляется интерпретации, что вписывается в текстуру особого визуального удовольствия³. Такое внимание к *синтамам* позволяет нам обнаружить связующие нити между фильмами, которые на уровне своего "формального" содержания, по-видимому, не имеют между собой ничего общего - сошлемся лишь на "Неприятности с Гарри" и "Головокружение": можно ли представить себе два более непохожих друг на друга фильма? Тем не менее сюжет в обоих случаях основывается *наразличимежд*) > *двумя смертями, символической иреальной*: Гарри,

как и *Джуди-Маднеи, умирает дважды?*⁴

Эта напряженность между "официальным" содержанием целостного произведения и избытком, проявляющимся в его деталях, определяет типично хичкоковскую интерпретативную процедуру, которая заключается во внезапном "скачке", отступлении от "официального" содержания ("хотя фильм кажется детективом, на самом деле это история о..."). Постмодернистское удовольствие от толкования Хичкока зависит как раз от таких субъективных предположений: выдвигается "безумнейшая" гипотеза, далекая от "формального" содержания фильма (на самом деле суть "Незнакомцев в поезде" заключается в циркуляции зажигалки⁵ и т.д.), после чего в ее подтверждение, как предполагается, будут приведены изощренные доказательства.

Первая версия "Человека, который слишком много знал" (1934), быть может, являет собой пример фильма, который наиболее явно требует такого прочтения: при внимательном рассмотрении вскоре обнаруживается, что за "формальным" шпионским заговором скрывается история о семье, о том, как вторжение очаровательного иностранца (Луи Бернар) угрожает ее спокойствию, о цене, которую Мать должна заплатить за то, что она поддалась - хотя бы и в шутку - его обаянию. Когда на вечеринке в гостинице "Сен-Мориц" мать танцует с обольстительным незнакомцем, остальные члены семьи (отец и дочь) прицепляют сзади к пиджаку незнакомца нить от шерстяного свитера, лежащего на столе, так что танцующая пара постепенно распускает свитер, символ семейных уз - выстрел, которым во время танца был убит незнакомец, несомненно, служит карой за его вторжение в закрытый семейный круг. (Весьма примечательно, что этот выстрел вызывает своеобразное замедление воздействия, в точности такое же, как и то, с которым мы обычно сталкиваемся в мультфильмах: Луи Бернар сначала лишь бросает удивленный взгляд на свою грудь, то есть он падает лишь после того, как осознает, что в его грудь попала пуля, как если бы это осознание было необходимо для того, чтобы выстрел возымел действие...). В предыдущем эпизоде, во время соревнования по стрельбе, мать промахивается по мишени, выказывая свое волнение от встречи с обольстительным незнакомцем; в

самом конце фильма она попадает выстрелом в убийцу, стоящего на крыше и угрожающего ее дочери, искупая вину за свою прошлую неудачу, - теперь ее выстрел попал в цель. И так, возникает соблазн предположить, что фильм - это "на самом деле" история двух этих выстрелов: матери, которая, стреляя во второй раз, исправляет свое былое упущение и вновь обретает способность к меткой стрельбе. (Ритм всего фильма поддерживается последовательностью выстрелов: соревнования по стрельбе в начале; выстрел, который убивает Луи Бернара через окно гостиницы; неудавшееся покушение на зарубежного политика в Ал ьберт-Холле; финальный выстрел, спасающий дочь).

Примечания:

- ¹ О теории, причисляющей Хичкока к "авторам", тонко подрывающим "повествовательные коды Голливуда", см. вводную главу С. Жижека в данной книге.
- ² О понятии *синтама* см. вторую главу в работе: Жижек С. *Возвышенный объект идеологии*. М., 1999.
- » Еще один случай его является, к примеру, загадочный старинный особняк, в котором Мадлен снимала комнату в "Головокружении": хотя он и превосходит дом матери в "Психозе", но было бы большой ошибкой искать какое-то общее значение - достаточно считать его "хичкоковским пятном".
- ⁴ См.: Slavoj Ižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA: MIT Press 1991, pp. 26-27, and 83-87.
- ⁵ См. главу Младена Дол пара о хичкоковских объектах в этой книге.

Зритель, который слишком много знал

Младен Долар

Фильм "Саботаж" вызвал скандал и всеобщее негодование во время своего первого выхода на экраны в 1936 году (практически одновременное отречение Эдварда VIII несколько затмило эти события), и кажется, будто скандал этот до сих пор не утих. "Саботаж" все еще вызывает противоречивые и даже взаимоисключающие суждения, варьирующиеся от похвалы за лучший фильм Хичкока, снятый в Англии, и за то, что это один из наиболее радикальных фильмов в карьере режиссера, - до неодобрительных приговоров, упрекающих его в том, что он сырой, отличается дурным вкусом, "академичный, холодный и фальшивый"¹; по "жестокости с ним может сравниться только "Психоз" и, быть может, "Психоз" даже уступает ему".² Последнее суждение может найти опору в том, что Хичкок и сам в последствии высказывал негативное мнение об этом фильме.

Первая причина для негодования может объясняться неуважительной трактовкой классического романа Джозефа Конрада "Секретный агент" (название было изменено на "Саботаж", чтобы избежать путаницы с предыдущим фильмом Хичкока "Секретный агент", выпущенного в том же году и основанного на двух историях из "Эшендена" Сомерсета Моэма). Именно тут Хичкок ближе всего подошел к "высокой" литературе (в более поздние годы он пробовал взяться за "Поворот винта" Генри Джеймса и даже за новую версию "Гамлета", но - к счастью - из этого ничего не вышло). Общее мнение было подытожено Борхесом:

"Конрад способствует тому, чтобы мы поняли человека, приносящего смерть ребенку; Хичкок же собственным мастерством (и косыми глазами Сильвии Сидни) пыгается этим вызвать наше волнение. Усилия первого были интеллектуальными, усилия второго - в лучшем случае сентиментальными. И это еще не все: в фильме содержится - о! еще одна ужасная безвкусица - любовная интрига, одинаково добродетельными и страстными героями которой являются напоминающая мученицу миссис

Верлок и прекрасный и нежный детектив, замаскированный под зеленщика".¹

И все-таки - как ни парадоксально - основной причиной скандала послужила сцена, где Хичкок тщательно следовал Конраду: сцена взрыва, приносящего гибель невинному ребенку, вокруг которой построен фильм в целом. Впоследствии Хичкок сожалел об этой сцене; но вместе с тем в беседах с Трюффо и Богдановичем он указывал на две весьма несхожие причины, по которым она вызвала ярость и негодование:

"Но была допущена и другая ошибка - то, что бомбу переносит ребенок. Персонаж, который, сам того не зная, везет бомбу, должен был усиливать саспенс. Мальчик был привлечен потому, что мог внушить публике особую симпатию, но когда бомба взорвалась и он погиб, публика нам этого не простила".⁴

Гибель мальчика нарушила все традиционные правила относительно того, кто и при каких условиях может стать жертвой. Герои не умирают по случайности; жертвы обязательно совершали ошибки или как-то грешили, либо им свойствен какой-то признак, мешающий полной идентификации зрителя с ними, либо они достаточно незначительны и потому не очень симпатичны, либо они препятствуют счастливому концу и т. д. (не говоря уже об отрицательных героях). Убийство Жанет Ли в "Психозе" - практически единственное убийство кинозвезды в фильмах Хичкока - косвенно подчиняется этим правилам, поскольку она сама совершила преступление: украла деньги, хотя наказание здесь и непропорционально проступку. Положительный же герой может погибнуть, если его смерть подается как жертва на победоносном пути "идеи": его смерть всегда на чем-то "экономит", она приносит вознаграждение на "более высоком" уровне, она не бывает напрасной. Помимо этого благотворного эффекта, какое-то предзнаменование должно готовить ее заранее.

Смерть мальчика в "Саботаже" лишена всех этих черт. Как персонаж он вызывает беспримесную симпатию без всяких побочных эрфектов; смерть его неподготовлена и совершенно бессмысленна; ей нет оправдания. Более того, она сопровождается гибелью целого автобуса невинных людей. Она предстает

в виде невозполнимой утраты, трещины, которую невозможно замазать, - даже местию.

Вторая из указанных причин кажется парадоксальной:

О, это была большая ошибка. Бомба вообще не должна была взорваться...

Если вы настраиваете зрителей в таком направлении, то взрыв странным образом разряжает напряжение. Вы вызываете у зрителей такое напряжение, что им необходимо облегчение.⁵

Отчего разрядка напряжения производится событием, которое было полностью ожидаемым и служило самим основанием саспенса? В этом случае ожидания не оправдываются как раз потому, что ожидаемое свершается, - а зрители ощущают, что их обманули, потому, что они получили как раз то, что хотели. Особо жесткий характер ситуации объясняется благодаря еще одному "фирменному" приему Хичкока, - отсрочке катастрофы: предполагалось, что бомба взорвется в 1.45, моментуже прошел, и на мгновение публика испытывает чуть ли не облегчение ("Мы все время знали, что этого не произойдет"), ожидая какого-то убедительного объяснения. Через мгновение, когда ускоряется пульс зрительского желания, бомба взрывается с удвоенной силой; ожидания расстраиваются вдвойне. Взрыв последовал слишком поздно - и все-таки слишком рано: он направлен на неподготовленного зрителя.

Эту отсрочку можно сопоставить с двумя другими знаменитыми отсрочками: из фильма "В случае убийства набирайте "М", когда телефонный звонок раздается слишком поздно и убийца уже готовится уходить (тем самым смещая идентификацию зрителей, которые внезапно начинают хотеть, чтобы он остался); и из "Психоза", когда автомобиль с телом Марион, погружаясь в болото, на мгновение застревает (опять-таки переключая желание зрителей на сторону Нормана - с надеждой, что автомобиль утонет). Эти две отсрочки играют известную роль в экономии саспенса (ведь саспенс в конечном счете - не что иное как одна из форм экономии), тогда как в "Саботаже" экономия не срабатывает: отсрочка вызывает лишь фрустрацию и гнев; она ни на чем не экономит и ничего не компенсирует.

Две причины, приводимые Хичкоком в качестве основания для своих более поздних сожалений в конечном счете сводятся

к нарушениям правил экономии: первое нарушает правило, согласно которому каждая жертва должна чем-то возмещаться (а в "Саботаже" этого нет); второе же - правило возмещения еще и за пережитый саспенс. Любой пережитый саспенс должен получить положительное разрешение, но в "Саботаже" зритель ощущает себя обманутым, потому что он получил то, что хотел, без всякого разрешения. Проблема кинематографического вымысла и его внутренней экономии стоит особенной жесткостью и радикальностью: зритель хочет сразу и верить, и не верить в киновымысел; он/она действует, исходя из предположения, что получит возмещение за его/ее веру. Если догадка, на которой основан саспенс, осуществляется, это производит эффект "*мене, текел*"* - субъекту показывают бессмысленное разрушение, которое претерпевает он, сталкиваясь со всеми последствиями своего осуществленного желания. Субъект попадает в катастрофу, словно в ловушку, а саспенс ретроактивно оборачивается тревогой. Кинематографический вымысел перестает производить реальность, он спотыкается у нее на краю, он производит травму, не оставляющую камня на камне от равновесия вымышленного мира.

Хотя в центре всех фильмов Хичкока находится травматическое событие, приводящее субъекта к столкновению со своим желанием (в наиболее чистой форме выраженное во фразе "Чего вы хотите?" в конце "Окна во двор"), "Саботаж" остается, вероятно, единственным фильмом, где травматическая рана не затягивается, ее невозможно вновь втиснуть в рамки вымысла. Второе убийство лишь увековечивает эту рану, оно не имеет оправдания для миссис Верлок. Эта неразрешимость оставляет нас, как и Хичкока, в состоянии фрустрации.

Ромер и Шаброль утверждают, что "Саботаж" - фильм, не характерный для Хичкока, что его грубый механизм саспенса далек от лучших образцов хичкоковского изящества и что "Саботажем" больше всего восхищаются люди, которые не любят других фильмов Хичкока. * Это суждение поднимает интересный вопрос и законную проблему: можетли герой, который, сам того не зная, носит с собой бомбу, считаться примером хичкоковского саспенса? И более обобщенно: достаточно ли для спе-

цифически хичкоковской форм_{мы} саспенс^{сато, что?} Зритель знает больше героя? Ведь представляется ^ГО это весьма традиционная форма саспенса, широко_{копиримен} (вшающаяся в литературе).

В уже ставшей классической статье Паскаля Боницера⁷ приведены наиболее лаконич_{ь, е ~ оедени} о специфически хичкоковском саспенсе. Боницерутвежд^{^, что послетого} как Гриффит ввел монтаж, кино утратило п[^] Р^{вначальн} у^ю невинность. Дотех пор кино можнобыло в оспГ^{инимать как ^ олеесли} менее "нейтральный" показ Г^{ред}мет^о в И событий, как взгляд, не предающийся рефлексии над собой Ка^{ф*} взглядом. Хичкок продолжил эту первую революц_{и(к)таким} ^бразом, что сам взгляд стал пружиной и главным объектом сз[^] пенса. Как показывает Боницер.тем самым функции взгляда п^{1, едстояло у} ДВОИТЬСЯ; ее следовало представлять в вид_{енекоего} *fifflinajascinum** в поле зрения. Это пятно вносит разд^{ад} в идилл ^ческую повседневную жизнь; оно возникает как инородное тел^о к^{как} противоестественный элемент в естественном "узоре" оцО острояет и искажает будничныи фон жизни, котор_{ьи} внезап[^] наполняется возможностью свершения чего-то >кут_{кого} следовательно, для достижения этого хичкоковского эффекта п[^] Р^{аллельногемонт} а жа оказывается недостаточно (нож поиб⁻ и^и жается ктел^у» затем мчится автомобиль - прибудете он во[^] Р^{смья}) Параллельный монтаж основывается на Раздельном И потому параллельном показе двух (или более) событий во внутреннем и внешнем мире, и саспенс получается из того чт^{<?} о^{ни} сопутствуют друг другу. Хичкоковским этот Прием стано[^] и^тся лишь тогда, когда внешняя угроза отводится внутрь а п[>] *тно "заражает" целое. Хотя Жан Нарбони справедливо указьП^{^*} ч^т о у Хичкока внешняя часть зрительного под^я гетеоогеИ^{наего} внутренней части (в отличие от Ренуара и Многих другИ*) У кого камера может свободно передвигаться в гомогенном и непрерывном пространстве), однако гетерогенное внешне обязательно вписывается во внутреннее, что и созд^{аетосооо} с[·] напряжение.

Теоретически можно говорить о дву* отчетливых явлениях: о параллельном монтаже и о хичкокО^{вскои} Функции пятна (Нарбони называетего "знако_м не являК^{ишмся} знаком чего бы то ни было"*; Делез¹ называет[^] *T(ymn) p ^ ем démarque. Ытзком*

случае, где разместить простой и очень частый случай, когда ^
 тель знает больше, чем герой? Боницер приводит основной
 мер достижения "хичкоковского" саспенса при помощи
 « явного » кадре в духе братьев Люмьер. Если мы видим про-
 -ТyЮ сцену, где солдат пытается соблазнить девушку, везущую
 м л з де н ца в коляске, то - как утверждает Боницер - единствен-
 ное » чТО необходимо сделать, так это присовокупить некое до-
 £- £)ЧНое знание (скажем, о том, что солдат - убийца, или о том,
 что < девушка хочет избавиться от младенца). Тот же простой кадр
 на д е л я е т с я с о в е Р ш е н о иным смыслом; над ним начинают со-
 б и о а Т Ь с я м Р а ч н ы е возможности и тревоги.

однако же этот элементарный случай не находится на одном
 о р н е с другими примерами, взятыми из Хичкока (со знамени-
 тей м ельницей из "Иностранного корреспондента", с сигарой
 в б п # 11b1 из " < -) к н а в о Д в о Р " И т.д.), поскольку нашему добавоч-
 н о м у з н а н и ю в с а м о м п о л е з р е н и я ничто не соответствует: взгляд
 н е с х о д и т с е б е с о о т в е т с т в и я в п я т н е. Здесь не понадобилось
 н и к # к и х к и н е м а т о г р а ф и ч е с к и х п р и е м о в ; к а д р о с т а л с я н е и з м е н -
 н ы м - м ы п о п р о с т у п о л у ч и л и д о б а в о ч н о е з н а н и е и з д р у г о г о ,
 о т д с ^ 1 ь н о г о к a д p a . Но все-таки этот случай не сводится к парал-
 ь н О м у м o н т a ж у : д в а k a d p a м o г у т д а л е к о o т c t o я т ь д р у г o т д р у
 и М н е т н e o б х o д и м o c т и ч e р e d o в a т ь с я , ч т o б ы п р o и з в e c т и c a c -
 н c H C (п a р a л л e л ь н ы й м o н т a ж п р и o б р e т a e т в с ю c в o ю м o щ ь и з
 с o в a н и я) . Д o б a в o ч н o г о з н a н и я c a м o г o п o c e б e o к a з ы в a e т с я
 л o c T a т o ч н o д л я п o д д e р ж а н и я д л и т e л ь н o г o c a c п e н c a . Е с л и в п o л e
 з o e н и я н e т п я т н a , т o п я т н o c в o д и т с я и c к л ю ч и т e л ь н o к д o б a в o ч -
 м у з н a н и ю к a к т a к o в o м у - э т o г o п р и e м a д o c т a т o ч н o д л я т o г o ,
 ч т o б ы н a р у ш и т ь o б ы ч н ы й п o к o й и o в л a д e т ь н a ш и м з p e н и e м и з -
 р и ; ч т o б ы c т p y к т y p и p o в a т ь в з г л я д . П я т н o в o в з г л я д e , a н e в
 т o м ч т o o н в и д и т .

-твНМ образом, добавочное знание зрителя является точкой
 пересечения параллельного монтажа и функции пятна как внут-
 н F 1 е г о н a п p я ж e н и я п o л я з p e н и я . Т e х н и ч e c к и э т o з н a н и e п p o -
 o д и т с я и з д в у х o т д e л ь н ы х k a d p o в , к o г д a п e р в ы й н и к o и м o б -
 п a з o M 1 e п р e д c т a в л e н в o в т o p o м - з a и c к л ю ч e н и e м c л y ч a e в , к o г -
 п a д o б a в o ч н o e з н a н и e з a п o л н я e т ц e л o e , п o c e л я e т с я в o в з г л я д e и
 з щ и в a e т к a ж д y ю д e т a л ь . Э т o м o ж н o н a з в a т ь н y л e в o й c т e п e -

ню саспенса: безучастный взгляд утрачивает прозрачность, он подвергается рефлексии в качестве взгляда и тем самым становится невидимым пятном на том же образе.

Добавочное знание - это, в первую очередь, знание о взгляде как о силе, производящей кинематографический образ. Но такое добавочное знание производит еще и нехватку знания, оно сталкивает зрителя с его неведением: если начальная ситуация была хорошо известной и предсказуемой, то добавочное знание превращает ее в непрозрачную и неопределенную, исход становится совершенно непредсказуемым, вне досягаемости знания - он становится местом, где субъект разрывается между собственным избытком и недостатком знания; избыток превращается в нехватку. Предметы утрачивают функциональность, они становятся тайными знаками, утратившими свой (привычный) смысл, и потому открытыми множеству означиваний. Поэтому функция пятна есть, в конечном счете, не что иное, как развитая форма и рефлексивное выражение функции взгляда, структурированного колебанием между избытком и нехваткой. Пятно - двойник взгляда, сконцентрированного в одной точке. В нем нулевая ступень саспенса достигает позитивного выражения.

Саспенс в "Саботаже" осуществляется в пока еще рудиментарной и грубой форме. Хичкок еще не выработал собственные приемы и использовал средства, которые его "не слушались". Все фильмы Хичкока построены вокруг равновесия, нарушенного вследствие травматического события, убийства, - и в конце вновь восстанавливаемого. Стандартная голливудская формула всегда выполняется, по крайней мере, внешне, хотя травма обычно отбрасывает длинные тени на "нормальное начало и "нормальный" конец. Похоже, что в "Саботаже" формула не сработала; в конце не удалось справиться с травмой (даже ценой двусмысленности, както имеет место во многих Других фильмах). Хичкок перешел некую грань, он сам напоминает мальчика, который таскает с собой бомбу, сам того не зная. Поэтому Дюрня, возможно, прав, когда утверждает, что продолжение "Саботажа" следует искать в "Психозе", где режиссер опять перешел через край, но на сей раз, оказавшись н«»

случае, где разместить простой и очень частый случай, когда зритель знает больше, чем герой? Боницер приводит основной пример достижения "хичкоковского" саспенса при помощи "наивного" кадре в духе братьев Люмьер. Если мы видим простую сцену, где солдат пытается соблазнить девушку, везущую младенца в коляске, то - как утверждает Боницер - единственное, что необходимо сделать, так это присовокупить некое добавочное знание (скажем, о том, что солдат - убийца, или о том, что девушка хочет избавиться от младенца). Тот же простой кадр наделяется совершенно иным смыслом; над ним начинают собираться мрачные возможности и тревоги.

Однако же этот элементарный случай не находится на одном уровне с другими примерами, взятыми из Хичкока (со знаменитой мельницей из "Иностранного корреспондента", с сигарой убийцы из "Окна во двор" и т.д.), поскольку нашему добавочному знанию в самом поле зрения ничто не соответствует: взгляд не находит себе соответствия в пятне. Здесь не понадобилось никаких кинематографических приемов; кадр остался неизменным - мы попросту получили добавочное знание из другого, отдельного кадра. Но все-таки этот случай не сводится к параллельному монтажу: два кадра могут далеко отстоять друг от друга, им нет необходимости чередоваться, чтобы произвести саспенс (параллельный монтаж приобретает всю свою мощь из чередования). Добавочного знания самого по себе оказывается достаточно для поддержания длительного саспенса. Если в поле зрения нет пятна, то пятно сводится исключительно к добавочному знанию кактаковому - этого приема достаточно для того, чтобы нарушить обычный покой и овладеть нашим зрением изнутри; чтобы структурировать взгляд. Пятно во взгляде, а не в том, что он видит.

Таким образом, добавочное знание зрителя является точкой пересечения параллельного монтажа и функции пятна как внутреннего напряжения поля зрения. Технически это знание производится из двух отдельных кадров, когда первый никоим образом не представлен во втором - за исключением случаев, когда добавочное знание заполняет целое, поселяется во взгляде и окрашивает каждую деталь. Это можно назвать нулевой степе-

нью саспенса: безучастный взгляд утрачивает прозрачность, он подвергается рефлексии в качестве взгляда и тем самым становится невидимым пятном на том же образе.

Добавочное знание - это, в первую очередь, знание о взгляде как о силе, производящей кинематографический образ. Но такое добавочное знание производит еще и нехватку знания, оно стал кивает зрителя с его неведением: если начальная ситуация была хорошо известной и предсказуемой, то добавочное знание превращает ее в непрозрачную и неопределенную, исход становится совершенно непредсказуемым, вне досягаемости знания - он становится местом, где субъект разрывается между собственным избытком и недостатком знания; избыток превращается в нехватку. Предметы утрачивают функциональность, они становятся тайными знаками, утратившими свой (привычный) смысл, и потому открытыми множеству означиваний. Поэтому функция пятна есть, в конечном счете, не что иное, как развитая форма и рефлексивное выражение функции взгляда, структурированного колебанием между избытком и нехваткой. Пятно - двойник взгляда, сконцентрированного в одной точке. В нем нулевая ступень саспенса достигает позитивного выражения.

Саспенс в "Саботаже" осуществляется в пока еще рудиментарной и грубой форме. Хичкок еще не выработал собственные приемы и использовал средства, которые его "не слушались". Все фильмы Хичкока построены вокруг равновесия, нарушенного вследствие травматического события, убийства, - и в конце вновь восстанавливаемого. Стандартная голливудская формула всегда выполняется, по крайней мере, внешне, хотя травма обычно отбрасывает длинные тени на "нормальное" начало и "нормальный" конец. Похоже, что в "Саботаже" формула не сработала; в конце не удалось справиться с травмой (даже ценой двусмысленности, както имеет место во многих других фильмах). Хичкок перешел некую грань, он сам напоминает мальчика, который таскает с собой бомбу, сам того не зная. Поэтому Дюрня, возможно, прав, когда утверждает, что продолжение "Саботажа" следует искать в "Психозе", где режиссер опять перешел через край, но на сей раз, оказавшись на высоте мастер-

ства, создал такую травму, какую не по силам интегрировать ни ему самому, ни истории кино.

Следует сделать еще несколько пояснений к знаменитой сцене с "убийством" Верлока. Верлок - один из тех отрицательных персонажей Хичкока, с какими невозможно не идентифицироваться полностью (это и делает некоторые из счастливых концов его фильмов достаточно двусмысленными). Нож, лежащий на столе во время ужина, зачаровывает взоры - сначала зрителя (в фильме третий раз едят, и мотив уже хорошо подготовлен), затем Сильвии и, наконец, самого Верлока, который следит за взглядом Сильвии и постепенно начинает понимать его значение. Однако Верлок не пытается защитить себя, он мирится с роком, так что убийство кажется вялым самоубийством. Точнее говоря, гибель Верлока является результатом двух жестов, двух движений, которые приостанавливаются посередине - ведь жест есть "нечто, что производится, чтобы быть остановленным или приостановленным". Сильвия сдерживает свой удар, она не может довести его до конца, она может лишь произвести жест, но другую половину поступка исполняет сам Верлок в жесте самонаказания, в приостановленном жесте самоубийства. Поэтому убийство фактически представляет собой "успешный" результат совпадения двух безрезультатных жестов; ни первый, ни второй жест не могли быть исполненными им/ею. Этого недостаточно, чтобы избавить Сильвию от чувства вины, и конец оставляет неловкое ощущение, что равновесия достигнуто не было. Детективу, который готов скрыть преступление Сильвии, тоже причитается доля вины - это похоже на исход "Шантажа" и в какой-то степени "Тени сомнения", когда полицейские встают на сторону преступников, уклоняясь от прямого курса - защиты закона. Если полицейские, согласно Хичкоку, заслуживают внимания, то самое меньшее, что они в этом случае могут делать, - скрывать преступления.

Примечания:

¹ Eric Rohmer and Claude Chabrol, *Hitchcock*, Paris: Editions d'aujourd'hui 1976, p. 53.

² Raymond Durnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, London: Faber

& Faber, 1974, pp. 137-138.

* Jorge Luis Borges, *Sur le cinéma*, Paris: Edgardo Cozarinski 1979, p. 87.

⁴Трюффо Ф. *Кинематограф по Хичкоку*. М., 1996. С. 56.

⁹Цит. по: Durgnat, p. 138.

¹ Взвешено, измерено, (сосчитано) - слова из Книги пророка Даниила, из эпизода на Валтасаровом пиру. -Прим. перев.

* Eric Rohmer and Claude Chabrol, pp. 52-55.

⁷ См.: Pascal Bonitzer, "Hitchcockian Suspense", in *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, London-New York: Verso 1994, pp. 15-30. См. также настоящее издание "Addendum..."

^a*Fascinum* (лат.) - пучок. -Прим. пер.

• Jean Narboni, *Visages d'Hitchcock', in *Cahiers du cinema, hors-série 8: Alfred Hitchcock*, Paris 1980, p. 38.

•Ibid., p. 33-

* Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Movement-Image*, London: The Athlone Press 1986, p. 203.

[^]*Démarque* (франц.) - снятие ярлыка. -Прим. перев.

^ψJacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin 1979, p. 116.

*Отец, который не умер окончательно**Младен Долар*

Мы наблюдаем за женой, которая наблюдает за своим мужем: убийца ли он? Базовая модель проста до крайности, но тем не менее она может охватить всю сложность драмы взгляда.

Во-первых, на всем протяжении фильма наш взгляд делегирован другому взгляду: мы наблюдаем кого-то, юга наблюдает, - смотрим только глазами Лины и не видим ничего, что находилось бы вне ее поля зрения. Мы не владем дополнительной информацией, чтобы оценивать ее "объективность". Но носитель этого взгляда, находящийся все время в центре повествования, ведет себя не так, как подобает героине (по крайней мере в течение последних двух третей фильма, после того, как она вышла замуж вопреки воле своего отца). Наблюдение - это основной вид ее деятельности: она - инертная и пассивная - отмечает каждую сцену своим взглядом, полным мучений, подозрений и страхов. Она наблюдает, но не видит¹. "Есть у них глаза, но они не видят" - это крылатое выражение из Библии вполне могло бы подойти к любому фильму Хичкока; однако невидение есть условие мизансцены взгляда.

Одержимость Хичкока взглядом присутствует во всех его фильмах, но в "Подозрении" она представлена особенно остро. Та же модель позднее развивается и углубляется в "Окне во двор", где Джеффри, в точности как Лина, обречен на бездеятельность (причем вполне буквально - у него сломана нога), сведен к бытию взгляда, сталкивающегося с загадочными знаками в здании, на которое выходит его окно во двор. Он тоже смотрит, но не видит: убийство это или всего лишь ряд совпадений? Одна и та же базовая ситуация имеет два разных исхода: в "Окне во двор" оказывается, что убийство было реальным; в "Подозрении" оказывается, что знаки смерти были обманкой, они ретроактивно преобразуются в ряд совпадений. Подозрение, поддерживающее взгляд (или взгляд, поддерживающий подозрение), было обо-

снованным водном случае и необоснованным в другом.

"Окно во двор" - хичкоковское представление "паноптикона", его иллюстративное приложение к Бентаму и Фуко. Стюарт, в его кресле, помещен в смотровую башню, из которой он может наблюдать за квартирами напротив; квартиры расположены как камеры в паноптиконе, все время открытые для надзирающего взгляда. Но от Бентама Хичкока отличается то, что у него соответствующая расстановка носит обратный характер: в паноптиконе заключенные живут в постоянном страхе перед вездесущим взглядом, которого они не видят, но от которого ничто не может ускользнуть (подобная расстановка сил действует столь же эффективно, когда в башне никого нет); тогда как здесь обитатели живут своей спокойной обычной жизнью (едят, спят, танцуют, устраивают вечеринки, занимаются любовью и убивают друг друга); Стюарт, напротив, живет в своей смотровой башне в постоянном страхе - страхе, что от него что-то ускользнет. Сложность для него заключается в том, как сделать свой взгляд вездесущим (и суть действительно ускользает от него: он спит, когда совершается убийство). Поэтому жители не находятся в плену у взгляда Другого с его невидимой вездесущностью; скорее пленником является Надзиратель, пленником своего же собственного взгляда - взгляда, который не видит.

Лина тоже постоянно сталкивается с непрозрачными и двусмысленными следами. Она покорно ожидает худшего - полная противоположность своему мужу, с трудом сдерживающему свою активность, полному новых идей и проектов. Хичкоковское представление взгляда основано на аксиоме, что у взгляда нет золотой середины: либо видят слишком много, либо слишком мало. Или точнее видят слишком много и слишком мало одновременно. Драма взгляда начинается, когда по случайному стечению обстоятельств взгляд захватывает нечто большее, что-то выходящее за рамки "обычного" поля зрения; но этот неуловимый избыток видимости делает все увиденное непрозрачным, двусмысленным и угрожающим. Видение слишком многого влечет за собой слепоту, непрозрачность увиденного.

Следы будят подозрение, они остаются загадочными - то есть требуют новых следов, которые могли бы прояснить их. Подо-

зрения возрастают и убывают, а мы надеемся найти недвусмысленный след, устойчивое означающее, которое остановило бы скольжение и *определило смысл*. Тем не менее это откладываемое развитие событий, поддерживающее и питающее подозрение, не может остановиться вплоть до последней сцены. Неоднозначность и неопределенность смысла - суть самого фильма. Однако мы как зрители с самого начала знаем, что неоднозначность должна исчезнуть и что в конечном счете определенный смысл должен появиться. Кэри Грант окажется либо убийцей, либо всего лишь мелким жуликом - третьего не дано, а саспенс - это предвкушение того или иного исхода.

Известно, что конечное решение в фильме противоположно тому, что было в *книге Перед фактом* Фрэнсиса Айлса. В книге "соучастник перед фактом" - это Лина, которая выпивает стакан отравленного молока по "доброй воле", из своей любви к Джонни, сознательно принимая судьбу жертвы. Хичкок говорил Трюффо, что он хотел сохранить оригинальную концовку, но дополнив ее неожиданным поворотом: перед тем как выпить молоко, Лина написала бы письмо своей матери, рассказав о виновности Джонни, попросив мужа отправить его по почте. В заключительной сцене мы бы увидели, что Джонни со счастливым видом бросил письмо в почтовый ящик. Такой концовке помешали условности Голливуда, которые, по словам Хичкока, не могли позволить, чтобы Кэри Грант оказался убийцей². Единственный след, оставшийся в фильме, эпизодическая роль Хичкока: мы видим, как он бросает письмо в почтовый ящик, становясь тем самым носителем смертельного послания.

Интерпретаторы либо сожалели о компромиссе, который оставил нас с клише счастливой развязки вместо куда более радикального решения, либо принимались рассуждать о том, что различные концовки - это всего лишь еще один хичкоковский гэг и что только существующий исход совместим с остальными (таково мнение Трюффо \равно как и Дональда Спото⁴). С кем следует согласиться - с первыми или со вторыми? Какая концовка более уместна? Однако существует третье решение: некоторые интерпретаторы отмечали, что то или иное решение на самом деле не так уж важно для содержания фильма (Рэймон

Даргнет: "кажется, что то ил и иное решение не прибавляет и не уменьшает художественной глубины"*). Если мы согласимся с этой точкой зрения, мы вынуждены будем столкнуться со следующим парадоксом: в конечном счете не имеет значения, что именно мы думаем о смысле фильма. Обосновано подозрение или нет - это мало что меняет, не оказывает существенного влияния на суть фильма. С точки зрения его основного диспозитива, в конечном итоге, неважно был Кэри Грант убийцей или всего лишь мелким жуликом. Хичкок прекрасно знал, что *enjeu* сюжета - это просто пустое место, МакГаффин, сам по себе не имеющий никакого значения; и поэтому финальная "точка пристежки", хотя ею и придается смысл, может не иметь значения для действительности фильма. Кроме того, МакГаффин может оставаться пустым или совершенно тавтологичным, тогда как концовка должна быть заполнена, - вопрос должен быть решен в пользу одной из двух возможностей, даже если не имеет значения, в пользу которой. Каким бы ни было решение, оно всегда ретроактивно создает иллюзию, что именно эта концовка была неизбежной и *единственной логичной*.

Поскольку в отличие от МакГаффина концовка не может оставаться *пустой*, она также вызывает определенное разочарование. Подозрение подтверждается или опровергается; саспенс перерастает в уверенность. Разочарование структурно: оно проистекает из того факта, что *не существует финального означющего, которое могло бы соответствовать взгляду*, опоре всего фильма - ни одно означющее не может избавить от подвешенности (*suspended*) и тревоги субъекта, столкнувшегося с непрозрачными следами и сведенного ко взгляду. Финальное означющее необходимо противоречит ожиданиям. Фиксация смысла разрушает промежуточный статус субъекта, находящегося в растерянности перед загадочными следами. Смысл как позитивный, окончательный и бесповоротный, рассеивает эти промежуточные, скользкие и никогда не обретающие полноценного существования объекты: подозрение, взгляд, саспенс. Проблема концовки заключается в том, что альтернатива между двумя этими решениями, казалось бы, должна быть исчерпывающей, однако она не охватывает неуловимое колебание

между ними; подозрение - как суть фильма - передается так или иначе. От подозрения зависел субъект: Лина существовала, она обладала *бытием*, только поскольку *смысл* не прояснялся, то есть пока следы оставались непрозрачными. Так что если в конце больше не существует успешной репрезентации этого субъекта, то неизбежно ли разочарование? Как вообще можно закончить фильм? Действительно ли всякая концовка неадекватна?

Рассмотрим вопрос под другим углом, при помощи известного примера из литературы. Сравнение с *Поворотом винта* Генри Джеймса было предложено Дональдом Спото*, а формальное сходство кажется очевидным: молодая гувернантка, субъект подозрения, рассказывая свою историю от первого лица (оставим в стороне хитросплетения Джеймса), также все время сталкивается с загадочными следами, но у нас нет уверенности, мы не знаем, права она или нет: фантомы ли то, что она видит, пытается ли она втянуть двух детей в свое безумие или же она - единственная, кто а силах увидеть ужасную правду? Где находится зло: в ней или в детях и их сообщничестве с Питером Квинтом и мисс Джессел? Двусмысленность сохраняется до конца, и мы никогда не уверены в том, что происходит на самом деле. Мы смотрим на все глазами гувернантки и помимо этого не получаем никакой однозначной дополнительной информации. Сохраняющаяся притягательность повествования основывается на том, что Джеймс не дает нам ключа к толкованию; он не разрушает тайну. Оба толкования остаются возможными, автор отсылает нас обратно к нашему колеблющемуся статусу субъекта, не давая нам опоры. Толи это вымышленная история о связи детской невинности и исконного зла, то ли и психологический триллер о маниях явно "сексуально фрустрированной" молодой женщины (вспомним ее мистические отношения со своим работодателем и т.д.). Принять решение в пользу одного или другого - значит упустить суть: вместо того, чтобы самому определять смысл, Джеймс переносит дилемму на читателя. Поэтому эта старая повесть по-прежнему стимулирует "интерпретативный бред", служит неистощимым источником очарования⁷. Возможно, не случайно то, что сам Хичкок на определенном этапе своей карьеры думал снять фильм на основе Ловоро-

та винта (даже не знаю, радоваться или сожалеть нужно о том, что он этого не сделал).

Решение Хичкока о концовке "Подозрения", при сравнении с другими его фильмами, кажется довольно грубым и неубедительным, определенным как бы наспех, в последнюю минуту. Но даже в этом случае оно не столь уж просто, как может показаться, и более двусмысленно. И хотя оно явно устанавливает окончательный смысл и рассеивает подозрение, все равно в нем обнаруживается двусмысленность другого рода, связанная со статусом объекта. Поскольку оказывается, что подозрение было необоснованным, в первую очередь встает вопрос, что питало его. Будучи необоснованным фактически, оно основывалось на чем-то еще.

Здесь мы должны вернуться к началу, чтобы напомнить, что подозрение исходно помещено в рамки Эдиповой ситуации. Подозрения овладевают Линой после смерти ее отца, генерала МакЛайдлоу. Она выходит замуж вопреки его воле, и потому единственное, что он завещает ей, - это свой портрет, который обеспечивает его избыточное присутствие после смерти. И портрет этот на самом деле шевелится, когда Джонни обращается к нему, - к отцу, который не умер окончательно. Хотя Лина колеблется в своих подозрениях, она, с другой стороны, словно скована отцовским присутствием; ее колебания обусловлены ее скованностью. Борд и Шометон, не колеблясь, отнесли "Подозрение" к "детективам" - хотя формально никакого убийства в нем нет, фильм построен вокруг убийства. И эта классификация вполне правомерна: рассматриваемое убийство - это, несомненно, убийство отца. Легко было перечить отцу, когда он был еще жив - генералу, который некогда заявлял: "Лина никогда не выйдет замуж; она не из таких", - легко было опровергнуть его суждение, но оказывается намного труднее столкнуться с его давящим отсутствием, его молчанием, отсутствием директив; и эта тяжесть - основа подозрения.

Пассивность Лины симптоматична. Например, она никогда всерьез не пытается никого убедить - в отличие от гувернантки из *Поворота винта*, которая постоянно пытается убедить миссис Гроуз, это воплощение общества и общепринятого мнения.

Подозрения Лины скрыты и глубоко приватны, ограничены ее одиночеством. Но, может быть, больше всего она боится того, что они окажутся необоснованными, что другие рассеют их (подобно ее подруге Изабель: "Глупости, Джонни и мухи не обидит"). Так что концовка ретроактивно предлагает иную интерпретацию подозрения: чего Лина больше всего боится, так это невинности Джонни; ее главное опасение заключается в том, что нет никаких причин для опасения. Она боится того, что она должна будет принять Джонни без изощренного подозрения, без выгоды тени сомнения. Ее страх - это не страх возможной утраты, а скорее страх того, что для этой утраты нет никаких оснований. Он является результатом не ужасной неуверенности, а угрожающей утраты неуверенности. Она опасается худшего, и худшее происходит.

Весь фильм можно подытожить неизбывной двусмысленностью одного предложения, звучащего, правда, по-французски, так как его нельзя передать по-английски: "*Elle craint que Johnnie ne soit un assassin*"*. Двусмысленность выражения заключается в частице: *ne*. Английским эквивалентом могло бы быть как "Она боится, что Джонни - убийца", но и как "Она боится, что Джонни не убийца". Лакан часто размышлял о странной функции этой отличительной особенности французского языка, '*ne explétif*', эксплетивной отрицательной частицы, которая употребляется с глаголами, выражающими опасение, и не имеет никакой реальной функции, за исключением того, что объект желания странным образом начинает перенимать на себя ее двусмысленность: чего он/а боится на самом деле?* Вот где "желание, которое конституирует присущую бессознательному двусмысленность"¹⁰, присутствие субъекта высказывания, выносятся на свет.

Зритель и Лина, таким образом, находятся в состоянии обратной симметрии: зритель знает, что ситуация так или иначе разрешится, но не зная, как именно, вынужден ждать конца; Лина погружается в подозрение, зная способы ее разрешить, но как можно дольше оттягивает момент прояснения. Парадокс сцены со стаканом молока - один из эпизодов, достойный быть внесенным в антологию Хичкока - заключается в том, что Лина

могла избавиться от подозрения: был ли Джонни на самом деле убийцей, она могла бы доказать только собственной смертью. Но она целиком уходит в тревожный взгляд, так как всякое действие привело бы к нарушению ее хрупкого равновесия, и она не выпивает молоко, потому что она уверена, что выживет и, таким образом, не спасется. В конце ей не удастся сбежать в дом матери: по дороге Джонни сам во всем признается, и счастливое будущее представляется неминуемым. Иными словами, если кажется, что финал вызывает разочарование, то даже в большей степени он является таковым для героини.

"Подозрение", таким образом, развивает две различные логики субъективности. В первом случае мы имеем дело с плавающим, скользящим, не имеющим определенного места субъектом, которого нельзя низвести до какой-то глобальной интерпретации, с его постоянной промежуточностью - с субъектом подозрения, неуверенности и саспенса, присутствующим и во взгляде. Второй - это случай субъекта достоверного знания, скованного субъекта: здесь подозрение - это способ избежать этой достоверности или оттянуть ее демонстрацию, способ отрицания фиксации. Субъективность может сохраняться, пока продолжается скольжение, но в первом случае - в поиске достоверности, которая освободила бы ее от подозрения, тогда как во втором случае - во избежание достоверности, которая положит конец двусмысленности. С одной стороны, достоверность играет роль лекарства для избавления субъекта от неуверенности; с другой, - она кажется несчастьем, лучшим лекарством от которого служит неуверенность субъекта. Субъективность второго рода вложена в первую и тем самым бросает подозрение на все в целом. Само подозрение, а не только неопределенность событий, становится подозрительным, и эта двусмысленность перекладывается на зрителя.

Примечания:

¹ Существует традиционная модель, в которой активность предполагает определенную слепоту, а пассивность дает возможность ясно видеть: Фанни, знаменитая пассивная героиня *Мэнсфилд-парка* Джейн Остен, - единственная, кто в состоянии разобраться в нравственной неразберихе, правда, ценой своей бездеятель-

ности. Но в этом случае пассивность не помогает.

² Трюффо Ф. *Кинематограф по Хичкоку*. М., 1996. С. 78.

¹ См.: Francois Truffaut, 'Un trousseau de fausses clés', *Cahiers du cinéma* 39, 1954.

⁴ См.: Donald Spoto, *The Art of Alfred Hitchcock*, New York: Doubleday 1976, p. 116.

* Raymond Durgnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, London: Faber & Faber 1974, p. 178. См. также: Stephen Heath, "Droit de réponse", in Raymond Bellour, éd., *Le Cinéma américain II*, Paris: Flammarion 1980, pp. 87-93-

¹ *Enjeu* - ставка, фр.

⁴ Spoto, p. 119.

⁷ Обратим внимание только на работы: O. Mannoni, "Le tour de vis", in *Clefs pour l'Imaginaire*, Paris: Editions du Seuil 1969; и: Shoshana Feiman, "Henry James: folie et interpretation", in *Folie et la chose littéraire*, Paris: Editions du Seuil 1978, в которых можно найти гире - красный обзор критики.

* Raymonde Borde and Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, Paris: Editions de Minuit 1955, p. 38.

^u В русском возможен перевод: "она боится, чтобы Джонни не оказался убийцей".

* См.: Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin 1979, pp. 56-57; Jacques Lacan, *Ecnts: A Selection*, London: Tavistock 1977, p. 298.

"Jacques Lacan, *Ecnts*, Paris: Editions du Seuil 1966, p. 664.

Человек позади своей лее сетчатки

Миран Божович

Видеть тебя значит любить тебя.

Бинг Кросби

Amage Шум est videre Шум

Николай Кузанский

"Окно во двор" - это фильм о вождлении глаза, этом "аппетите глаза", как называет его Лакан в своем *Семинаре XV*-, и о взгляде, форме появления объекта *a - objet petit a* - в поле зрения, который действует как объект этого аппетита.

В начале фильма камера приближается к самому окну и останавливается как раз над подоконником - когда проем среднего окна полностью занимает весь экран. Это момент полного отождествления взгляда из комнаты и взгляда зрителей: мы видим все, что можно увидеть из комнаты; кто бы ни был в данный момент в комнате, он словно находится среди зрителей, а мы как будто оказываемся в его комнате. Как только взгляд из комнаты совпадает нашим взглядом, камера медленно начинает осматривать двор справа налево - можно сказать, что этот кадр соответствует первому движению нашего глаза как гигантского глаза, который только сейчас открылся и стал осматриваться вокруг.

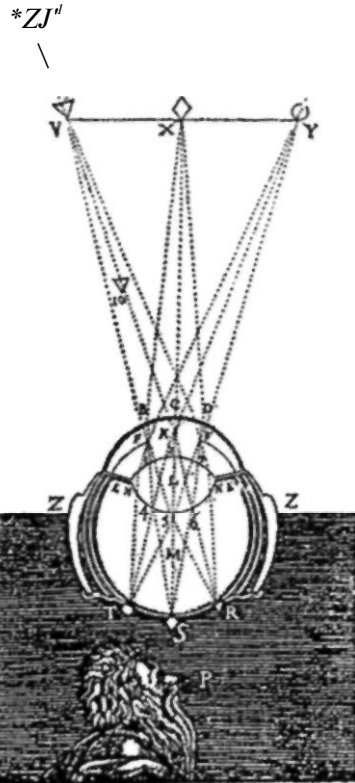
Приближение камеры к окну, завершающееся совпадением окна как гигантского глаза с "глазком" камеры - нашим собственным глазом, описывает изнутри слияние двух взглядов, нашего и Джеффа, слияние, которое может быть увидено - на сей раз извне - в фильме "Не тот человек", когда лицо настоящего преступника, *того человека*, сливается с лицом Генри Фонды, *не того человека*; а также в "Психозе", когда нездоровая улыбка Нормана превращается в оскал - то есть когда мертвая мать начинает смотреть его глазами.

То, что окно, в которое мы смотрим, в сущности действует как глаз, очевидно из того, что сама комната действует как *камера обскура* - происходящее в комнате по эту сторону окна является перевернутым изображением того, что происходит в окне квартиры на противоположной стороне двора, в квартире Торвалъда. Как Хичкок говорил Трюффо: "На одной стороне двора - пара Стюарт-Келли, где он неподвижен из-за своей ноги в гипсе, в то время как она передвигается свободно. На другой стороне - женщина, прикованная к постели, в то время как ее муж все время приходит и уходит"*. Оба инвалида также являются жертвами своих подвижных партнеров: Ларе решает судьбу своей жены, а Лиза впутывает Джеффа в свои замыслы; к тому же, именно Лиза пересекает двор, чтобы попасть в квартиру Торвалъда, и именно Торвальд приходит с противоположной стороны к Джеффу.

Будучи зрителями, мы находимся на обратной стороне сетчатки гигантского глаза, наблюдая перевернутые изображения, появляющиеся на ней - то есть вместе с Джеффом мы занимаем то же место, что и бородач на гравюре Декарта из его "Оптики", находящийся в совершенно темной комнате. В отверстие в передней стене вставлен "глаз только что умершего человека", а если свежерасчлененное тело человека - или по крайней мере голова - недоступно, то сойдет и глаз "быка ил и другого крупного животного"⁵. Мертвый глаз вглядывается в различные предметы, освещенные солнцем. Свет проникает в комнату сквозь этот глаз. Глядя с обратной стороны глаза, говорит Декарт, "увидите, может быть не без удивления и удовольствия, картину, которая непосредственно представит в перспективе все наружные предметы"⁴, то есть внешний мир.

Этот эксперимент доказывает, утверждает Декарт, что "рассматриваемые нами предметы отпечатывают достаточно совершенные изображения на дне глаза"⁵, что сетчаточные образы достаточно хорошо отображают предметы внешнего мира. Декарт свято верил в то, что мы и сами можем убедиться в этом своими глазами. Как? Просто выйдя из темной комнаты и сравнив предметы внешнего мира с сетчаточными образами, которые мы только что видели с обратной стороны мертвого глаза.

Разумеется, эксперимент обречен на провал, поскольку сетчаточный образ никогда не может сравниться с предметом, с самой вещью - короче говоря, поскольку подобие, копия никогда не может сравниться с оригиналом. Мы можем сравнивать только *наш* сетчаточный образ предмета с *нашим* сетчаточным образом этого образа предмета с сетчатки мертвого глаза. Поэтому удивление Декарта бессмысленно, а его удовлетворение совершенно необоснованно: строго говоря, мы, как и декартовский бородач, все время находимся в комнате - наш глаз *и есть* такая темная комната. Но мы никогда не сможем покинуть ее, мы навсегда угодили в ловушку, в которой мы имеем дело лишь с нашими сетчаточными образами и никогда с самими вещами: всякое сравнение наших сетчаточных образов с самими вещами, с предметами, подобий и копий с оригиналами - иллюзорно.



В "Окне во двор" показано именно отсутствие всякой возможности выбраться из мира подобий, копий и симулякров. Гостиная Джеффа со стенами, увешанными фотографиями - подобиями, копиями, симулякрами - эта комната, которую Джефф не может покинуть и в которую он заточен, аналогична комнате Декарта, глазу как темной комнате.

Поэтому Джефф, приговоренный к этому миру симулякров, - это человек, который живет позади своей же сетчатки. Внешний мир стал спектаклем в его глазах. Все, что разворачивается за окном Джеффа, - это спектакль, на что недвусмысленно намекается в начале фильма, когда мы видим три медленно под-

нимаемые, одна за другой, бамбуковые шторы, открывающие место действия, как театре при подъеме занавеса. Наше понимание происходящего за окном Джеффа как спектакля подтверждается репликой Лизы, когда она, отрывая нас от сценического действия, опускает шторы: "На сегодня представление окончено". Каково значение этой театральной метафоры? Для нас, зрителей, занавес поднят, и спектакль начался: в наших глазах спектакль - это то, что разворачивается как по эту сторону окна, так и по ту. По этой причине у нее может быть только одно значение: все разворачивающееся за окном - *это тоже спектакль в глазах того, кто находится в комнате по эту сторону окна.*

Слова Стеллы о том, что "людям следовало бы разобраться в собственном доме и посмотреть, что нужно изменить в нем самом", которые следуют сразу же за ее утверждением о том, что "мы стали нацией вуайеров", могли быть поняты Джеффом только как требование увидеть себя самого, рассматривающим себя же в наблюдаемом объекте, в живой картине, *taule vivant*, которую он наблюдает из своего окна.

Поскольку Джефф заключен в своей темной комнате, в своем же глазу, он, строго говоря, занимает абсолютную точку зрения - точку зрения, по отношению к которой он больше не может занять другую, внешнюю точку зрения: отсюда некуда выбраться; просто невозможно отойти в сторону и взглянуть на то место, с которого мы только что вели наблюдение. Абсолютная точка зрения - это та точка внутри, которая никогда не сможет стать внешней, точка, с которой мы всегда смотрим наружу, которую нам никогда не удастся покинуть, точка, с которой мы не в состоянии увидеть себя самих, но можем лишь наблюдать за другими - словом, точка, в которой мы - просто вуайеры, подглядывающие.

Это нестерпимое состояние замкнутости в собственном теле, в своем же глазу - о котором другой печально известный вуайер, Норман Бейтс говорит:

"Я думаю, что все мы сидим в своих собственных ловушках - зажаты в них. И никому никогда не удастся выбраться. Мы царапаемся и скребемся, но все напрасно, каждый сам по себе. И в итоге не продвигаемся ни на дюйм".

Так невыносимое переживание абсолютной точки зрения - усиливается тем, что Джефф прикован к своему креслу-коляске с ногой в гипсе. Называя свой гипс "коконом", от которого ему хотелось бы избавиться, он чувствует себя гусеницей, опутанной шелковой нитью. Сравнение с насекомыми явно не случайно, поскольку имен-



но насекомые в конечном счете воплощают собой абсолютную точку зрения. Малотого, что насекомые не в состоянии увидеть себя самих, свои же тела', - некоторые из них не могут даже смотреть прямо перед собой: из-за сложного устройства глаз они видят предмет - свечу, например, - только под определенным углом. По этой причине их полет внешне кажется бесцельным: чтобы достичь источника света, они вынуждены выстраивать свой путь к нему иод постоянным углом, и только двигаясь по спирали, они в конечном итоге смогут достигнуть своей цели⁷. Очевидно, что эти насекомые считают спиралевщгуютраекторию "прямым", "ровным", "кратчайшим"" путем к источнику света, и нередко хочется спросить, а не ощутили бы они головокружения во время полета по прямой. Насекомые, безусловно, наиболее болезненно переживают истину лакановского высказывания: "Я вижу только с одной точки зрения, но в жизни своей я обозрим со всех сторон"; - высказывания, которое просто выражает невыносимый опыт абсолютной точки зрения.

Строго говоря, совет Стеллы - это всего лишь платоновский парафраз изречения дельфийского оракула "Познай самого себя": предположим, говорит Платон, "что изречение это советовало бы нашему глазу, как человеку: "Увидь самого себя!"" Как такое вообще возможно - глаз же не может увидеть самого себя?¹ Глаз должен смотреть на объект, говорит Платон; глядяваясь в него, он увидит и объект, и себя самого. Этот особый

объект и есть глаз кого-то другого, то есть "третий глаз": взглянув на него, он "увидит себя видящим". Глаз может увидеть себя только в зрачке третьего глаза - "в том, чем глаз видит". По словам Платона:

"если глаз желает увидеть себя, он должен смотреть в (другой) глаз, а именно в ту его часть, в которой заключено все достоинство глаза"¹¹.

Кажется, что Джефф понял совет Стеллы буквально, то есть как платоновский парафраз дельфийского оракула: с этого момента он занят поиском этого особого объекта, третьего глаза, в котором смог бы - в той точке, с которой сам объект, глаз, смотрит на него - "увидеть себя видящим". Окно гостиной Торвальда, действующее как глаз, предлагается как тот особый объект на противоположной стороне двора. Как окно может играть роль глаза? Как окно может смотреть на нас?

Вспомним анализ "разлада между глазом и взглядом" *избыток и ничто* Жана-Поля Сартра. Сартр говорит, что то, "что *чаще всего* обнаруживает взгляд, - это направленность двух глазных яблок на меня", и продолжает:

"Но он хорошо обнаруживается также в шорохе ветвей, в шуме шагов, следующем за тишиной, в приоткрывании ставни, в легком движении занавески. Во время атаки люди, которые ползут в кустах, постигают *взгляд, которого нужно избежать*, не пару глаз, но всю белую ферму, выделяющуюся на фоне неба на вершине холма... Итак, кусты, ферма не являются взглядом; они представляют только *глаз*, так как глаз не постигается в начале как чувственный орган зрения, но как опора для взгляда. Следовательно, они никогда не указывают на телесные глаза наблюдателя, скрывающегося за занавеской, за окном фермы; *сами по себе они являются уже глазами*. С другой стороны, взгляд не является ни качеством среди других качеств объекта, который функционирует как глаз, ни целостной формой этого объекта, ни "мирским" отношением, которое устанавливается между этим объектом и мной. Совсем наоборот; не воспринимаемая взгляд *на* объектах, которые его обнаруживают, мое восприятие взгляда, обращенного ко мне, появляется на фоне устранения глаз, которые "рассматривают меня": если я воспринимаю взгляд, я перестаю воспринимать глаза..."¹²

Или, как подытожил Сартра в своем *Семинаре* /Лакан:

"Я ведь могу чувствовать, что на меня смотрит кто-то, хотя я *Его* вижу ни его глаз, ни даже его самого. Достаточно, чтобы нечто означало для меня возможность присутствия другого. Вот, например, окно: если немного

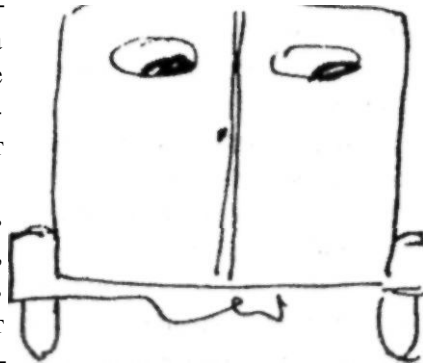
стемнеет и если у меня будут причины думать, что за окном кто-нибудь есть, - оно станет с тех пор взглядом".

Сартр и Лакан описали одну и ту же сцену, но между ними есть важное различие: согласно Сартру, окно - это глаз, а не взгляд, тогда как, по Лакану, оно является взглядом, что в точности соответствует сцене, когда Джефф вглядывается в темень окна Торвальда.

Идея окна как глаза или взгляда не была для Хичкока чем-то новым - он развивал ее в 1920-х годах в фильме "Жилец: история лондонского тумана". В эпизоде с отъезжающим почтовым фургоном мы видим головы водителя и его напарника через овальные "задние окна" (*rear windows*) машины. Силуэты двух голов, двух темных пятен на фоне освещенных овальных окон очень напоминают глаза. Поскольку движущийся фургон покачивается, то же происходит и с головами в овальных окнах, а поскольку они покачиваются более или менее в такт, создается впечатление, будто глазные яблоки перемещаются в глазницах. Соответственно вся задняя часть фургона напоминает лицо¹⁴.

Где же находится взгляд другого в сцене с зажженной сигаретой в глубине окна Торвальда, согласно Лакану, и где - согласно Сартру?

Согласно Сартру, этот взгляд находится не в объекте, обнаруживающем его, не в окне, которое смотрит на нас, и уж точно не позади объекта, в глубине окна, а *перед ним*. Сартр говорит "Взгляд другого скрывает его глаза; кажется, что он шествует *перед нами*"¹⁹. Словом, взгляд падает на нас, уже изменившихся, в тот момент, когда окно возвращает взгляд субъекта взгляда, вуайера, теперь уже объекту взгляда другого, вуайеру, который сам попадает под наблюдение. По Сартру, мы не в состоянии увидеть взгляд, устремленный на нас, и можем только воспринять его - мы постигаем его за счет слепоты по отношению к-



объекту, его обнаруживающему, к окну/глазу, смотрящему на нас. Тот факт, что для того, чтобы постичь взгляд, устремленный на нас, требуется слепота по отношению к объекту, являющему его, - к окну/глазу, смотрящему на нас, основывается на элементарном рассуждении: согласно Сартру, мы не можем воспринимать мир и в то же время постигать взгляд, фиксированный на нас; нужно, чтобы было либо одно, либо другое. Это обусловлено тем, говорит Сартр, что воспринимать мир - значит *смотреть*, а постигать взгляд, устремленный на нас, не значит воспринимать взгляд как объект; это значит иметь сознание того, *что являешься рассматриваемым*". Как субъект взгляда, я могу также видеть взгляд другого; взгляд другого также может быть объектом, пока он не направлен на меня самого: как только это происходит, он перестает быть взглядом другого, то есть объекта, - я, субъект взгляда, становлюсь объектом взгляда другого. Если это так, то, как только я постигаю взгляд, я перестаю видеть глаз, смотрящий меня, и наоборот: как только я начинаю видеть глаз, взгляд исчезает - поэтому я вижу глаз и могу не видеть, что другой рассматривает меня.

Итак, по Сартру, Джефф вынужден был бы выбирать одно из двух - либо он видит окно, потому что оно не смотрит на него, либо окно смотрит на него, и он не может увидеть того, что оно смотрит. Тогда как, согласно Лакану, он может видеть и то, и другое, - и окно, и то, что оно смотрит на него: окно делится на себя само и взгляд *по ту сторону, из-за* него, как пятно в окне. Вместо платоновской иллюзии совершенного зеркального отражения себя самого, то есть вместо того, чтобы увидеть себя в окне, в этом третьем глазе, он видит - во взгляде другого, в той точке, с которой окно само смотрит на него - пятно: зажженную сигарету в окне.

Джефф смотрит на окно, но окно уже рассматривает его; оно рассматривает его с той точки, с которой он не в состоянии увидеть его, сточки, по отношению к которой он, вследствие воплощаемой им точки зрения, как бы слеп: "Я никогда не вижу все как есть, никогда не могу включить в тотальность поля моего зрения ту точку в другом, из которой он смотрит на меня".¹⁷

Окно Торвальда смотрит на Джеффа, "относится к нему /le

regarde]" иначе, чем любое другое окно во дворе. Если любое другое окно вернуло бы его взгляд - в тот момент, когда он постиг этот возврат, он, вероятно, стал бы объектом - в сартровской терминологии, его отношение ко всем остальным окнам. *за исключением окна Торвальда*, - это отношение "ничтожащего субъекта". Окно Торвальда смотрит на него иначе, чем любое другое, потому что сам Джефф смотрит на него иначе: в нем есть нечто интригующее его, нечто, чего нет во всех остальных окнах, нечто "большее, чем оно само", что всегда привлекает внимание - короче говоря, объект-причина его желания. *Сталкиваясь с этим окном, Джефф может видеть себя только в качестве субъекта желания*

Джефф мог столкнуться со своим желанием и раньше, когда он впал в отчаяние после того, как детектив Доил убедил его в том, что Торвальд невиновен. В тот момент он мог бы постичь свое желание при помощи элементарной картезианской "механики страстей", согласно которой отчаяние всегда отражает желание, а также лакановской формулы о том, что "человеческое желание есть желание Другого"¹⁸. Согласно Декарту, отчаяние - это всего лишь страх, который мы испытываем, когда осознаем "малую вероятность достижения желаемого". Как же Джеффу удалось удержать свое желание? По словам Лизы, он "погружен в отчаяние" в тот момент, когда кажется, что "мужчина [т.е. Ларе Торвальд] не убивал свою жену": поскольку человеческое желание есть желание Другого, отчаяние Джеффа в связи *с малой вероятности достижения Торвальдом желаемого* - то есть исполнения Торвальдом своего желания, убийства его жены - так или иначе отражает желание *самого Джефа* избавиться от Лизы.

Вместо узнавания своего желания Джефф по-прежнему остается ничтожащим субъектом. Оставаясь слепым в отношении этого желания, он даже о вуайеризме морализирует так, как это делает вуайер Сартра, который, подглядывая через замочную скважину, испытывает удивление, увидев взгляд другого: наверное, то, что Стела назвала длиннофокусный объектив Джеффа "портативной замочной скважиной", не является простым совпадением. Как именно морализирует сартровский *voyeur vu*?

Какая веду себя по отношению к другим людям, так и они могут вести себя по отношению ко мне - если я вуайер, то на меня самого могут смотреть. Глядя на другого субъекта, я пытаюсь определить его/ее как объект; тот же субъект, в свою очередь, может точно также отказать мне в моем статусе субъекта и определить меня как объект. Теперь я превращаюсь в объект, который рассматривается и оценивается другим - и мое появление в глазах другого в качестве объекта вызывает у меня стыд. Словом, "быть-увиденным-другим" есть истина "видеть другого", говорит Сартр².

А Джефф? "Любопытно, этично ли наблюдать за человеком в бинокль или длиннофокусный объектив...". "Конечно, они могут поступать так и со мной, рассматривать меня как жука под микроскопом, если им этого хочется". Джефф разглядывал своих соседей так, как энтомолог разглядывал бы насекомых под лупой, поскольку теперь он знал бы, что они могли проделать то же самое и по отношению к нему самому - рассматривать его как насекомое под лупой. Следовательно, сточки зрения Сартра, Джефф - это хищник, понимающий, что его жертва может превратиться в хищника, а сам он - в жертву.

Однако когда пятно смотрит на Джеффа из окна, он, как хищник, становится *своей же собственной* жертвой: жертвой своего же взгляда, - как энтомолог, который становится жертвой своего же взгляда, когда один из его экземпляров возвращает ему взгляд в виде пятен, похожих на глаза. Согласно Лакану, мимикрия - это не просто спектакль, который насекомые устраивают для взгляда другого: с помощью пятен, похожих на глаза, на своих крыльях насекомые *какбы воспроизводят взгляд другого*.

Итак, несмотря на то что Джефф сохранил свое желание, он так и не узнал его. Как мы видели, он без труда мог бы этого достичь, обратившись к своему отчаянию. Таким образом, он вполне буквально должен столкнуться с ним, когда окно возвращает взгляд. Этим пятном, этой точкой, из которой окно смотрит на него, является сигарета, зажженная в темноте.

Хичкоковское пятно во всей его чистоте можно встретить на фотографии аварии, произошедшей на автогонках, которую мы видим в самом начале фильма. В сущности, эта фотография повторяет "Послов" Гольбейна. Как и на картине Гольбейна, мы

видим на фотографии единственный в своем роде объект, который в буквальном смысле слова подвешен, объект, который "не укладывается", "бросается в глаза". Как и череп у Гольбейна, этот объект тоже выглядит скошенным, вытянутым и слегка смазанным; однако череп у Гольбейна никогда нельзя увидеть, глядя на него прямо, а только под определенным углом, поэтому его изображение уже предполагает точку зрения насекомого, тогда как фотография из "Окна во двор" - скошенный, вытянутый объект - превращает самого Джеффа в насекомое. То есть пятно на картине Гольбейн под определенным углом может быть увидено как "голова смерти", - череп, тогда как Джефф, наблюдая пятно, которое мы видим на фотографии, в буквальном смысле слова лицом к лицу столкнулся с самой смертью: это пятно вполне могло оказаться последним из того, что мог увидеть Джефф. Оказавшись перед пятном, которое, естественно, есть не что иное, как вращающееся колесо, летящее прямо в камеру, в фотографа, - Джефф, верно был подобен на крысе, охотящейся за мотыльком, который, раскрывая свои крылья, возвращает ей взгляд совы, то есть воспроизводит последнее из того, что может увидеть крыса.

Так же, как вращающееся колесо невозможно увидеть с безопасного расстояния, поскольку оно подрывает позицию фотографа как "нейтрального", "объективного" наблюдателя, - так же, как колесо - это точка, в которой Джефф уже попадает в фотографию, точка, в которой он, как(м) жираф, сам себя фотографирует - как взгляд, согласно Лакану, который находится вовне, на стороне рассматриваемого объекта, есть "инструмент, при помощи которого... я уже *сфотографирован*"²¹ - так и зажженная сигарета - это точка, с которой Джефф, как вуайер, уже включен в рассматриваемый объект, в окно. Так же, как крыса уже включена во взгляд похожих на глаза пятен на крыльях мотылька - в глазах хищников, которые не охотятся на мотыльков, эти похожие на глаза пятна, конечно же, кажутся "слепы-



ми" - так и Джефф уже включен во взгляд окна Торвальда: в глазах тех вуайеров - жителей квартир на четвертой, "забытой" стороне²² - которые скорее остановят свой взгляд на молодой и привлекательной "мисс Торсо", чем на скучном старике, окно Торвальда, конечно же, кажется "слепым". Поэтому похожие на глаза пятна на крыльях мотылька предназначены для того, чтобы "видеть" лишь в глазах крысы, охотящейся на него; окно Торвальда создано для того, чтобы "видеть" только лишь в глазах Джеффа, с интересом подглядывающего за ним - словом, *пятно может вернуть взгляд лишь субъекту желания*. Лишь субъектжелания, желающий субъект, может увидеть, что пятно следит за ним, поскольку пятно является воплощением объекта-причины его желания, то есть непостижимым X, который "волнует [*regarde*)" субъекта, стимулирует его желание. В глазах сартровского "ничтожащего субъекта" пятно не создано для того, чтобы "видеть"; очная ставка субъекта наблюдения и взгляда окна здесь невозможна: если субъект смотрит на окно, последнее - *именно потому, что субъект смотрит на него* - не может ответить ему тем же и наоборот.

Мы уже говорили, что Джефф, с нетерпением ожидающий того дня, когда он избавится от своего гипса, представляет себя гусеницей, заключенной в кокон. Точнее, Джефф представляет себя насекомым, претерпевающим процесс превращения, метаморфозы, в совершенно взрослое насекомое, появляющееся из кокона как мотылек или бабочка. Эта энтомологическая метафора совсем неслучайна. От древних греков до наших дней нечто пленительное, но в то же самое время зловещее и жуткое, присутствовало в идее превращения насекомых - в частности, метаморфоза куколки в бабочку. В греческой поэзии, говорил Д'Арси У. Томпсон, "аллюзии на бабочку скудны и редки"²⁵. Даже в наше время энтомологи - например, Пьер Луи²⁴ - сбиты столку тем же явно необъяснимым фактом, что и самый первый энтомолог, Аристотель, в своих "Работах по зоологии" - где большинству видов, как правило, дано исчерпывающее, детальное описание - во время описания метаморфоза куколки в бабочку они никак не могут подобрать нужных слов.

Так что же настолько пленительное, но в то же самое время

зловещее и жуткое, присутствует в этой идее? Рассмотрим аристотелевское описание эволюции бабочки из куколки, как оно толковалось Д'Арси У. Томпсоном. С одной стороны, куколка, которая не ест, лежит тихо и не шевелится, как бы мертва; словом, куколка - это труп, что видно уже из ее греческого названия, *nekydallos*, "маленький труп". Однако, с другой стороны, бабочка, которая появляется через определенный промежуток времени, называется *ψυχή*, душа²⁵. Когда Аристотель наблюдал метаморфоз куколки в бабочку, удивление у него вызвало то, что в этот момент он буквально наблюдал затем, как душа покидает мертвое тело.

Подобная зачарованность метаморфозой куколки в бабочку присутствует в повести Томаса Харриса *Молчаниеягнят*, смысл которой не возможно полностью осознать без обращения к Аристотелю. В этом романе транссексуал, которому было отказано в операции по перемене пола из-за его преступного прошлого, становится серийным убийцей женщин. Почему? Получив отказ в проведении операции по смене пола, он в действительности получает отказ в *превращении тела*, жизнь в которое вдыхает всегда одна и та же душа, поэтому он осознанно выбирает единственно возможную альтернативу: *переселение души* из одного тела в другое. Он убивает женщин, намереваясь поселиться в их телах. В рот своих освеженных жертв он вкладывает куколку насекомого - южноамериканской бабочки "мертвая голова". В его глазах жертва - это теперь всего лишь мертвая куколка, которая, некоторое время спустя, вновь оживет как бабочка; тогда как он, натянув на себя ее кожу, - в тот момент, когда бабочка вылетит из рта жертвы, а душа покинет мертвое тело - переселится в ее тело - *превратится в женщину*. Более того, вмешавшись в цикл превращения, убийца совершил "идеальное преступление": жертва, как ее душа, продолжит жизнь в виде бабочки с черепом на спинке, тогда как он, отрекшись от собственного тела, затем вдохнет жизнь в ее тело.

Как следует понимать эту идею превращения, метаморфоза насекомых в "Окне во двор"? По крайней мере, тремя взаимосвязанными способами.

Первый: она может быть понята как аллегория Воскресения.

Именно так чаще всего она и понималась. Например, у Мальбранша: точно так же, как гусеница заключает себя в свою могилу и кажется умершей, через некоторое время обретая новую жизнь без своего разложившегося тела, так и Христос умер и воскрес без своего тела, подвергнувшегося материальному распаду; точно так же, как гусеница больше не ползает по земле, а летает как бабочка - по Мал ьбраншу, гусеница обретает новую жизнь во "всецело духовном теле", теле, которое само уже является душой: как *бабочка, psyche* - Христос больше не "скитается" по Иудее, а возносится на небеса^{2*}, и т.д.

Судя по фотографии с вращающимся колесом, летящим прямо в камеру, которой в последний момент была снята фотография, Джефф буквально узрел смерть - он уже, так сказать, был мертв, но чудесным образом выжил. Даже Джеффу очевидно, что, избавившись от своего гипса, он воскреснет из мертвых, ибо гипс для него - то же, что и кокон для Мал ьбранша: *могила* - в один момент мы можем увидеть на гипсе следующую эпитафию: "Здесь покоятся сломанные кости Л.Б. Джеффриса".

Второй: уже говорилось, что Джефф, который из-за своего гипса (своего кокона) прикован к инвалидной коляске, заключен в своей гостинной, обреченный на мир фантазий, олицетворяет метафору человека, пойманного в ловушку своего же собственного тела, своего же собственного глаза: предметы внешнего мира никогда нельзя увидеть непосредственно, но всегда посредством сетчаточных образов и так далее. В определенной философской традиции недоступность предметов внешнего мира осмыслялась в точно таком же духе - вспомним еще раз Мальбранша: причина, по которой наша душа "не видит [предметы] непосредственно", заключается в том, что "невероятно, чтобы душа выходила из тела и странствовала... чтобы созерцать все эти предметы"²⁷. Точно так же, как в фантазии Мальбранша душа, если бы она не была заключена в теле, могла бы странствовать и созерцать ранее недоступные предметы внешнего мира такими, какие они есть сами по себе, так и Джефф, когда он избавится от своего гипса - как бабочка сбрасывает свой кокон, или душа свое тело - вернется из замкнутого мира фантазии: из мира подобий, копий, симулякров, находивших свое

воплощение в его комнате, в прежде недоступный реальный мир, ключами т.д.

Третий: сама идея превращения насекомых дает ключ к хичкоковской критике вуайеризма.

И еще раз: Джефф - это куколка, а "значение куколки", как замечал доктор Ганнибал Лектор, психиатр из *Молчания ягнят*, - это "превращение"³. Поэтому определенное превращение ожидает и Джеффа, ибо теперь он - Грегор Замза, который ложится спать и для которого неприятный сюрприз еще впереди. Что за превращение? Превращение во взрослое, половозрелое насекомое с крыльями - словом, в *имаго*.

И Грегор Замза, и Джефф проснутся как два имаго. Грегор Замза проснулся в виде гигантского насекомого, тогда как Джефф "просыпается" в виде образа, картины - в этом и заключается изначальный смысл латинского слова *imago* - *ИЛИ*, точнее, окажется *на* картине, частью *tableau vivant* (живой картины), которую он разглядывал; как зритель, он увидит себя среди актеров, он станет частью спектакля, за которым ранее наблюдал.

Это превращение вуайера в картину, зрителя в спектакль произойдет с помощью того, кто сам только что вышел из картины, из спектакля: Торвальда, который выбросит *Джеффа* в окно. Джефф и сам понимает, что падение из окна на самом деле означает падение в картину, в спектакль: это очевидно из его бессмысленных попыток защититься. Он защищается от нападающего с помощью вспышки, пытаясь на время ослепить его - следовательно, *он не желает быть увиденным*, стать частью картины, спектакля, и отчаянно пытается сохранить свое положение зрителя. Одновременно он закрывает свои глаза рукой, чтобы не видеть самому - но не видеть чего? Как раз того, что Торвальд все же смотрит на него, что *его видят* - короче говоря, что он уже стал частью картины.

Таким образом. Торвальд всего лишь доводит до конца то, что уже было фактом, хотя Джефф и не знал об этом - если картина действительно была в его глазу, то верно и то, что и сам он уже был на картине.²¹

В этом и заключается хичкоковская критика вуайеризма, ясно

сформулированная в "Окне во двор": *вуайер и саму же находится на картине*, на ней он наблюдает себя, свой собственный взгляд; он пленен своим присутствием, своим собственным взглядом на ней. То, что привлекает его внимание на картине, - это пятно, разрушающее ее целостность, и он сам присутствует на картине как это пятно: "если я и являюсь чем-то на этой картине, то всегда в виде экрана, который я ранее назвал пятном, пятнышком"*¹, говорит Лакан. Если бы картина была целостной, если бы на ней не было никакого пятна, он вероятно и не заметил бы этого. Больше чем самой картиной, ее содержанием, вуайер пленен собственным присутствием, собственным взглядом на ней.

Чтобы вуайер вообще мог существовать, на картине должно быть какое-то *пятно* - *если бы пятно было стерто, стертым бы оказался и сам субъект*. Сартровский "ничтожащий субъект" существует только постольку, поскольку окно *не смотрит* на него - взгляд другого объективировал бы его, отбросил бы его к состоянию инертной массы-в-себе, тогда как субъект желания существует только постольку, поскольку пятно *смотрит* на него. Эта ситуация субъекта желания, столкнувшегося с пятном, в полной мере отражена в словах Николая Кузанского, который, стоя перед иконой, нарисованной столь искусно, что, куда бы он не встал, она всегда смотрела на него, произнес "...поэтому я существую, поскольку ты на меня смотришь, а если отвернешься от меня, мое существование сразу прекратится"⁵¹.

Ловушку, которую Хичкок приготовил для Джеффа, как, впрочем, и для нас, зрителей, можно подытожить формулой лакановской критики вуайеризма: *Хочешь смотреть? Давай же, смотри ~ смотри на свой собственный взгляд!*

Примечания:

¹ Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin 1986, p. 115.

¹⁷ Трюффо Ф. *Кинематограф по Хичкоку*. М., 1996. С. 126.

⁵ Декарт Р. *Рассуждение о методе с приложениями "Диоптрика", "Методы", "Геометрия"*. М.-Л., 1953- С 97.

⁴ Там же. С. 97.

* Там же. С. 96-97.

« С.м.: Сартр Ж.-П. *Бытие и ничто*. М., 2002. С. 375.

⁷ См.: D'Arcy W. Thompson, *On Growth and Form*, Cambridge: Cambridge University Press 1984, p. 178.

" Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, p. 72.

• Платон. *Алкивиад!* // Платон. *Собрание сочинений в 4-х т.* Т. I. М., 1990. С. 262.

¹⁰ См. Огюста Конта: "Глаз не может сам себя видеть"; цит. по.: Сартр Ж.-П. *Бытие и ничто*. М., 2002. С. 336.

"Там же.

¹² Сартр Ж.-П. *Бытие и ничто*. М., 2002. С. 280-281.

* Лакан Ж. *Семинары, Книга I: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54)*. М., 1998. С. 283.

¹⁴ Трюффо Ф. *Кинематограф по Хичкоку*. М., 1996. С. 23-24.

"Сартр Ж.-П. *Бытие и ничто*. М., 2002. С. 281.

¹⁶ Там же. С. 281-282.

¹⁷ Жижек С. Порнография, ностальгия, монтаж: триада взгляда. [См. выше - прим.ред.]

" Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, p. 115.

"Декарт Р. *Страсти души* // Декарт Р. *Сочинения: В 2 т.* Т. I. М., 1989. С. 508.

²⁰ Сартр Ж.-П. *Бытие и ничто*. М., 2002. С. 252, 280, 282.

²¹ Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, p. 106.

" См.: Michel Chion, *The Fourth Side, in Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, London-New York: Verso 1994, pp. 155-160. [См. ниже: "Addendum к Хичкоку (помимо Лакана)" - прим.ред.]

²⁵ D'Arcy W. Thompson, 'Aristotle the Naturalist', in *Science and the Classics*, Oxford: Oxford University Press 1940, pp. 62-63-

²⁴ Pierre Louis. *Artstote.Laducouvertedelavie*, Paris: Hermann 1975, p. 117.

"Thompson, 'Aristotle the Naturalist'.

" Malbranche, *Entretiens sur la métaphysique et sur la religion*, éd. A. Robinet, *Oeuvres complètes*, XII-XIII, Paris: Vrin 1984, p. 274.

²⁷ Мальбранш Н. *Разыскания истины*. Спб., 1999. С. 267.

²⁸ Харрис Т. *Молчание ягнят*. М., 1993-С. 180.

²⁹ Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, p. 96: "Несомненно, на дне моего глаза нарисована картина. Картина, конечно же, находится в моем глазу". И следующее предложение: *Mais moi, je suis dans le tableau* - "Но я, я сам нахожусь на этой картине".

* Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, p. 97.

³⁴ Николай Кузанский. *Сочинения: В 2-х т.* Т. 2. М., 1980. С. 40.

К вопросу о "дальнейшем использовании мертвых живыми": Хичкок и Бентам

Миран Божович

Я рассмотрю вопрос "дальнейшего использования мертвых живыми" в "Психозе" Хичкока; в частности, мертвого тела миссис Бейтс и его "дальнейшего использования".

Набивка мертвых человеческих тел и их последующее оживление не связаны с одним лишь Норманом Бейтсом. В действительности существует весьма представительная философская традиция человеческой таксидермии и возвращения набитых тел к жизни, которая уходит корнями в начало девятнадцатого века.

Итак, миссис Бейтс не одинока в своей посмертной судьбе, в своей "жизни после смерти"; ее воскрешенное тело имеет по меньшей мере одного выдающегося исторического предшественника, а именно - набитое тело британского философа-утилитариста Иеремии Бентама.

1. Авто-танатография

Последняя воля Бентама заключалась в том, чтобы после его смерти тело его было публично препарировано, а затем сохранено и выставлено на всеобщее обозрение. Идеи, лежащие в основе это го довольно странного желания, приобрели законченный вид в его работе под названием "Авто-Икона, или О дальнейшем использовании мертвых живыми"¹.

В то время как другие философы, размышлявшие о смерти, главным образом были обеспокоены судьбой души после смерти тела, Бентама в "Авто-Иконе" заботила исключительно судьба мертвого тела, то есть тела, которое было душой оставлено. Соответственно, если размышления других философов о смерти чаще всего принимают форму размышлений о бессмертии души и совершенно не придают значения судьбе тела после смерти,

то размышления Бентама о смерти принимают форму размышлений о теле - в первую очередь о его собственном мертвом теле - и оставляют без внимания судьбу души.

Как трактат о мертвом теле самого автора, "Авто-Икона" Бентама, быть может, является единственным в своем роде сочинением; оно, таким образом, основывает новый жанр, для которого Бентам изобрел новый термин: для описания собственной смерти и последующей судьбы тела он предложил термин "авто-танатография"², естественное продолжение автобиографии.

В то время как люди обычно считают отталкивающей самую мысль о смерти и мертвом теле, в глазах Бентама, напротив, именно мертвые тела - тела людей и животных, сохранившиеся после смерти "в знойных областях Африки", "во льдах полюсов", "в руинах Геркуланума и Помпеев", "в скалах" и в "болотах, пропитанные танинами" - служат "ценным материалом для мысли"³. В то время как другие, как правило, редко заводят речь о смерти, особенно о своей собственной, Бентам говорит о своей смерти и о судьбе своего тела после смерти, что "многие годы они были для меня излюбленной темой"⁴.

Хотя Бентам написал свою "Авто-икону" незадолго до своей смерти и назвал ее своим "последним сочинением"⁵, он не высказывает в трактате никакого страха смерти: вместо этого он размышляет о своей собственной смерти также объективно, как он размышляет и обо всем остальном. то есть с точки зрения ее возможной полезности. Хотя обычно он пишет в бесстрастной и занудной манере, этот утилитаристский мудрец, приступая к написанию своей авто-танатографии, впервые делает это живо и даже не пытается скрыть собственного воодушевления при рассмотрении посмертной судьбы своего тела. Как утилитарист, он был озабочен исключительно тем, как он мог бы оказаться полезным своим потомкам даже после смерти, то есть каким образом даже его мертвое тело могло бы способствовать счастью живых. Как он писал уже в 1769 году, ему хотелось, "чтобы в моей смерти человечество могло найти какую-то скромную выгоду и извлечь ее, каковому достижению сейчас, будучи живым, я имею мало возможностей способствовать"⁶.

Другие философы, вроде Николя Мальбранша или Джорджа Беркли, точно так же не выказывают никакого страха смерти, но отсутствие этого страха у Бенета появляется вследствие иных причин. Возможно, не так уж трудно столкнуться со смертью, если мы разделяем веру Беркли в то, что душа "естественно, бессмертна"⁷ и что "воскрешение наступает в момент, следующий за смертью"⁸. Последняя идея вызывает "несколько парадоксов", проистекающих из радикальной теории времени у Беркли. Если как дух я существую только до тех пор, пока я ощущаю, то, разумеется, в тот момент, когда я прекращаю ощущать - то есть в тот момент, когда я сплю, не видя никаких снов, или теряю сознание - я должен прекратить существование. Позднее, чтобы избежать такого вывода, Беркли вводит свою теорию времени. Согласно Беркли, время каждого индивидуального духа - и каждый индивидуальный дух имеет свое собственное, совершенно субъективное время, а абсолютного времени не существует, -образует "смена идей" в духе. Из этого следует, что тогда, когда никакой смены идей нет, нет и никакого времени. Но если, когда нет больше никакой смены идей, нет и никакого времени, то между смертью (в тот момент, когда я теряю сознание) и воскрешением (в тот момент, когда я обретаю сознание вновь) времени не существует, ибо тогда и я не существую¹. Таким образом, Беркли утверждает не то, что я сам не существую в промежутке, отделяющем мою смерть от воскрешения, а скорее, что сам этот *промежуток* не существует. Так как он считал, что "промежуток смерти или исчезновения" представлял собой "небытие"⁹, то так ли уж удивительно то, что он попросил своего друга помочь ему повеситься, потому что ему было любопытно узнать, "какого рода страдания и симптомы... ощущаются в таком случае"¹⁰?

Посмотреть в лицо смерти было бы еще легче, если бы мы разделяли веру Мальбранша в то, что "в смерти мы ничего не теряем" *». Согласно Мальбраншу, в дополнение к материальному телу, которое недоступно и недействительно, мы обладаем еще одним "идеальным" или "интеллигибельным телом"; и именно это последнее тело обладает возможностью воздействовать на нас. Но идеальное тело начинает

воздействовать на нас не только после смерти, когда мы лишаемся материального тела; скорее, идеальное тело воздействует на нас все время. Таким образом, хотя мы считаем, что именно наше материальное тело служит причиной того, что мы ощущаем боль, когда, к примеру, поранимся, на самом деле причиной боли служит именно идеальное тело. Поскольку, по Мал ьбраншу, душа может соединиться только с тем, на что она может воздействовать, то из этого следует, что душа соединяется не с материальным - она и не может с ним соединиться, - а только лишь с идеальным телом. Идеальное тело "более реально", чем тело материальное; более того, в отличие от материального тела, которое перестает существовать после смерти, наше идеальное тело "вечно"¹⁴, а потому оно сохраняется у нас даже после того, как мы лишаемся материального. Поскольку смерть не может отделить нас от идеального тела, с которым мы в действительности едины, а только лишь от материального тела, которое даже тогда, когда мы еще были живы, не могло воздействовать на нас и, таким образом, по сути было мертво еще до смерти, ясно, что "в смерти мы ничего не теряем": "поэтому смерти, которая отделяет душу... от этого бесчувственного тела а..., вообще не следует бояться"⁵. Более того, поскольку тело, которое воздействует на нас даже тогда, когда материальное тело еще живо, - это именно то тело, которое воздействует на нас и после смерти материального тела, то поэтому у Мал ьбранша воскресение *предшествует* самой смерти.

Кстати, существует апокрифическая история, упомянутая Томасом Де Квинси в его блестящем эссе 'Убийство как одно из изящных искусств', согласно которой Беркли стал причиной смерти Мальбранша. Когда Беркли посетил известного философа в Париже, он застал его в келье за приготовлением пищи. Разгорелся спор о системе последнего. Беркли убеждал Мальбранша отказаться от его доктрины окказиональных причин, тогда как последний непоколебимо стоял на своем - "кулинарное недовольство, вкупе с метафизическим раздражением, вывело из строя его печень: он слег в постель - и скончался"⁴. Беркли, таким образом, стал считаться "окказиональной причиной смерти Мальбранша"¹⁷.

Если, с другой стороны, мы разделяем неуверенность Бентама относительно онтологического статуса души после смерти тела, то есть если "душа, существующая в отделенном от тела состоянии", даже не может быть названа "реальной сущностью" - она вполне может оказаться "вымышленной сущностью"¹ - и если вся наша посмертная судьба есть судьба "бессмысленной оболочки" ", тогда непонятно, на что мы можем надеяться в жизни после смерти. В то время как посмертная судьба Мальбранша не зависела от судьбы мертвого материального тела, посмертная судьба Бентама не зависела от судьбы души; в то время как Мальбранш в *Entretiens sur la mort* рассматривает свою посмертную судьбу как судьбу бессмертной души, которая даже после смерти материального тела остается связанной с телом идеальным, Бентам, напротив, в *Авто-Иконе* рассматривает свою посмертную судьбу исключительно с точки зрения своего мертвого тела. Хотя это тело останется без души даже после воскресения, оно все же будет именно тем телом, которое Бентам называет "своим собственным я".

2. Искусство Авто-Иконы

Согласно Бентаму, то, как принято распоряжаться телом после смерти, идет вразрез не только с утилитаристской мудростью, но и со здравым смыслом: мало того, что подобная практика является "источником зла" для живых - "владелец похоронного бюро, адвокат, священник - все они участвуют в ограблении"², она также лишает их пользы, которую в иных обстоятельствах они могли бы извлечь из мертвых.

Где, по Бентаму, можно обнаружить "дальнейшее использование мертвых живыми"? Какую пользу можно извлечь из мертвых? И каким образом мертвые своими телами могут внести вклад "в общую копилку человеческого счастья"³?

После смерти человеческие тела могут служить двум целям: одной, "временной", и другой - "постоянной". Временная цель - "анатомическая, или препаратурская", а постоянная - "консервативная, или скульптурная". "Массу материи, созданную смертью", следует использовать "на благо человечества", а не отмахиваться от нее. С учетом своего

"принципа наибольшего счастья" Бентам доказывает, что мертвое тело может быть наилучшим образом использовано, если "нежные и портящиеся части" используются "с целью преподавания анатомии", а "сравнительно не портящиеся части" превращаются в "Авто-Икону"²⁵.

Рассмотрим сначала "временную", то есть "анатомическую, или препараторскую" цель использования мертвых человеческих тел. Может показаться излишним для утилитаристов убеждать *кого-либо в полезности использования мертвых* при обучении анатомии - в настоящее время большинство из нас признает, что, препарируя и изучая тела "ничего не чувствующих мертвых", "обладающие чувствами живые" могут избежать множества серьезных страданий. Однако во времена Бентама далеко не все разделяли это положение. Как отмечает Рут Ричардсон, в Великобритании в это время единственным законным источником тел для медицинского вскрытия были тела повешенных убийц. Вскрытие, проводившееся хирургом-анатомом, считалось частью наказания, продолжением задачи палача.⁶ Следовательно, репутация анатомов в глазах общества оставляла желать лучшего, а на акт самого вскрытия смотрели с подозрением. Вскрытие убийц стало обязательным в соответствии с Законом об убийцах 1752 года, в котором вскрытие описывалось как "продолжающийся Ужас и особый Знак Позора"²⁵. Но, поскольку тел из этого источника было явно недостаточно, для удовлетворения все возрастающего спроса на них в анатомических классах начали появляться так называемые "похитители трупов", которые стали выкапывать трупы из могил и продавать их анатомическим классам. Формально, похищение тел не было кражей - считалось, что, в соответствии с законом, мертвые тела никому не принадлежали и, следовательно, "не могли ни находиться в собственности, ни быть украденными" - и потому рассматривалось просто как нарушение общественной морали.⁷ Однако наиболее печально известные похитители трупов, Берк и Хэар из Единбурга, упомянутые и Бентамом в его "Авто-Иконе", даже не выкапывали мертвые тела, а попросту убивали кандидатов на вскрытие, намереваясь продать их тел а анатомам.

В таком историческом контексте понятной становится вся необычность последней воли Бентама. Бентам завещал свое мертвое тело своему другу и ученику, доктору Томасу Саутвуду Смигу; следовательно, оно стало его собственностью и не могло быть украдено у него безнаказанно. Он должен был препарировать и использовать его

как иллюстрацию к ряду лекций, на которые должны быть приглашены люди науки и литературы... Эти лекции должны разъяснить положение, устройство и функции различных органов... Цель этих лекций двойка. Во-первых, они должны сообщить весьма интересное и очень важное знание и, во-вторых, показать, что примитивный ужас при вскрытии проистекает от невежества...²⁷

Бентам завещал свое тело анатому для вскрытия в то время, когда спрос на трупы в медицинских школах был высоким, а предложение скудным, так как препарировать можно было только осужденных преступников. Действительно, спрос на трупы был столь высок, а предложение столь мало, что приходилось платить убийцам. Согласно Бентаму, именно "денежная ценность, связанная с трупами", "порождала убийц, вроде Берков и Хэарсов"²⁸. Дарение Бентамом своего тела, скорее, было "образцовым наследством", которое должно было побудить других завещать свои тела для вскрытия после смерти и тем самым, наконец-таки, сделать убийство невыгодным, а вовсе не дурацким поступком выжившего из ума капризного философа. Саутвуд Смит точно исполнил последнюю волю Бентама и препарировал тело своего друга перед его учениками и студентами-медиками. Перед вскрытием он выступил над трупом с длинной торжественной речью под названием "Лекция, прочитанная над останками Иеремии Бентама"*.

Мысль о том, что препарированные тела людей, исполнив однажды свою "временную" задачу, должны быть сохранены, то есть исполнить свою "постоянную" ("консервативную, или скульптурную") задачу, Бентам разъяснял следующим образом:

Какое изображение, какая картина, какая статуя человека может быть настолько похожа на него, как фигура Авто-Иконы; он будет самим же собой. Разве подлинник не предпочтительнее копии?³¹

Поскольку ничто не похоже на индивида так, как он сам", тела

мертвых *нужно сохранять* как их *наиболее адекватные* отображения. В то время как после смерти нас представляют различные иконы, то есть "изображения", "картины" и "статуи", сохранение тела дает возможность любому стать своей иконой, то есть "авто-иконой". Термин "авто-икона", изобретенный Бентамом, как он говорит, "самоочевиден"; он означает "человека, который есть свой собственный образ"⁵⁵. Таким образом, авто-икона Бентама - это парадоксальный знак, который тождественен своему денотату, знак, который сам является своим собственным денотатом. Напомним вкратце типичное противоречие, связанное с мертвым человеческим телом в средневековой философии. Если разумная душа - это только субстанциальная форма человеческого тела, то мертвое тело, то есть тело, покинутое душой, нельзя считать тождественным живому телу. Если же, однако, мертвое тело на кресте нельзя считать тождественным телу Христа, то его нельзя считать и подходящим объектом для поклонения⁵⁴. Однако для утилитаристского мыслителя эта дилемма не представляла никакой сложности; по его лаконичному выражению: "Авто-Икона человека - это он сам"⁵⁶. Превращенная в авто-икону, "сравнительно не портящаяся часть" материи, созданной смертью, тождественная живому телу и потому подходящая для поклонения (или презрения), людям, которые еще живы, поможет принять во внимание ту оценку, которую дадут им после смерти их потомки, прежде чем решиться на какое-либо действие: "Что скажут о моей Авто-Иконе в будущем?"⁵¹ Превращенный в авто-икону, каждый человек смог бы даже после смерти по-прежнему отображать себя, быть "своим собственным образом". Поскольку каждый человек был бы "своей собственной статуей"⁵⁷, авто-иконизм, разумеется, "вытеснил бы потребность в скульптуре"⁵; то есть, поскольку каждый человек был бы "своим собственным памятником"³¹, "не было бы больше необходимости в памятниках из камня или мрамора"⁴. Короче говоря, искусство авто-иконизма дало бы "большее сходство, чем могли бы предложить картина или скульптура"⁴¹. Бентама, таким образом, мертвое тело интересует так же, как Томаса Де Квинси интересовало убийство - как

объект "одного из изящных искусств".

Бентам являет собой пример осуществления не только "временной", то есть "анатомической" цели, но и "постоянной", то есть "скульптурной" цели мертвых человеческих тел: по его завещанию, переданному им Саутвуду Смигу, после проведения вскрытия и демонстрации анатомии, следовало собрать его кости в скелет, поставить на место голову, которая должна была быть обработана отдельно, а затем одеть скелет "в один из черных костюмов, которые я обычно носил" и посадить его "в кресло, в котором я обычно сживал живым". Итак, одетый скелет следовало снабдить "тростью, с которой я ходил последние годы", и поместить в "подходящий короб или ящик..."⁴² В результате, и по сей день можно наблюдать, как Бентам иллюстрирует "постоянную" цель мертвых человеческих тел: он сидит как "статуя себя самого" в ящике из стекла и красного дерева в коридоре Университетского колледжа Лондона - и по-прежнему олицетворяет себя самого уже более полутора веков после своей смерти.

В то время как консервативная подготовка туловища и конечностей была обычной таксидермией - соединения скелета связывались медной проволокой, он набивался соломой, сеном, паклей, ватой, стружкой и в необходимом количестве мешочками с сушеной лавандой и нафталином⁴⁵, - авто-иконизация головы требовала специальной обработки. Очевидно, что голове должно было уделяться особое внимание "голова каждого человека принадлежит только ему", - говорит Бентам, - "и, когда должным образом сохранена, лучше изваяния"⁴⁴. Соответственно советовалось, чтобы голова подвергалась обработке, практикуемой туземцами Новой Зеландии, то есть высушиванию. (Голову, обработанную таким образом, можно увидеть, например, в фильме Хичкока "Под знаком Козерога"). К тому же, в стремлении внести вклад в человеческое счастье цивилизованный человек не должен пренебрегать "дикой изобретательностью" "варварских новозеландцев", которые "превзошли самые развитые народы в искусстве Авто-Иконы"⁴⁵. Глаза, одни из самых "нежных и портящихся частей" тела, не должны были становиться

непреодолимой сложностью для консервации - в том смысле, что изготавливались бы искусственные глаза из стекла и их невозможно было бы "отличить от тех, что созданы природой"^{4*}.

Самое забавное в том, что авто-иконизация тела Бентама потерпела неудачу как раз в части авто-иконизации головы. Хотя Саутвуд Смит точно следовал указаниям Бентама, высушенная голова заметно отличалась от головы живого Бентама, и потому анатом изготовил восковую копию, чтобы ее заменить. Т. е. "тождественная" голове живого Бентама настоящая голова авто-иконы больше не "походила" на нее, и Бентам, превращенный в авто-икону, больше не походил на себя самого. Так что именно восковая копия оказалась больше "похожей" на Бентама, чем сам Бентам в виде авто-иконы. Но поскольку именно голова, согласно Бентаму, - это то, что у каждого человека является "особым", оказалось, что авто-икона Бентама с восковой головой никак не была "лучше изваяния". Ирония здесь заключается не только в том, что именно пример самого Бентама доказал, что человек совсем не обязательно является наиболее адекватным образом самого себя после смерти, но и в том, что, размышляя о том, как сохранить свою голову после смерти, Бентам пришел к мысли о том, чтобы поупражняться в новозеландском "искусстве Авто-Иконы": он планировал получить анатома человеческую голову и высушить ее на плите у себя дома.⁴⁷ Неясно, был ли эксперимент проведен на самом деле, но в своей "Авто-Иконе" Бентам довольно загадочно намекает на опыты по "постепенному извлечению влаги из человеческой головы", которые проводились "в нашей стране" и "которые предвещают полный успех".⁴

3. Диалоги мертвых

Какой именно вклад авто-иконизированные мертвые могли "внести в счастье живых"? Не считая множества возможных вариантов их использования - морального, политического, экономического, генеалогического, архитектурного, френологического⁴¹ и т. д., - предполагалось, что авто-иконы могли принести пользу живым посредством их "театрального или драматического использования".⁵

Авто-иконизм позволил бы создать совершенно новый вид театра, в котором сами авто-иконы выступали бы в качестве актеров. На сцене авто-иконы могли бы говорить и жестикулировать; они оживлялись бы либо изнутри (при помощи "мальчика, помещенного внутрь и скрытого одеянием"), либо снаружи ("посредством нитей или веревок", приводимых в движение "людьми под сценой"). С помощью специальных приспособлений создавалось бы впечатление, будто авто-иконы дышали и будто их голоса - на самом деле, голоса актеров - исходили из их уст; поскольку кожа на их лицах приобрела бы коричневатый оттенок в результате "процесса высушивания", им нужно было бы наложить театральный грим.*¹ Таким образом, чтобы извлечь из них наибольшую пользу, мертвых нужно было бы как будто бы вернуть к жизни.

Причем играть мертвые должны были бы самих себя. Так, например, в "Юлии Цезаре" Шекспира, поставленном в соответствии с принципами бентамовского авто-икоизма, главную роль играл бы сам Юлий Цезарь, то есть его авто-икона. "Какой актер может сыграть Юлиа Цезаря лучше, чем сам Юлий Цезарь в роли авто-иконы?" - с этой фразы, несомненно, начинался бы бентамовский манифест авто-иконического театра. Все роли в этом театре были бы, таким образом, посмертными эквивалентами появлений Хичкока в своих фильмах (в которых режиссер играл себя самого). Кроме того, авто-иконический театр сделал бы возможным для героев, которых разделяли века и континенты, встретиться на сцене лицом к лицу.

Именно в этом духе Бентам сделал краткие наброски отдельных диалогов, которые можно было бы поставить в авто-иконическом театре. Диалоги распределялись по различным дисциплинам, вроде этики, математики, политики и так далее.⁵² Каждый актер рассказывает о своей работе и собственных достижениях. Среди актеров есть как древние мыслители, например, Конфуций, Аристотель, Евклид, так и новые, например, Джон Локк, Исаак Ньютон, Д'Аламбер. Во всех набросках диалогов всегда присутствует одно и то же имя - имя самого Бентама. Таким образом, Бентам появлялся бы во всех этих диалогах и, конечно же, играл бы самого себя так же, как и

Хичкок появляется во всех своих фильмах и играет себя же. Но в отличие от Хичкока, который отводил себе в своих фильмах роль статиста, Бентам приберегает для себя самые главные роли, в которых он сравнивал бы свои разнообразные достижения с ведущими авторитетами в конкретных областях знания. Бентам также до мельчайших деталей разрабатывает хореографию трупов на сцене: когда все представители конкретных дисциплин соберутся на сцене, Бентам выйдет и будет поприветствован от имени всех актеров одним из собеседников, который затем представит Бентама всем остальным и вкратце расскажет об основных достижениях каждого в соответствующей дисциплине.⁵⁵ Нижеследующий отрывок об этике - прекрасный пример типичного развития этих диалогов. "Мудрец 1830-го года от Рождества Христова", то есть сам Бентам, говорит "мудрецу, жившему за три с половиной столетия до того же события", то есть Аристотелю:

В вашей работе о нравах, в самом ее начале, Вы приводите наблюдение, что благо в той или иной форме является целью для всех. Прошло две тысячи лет, и за все это время никто не сумел к этому ничего прибавить. Никто не дал четкого и ясного значения этому слову, соответствующему благу, переведа язык добра и зла на язык удовольствия и страдания..."

Никто, кроме самого Бентама, разумеется, кагорый считал этот парафраз - то есть замену слов, отсылающих к абстрактным и малопонятным сущностям, реальность которых является исключительно "вербальной", словами, отсылающими к понятным, реальным сущностям, вроде удовольствия и страдания - одним из наиболее важных своих достижений. Примерно та же история повторяется и в диалогах Бентама о математике с Евклидом и Ньютоном⁵⁵, о политике с Джоном Локком⁵ ит.д.

4. Тело и "Психоз"

В хичкоковском "Психозе" отношение Нормана Бейтса к мертвым телам не менее утилитарно, чем у самого Бентама, ибо, как и философ, Норман верит, как мы читаем в повести, "в живительную силу мумифицирования". "Он не позволяет мертвому телу своей матери естественным образом разложиться, а выка-

пывает его из могилы, набивает его и сохраняет в качестве ее наиболее адекватного отображения. Подобно его чучелам птиц - ворон и сов, - мать Нормана становится после своей смерти "своим собственным образом" или "своей собственной статуей". Вероятно, авто-икона миссис Бейтс, созданная Норманом, выглядела несколько менее живой, чем авто-икона Бентама, но мы должны принять во внимание, что последний обязан тем, что он выглядит как живой, в первую очередь тому, что высушенная голова Бентама была позднее заменена восковой копией, в которую были вставлены стеклянные глаза. Искусственные глаза - это единственная уступка, на которую Бентам был готов пойти в своих строгих принципах авто-иконизма: то есть единственной частью его тела, на сохранении которой как авто-иконы после смерти он не настаивал, были его глаза. Вместо этого у Бентама была пара стеклянных глаз, позднее украсивших его голову, изготовленных в точном соответствии с оригиналом за двадцать лет до его смерти, которые он обычно носил у себя в кармане и показывал своим друзьям.⁵ Норман Бейтс, напротив, сохраняет у авто-иконы своей матери высушенную голову и оставляет ее глазницы пустыми, отступая от принципов авто-иконизма. Таким образом, даже если миссис Бейтс в роли авто-иконы больше не походит на себя саму, в глазах Нормана она, тем не менее, отображает себя более адекватно, чем Бентам.

При этом Норман не оставляет естественному разложению тела двух других своих жертв, Марион и детектива Арбогаста, а бросает их в болото, где трупы могут оставаться относительно невредимыми довольно долгое время. (Тот факт, что болота - это места, где тела, как известно, сохранялись в прошлом, также упоминается Бентамом"). Таким образом, даже если бы они были выставлены на всеобщее обозрение много лет спустя после своей смерти, Марион и Арбогаст по-прежнему отображали бы самих себя; они оставались бы "своими собственными образами", "своими собственными статуями", не хуже миссис Бейтс. Превращенные в авто-иконы естественным образом, их тела, быть может, выглядели бы даже более живыми, чем подвергшееся таксидермической обработке тело миссис Бейтс. Таким образом, Норман еще и занимается экспериментами в

"искусстве Авто-Иконы".

Норман проявляет утилитарное отношение не только к мертвым телам, но и к самой таксидермии, то есть к самой процедуре, посредством которой мертвые становятся полезными живым. Как он замечает, "набивка чучел" - это недорогое увлечение: "не настолько дорогое, как вы могли бы подумать", говорит он. "На самом деле, даже дешевое. Знаете, иглы, нитки, опилки. Только за химикалии приходится платить..."*. Более того, хотя польза от мертвых и так извлекается Норманом с минимальными затратами, это к тому же "больше, чем увлечение": в то время как люди обычно занимаются увлечением, "чтобы провести время", Норман Бейтс набивает чучела, чтобы "заполнить его"⁴¹. Таким образом, еще до того, как перейти к их "дальнейшему использованию", мертвые уже приносят ему пользу: "набивка чучел" - это то, что само по себе придает смысл его существованию, доставляет ему удовлетворение - короче говоря, набивка мертвых - это то, ради чего он живет.

Прагматическое отношение Нормана к мертвым телам связано не только с традицией утилитаризма, но имеет и более непосредственные предтечи. Для "дальнейшего использования" он не берет тела людей, умерших собственной смертью: он набивает и делает авто-иконами именно тела своих жертв. Скорее всего, вороны и совы, из которых были сделаны чучела, умерли не в результате естественных причин, но, как и миссис Бейтс, были убиты. Его утилитаризм доходит до дикости, поэтому Норман напоминает печально известных убийц Берка и Хэара, которые тоже убивали людей, чтобы их тела могли использоваться с утилитарными целями, то есть для преподавания анатомии. Но если тела жертв Берка и Хэара служили бентамовской "временной", то есть "анатомической, или препараторской" цели, то тела жертв Нормана - его матери, а также ворон и *сов* - служат бентамовской "*постоянной*", то есть "консервативной, или скульптурной" цели. Когда Берка поймали, его приговорили к повешению и публичному вскрытию; то есть тот, кто занимался убийствами, чтобы послужить утилитарным целям, сам, в свою очередь, был убит,

а тело его было подвергнуто "дальнейшему использованию живыми". В действительности, тело Берка послужило не только "временной", но и "постоянной" цели: председательствующий судья вынес решение о том, что после казни и последующего вскрытия его тела, скелет Берка следует вновь собрать и сохранить в память о его чудовищных преступлениях." И так, Берка можно видеть и поныне. Выставленный в университетском музее Эдинбурга, он и сегодня продолжает отображать себя самого, он и сегодня представляет "свой собственный образ", свою собственную икону. Разве не является демонстративным то наказание, на какое Хичкок в "Психозе" осуждает Нормана Бейтса, показывая его в конце просто сидящим с бессмысленным выражением на лице, сверхъестественным образом похожим на набитые чучела своей матери и Бентама? Не возникает ли ощущения, будто Норман был набит еще живым, поскольку все, на что он теперь способен, это *отобразить* себя самого? В конечном счете, Норман и сам понимает это, когда в романе голосом его матери проговаривается то его решение, что лучше всего ему притвориться чучелом - "безобидным чучелом, которому нельзя причинить вреда и которое само не может причинить вреда никому, а просто существует вечно"* . Не приговорен ли, в таком случае, Норман к тому, чтобы являть своим телом пример "дальнейшего использования мертвых" еще до своей смерти?

И, наконец, Норман также приспособливает набитое тело своей матери, то есть ее авто-икону, к "театральному, или драматическому, использованию". Как мы уже видели, Бентам хотел, чтобы его философские монологи после его смерти были инсценированы в форме диалогов между ним и различными знаменитыми мертвыми мыслителями. Тело Бентама должно было стать авто-иконой именно для того, чтобы он мог сыграть самого себя в этих "диалогах мертвых". Этим диалогам так и не суждено было осуществиться, главным образом, потому, что, не считая тела самого Бентама, тела тех, с кем он хотел побеседовать после смерти, не сохранились. Сейчас, то есть более ста пятидесяти лет спустя после смерти Бентама, такое представление, в принципе, было бы вполне возможно, хотя

набор актеров и собеседников Бентама оказался бы весьма ограниченным. Помимо Бентама, теми немногими известными мудрецами, которые могли бы сыграть себя самих после своей смерти, могли бы быть, например, Ленин (можно легко представить диалог между Бентамом и Лениным, скажем, об онтологии, в котором оба эти собеседника высмеивали бы Беркли и его веру в то, что материя не существует, где Бентам, наверное, цитировал бы свой "Фрагмент об онтологии", а Ленин свой "Материализм и эмпириокритицизм"), Хо Ши Мин, Мао Цзедун, Ким Ир Сен и некоторые другие. *⁴ Норман Бейтс, напротив, воплощает бентамовскую фантазию об авто-иконическом театре на практике его фантазийные сценарии не осуществляются только лишь у него в голове, то есть в форме воображаемых бесед или внутренних монологов. Скорее они *разыгрываются (acted out)* в форме диалогов между ним самим и его мертвой матерью, которая в его маленьком театре играет себя саму, в то время как Норман оживляет ее тело (или ее авто-икону) и говорит за нее. "Какой актер может сыграть мою мать лучше, чем сама моя мать в роли авто-иконы?" - с этой фразы, несомненно, начиналась бы нормановская версия бентамовского манифеста авто-иконического театра.

Примечания:

- ¹ *Словенское издание: BoZov'ie*, Miran. Avto-ikona, ali utilitaristmne meditacije omrtvem telesu. V: BoioviC, Miran. Telov novoveski filozofiji, (Philosophica, Series Moderna). Ljubljana: Zalozba ZRC, ZRC SAZU, 2002, str. 219-254.
- ² Jeremy Bentham. /lu/o/con; or, *Farther Uses of the Dead to the Living. A Fragment. From the MSS. of Jeremy Bentham [Not Published.]*
- ³ *Ibid.*, 2.
- ⁴ *Ibid.*, 1.
- ⁴ *Ibid.*, 2.
- ⁵ *Ibid.*, 1, "Note by the editor."
- Цит. по: Thomas Southwood Smith, /! *Lecture delivered over the remains of Jeremy Bentham* (London: Effingham Wilson, 1832), 4.
- ⁷ Беркли. *Трактат о принципах человеческого знания* // Беркли. *Сочинения*. М., 1978. С. 239.
- ⁸ Беркли. *Письмо Беркли Джонсону 24 марта 1730 г.* // Беркли.

Сочинения. М., 1978. С. 526.

- * Там же. См. также: Беркли. *Трактат о принципах человеческого знания* // Беркли. Сочинения. М., 1978. С. 177.
- [#] Более полное рассмотрение теории времени у Беркли см.: Ian C. Tipton, *Berkeley: The Philosophy of Immaterialism* (London: Methuen, 1974), 271-296; George Pitcher, *Berkeley* (London: Routledge and Kegan Paul, 1977), 206-211; A. C. Grayling, *Berkeley: The Central Arguments* (London: Duckworth, 1986), 174-183; David Berman, *George Berkeley: Idealism and the Man* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 61-70; and E.J. Furlong, "On Being 'Embrangled' by Time," in *Berkeley: Critical and Interpretative Essays*, ed. Colin M. Turbayne (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), 148-155.
- " Berkeley, *Philosophical Commentaries*, in *Philosophical Works*, 308.
- ¹² См.: "Some Original Memoirs of the late famous Bishop of Cloyne," in *Works of Oliver Goldsmith*, 5 vols., ed. A. Friedman (Oxford, 1966), 3:35; цит. по: David Berman, *Berkeley: Experimental Philosophy* (London: Phoenix, 1997), 38.
- ¹⁵ Nicolas Malebranche, *Entretiens sur la mort*, in *Oeuvres complètes de Malebranche*, 20 vols., ed. André Robinet (Paris: J. Vrin, 1972-84), 12-13:410.
- ¹⁴/ta*. ., 405.
- ¹⁴*ibid.*, 409-410.
- ¹¹ Thomas De Quincy, *On Murder Considered as One of the Fine Arts & On War* (London: The Doppler Press, 1980), 19. (Де Квинси Т. Убийство как одно из изящных искусств. М., 2000]
- ¹⁷ Более подробно об этом см.: A. A. Luce, *Berkeley and Malebranche: A Study in the Origins of Berkeley's Thought* (Oxford: Oxford University Press, 1967), 208-210.
- *. См.: Bentham, *A Fragment on Ontology*, in Jeremy Bentham, *The Panopticon Writings*, ed. Miran Bozovic (London: Verso, 1995), 120 n.
- " Bentham, /lw/o-/con, 7.
- "*Ibid.*, 1.
- "*Ibid.*, 2.
- "*Ibid.*
- "*Ibid.*
- ²⁴ Ruth Richardson, *Death, Dissection and the Destitute* (London: Routledge & Kegan Paul, 1987), 34.
- ²⁵ Цит. по: Richardson, *Death, Dissection and the Destitute*, 37.
- ^a « См.: *Ibid.*, 58-59.
- ²⁷ Bentham MSS. Box 155, UC Library цит. по: G F. A. Marmoy, "The 'Auto-Icon' of Jeremy Bentham at University College, London," *Medical History* 2 (1958): 80.

»· Bentham, /lw/o-/con, 7.

•» Ruth Richardson and Brian Hurwitz, "Jeremy Bentham's self image: an exemplary bequest for dissection," *British Medical Journal* 295 (July 1987): 195.

·· См.: прим. 6.

η *Bentham, Auto-Icon*, 3.

»¹ Для Дидро и Руссо, например, верно как раз обратное: ничто не похоже на *человекаменьше*, чем он сам. См. описание племянника Рамо у Дидро: "Rien ne dissemble plus de lui que lui-même" ("Никто не бывает так сам на себя непохож, как он". *Дидро Д. Племянник Рамо // Дидро Д. Сочинения в 2 т.* Т. 2. М., 1991. С 53); и как себя описывает Руссо: "Rien n'est si dissemblable a moi que moi-même" (Jean-Jacques Ro\isseau, *Le Persiffler*, in *Oeuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin and Marcel Raymond [Paris: Gallimard, 1959], 1:1108).

»» Bentham, /M/o-/con, 2.

⁵⁴ О спорах по этому поводу см.: Anthony Kenny, *Aquinas* (Oxford: Oxford University Press, 1980), 47. Остроумное решение см.: Master Eckhart, *Did the Forms of the Elements Remain in the Body of Christ while Dying on the Cross?*, in *Parisian Questions and Prologues*, trans. Armand A. Maurer (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1974), 71-75.

⁵⁵ BenthamН"io-/coM, 10.

"*Ibid.*, !.

"*Ibid.*, 2.

"*Ibid.* A.

"*Ibid.*

^{4#} *Ibid.*, 3. Литературные примеры "авто-иконизации" или превращения в свою собственную статую или собственный памятник в момент смерти, конечно, имеются в изобилии. См., например, описание Вольтера перед смертью, данное Малькольмом Брэдбери: "Он стал собственной своей статуей, превратился в собственную восковую фигуру, в свой собственный бюст" (Брэдбери М. *В Эрмитаж*. М., 2003. С. 493); и описание у Эрнеста Хемингуэя кажущегося умирающим Ф. Скотта Фицджеральда: "Когда я вернулся в номер, Скотт все еще лежал, как изваяние на собственном надгробии" (Хемингуэй Э. *Праздник который всегда с тобой // Хемингуэй Э. Собрание сочинений*. Т. 4. М., 1982. С. 258).

⁴¹ Bentham, /iu/o-/con, 5.

*¹ Bentham MSS. Box 155, UC Library; цит. по: Marmoy, "The 'Auto-Icon' of Jeremy Bentham at University College, London," 80.

⁴⁵ См.: Marmoy, *The 'Auto-Icon' of Jeremy Bentham at University College*,

London, 85.

⁴⁴ Bentham, /IM/o-/coH, 2.

⁴⁵ *Ibid.*

«*Ibid.*

⁴⁷ См.: John Bowring, *Autobiographical Recollections* (London: H. S. King, 1877), 343; цит. по: Marmoy, "The 'Auto-Icon' of Jeremy Bentham at University College, London," 78.

⁴⁸ Bentham, /lw/o-/con, 2.

⁴ См.: *Ibid.*, 3.

"*Ibid.*, 12.

^{f1} *Ibid.*, 15-

"*Ibid.*, 14-15.

" /Ы£, 14.

"*Ibid.*, 15.

* /<#. , 14-15.

⁵⁷ Блох Р. *Психо I/ Бучан Дж. 39 ступеней*; Блох Р. *Психо*, Ла Берн А. *Истужление*. М., 2002. С. 287.

" См.: Marmoy, "The 'Auto-Icon' of Jeremy Bentham at University College, London," 84 n.

" См.: Bentham, /IMio-/co«, 1.

" Richard J. Anobile, ed., *Alfred Hitchcock's Psycho* (London: Pan Books, 1974), 78.

⁶¹ *Ibid.*

" См.: Richardson, £)ел/6. *Dissection and the Destitute*, 143; см. также: p. 340, η. 52.

* Блох Р. *Психо*. С. 289-290.

⁸⁴ Как и Бентам, все эти люди стали "авто-иконами"; даже после смерти они по-прежнему продолжают отображать себя самих. В одном важном отношении они, если можно так выразиться, отображают себя более адекватно, чем Бентам: в отличие от авто-иконы Бентама, их бальзамированные тела, несомненно, "лучше статуи". И все же при всем при том, что все они, бесспорно, являются "своими собственными статуями", или "своими собственными памятниками", они, тем не менее, только лишь ими, то есть памятниками самим себе, и являются. Что Бентам - и Норман Бейтс - вероятнее всего, посчитали бы во всех этих превращенных в авто-иконы мыслителях неприемлемым, так это то, что все они, как правило, отображают себя самих *как мертвые*, то есть как трупы: даже хотя они выглядят, как живые, они лежат, как мертвецы, с закрытыми глазами, тогда как сам Бентам сидит на стуле с открытыми (стеклянными) глазами, со шляпой на

голове и со своей тростью в руках, как будто он только что присел или вот-вот должен встать со стула и отправиться на свою каждодневную прогулку перед завтраком - словом, как будто он *живой*. В то время как авто-икона Бентама весьма гибка в своих суставах (в случае необходимости, она даже может быть разобрана), неподвижные забальзамированные трупы невозможно оживить или вернуть к жизни даже на сцене. Поэтому в авто-иконическом театре, в котором мертвые были бы возвращены к жизни постановкой диалогов между ними, Ленин, Хо Ши Мин, Мао Цзедун или Ким Ир Сен могли бы сыграть себя самих только в момент собственной смерти. Быть может, именно потому, что они отображают себя только как мертвые, их забальзамированные тела не вытеснили "потребность в скульптуре", а, напротив, вдохновили бесчисленное множество портретов, изображающих их живыми, даже если, по Бентаму, их тела несомненно "лучше статуи". Хотя они могли "внести вклад в счастье живых", из них не была "извлечена" *вся* польза. Они послужили "анатомически-моральному обучению" (Bentham, *Auto-Icon*, 7), но не выполнили "театральную, или драматическую" задачу. Поэтому неясно, перевешивает ли "извлеченная" выгода действительно "понесенные убытки" (*Ibid.*, 1), то есть расходы. К примеру, до недавнего времени лаборатория мавзолея Ленина в Москве содержала штат из почти сотни ученых - гистологов, анатомов, биохимиков, физических химиков и оптиков, - которые круглосуточно работали с забальзамированным трупом, используя при этом химикалии и оборудование, стоящее несколько миллионов долларов (см.: Hya Zbarsky and Samuel Hutchinson, *Lenin's Embalmers*, trans. Barbara Bray [London: The Harvill Press, 1998], 181). Напротив, бентамовская авто-икона с 1832 года восстанавливалась всего лишь дважды: в обоих случаях просто чистилась и подштопывалась изъеденная молью одежда и менялась набивка (см.: Richardson and Hurwitz, "Jeremy Bentham's self image: *an exemplary bequest for dissection*," 196).

Тот человек и не та женщина

Рената Салецл

Объясняя, почему фильм "Не тот человек" потерпел провал, интерпретаторы отмечают, что Хичкок в этом фильме "не был самим собой" - занятым, циничным рассказчиком, который ничтоже сумняшеся поворачивает сюжет, как ему заблагорассудится, и в то же время доброжелательным, чутким и милым наблюдателем, который глубоко озабочен судьбой главного героя Манни, безвинно обвиняемого в разбое. Достаточно сравнить "Не того человека" с другим фильмом об ошибочной идентификации - "К северу через северо-запад", снятым двумя годами позже и прошедшим с большим успехом: "К северу через северо-запад" был полной противоположностью "Не того человека", поскольку в этом фильме содержится романтическая история, подаваемая в характерном для Хичкока иронически-юмористическом ключе.¹

Несомненно, Хичкока потрясла правдивость истории об "обыкновенном человеке", музыканте Балестреро, в спокойный семейный мирок которого вторгается несправедливое обвинение и мало того, что он сам оказывается ввергнутым в кафкианское противоборство с государственной бюрократией, в результате всего этого кошмара сходят ума и его жена. Чтобы подчеркнуть правдивость истории, фильм снят в псевдодокументальной манере - на черно-белой пленке, в реальной среде, с повторяющимся грохотом метро, с уходами во тьму и т.п. Сам Хичкок в эпизоде с собственным участием предпослал фильму текст о том, что история эта "навевает печаль и ужас как ввиду ее правдивости, так и ее мрачности". А проблемы интерпретации возникают именно из этого соотношения (объективной) правдивости и (субъективной) мрачности.

Для достижения атмосферы подавленности Хичкок сделал рассказчиком истории невинного Манни. Итак, документальность фильма переплетается с субъективным

взглядом Манни на жуткие *обстоятельства*, в которых он оказался. Именно таким образом камера Хичкока в первой половине фильма создает ощущение беспомощности субъекта перед лицом бюрократической машины. Достаточно вспомнить хотя бы сцены, когда Манни доставляют в полицейский участок: сначала камера показывает, как Манни выходит из машины, а затем съемка ведется с низкой точки, передавая взгляд, которым Манни окидывает недоброе здание, где располагается полиция. При этом мы, зрители, столь ярко ощущаем тяжеловесность данного учреждения, что кажется, будто оно вот-вот раздавит под собой Манни. Точнотакже поставлены и сцены втюрьме, когда сначала нам показывают растерянное выражение лица Манни, а затем, уже с точки зрения Манни - как бы исследуя - стесняющую панорамутюремной камеры.

Здесь мы сталкиваемся с первой загадкой "Не того человека": несмотря на такое использование субъективного взгляда, подчеркиваемое тревожной музыкой, бряцанием наручников, лязгом запираемого замка камеры и т.п., фильм оставляет нас безразличными. И хотя мы знаем, что Манни невиновен, и потому должны идентифицировать себя с ним, с его восприятием ситуации, идентификация, тем не менее, оказывается неудачной. Иными словами, в этом фильме Хичкоку не удастся вызвать ощущение, столь характерное для многих снятых им сцен, что съемка ведется с субъективной точки зрения,

что это не чей-то взгляд открывает для себя вещи, и не чьи-то шаги ведут к вещам, а наоборот, вещи сами взирают на человека, заманивают его в ловушку, *вцепляются в него и норовят поглотить*, как это, например, происходит в "Психозе", когда детектив Арбогаст поднимается по лестнице. Воля никогда не свободна, субъективность всегда скована и захвачена.²

В "Не том человеке", напротив, складывается ощущение, что - несмотря на ужасающие обстоятельства - воля Манни по-прежнему остается свободной, поскольку очевидно, что происходящее не затронуло его внутренне; поэтому субъективный взгляд не может быть "его" субъективным взглядом. И если Хичкок, с одной стороны, использует процессы, которые должны способствовать идентификации зрителей с жертвой, то жертва,

с другой стороны, ведет себя так, словно показанный кошмар не имеет к ней никакого отношения, словно она - равнодушный наблюдатель.

В фильмах Хичкока, сюжет которых вертится вокруг "переноса вины", т.е. вокруг несправедливо обвиненного невиновного лица, оказывается, что это лицо никогда не бывает просто невиновным. Несмотря на то, что некто невиновен в поступке, в котором его обвиняют, ошибочное обвинение ставит вопрос о некоей иной вине: даже если он невиновен на уровне *фактов*, он виновен на уровне *желания*. В фильме "Я исповедуюсь" отец Логан невиновен в убийстве; однако настоящий убийца исполнил его желание, поскольку убитый шантажировал Рут из-за ее давнего романа с Логаном. То же касается и "Незнакомцев в поезде", где Гай невиновен перед законом - он не убивал свою жену, но Бруно убил ее словно по его заказу, разом решив все семейные неприятности. В "Не том человеке" все наоборот, ошибочное обвинение не вызывает внутреннего ощущения вины - Манни просто настаивает на том, что он невиновен, и весь ход событий, в том числе и сумасшествие его жены, нисколько не способен поколебать его, вызвать у него хоть какие-то сомнения на собственный счет.

Одним словом, Манни весьма далек от героя Кафки, которого машина власти всегда перформативно делает виновным: до самого конца сюжета его вина остается возложенной извне и не затрагивает самого его существа. Вспомним сцену в полицейском участке: повторяющиеся субъективные кадры, где показаны руки и ноги Манни, как будто отражают его смущение и чувство стыда; затем мы видим чернильные пятна, оставшиеся у него на ладонях после снятия отпечатков пальцев, которые, конечно же, напоминают нам кровь: "Он отмечен виной, но вина эта ему вменена извне и заслужена им ничуть не больше, чем обвинение в разбое, которым он точно так же запятнан".⁵ Станным образом эта сцена опять-таки создает ощущение, что Манни - это не тот, кто испытывает чувство вины и стыда. Но кто же тогда им оказывается? Ответ предлагает сам фильм: субъект, добровольно берущий вину на себя и потому лишаящийся рассудка, - это Роуз, жена Манни. Что за механизм толкает ее на это? Ответ, который

дает сама Роуз, кажется убедительным:

Я виновата в том, что случилось с тобой. Это все зубы мудрости. Я знала, что не должна была пускать тебя в эту страховую кассу, чтобы ты взял для меня ссуду. Мы и раньше были в долгах, потому что я не умела рачительно вести хозяйство... экономить... Я подвела тебя, Манни, это правда. Я была тебе плохой женой.

Должны ли мы верить этому объяснению Роуз? Один из основных тезисов психоанализа Лакана гласит, что признание субъектом вины всегда играет роль уловки для заманивания Другого: субъект, чувствуя себя виновным в совершенном им поступке, тем самым скрывает свою настоящую изначальную вину. "Признание себя виновным" - это уловка, которая призвана обмануть Другого, чтобы тот, "наказывая за вину, предложенную ему субъектом, ничего не говорил о его настоящей вине... Чтобы истина его вины и дальше оставалась незамеченной, субъект предлагает Другому вину, за которую он не должен нести ответственность".⁴ Таковую уловку легко можно распознать в готовности Роуз взять вину на себя: в ее поспешном признании, что причиной всех злоключений Манни явилось то, что она была ему плохой женой, и особенно - ее больной зуб (ведь Манни приняли за грабителя, когда она послала его занять денег на посещение зубного врача). Однако истину относительно ее вины следует искать не здесь, а *в ее понимании того, что скрывается за совершенством Манни.*

Манни показан в фильме идеальным мужем: любящий отец, работающий не покладая рук, чтобы обеспечить семью; дети его обожают, он очень привязан к своей матери (приходит к ней на помощь по первому ее зову), он надежен, всегда возвращается домой вовремя, любит свою жену и всячески ей помогает (мы видим его вытирающим посуду, занимающимся с детьми). Идиллическая картина усиливается сценой, когда дети ссорятся из-за того, что старший хочет играть на пианино, а младший играет на гармошке и мешает ему. Конфликт разрешается с появлением Манни, который успокаивает детей обещанием ежедневно заниматься с каждым из сыновей в отдельности. После этого Манни изрекает свое кредо, говоря сыну, что добиться результата можно лишь в том случае, если веришь в себя. Эту

сцену и сцену "явления чуда", когда Манни молится перед образом Христа и его лицо постепенно заслоняется лицом настоящего грабителя, принято считать ключевыми в смысле подтверждения стойкой веры Манни в себя и в Бога. Именно это якобы и должно его спасти, не дать ему сломаться или тронуться рассудком.⁵

Однако Роуз усомнилась в семейной идиллии уже в самом начале фильма, когда обнаружилось, что у них нет денег на зубного врача, а Манни сказал: "Мы с тобой вполне счастливые люди, милая". Роуз с сомнением спрашивает: "Правда?". Это тлеющее сомнение - предпосылка будущей катастрофы в ее психике случайная ошибочная идентификация привела к таким катастрофическим последствиям, потому что в благополучной с виду семье Манни травма уже *заявляла о себе*, хотя еще и не *существовала*. По словам Лакана, Реальное травмы повторяется "*посредством реальности*"; для того, чтобы травма ворвалась в жизнь, достаточно внешнего толчка, например, ошибочной идентификации в "Не том человеке". Потому ирония фильма заключается в том, что его "документальность", его "реалистический" аспект, в конечном счете, представляет собой *ловушку.реальность* - это просто спусковой механизм, благодаря которому выходит наружу травматическое *Реальное*, структурированное подавленным вымыслом. Что же это за травма?

Правильный ответ можно получить, сравнив реакцию Роуз с характерным поведением невротика навязчивых состояний: *Ро>о берет вину на себя, потому что для нее это единственный способ спасти картину совершенства Манни*. Только обвинив себя во всем, что случилось, ей удается уйти от факта, ставшего для нее столь невыносимым вкупе с ошибочным опознанием Манни: того факта, что его совершенство, деятельность, заботливость... - это не что иное, как маска, скрывающая его бессилие и пассивность:

Можно всерьез задаться вопросом, не является ли идея нервного срыва, когда жену приходится госпитализировать, ослаблением напряжения внутри семьи, и стоит подробнее остановиться на том, что ощущение присутствия чего-то пассивного в личности ее мужа, а не его поведение,

отчасти повинно в ее нервном срыве, и что только после его увещаний, обращенных к ней, она была окончательно сломлена.⁷

Однако пассивность Манни оказывается гораздо более глубокой: ее следует считать признаком его *психотической* позиции. Правда, стоящая за картинкой его совершенства, заключается не только в том, что Манни слаб, но и в том, что, ввиду отсутствия какого бы то ни было чувства вины, он психотически безразличен. Это безразличие приобретает зловещие масштабы в многочисленных сценах, когда Манни остается равнодушным перед вспышками безумия Роуз, на которые он смотрит с таким же безразличием, как и на собственные злключения. Сама вера в себя и в Бога, которая должна бы спасти Манни от сумасшествия, в действительности оказывается выражением его безумия: он не отмечен фундаментальной, "онтологической" виной, которая неотъемлема от человеческого существования - существования человека как "*pariêtre*" ("бытия языка"). В ортодоксальном фрейдизме у этой вины имеется свое название - *отцеубийство*; само то обстоятельство, что мы умеем говорить, предполагает убийство отца, вследствие чего отец начинает властвовать как мертвый, как собственное Имя. Кафкианский кошмар, в котором случайно оказывается Манни, не завершается признанием вины, то есть он не пытается ввести в заблуждение Другого, чтобы вместо изначальной вины предложить ему какую-то другую вину, потому что он никак не связан с измерением вины или символического долга. Иными словами, его вина не только вытеснена, но и *отвержена*. Поэтому он может играть роль идеального отца, быть центром семейной идиллии, что само по себе уже служит признаком психоза, ведь "нормальное" функционирование отца предполагает, что члены семьи подмечают недостатки реального отца, тем самым отделяя пустую символическую функцию Имени Отца от ее случайного эмпирического носителя. Психотик - это отец, который не учитывает этой дистанции и "действительно думает, что он - отец".

Каким же образом психотическое безразличие Манни вызывает у Роуз бред взятой на себя вины? Надо вспомнить, что это происходит в результате произошедшей у нее вспышки ярости, обращенной против Манни: "Ты и сам не идеален. Откуда

мне знать, что ты не виноват? Ты же мне не рассказываешь обо всем, что ты делаешь!" В этой сцене Роуз сидит в темной комнате при свете небольшой настольной лампы, которая не освещает ее лица, а по комнате мечутся зловещие тени. Когда Роуз встает и подходит к Манни, мы видим, как их огромные тени распространяются по стене, принимая чудовищную форму. Роуз останавливается перед зеркалом, хватая расческу и швыряет ее в Манни, отчего расческа отлетает в зеркало. Затем камера показывает пораненного Манни, потом - расколотое зеркало, а в нем - распавшееся на кусочки лицо Манни, жуткая перекошенность которого напоминает портреты кубистов. В следующем кадре лицо Манни появляется вновь и теперь на нем невинное выражение; он пытается прикоснуться к Роуз; она сначала отталкивает его, а затем на ее лице появляется выражение какой-то апатии и смирения. С отсутствующим взглядом она обнимает Манни и говорит: "Со мной и в самом деле что-то не так. Тебе придется позволить им упечь меня куда надо. Люди мне доверяли, а я их подвела... Это была моя вина".



В тот момент, когда Роуз бросила в Манни расческу, она выразила свое недовольство тем, что Манни избрал пассивную, бессильную позицию, а она осталась нормальной. Но она сразу же ломается и берет вину на себя - почему? Чего она испугалась?

Ответ на этот вопрос нам дает лицо Манни в расколотом зеркале. То, что мы на какое-то мгновение увидели в нем, представляет собой *изнанку его образа идеального отца: треснувшее клоунское лицо непристойного безумца.*¹⁹ Вопрос лишь в том, кто - чей взгляд - на самом деле видит это отражение? Взгляд, который видит этот образ, никак не может принадлежать



Манни, поскольку до и после этого мы видим Манни в кадре в профиль перед зеркалом, значит сам Манни не может видеть себя в нем. Роуз тоже не повернута лицом к зеркалу, и даже если бы это было так, то, видя крайне обезображенное лицо в зеркале, она должна была бы видеть рядом и себя. Единственная точка, откуда может исходить взгляд, - это *положение настольной лампы.*

Согласно лаканианской теории, всякая картина реальности включает некое конститутивное "пятно", знак того, что нечто должно было выпасть из поля реальности, чтобы это поле могло получить свою последовательность; такое пятно появляется в виде пустоты, которую Лакан называет *objet petit a*. Это точка, которой я (субъект) видеть не могу: она ускользает от меня постольку, поскольку это точка, с которой картина "возвращает взгляд", смотрит на меня, касается меня, то есть место, куда в поле видимой реальности вписан сам взгляд. В психозе же важно, что *objet petit a не исключен*: при психозе взгляд воплощается в реальности, приобретает полное телесное присутствие и становится зримым - например, в форме преследователя, который терроризирует параноика и который "все видит и все знает". В фильме "Не тот человек" воплощающим взгляд объектом оказывается настольная лампа, источник света. Как пишет Лакан в "Семинаре XI": "То, что есть свет, смотрит на меня". Пораненное лицо Манни в разбитом зеркале, показывающем его мерзким уродом, - это то самое лицо Манни, видимое светом, непереносимая картина, которую Роуз не в состоянии интегрировать в символический порядок. Здесь следует

вспомнить классическое определение психоза, данное Лаканом: в психозе "все, что исключено из Символического, возвращается в Реальном", например, в виде галлюцинации. Поскольку Роуз не может видеть изуродованный образ Манни, не может интегрировать его в символический порядок, *этот взгляд воплощается в свете как галлюцинирующая объекте*"

"Не тот человек", таким образом, несмотря на то что Роуз впадает в состояние психоза, а Манни остается здоровым, подкрепляет утверждение Беллура о том, что в фильмах Хичкока мужчины страдают от психозов всегда, а женщины становятся психотиками только по ошибке или в результате отражения." Психоз Роуз - это фактически отражение Манни: взяв вину на себя и сойдя с ума, она позволяет Манни сохранить его психотическое безразличие, поскольку она берет на себя роль не той женщины, роль существа, которое несет бремя вины, а он может продолжать существовать как тот мужчина, который свободен от всякой вины. Так как она берет на себя роль "публичной" безумной, его сумасшествие может и далее носить публичную маску нормальности.

От социалистических времен до нас дошел советский анекдот о том, как Армянское радио на вопрос о том, правда ли, что Рабинович выиграл в лотерею "Волгу", ответило: "Правда, только Иванов, а не Рабинович, и не в лотерею, а в карты, и не Волгу, а три рубля, и не выиграл, а проиграл..." Мы предлагаем вернуть традиционное прочтение "Не того человека" в феминистском ключе, прибавив к интерпретации фильма о герое, который, случайно попав в шестеренки кафкианской машины и будучи несправедливо обвиненным, выходит из всех перипетий благодаря собственной моральной твердости без ущерба для себя, тогда как его жена, ввиду слабости своего женственного характера, не выдерживает давления и сходит с ума: в принципе так оно и есть, стой лишь разницей, что он выходит из испытаний и гевредимым, потому что был безумен с самого начала, а жена его не выдерживает не давления окружения, а открывшейся ее взору уродливой картины, которая и есть настоящее лицо ее мужа.

Примечания:

- ¹ Коллизия в фильме "К северу через северо-запад", построенная вокруг ошибочной идентификации Роджера Торнхилла, по сути, представляет собой долгий, извилистый путь к свадьбе, которая окончательно излечивает главных героев от их травм: "Ева и Торнхилл - отчужденные, не уверенные в своих обязательствах, нуждающиеся в партнере. Они заполняют пустоту друг в друге, покончив тем самым с бессмысленностью" (Lesley Brill, *The Hitchcock Romance*, Princeton: Princeton University Press 1988, p. 21). В фильме "Не тот человек" та же проблематика ошибочной идентификации не приводит в конечном итоге к катарсису - наоборот, путь идет от любви к ее угасанию, к губительному распаду романтического мира, чего не может спасти даже титр в конце фильма, извещающий о том, что через два года после трагических событий Роуз выздоравливает и семья счастливо живет во Флориде.
- ² Jean Narboni, 'Visages d'Hitchcock', in *Cahiers du cinéma hors-série 8: Alfred Hitchcock*, Paris 1980, p. 33.
- * Lesley Brill, *The Hitchcock Romance*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1988, p. 115.
- ⁴ Michel Silvestre, *Demain lapsychanalise*, Paris: Navarin Editeur 1988, p. 24
- ⁵ Здесь Хичкок весьма исказил "правдивую историю", опубликованную в журнале "Лайф": в фильме Манни - мужественный человек, способный бороться с реальностью, тогда как Манни-прототип был настолько подвержен страхам, что его адвокат опасался, что с ним, как и с Роуз, случится нервный срыв, причем прямо в зале суда.
- ¹ Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin 1986, p. 58.
- ⁷ Raymond Durgnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, London: Faber & Faber, 1974, p. 277.
- " При этом следует вспомнить, что уже отец Шребера - знаменитого психотика, воспоминания которого анализировал Фрейд, - в этом смысле тоже был "идеален": известный по всей Германии автор бестселлеров о гимнастике и физкультуре для детей.
- ¹ Как утверждает Лакан, безумец - это не только нищий, который думает, что он - король, но и король, который думает, что он - король, напрямую отождествляя себя со своей ролью короля.
- ¹⁰ Выбор Генри Фонды на роль Манни приобретает особое значение, если вспомнить другие его роли в кино. В своих предыдущих

фильмах Фонда играл исключительно положительных героев, но как раз вследствие такого своего совершенства эти фигуры излучали какую-то бесчувственность, холодность и уродство. (На этот аспект героев Фонды впервые указали авторы "Кайе дю синема" в своем известном аналитическом очерке о его роли в "Молодом мистере Линкольне"; см.: "'Young Mr. Lincoln' de John Ford" [texte collectif], *Cahiers au cinéma* no. 223, 1970). Оглядываясь назад, можно сказать, что успех Фонды в роли отрицательного героя фильма Серджио Леоне "Однажды на Диком Западе" впоследствии был обеспечен именно этой чертой, которая исподволь тлея во всех его ролях с самого начала и на мгновение вспыхнула в "Не том человеке" в виде лица Манни в разбитом зеркале.

"Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, p. 96.

"Эта лампа, воплощение взгляда, видящая то, что было отвержено, вновь появляется в сцене с психиатром. Камера показывает Роуз, сидящую за столом, на котором стоит большая настольная лампа, окружающая ее голову большим светлым кольцом; на заднем плане слышится голос психиатра - он расспрашивает Роуз о ее страхах. Самого психиатра мы видим лишь время от времени он стоит позади лампы, то есть как раз за местом взгляда, которое здесь вновь стало видимым и как таковое, по словам психиатра, "отбрасывает чудовищные тени, произносящие отвратительные вещи".

¹⁵ Raymond Bellour, 'Psychosis, Neurosis, Perversion', in Marshall Deutelbaum and Leland Pozguc, eds, *A Hitchcock Reader*, Ames: Iowa State University Press 1986, p. 321.

Исчезающие леди

Славой Жижек

"Женщина не существует"

Итак, если обман занимает центральное положение в символическом порядке, то из этого следует радикальный вывод: единственный способ *не* быть обманутым - это держаться на расстоянии отсимволического порядка, т. е. занимать *психотическую* позицию. Психотик - это именно субъект, который *не обманывается символическим порядком*.

Рассмотрим эту психотическую позицию через фильм Хичкока "Леди исчезает" - может быть, самую красивую и эффектную вариацию на тему "исчезновения, которого никто не замечает". Обычно такие истории рассказываются от лица героя, который совершенно случайно знакомится с неким приятным, в чем-то немного эксцентричным человеком; и вскоре этот человек исчезает, а когда герой пытается разыскать его, то все, кто видел их вместе, ничего не могут вспомнить об этом человеке (или даже однозначно заявляют, что герой был один), так что само существование исчезнувшего принимает для героя вид галлюцинации или *idée fixe*. В своих разговорах с Трюффо сам Хичкок упоминает источник этой серии вариаций на одну тему: это история о старой даме, исчезнувшей из номера отеля в Париже в 1889 году, во время Парижской выставки. После "Леди исчезает" самая известная вариация на эту тему - это, несомненно, *roman noir* Корнелла Вулрича *Леди-призрак*, в котором герой проводит вечер с красавицей незнакомкой, встреченной в баре. Эта женщина, которая впоследствии исчезает, причем оказывается, что никто ее не видел, оказывается единственным свидетелем, который может подтвердить алиби героя в деле об убийстве.

Несмотря на явную невероятность этих сюжетов, в них есть нечто "психологически убедительное" - как если бы они затрагивали какую-то струну в нашем бессознательном. Чтобы по-

нять неотразимую "правоту" этих сюжетов, нам следует прежде всего отметить, что персонаж, который исчезает - это обычно женщина, ведущая себя *как леди*. Трудно не признать в этой призрачной фигуре образ Женщины - женщины, которая может заполнить неизбежную пустоту в мужчине, идеальной партнерши, с которой сексуальные отношения наконец могут стать возможны, короче, именно Той Женщины, которой, по Лакану, не существует. Несуществование этой женщины становится для героя ясным благодаря ее неотмеченности в социосимволической сети: интересубъективное сообщество, к которому принадлежит герой, действует так, словно ее не существует, словно бы она - только *idée fixe* героя.

В чем кроется "лживость" и в то же время притягательность, неотразимое очарование этой темы об "исчезновении, которой) никто не замечает"? Обычно в финалетаких историй выясняется, что исчезнувшая леди, несмотря на все свидетельства об обратном, вовсе не была галлюцинацией героя. Иными словами, Женщина все же *существует*. Структура такого сюжета та же, что и в известном анекдоте о психиатре, которому пациент рассказывает, что у него под кроватью завелся крокодил. На каждом приеме психиатр пытается переубедить пациента, но пациент стоит на своем. Когда после третьего приема пациент не приходит, психиатр решает, что тот вылечился. Через некоторое время, встретив одного из друзей пациента, психиатр осведомляется, как дел а у его бывшего подопечного, на что друг отвечает: "А, это тот, которого крокодил съел?".

На первый взгляд кажется, что субъект в таких историях прямо противостоит *доксе* Другого: истина оказывается на стороне его *idée fixe*, пусть даже настаивая на ней он рискует оказаться исключенным из символического сообщества. Однако такое прочтение оставляет незамеченной одну существенную черту, к которой можно подойти через другой, слегка отличающийся от описанного, вариант "реализованной галлюцинации" - фантастический рассказ Роберта Хайнлайна *Они {They}*. Его герой, заключенный в сумасшедшем доме, убежден, что вся внешняя, объективная реальность - это гигантский спектакль, который "они" разыгрывают, чтобы дурачить его. Все люди, включая его

жену, - часть этого вселенского надувательства. (Ему "все стало ясно" несколько месяцев назад, когда они всей семьей собрались за город. Он был уже в машине, шел дождь, и вдруг он вспомнил, что забыл какую-то мелочь, и вернулся в дом. Взглянув в выходящее во двор окно второго этажа, он увидел, что снаружи ярко светит солнце, и понял, что "они" допустили маленькую оплошность - забыли "поставить" дождь во дворе!). Его лечащий врач, который благоволит ему, его любящая жена, все его друзья тщетно пытаются вернуть его назад в "реальность"; когда он оказывается наедине с женой и она говорит ему о своей любви, он в какой-то момент уже почти готов дать себя одурачить и ей поверить, но бывшее убеждение упрямо берет верх. Конец рассказа: уйдя от героя, женщина, играющая его жену, пишет в отчете Некой неопределенной инстанции: "С субъектом X вышла неудача, он все еще сомневается, главным образом из-за нашей оплошности с эффектом дождя: мы забыли включить его также и во дворе".

Здесь, так же как и в анекдоте о крокодиле, развязка не интерпретативна, она не переводит нас в другое смысловое пространство. Финал возвращает нас к началу: пациент убежден, что под кроватью у него крокодил, и там действительно оказывается крокодил; Герой Хайнлайна думает, что объективная реальность - это поставленный "ими" спектакль, и объективная реальность действительно оказывается поставленным "ими" спектаклем. Здесь перед нами случай *-успешной встречи-*, наше удивление в финале производится тем фактом, что некий разрыв (отделяющий "галлюцинацию" от "реальности") исчезает. Крушение "вымысла" (содержимого галлюцинации) и "реальности" определяет собою психотическую вселенную. Однако только второй рассказ ("Они") позволяет нам выделить главное качество работающего здесь механизма; в этом рассказе обман болшего Другого реализуется через агента, через другой субъект ("они"), который *не обманывается*. Этот субъект, который держит в своих руках нити обмана, неотделимого от символического порядка, есть то, что Лакан называет "Другой Другого". Этот другой появляется - обретает видимое существование - в паранойе: в лице преследователя, который управляет и грой обмана.

В этом заключается главное качество: недоверие психотического субъекта к большому Другому, его *idée fixe*, что большой Другой (воплощенный в интересубъективном сообществе) пытается его обмануть, всегда и неизбежно поддерживается непоколебимой верой в целостного Другого, в Другого без разрывов, в "Другого Другого" ("они" в рассказе Хайнлайна). Когда параноидальный субъект упорствует в своей недоверии к Другому символического сообщества, "общего мнения", он тем самым утверждает существование "Другого Другого", необманутого агента, который и ведет всю игру. Ошибка параноика состоит не в его радикальном недоверии, не в его убеждении, что все есть обман - в этом он вполне прав, символический порядок есть не что иное, как порядок фундаментального обмана - а в том, что он верит в скрытого агента, который манипулирует этим обманом, который пытается одурачить его и убедить, например, что "Женщина не существует". Тогда параноидальная версия тезиса "Женщина не существует" будет следующей: она, безусловно, существует; то, что кажется, будто она не существует, - не что иное, как следствие обмана, подстроенного скрытым Другим, подобно тому, как шайка конспираторов в "Леди исчезает" пытается обмануть героиню и заставить ее поверить, будто исчезнувшая леди никогда и не существовала.

Итак, леди, которая исчезает, - это именно та женщина, с которой сексуальные отношения стали бы возможны, ускользающая тень Женщины, которая была бы не просто еще одной женщиной; поэтому исчезновение этой женщины - средство, при помощи которого романтический кинематограф осознает, что "Женщина не существует" и, следовательно, не существует сексуальных отношений. Классическая голливудская мелодрама Джозефа Манкиевича *Письмо трем женам* - еще одна история о даме, которая исчезает - представляет эту невозможность сексуальных отношений другим, более утонченным способом. Дама, которая исчезает, хотя и вообще не появляется на экране, тем не менее постоянно присутствует в виде того, что Мишель Шион называет *la voix acousmatique*, "акустический голос", Историю рассказывает закадровый голос Этти Росс, "роковой женщины" маленького городка: она написала письмо, которое

будет доставлено трем женщинам, отправляющимся на воскресную прогулку по реке. В письме говорится, что в тот самый день, когда женщины отлучатся из города, Этти сбежит мужем одной из них. В поездке каждая из трех жен вспоминает все неурядицы своего брака; каждая боится, что Этти сбежит именно с ее мужем, потому что для каждой из них Этти воплощает идеальную женщину, утонченную даму, обладающую тем "чем-то", чего не хватает жене, из-за чего сам брак не достигает совершенства. Первая жена - медсестра, необразованная, простая девушка, вышедшая замуж за богатого мужчину, с которым познакомилась в больнице; вторая - довольно вульгарная женщина с деловой хваткой, которая зарабатывает гораздо больше мужа, профессора и писателя; третья - парвеню из рабочей семьи, вышедшая за богатого торговца без малейшей иллюзии любви, исключительно из финансовых соображений. Наивная простушка, разбитная деловая хищница, хитрая парвеню - три разных способа внести дисгармонию в брак, три способа оказаться неадекватной роли жены, и во всех трех случаях Этти Росс появляется как "другая женщина", у которой есть то, чего недостает им: опыт, женская деликатность, финансовая независимость.¹ Фильм, конечно, оканчивается хэппи-эндом, но с одной интересной подробностью. Оказывается, что Этти собиралась бежать с мужем третьей женщины, богатым торговцем, который, однако, в последний момент передумал, вернулся домой и во всем сознался жене. Хотя после этого она могла бы развестись с ним и получить неплохое содержание, она прощает его, обнаруживая, что все же его любит. Таким образом, в финале все три пары воссоединяются; нависшая над ними угроза предательства исчезает. Урок этого фильма, однако, более двусмыслен, чем это может показаться на первый взгляд. Никогда не бывает чистого хэппи-энда, всегда есть некая негативность - признание того горького факта, что женщина, с которой мы живем, никогда не есть Женщина, что угроза дисгармонии постоянна, что в любой момент может появиться другая женщина, воплощающая то, чего, как кажется, не хватает браку. Хэппи-энд - возвращение к первой женщине - становится возможным именно благодаря опыту, демонстрирующему, что Другая Женщина "не существу-

ет", что она - не что иное как вымышленная фигура, заполняющая пустоту наших отношений с женщиной. Иными словами, хэппи-энд возможен только с первой женщиной. Если бы герой решил в пользу Другой Женщины (хрестоматийный пример которой - роковая женщина *Bfilm noir*), он бы непременно расплатился за такой выбор катастрофой, может быть, даже жизнью. Здесь перед нами тот же парадокс, что работает в запрете инцеста, т. е. запрет того, что уже само по себе невозможно. Другая Женщина запретна, поскольку она "не существует"; она смертельно опасна из-за абсолютного несоответствия ее как персонажа фантазии и ее как "эмпирической" женщины, которая совершенно случайно заняла это место фантазии. Именно это невозможное отношение между вымышленной фигурой Другой Женщины и "эмпирической" женщиной, которая оказывается вознесена на это возвышенное место, является темой хичкоковского "Головокружения".

Сублимация и падение объекта

"Головокружение" Хичкока - еще одна история о леди, которая исчезает, фильм. герой которого покорен возвышенным образом, - словно специально сделано, чтобы проиллюстрировать тезис Лакана о том, что сублимация не имеет ничего общего с "десекуализацией", но имеет гораздо больше отношения к смерти: сила очарования, которую источает возвышенный образ, всегда выдает присутствие смертельного измерения.

Сублимацию обычно рассматривают как десекуализацию, т. е. как исключение л и бидинальной составляющей из "грубого" объекта, который должен в этом грубом виде удовлетворять некое первичное влечение, и привязку объекта к более "возвышенной", "культурной" форме удовлетворения. Вместо того, чтобы напрямую овладеть женщиной, мы пытаемся соблазнить и покорить ее любовными письмами и поэзией; вместо того, чтобы набить врагу морду, мы пишем о нем эссе с уничтожающей критикой - расхожая "психоаналитическая" интерпретация будет гласить, что наша поэзия есть всего лишь сублимированный, косвенный способ удовлетворить

потребности своего тела, а изошренная критика - сублимация физической агрессии. Лакан не оставляет камня на камне от этой проблематики нулевой степени удовлетворения, подвергаемой сублимации. Его точка отсчета - не объект якобы прямого, "грубого" удовлетворения, но его изнанка: первичная пустота, вокруг которой циркулирует влечение, пустота отсутствия, которая обретает позитивное существование в бесформенном виде Вещи (фрейдовской *das Ding*, невозможной-недостижимой субстанции удовольствия). Возвышенный объект есть именно "объект, поднятый до уровня Вещи"², обычный повседневный предмет, который подвергается некому преобразению и начинает в символической экономике субъекта олицетворять невозможную Вещь, т. е. материализованное ничто. Вот почему возвышенный объект представляет парадокс об объекте, который способен существовать только как тень, в промежуточном, полупроявленном состоянии, как нечто скрытое, неявное, как намек; как только мы пытаемся рассеять тени и пролить свет на объект, объект растворяется; все, что остается - хлам, повседневный предмет.

В одной из своих телепередач о чудесах подводной жизни Жак Кусто показывал осьминога, который, снятый в своей стихии, в океанской глубине, движется с удивительной грацией и источает какое-то пугающее и в то же время притягивающее очарование; но как только пойманного осьминога поднимают из воды, он превращается в отвратительный комок елизи. В "Головокружении" Хичкока похожее превращение происходит Джуди-Мадлен: как только она покидает свою "стихию", как только она больше не занимает место Вещи, ее чарующая красота исчезает, и она становится жалка. Смысл этих наблюдений в том, что возвышенность объекта не есть его внутреннее свойство, но скорее следствие его положения в пространстве фантазии.

Гениальность Хичкока еще раз подтверждается двойным членением фильма, т. е. сломом, изменением настроения, между первой и второй частями. Вся первая часть, вплоть до "самоубийства" фальшивой Мадлен, являет собою сверкающую обманку, историю прогрессирующей одержимости героя чарующим образом Мадлен, неизбежно оканчивающуюся смертью. Позволим

себе небольшой мысленный эксперимент, представим, что фильм здесь и оканчивается. Герой сломан, безутешен, он отказывается поверить, *что его возлюбленная* Мадлен утрачена навсегда... Мы не просто получили *бы* *завершенную*, целостную историю; таким сокращением фильма *мы еще придали бы ему* дополнительный смысл. Мы создали бы страстную драму о человеке, который, отчаянно пытаясь спасти любимую женщину от демонов ее прошлого, самим избытком своей любви невольно подтолкнул ее к смерти. Мы даже могли бы - почему нет? - придать этой истории лакановский поворот, интерпретируя ее *как вариацию* на тему о невозможности сексуальных отношений. *Возведение* *обычной* земной женщины на пьедестал возвышенного объекта *всегда грозит смертью жалкому* созданию, обязанному воплощать *Вещь, поскольку "Женщина не существует"*.

Но продолжение фильма разрушает эту драму больших страстей, вынося на свет ее банальную подкладку: за чарующей историей женщины, одержимой демонами прошлого, за экзистенциальной драмой мужчины, избытком своей любви толкающего *женщину на смерть*, мы обнаруживаем избитый, хотя и *довольно сложный, криминальный* сюжет о муже, который хочет избавиться от жены и *получить се наследство*. Не знающий этого герой не может отказаться от *своей фантазии: он начинает* искать пропавшую и, встречая девушку, похожую на нее, *он отчаянно* пытается "подогнать" ее под образ покойной Мадлен. Весь фокус, конечно, в том, что она и есть та женщина, которую он прежде знал как "Мадлен" (вспомните знаменитый диалог братьев Маркс: "Вы напоминаете мне Эммануэля Равелли." - "Но я и есть Эммануэль Равелли." - "Тогда не удивительно, что вы так на него похожи!"). *Это комическое отождествление* "напоминать" и "быть" выдает, *однако, смертельное сходство*: если фальшивая Мадлен напоминает себя, *то это потому, что она в* каком-то смысле *уже мертва*. Герой любит ее как Мадлен, иными словами *поскольку она мертва* - возвышение ее образа равнозначно умерщвлению ее в реальности. Так что урок этого фильма в следующем: фантазия управляет реальностью, никогда нельзя носить маску, не расплачиваясь за это плотью. Снятое

с чисто мужской точки зрения, "Головокружение" рассказывает нам о безвыходности существования женщины как симптома мужчины больше, чем самые "женские" фильмы.

Утонченность Хичкока - в том, как ему удается избежать простой и тупиковой альтернативы: либо романтическая история о "невозможной" любви, либо разоблачение, открывающее за ширмой возвышенных страстей банальную интригу. Такое разоблачение тайны ля маской не затронуло бы силы очарования, которое исходит от *агма* маска. Субъект смог бы снова отправиться искать другую женщину, которая займет пустое место Женщины - женщину, которая на этот раз не обманет его. Хичкок несравненно более радикален: он подрывает изнутри ту силу очарования, которую источает возвышенный объект. Вспомним, какой предстает перед нами Джуди - девушка, похожая на "Мадлен" - когда герой впервые встречает ее. Обыкновенная рыжая девушка с толстым слоем косметики на лице, угловатая, неуклюжая - полный контрасте хрупкой и изящной Мадлен. Герой прилагает все силы, чтобы сделать из Джуди новую "Мадлен", сотворить возвышенный объект, и вдруг неожиданно он узнает, что "Мадлен" - это и есть простушка Джуди. Смысл такого переворота не в том, что земная женщина никогда не может полностью соответствовать возвышенному идеалу-, наоборот, сам возвышенный объект ("Мадлен") теряет свою силу очарования.

Чтобы правильно понять этот поворот, нужно обратить внимание на разницу между двумя утратами, *которые* переживает Скотти, герой "Головокружения": между первой утратой "Мадлен" и второй, *окончательной* утратой Джуди. В первом случае это просто утрата объекта любви - в этом смысле перед нами вариация на тему о смерти хрупкой, утонченной женщины, идеального предмета любви, которая пронизывает всю романтическую поэзию и находит свое наиболее популярное выражение в целом ряде рассказов и стихов Эдгара Аллана По (наряду с прочими, и в стихотворении *Ворон*). Конечно, эта смерть для него - ужасный шок, но мы можем сказать, что в *ней нет* ничего неожиданного: скорее сама ситуация требует *этой* смерти. Идеальный объект любви всегда живет на грани гибели, сама жизнь идеальной женщины всегда осенена ТСГ и ью скорого конца - она

отмечена неким тайным проклятием или тягой к самоубийству, или же некая роковая болезнь уносит ее. Эта черта *составляет* существенную часть ее роковой красоты - с *самого начала ясно*, что "она слишком прекрасна, *чтобы долго жить*". Поэтому ее смерть не уничтожает ее чар; наоборот, именно смерть делает аутентичной ее абсолютную власть над субъектом. Утратив ее, субъект погружается в черную депрессию и, в полном соответствии с романтической идеологией, он может выйти из этой депрессии лишь посвятив остаток своих дней воспеванию в стихах несравненной красоты утраченного объекта. Только утратив даму своего сердца, поэт окончательно и истинно обретает ее, *именно* посредством этой утраты она занимает свое место в пространстве фантазии, которая регулирует желание субъекта.

Однако вторая утрата имеет совершенно *иную* природу. Когда Скотти узнает, что Мадлен - *возвышенный* идеал, который он стремился *воссоздать* в Джуди, - это и есть Джуди. т. е. когда в *конце концов он* вновь обретает саму настоящую "Мадлен", фигура Мадлен распадается, вся структура фантазии, придававшая целостность его бытию, разлетается на куски. *Эта вторая* утрата в каком-то смысле - перевернутая *первая*: мы утрачиваем объект как опору нашей фантазии в тот самый момент, как завладеваем им *в реальности*.

"Ибо если Мадлен - это действительно Джуди, если она еще существует, *то она* никогда не существовала, она никогда не была никем... После *второй ее* смерти он утрачивает себя еще более окончательно и отчаянно, потому что утрачивает не только Мадлен, но и свою память о ней и, может быть, веру в саму ее возможность..."¹⁵

Перефразируя *Гегеля*, "вторая смерть" Мадлен выступает как "утрата утраты": получая объект, мы утрачиваем чарующий аспект утраты как то, что подчиняет себе наше желание. Действительно, Джуди в конце концов отдается Скотти, *но - словами* Лакана - ее дарение себя "неуловимо оборачивается дарением дерьма": она становится *обычной женщиной*, даже оттал кивающей. Этим производится коренная двусмысленность последних кадров фильма, когда Скотти смотрит вниз с колокольни в пропасть, которая только что поглотила Джуди. *Эта концовка* одновременно и "счастливая" (Скотти излечился, *теперь он спо-*

собен смотреть в пропасть), и "несчастливая" (он окончательно сломлен, потеряв ту опору, что придавала целостность его существованию). Та же самая двусмысленность характеризует завершающий момент психоаналитического прои ;есса, когда фантазия подробно разобрана; именно поэтому в конце психоанализа всегда есть угроза "негативной терапевтической реакции".⁴

Пропасть, в которую Скотти наконец способен взглянуть, есть пропасть зияния, дыры в Другом (символическом порядке), прикрытая завораживающим присутствием фантазийного объекта. Это то, что мы испытываем каждый раз, глядя в глаза другого человека и чувствуя глубину его взгляда. Эту пропасть демонстрируют кадры, сопровождающие титры "Головокружения" - крупный план глаза женщины, из которого, кружась, появляется кошмарный разорванный объект. Можно сказать, что в конце фильма Скотти наконец обретает способность "смотреть женщине в глаза", т. е. вынести взгляд, показанный между титрами фильма. Эта пропасть "зияния в Другом" вызывает мучающее его острое "головокружение". Знаменитый пассаж из гегелевских подготовительных рукописей *кйенскойреальной философии* 1805/1806 г. можно прочесть как теоретический комментарий к титрам "Головокружения". Рукопись тематизирует взгляд другого как молчание, предшествующее изреченному слову, как пустоту "мировой ночи", где "из ниоткуда" возникают кошмарные разорванные объекты, как странные формы, разлетающиеся по спирали из глаза Ким Новак.

Человек есть эта ночь, это пустое ничто, которое содержит все в своей простоте, богатство бесконечно многих представлений, образов, из которых ни одному так и не приходится случиться ни для него, ни самим по себе. Эта ночь, внутреннее природы, здесь существующее - как чистая самость - в фантазмагорических представлениях... то появляется вдруг окровавленная голова, то какая-то белая фигура, которая так же внезапно исчезает. Эта ночь видна, если заглянуть человеку в глаза - эта ночь, что становится ужасной, отменяет ей противостоящую мировую ночь...'

Примечания:

⁴ Ё2ЕК, Sla voj. *Looking awry: an introduction to jacques Ixican through popular culture*, (October books). Cambridge; London: The MIT Press, 1991.4. How the Non-duped Err: Ladies Who Vanish ("The Woman

Does Not Exist"; Sublimation and the Fall of the Object) [Пер. - А. Матвеева; пер. прим. - К. Голубович]

¹ См. ниже "Addendum к Хичкоку (помимо Лакана)" - прим. ред.

¹ Было бы интересно подробнее разобрать параллель между *Письмом трем женам* и *Гоффмановскими сказками* Оффенбаха, где три истории, рассказанные Гоффманом своим собутыльникам, представляют собой три вида дисгармонии в сексуальных отношениях: первая любовь поэта оказывается механической куклой; вторая - обманщица легкого поведения; а третья отдает предпочтение в пользу своей певческого призвания (она поет свою последнюю песню, зная, что из-за болезни, она тем самым обрекает себя на смерть). Основной составляющей оперы является, однако, рамка, объединяющая все три истории: Гоффман выступает перед аудиторией в ожидании прихода своей главной любви, капризной примадонны. Посредством повествования он как бы устраивает провал своим любовному предприятию, так что его финальное поражение (когда примадонна приходит за ним после представления, застаёт его мертвецки пьяным и уходит с его соперником) выдает его подлинное желание.

² Lacan, *Le séminaire, livre VII: L'éthique de la psychanalyse*, p. 133.

⁵ Lesley Brill, *The Hitchcock Romance*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 220.

⁴ Перед самым концом фильма, на мгновение кажется, что Скотти (Джеймс Стюарт) готов принять Джуди: "как она есть", не как переродившуюся Мэдлин, и признать глубину ее исполненной страдания любви. Но эта возможность счастливого конца тут же прерывается похожей на призрак матерью-настоятельницей, чье внезапное появление заставляет Джуди бежать в панике и упасть с церковной башни - стоит ли говорить, что сам термин "мать-настоятельница" (mother superior) напоминает материнское Сверх-Я.

» G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke*, vol. 8, Hamburg, Meiner, 1976, S. 187.

Хичкоковское пятно

Славой Жижек

Оральное, анальное, фаллическое

В "Иностранном корреспонденте" есть сцена, наглядно проясняющее то, что может быть названо элементарной ячейкой, базовой матрицей Хичкоковского метода. В погоне за похитителями дипломата герой оказывается в идиллическом голландском загородном месте - с тюльпановыми полями и ветряными мельницами. Однако внезапно он замечает, что крылья одной из мельниц вращаются против ветра. Здесь мы наблюдаем эффект того, что Лакан называет рот* *de capiton* (точка пристежки), в его выразительнейшем проявлении: совершенно "естественная" и "знакомая ситуация" лишается своей простоты, становится "тревожащей", чреватой ужасающими и угрожающими последствиями, кактолькокней добавляется небольшая дополнительная черта, лишь скромная деталь - но она "не подходит" к общей картине, выпячивается из нее, оказывается "неуместной", не имеет никакого смысла в контексте идиллической сцены. Это "чистое" означающее без означаемого дает ход зарождению дополнительного метафорического смысла и для всех других элементов: те же самые ситуации, те же самые события, что до сих пор воспринимались как совершенно обыденные приобретают некий налет странности. Внезапно мы оказываемся в царстве двойного смысла, где все видится содержащим скрытое значение, что и должно быть выявлено Хичкоковским героем, "человеком, который знает слишком много". Таким образом ужас здесь оказывается внутренним ему, он проникает во взгляд того, кто "знает слишком много".¹

Хичкока часто упрекали за его "фаллоцентризм", но несмотря на критичность этих упреков, само это именование можно признать вполне верным - при условии, что мы поместим это фаллическое измерение именно в эту дополнительную черту,

которая "выпячивается". Попробуем прояснить это через разбор трех последовательно сменяющих друг друга способов предъявления события на экране, трех способов, соответствующих последовательности "оральной", "анальной" и "фаллической" стадий в либидинальной экономии субъекта.

"Оральная" стадия - это, так сказать, нулевая степень кинопроизводства: мы попросту снимаем (shoot) событие, а в качестве зрителей - "пожираем его глазами"; монтаж здесь не играет никакой роли в организации повествовательных напряжений. Прототипом в этом случае выступает немой фарсовый по содержанию кинофильм. Эффект "естественности", непосредственной "передачи реальности" здесь, конечно же, ложный: даже на этой стадии задействуется некий "выбор", та или иная часть реальности изымается из пространственно-временного континуума и заключается в кадр. То, что мы видим, - результат определенной манипуляции, камерой задается некоторое *С/иетонимическое* движение. Мы видим лишь части, фрагменты некогда непоказываемого целого и потому-то, поддаваясь желанию увидеть непоказанное, всегда уже оказываемся захваченными диалектикой видимого и невидимого, (кадрированного камерой) пространства и внешнего ему. Ко всему прочему, мы остаемся пленниками той иллюзии, что наблюдаемое нами - однородная последовательность действия, фиксированная "нейтральной" камерой.

На "анальной" стадии появляется монтаж. Он рассекает, фрагментирует, умножает действие: иллюзия однородной последовательности оказывается здесь навсегда утраченной. Монтаж может сочетать элементы совершенно разнородной природы, таким образом создавая новый метафорический смысл, не имеющий ничего общего с "буквальным" значением исходных составных частей (вспомните понятие "интеллектуального монтажа у Эйзенштейна). Образцовым способом то, что монтаж может достичь на уровне традиционного повествования, демонстрирует, конечно же, случай "параллельного монтажа": мы поочередно показываем два взаимосвязанных хода действия, преобразуя линейное разворачивание событий в горизонтальное сосуществование двух линий действия и таким образом созда-

вая дополнительное напряжение между ними. Возьмем, для примера, сцену на которой нам предстанет уединенный дом богатой семьи, окруженный бандой грабителей, готовящихся напасть на него - сила воздействия сцены значительно возрастет, если мы противопоставим идиллическую повседневную жизнь обитателей дома и угрожающие приготовления преступников снаружи: если мы поочередно будем показывать счастливую семью заобеденным столом, шалости детей, добродушные наставления отца и т. д. - и "садистскую" ухмылку одного грабителя, последние приготовления к нападению другого, проверяющего остроту своего ножа или заряжающего пистолет, руку третьего, уже цепляющегося за перила дома.

В чем же тогда был бы переход к "фаллической" стадии? Другими словами, как снял бы ту же самую сцену Хичкок? Прежде всего следует указать на то, что содержание этой сцены как ограничивающейся простым противопоставлением идиллической картины внутри и угрожающей снаружи само по себе не задает хичкоковский саспенс. Для этого нам следовало бы переместить "плоское", горизонтальное удвоение действия на *вертикальный* уровень: пугающая угроза должна не находиться *снаружи*, по другую сторону идиллического внутри, но быть внесенной *внутрь*, точнее - *под* него, как его "подавленная" подоснова (underside). Представим, например, тот же самый счастливый семейный обед, показанный с точки зрения приглашенного на него богатого дядюшки. Посреди обеда гость (а вместе с ними мы сами, зрители) внезапно начинает "видеть слишком много", замечать то, что для его глаз не было предназначено, какая-то неуместная мелочь пробуждает в нем подозрения в том, что хозяева задумали отравить его, чтобы унаследовать его состояние. Подобное "прибавочное знание" придает, так сказать, эффект углубления перспективы (в том числе и нашей) видения хозяина: его действия некоторым образом удвоятся в себе, бесконечно отражаются в себе в игре отображений в двойном зеркале. Самые заурядные обыденные события внезапно оказываются пугающе двусмысленными, "все становится подозрительным": любезная хозяйка дома, осведомляющаяся, хорошо ли мы себя чувствуем после обеда, вероятно хочет узнать, начал ли

уже действовать яд; дети, бегающие вокруг в невинном веселье, наверное, потому возбуждены, что родители намекнули им о возможности скорого роскошного путешествия... вещи выступают в совершенно другом свете, хотя и остаются теми же самыми.

Подобное вертикальное удвоение вызывает радикальное изменение в л ибидинальной экономике: "настоящее" ("true") действие подавляется, переносится во внутренний план (internalized), субъективируется, т. е. предьявляется в форме желаний, галлюцинаций, подозрений, маний, чувства вины субъекта. То, что мы действительно видим, становится не чем иным, как обманчивой поверхностью, под которой скрывается прослойка извращенных и непристойных привходящих смыслов (implications), пространство *запрещенного*. Чем более мы погружаемся в область тотальной двусмысленности, уже не понимая, где кончается "реальность" и начинается "галлюцинация" (т. е. желание), тем более угрожающим становится это пространство. Дикие вопли врага пугают много меньше, чем его спокойный холодный взгляд, или - совершая туже перестановку в области сексуальности - несравнимо более возбуждающей, чем открыто провокативная брюнетка, оказывается холодная блондинка, которая, как нам напоминает об этом Хичкок, выкажет себя очень даже умелой особой, если нам придется как-нибудь оказаться с нею наедине на заднем сиденье такси. Важнейшим здесь как раз и является эта перестановка, посредством которой молчание начинает функционировать как наиболее пугающая угроза, где проявление холодного безразличия таит в себе самые страстные плотские удовольствия - коротко говоря, где запрет на переход к действию раскрывается пространством галлюцинаторного желания, которое, однажды явив себя, уже не может быть удовлетворено никакой "реальностью".

Но что общего имеет эта перестановка с "фаллической" стадией? "Фаллическое" - это именно та деталь, что "не подходит", "выпячивается" в поверхностно идилической сцене, что лишает ее естественности, делает ее тревожной. Это точ ка *аналюрфозиса* в картине: элемент, который остается бессмысленным пятном, если рассматривать его прямо, но внезапно приобретает хорошо известные очертания, если мы взглянем на него вопре-

деленной боковой перспективе. Излюбленная ссылка Лакана в этом отношении - картина Гольбейна "Послы"²: в нижней части картины, под фигурами двух послов, нам бросается в глаза некое бесформенное, вытянутое, "возбужденное" пятно. И лишь если мы уже на пороге зала, где выставлена картина, оглянемся и напоследок взглянем на нее сбоку, это пятно обретет очертания черепа и тем самым обнаружит истинный смысл картины - ничтожность всех земных благ, предметов искусства и знания, что занимают большую часть полотна. Таким образом Лакан определяет фаллическое означающее как "означающее без означаемого", которое кактакое делает возможным соответствующие эффекты означаемого: "фаллический" элемент картины - это бессмысленное пятно, лишаящее ее "естественности", делающая все ее детали "подозрительными" и обнаруживающая бездну поиска смысла: ничто не есть то, чем оно кажется, все должно истолковываться, за каждой вещью угадывается некое дополнительное значение. Основание установленного хорошо знакомого нам значения открывается разломом; мы оказываемся в сфере тотальной двусмысленности, но именно этот недостаток и заставляет нас производить все новые "скрытые смыслы": такова движущая сила бесконечного принуждения. Колебанием между недостаточным и избыточным смыслом создается собственное измерение субъективности. Другими словами, именно посредством "фаллического" пятна субъективируется обзриваемая картина: эта парадоксальная точка подрывает наше положение "нейтрального", "объективного" наблюдателя, прикрепляя нас к самому наблюдаемому объекту. И в этой точке наблюдатель уже включен, вписан в наблюдаемую сцену - некоторым образом это та точка, из которой взгляд самой картины обращен к нам.⁵

Почему нападают птицы?

Никогда нельзя забывать о либидинальном содержании этого хичкоковского пятна: хотя оно обладает фаллической логикой, оно отсылает к инстанции, которая нарушает и отменяет правило "имени отца" - иными словами, пятно воплощает материн-

ское Сверх-Я. За доказательством обратимся к фильму "Птицы". Почему они нападают? Робин Вуд предлагает три возможных прочтения этого необъяснимого, "иррационального" действия, разрушающего идиллическую жизнь маленького калифорнийского городка: "космологическое", "экологическое" и "семейное".⁴

По первому, "космологическому" прочтению, нападение птиц можно рассматривать как воплощение хичкоковского видения мира, (человеческого) космоса как системы - мирной на поверхности, обыденной на вид - которая может быть нарушена в любой момент, которая может быть вброшена в хаос вторжением чистой случайности. Ее порядок всегда обманчив; в любой момент может случиться какая-то непоправимая ошибка, какое-то травматическое реальное ворвется и разрушит символическую последовательность. Такое прочтение может быть поддержано отсылками ко многим фильмам Хичкока, включая и самый мрачный - "Не тот человек", в котором ошибочная идентификация героя как убийцы, произошедшая совершенно случайно, превращает его размеренную жизнь в крошечный ад нескончаемого унижения и стоит его жене рассудка - в игру вступает теологический аспект хичкоковского кинематографа, жестокий, непредсказуемый и непознаваемый Бог, который в любой момент может устроить катастрофу.

При втором, "экологическом" прочтении фильм мог бы называться "Птицы всех стран, соединяйтесь!": в этом прочтении птицы выступают как олицетворение истерзанной природы, которая наконец восстает против жестокой эксплуатации человеком. В поддержку этой интерпретации можно вспомнить, что Хичкок выбирал своих смертоносных птиц почти исключительно из мирных видов, которым не присуща агрессивность: воробьев, чаек, ворон.

Третье прочтение видит разгадку фильма в интереснейших отношениях между главными действующими лицами (Мелани, Митчем и матерью Митча), которые вовсе не являются просто незначительной сюжетной линией, дополнительной к "настоящему" сюжету - нападению птиц: нападающие птицы только "воплощают" фундаментальный разлад, беспорядок в их

отношениях. Уместность такой интерпретации становится ясна, если рассмотреть "Птиц" в контексте более ранних (и более поздних) фильмов Хичкока; иными словами, вспомним каламбур Лакана: фильмы можно воспринимать серьезно, только если воспринимать их сериально.*

Когда Лакан пишет о *Похищенном письме* По, он ссылается на одну логическую игру: мы берем любую случайную последовательность нулей и единиц - например, 100101100 - и, как только этот ряд раскладывается на последовательные триады (100, 001, 010 и т. д.), сразу появляются правила их следования (за триадой с 0 на конце не может следовать триада с 1 в середине, и т. д.). То же самое можно сказать и о фильмах Хичкока: если рассматривать их все как единое целое, то они предстают произвольным, случайным набором, но как только мы делим их на последовательные триады (и исключаем отсюда фильмы, не являющиеся частью "вселенной Хичкока", "исключения из правил", плоды всевозможных компромиссов), то каждая триада оказывается связана некой темой, неким общим структурирующим принципом. Например, возьмем следующие пять фильмов: "Не тот человек", "Головокружение", "К северу через северо-запад", "Психоз" и "Птицы": вроде бы никакая тема не объединяет этот ряд фильмов, но такие темы тут же находятся, если объединить фильмы по три. Первая триада имеет дело с "ложной идентичностью": в "Не том человеке" героя ошибочно отождествляют с бандитом; в "Головокружении" герой ошибается насчет идентичности фальшивой Мадлен; в "К северу через северо-запад" советские разведчики ложно идентифицируют героя как таинственного агента ЦРУ "Джорджа Каплана". Что касается великой трилогии "Головокружения" - "К северу через северо-запад" - "Психоз", то есть большой соблазн рассматривать эти три ключевых хичкоковских фильма как иллюстрацию трех разных способов заполнить разрыв в Другом. У них одна формальная проблема: отношение между неким отсутствием и фактором (персонажем), который пытается компенсировать это отсутствие. В "Головокружении" герой пытается восполнить утрату любимой женщины в сфере воображаемого: он пытается с помощью одежды, прически ит.д. воссоздать образ утраченной любимой. В "К севе-

ру через северо-запад" мы находимся на уровне символического: мы имеем дело с пустым именем, с именем несуществующего человека ("Каплан"), с означающим без носителя, которое совершенно случайно приписывается герою. Наконец, в "Психозе" мы достигаем уровня реального: Норман Бейтс, который одевается в платья своей покойной матери, говорит ее голосом и т. д., не желает ни воссоздать ее образ, ни действовать от ее имени; он желает занять ее место в реальном - что свидетельствует о психотическом состоянии.

Таким образом, если срединная триада - это триада "пустого места", то последняя, в свою очередь, объединена мотивом материнского Сверх-Я: герои этих трех фильмов росли без отцов, но имеют матерей "сильных", "властных", нарушающих структуру "нормальных" сексуальных отношений. В самом начале "К северу через северо-запад" показан герой фильма, Роджер Торнхилл (Кэри Грант), в перепалке со своей презрительной, насмешливой матерью, и нетрудно понять, почему он четырежды разведен; в "Психозе" голос умершей матери напрямую управляет Норманом Бейтсом (Энтони Перкинс) и приказывает ему убивать всякую женщину, к которой он чувствует влечение; в случае с матерью Митча Бреннера (Род Тэйлор), героя "Птиц", насмешливое презрение заменено гипертрофированной заботой о судьбе сына - заботой, которая, наверное, еще более успешно блокирует любую возможность прочных отношений с женщиной.

Есть еще одна черта, объединяющая эти три фильма: от фильма к фильму все более явной становится зловещая фигура птицы. В "К северу через северо-запад" мы видим, может быть, самую знаменитую хичкоковскую сцену, когда самолет - стальная птица - преследует бегущего по плоской, выжженной солнцем равнине героя; в "Психозе" комнату Нормана наполняют чучела птицидаже мумифицированное тело его матери напоминает чучело птицы; в "Птицах" же вслед за (метафорической) стальной птицей и (метонимическими) птичьими чучелами наконец появляются настоящие живые птицы, которые нападают на город.

Главное - уловить звено, связующее эти две черты: зловещая фигура птицы в самом деле воплощает в реальном разлад, неснятое напряжение в intersубъективных отношениях. Птицы

в фильме - как чума в эдиповых Фивах: они олицетворяют радикальный беспорядок в семейных отношениях - отец отсутствует, отцовская функция (функция закона-миротворца, "имя отца") вынесена за скобки, и образовавшуюся пустоту заполняет "иррациональное" материнское Сверх-Я, произвольное, злое, блокирующее "нормальные" сексуальные отношения (возможные только под знаком метафоры отца). Тупик, о котором повествуют "Птицы" - это, конечно, современная американская семья: недостаток отцовского Идеал-Я заставляет закон "регрессировать" к жестокому материнскому Сверх-Я, ополчившемуся на сексуальное удовольствие - решающую черту л ибидинальной структуры "патологического нарциссизма": "Их бессознательные впечатления о матери настолько раздуты и наполнены агрессивными импульсами, а качество ее заботы так мало соответствует потребностям ребенка, что в детских фантазиях мать предстает в образе хищной птицы".

Мысленный эксперимент: "Птицы" без птиц

Хотя птицы в фильме Хичкока действительно придают тело инстанции материнского Сверх-Я, тем не менее сущностно важно *не* цепляться за связь между двумя выделенными нами характерными чертами - появлением жестоких и агрессивных птиц, блокированием "нормальных" сексуальных отношений в результате вмешательства материнского Сверх-Я - как за знаковое отношение, соответствующее отношению между "символом" и его "значением": птицы не "означают" материнское Сверх-Я, они не "символизируют" заблокированные сексуальные отношения, "властную" ("possessive") мать и т. д.; они, скорее, являют осуществление настоящим в реальном, объективацию, воплощение того факта, что на уровне символизации нечто "не сработало", короче, являются объективизацией-позитивизацией *неудавшейся* символизации. В ужасающем присутствии нападающих птиц некоторый (certain) недостаток, некоторая неудача предполагают существование нечто позитивного. На первый взгляд, это различие может показаться смутным и надуманным; потому-то мы и попытаемся прояснить его посред-

ством довольно простого контрольного вопроса: как был бы выстроен фильм, если бы птицы *действительно* выступали в нем в качестве "символа" блокированных сексуальных отношений?

Ответ прост: прежде всего, мы должны представить, как выглядели бы "Птицы, если фильм был бы снят *без птиц*. Тогда бы мы имели типичную американскую драму о семье, где сын постоянно меняет женщин, потому что он не способен освободиться от гнетущего влияния своей властной матери; драму, подобную десяткам других, что особенно часто появлялись на американских сценах и экранах в 1950-е гг.: трагедия сына, отдающего хаосу своей сексуальной жизни, по причине материнской неспособности, как это тогда объяснялось, "жить собственной жизнью", "расходовать свою жизненную энергию", и трагедия матери, поражаемой эмоциональным коллапсом, когда какой-нибудь женщине, наконец-то, удастся увести у нее ее сына - все вкуче приправленное щепоткой "психоаналитической" соли на манер Юджина О'Нила или Теннесси Уильямса и разыгранное, по возможности, в психологическом, на манер Actors' Studio, стиле - типичная для американского театра середины XX-го века подача материала.

Далее, мы должны представить, что в подобной драме время от времени, в частности - в ключевые моменты эмоциональной интриги (первая встреча сына с его будущей женой, поражающий мать коллапс и т. д.), будут появляться птицы - на заднем фоне, для создания общей атмосферы: так, начальную сцену (встречу Митча и Мелани в зоомагазине, покупку пары попугайчиков-неразлучников) можно было бы оставить без изменений; потом же, после эмоционально нагруженной сцены спора между матерью и сыном, когда растроенная мать уходит а бы на берег моря, уместно было бы услышать воронье карканье. В таком фильме птицы, несмотря на то - или, скорее, как раз *потому*, - что они не играли бы непосредственной роли в развитии истории, выступали бы в качестве "символов", они "символизировали" бы трагическую необходимость материнского отказа от контроля над сыном, ее беспомощность или что там еще - и каждый бы хорошо понимал, что здесь должны означать птицы, каждый бы легко уяснил, что фильм описывает эмоциональную

драму сына, имеющего дело с властной матерью, которая пытается отыграться на нем за свою собственную неудачу в жизни, "символическая" же роль птиц подчеркивалась бы самим названием фильма, которое осталось бы тем же: "Птицы".

А что же сделал Хичкок? В его фильме птицы вовсе не являются "символами", в развитии сюжетной истории они играют непосредственную роль - как нечто необъяснимое, как нечто внешнее рациональной событийной цепи, как *беззаконное* невозможное реальное. Диегетическое, непосредственное действие фильма настолько зависимо от птиц, что значимость их присутствия однозначно отставляет на задний план представляемую домашнюю драму: драма - буквально - *утрачивает свое значение*. "Непосредственно" реагирующий зритель не воспринимает "Птицы" в качестве домашней семейной драмы, где птицы "символизируют" межсубъектные отношения и конфликты; акцент будет поставлен исключительно на травматичных нападениях птиц, внутри же этой перспективы восприятия эмоциональная интрига выступит лишь в качестве предлога, момента неразобранного множества повседневных событий, с которыми имеет дело первая часть фильма, так чтобы дикая, необъяснимая ярость птиц выступила на этом фоне еще более резко. Таким образом, птицы, вовсе не представляя в качестве "символа", чье "значение" можно выявить, напротив, массивом своего присутствия *блокируют, скрывают* "значение" фильма - они, своими головокружительными атаками, должны заставить нас забыть, с чем, в конце концов, мы имеем дело: забыть о треугольнике мать - ее сын - женщина, которую он любит. Если бы предполагалось, что "непосредственный" зритель легко разберется в "значении" фильма, то птиц нужно было бы попросту *оставить в стороне*.

Вот ключевая деталь, поддерживающая наше прочтение: в самом конце фильма мать Митча "принимает" Мелани как жену своего сына, дает свое согласие и отказывается от своей роли Сверх-Я (на что указывает беглый обмен улыбками между ней и Мелани в машине) - именно поэтому в этот момент все они оказываются способными оставить ту собственность, на которую нападают птицы: птицы более не нужны, они отыграли

свою роль. В этой связи концовка фильма - в последнем кадре мы видим уезжающую машину, окруженную стаями спокойных птиц - совершенно последовательна и вовсе не является результатом своего рода "компромисса": тот факт, что сам Хичкок распространял слухи о том, что он предпочел бы другую концовку (машина въезжает на мост Золотые ворота, совершенно черный от облпивших его птиц) и оказался принужден изменить ее под давлением студии, - лишь еще один из тех многочисленных мифов, придуманных самим режиссером, усердно пытавшимся скрыть собственный смысл своих произведений.

Таким образом, ясно, почему "Птицы" - согласно Франсуа Рено⁶ - это фильм, завершающий хичкоковскую систему: птицы, для Хичкока - крайнее воплощение Плохого Объекта, являют собой противоположность господству материнского закона, и именно это соединение Плохого Объекта очарования (*fascination*) и материнского закона и составляет ядро хичкоковской фантазии.

Примечания:

⁶ Первоначально - *ИИЕК*, Slavoj. *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*: 5. Hitchcockian Blot. (Oral, anal, phallic¹; Why Do the Birds Attack?*; A Mental Experiment: *The Birds without Birds**) [Пер. - А. Матвеева"; О. Никифоров¹"]

¹ В этой перспективе чрезвычайно интересна развязка "В случае убийства набирайте М", поскольку ситуация в нем *обратна* к обычной для хичкоковских фильмов: "человек, который знает слишком много" здесь не герой, прозревающий за идиллической поверхностью некую ужасную тайну, но *самубийца*. Напомню, что в этом фильме инспектор полиции разоблачает преступ^{*} юго мужа Грейс Келли через некое добавочное знание - преступник оказывается в ловушке потому, что знает нечто, что невиновный знать не мог (место тайника для второго ключа в квартиру). Ироничность развязки состоит в том, что к краху преступника приводит как раз его незаурядная сообразительность. Будь он чуть большим тугодумом, т. е., если бы после того, как выяснилось, что ключ из сумочки его жены не подходит к замку, он не вычислил бы столь быстро, что явилось тому причиной, - он навсегда ускользнул бы из рук правосудия. Выстраивая ловушку для преступника инспектор действует как настоящий аналитик-лаканианец:

определяющий успешность его метода момент - это не его умение "вчувствоваться в другого", понять его, подстроиться иод его способ размышления, но скорее его способность принять во внимание структурирующую роль определенного объекта, циркулирующего среди субъектов и запутывающего их в сеть, вырваться из которой они не в силах - в этом качестве выступает ключ из "В случае убийства набирайте М" (как и ключ из "Дурной славы"), письмо из новеллы Эдгара По "Похищенное письмо" и т. д.

² См., например, Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin 1979, p. 92.

⁵ Следует иметь в виду многообразие тех способов, как этот мотив "тревожащей" детали задействуется в фильмах Хичкока. Вот только пять из этих вариаций:

- "Веревка": *сначала* здесь мы как раз имеем пятно (травматичный акт убийства) и лишь потом - идилическую обыденную ситуацию (вечеринка), создаваемую с целью его сокрытия.
- "Человек, который слишком много знал": в короткой сцене, когда герой (Джеймс Стюарт) держит путь к таксидермисту Эмброзу Чэпелу, улица, которую переходит герой, представляется охваченной зловещей атмосферой; на деле же вещи здесь именно таковы, каковы они есть (улица и есть обычная улица лондонского пригорода и. т. д.), так что единственным "пятном" на картинке является *сам герой*, его подозрительный взгляд, повсюду видящий угрозы.
- "Неприятности с Гарри": "пятно" (тело) смазывает ндилличность вида вермонтской глубинки, но вместо того, чтобы поддаваться травматичной реакции, прохожие, запинаящиеся об него, относятся к нему просто как к малозначительной помехе и спешат дальше по своим обычным делам.
- "Тень сомнения": "пятно" здесь - дядя Чарли, центральный персонаж фильма, патологический убийца, приезжающий в дом своей сестры в небольшом американском городке. В глазах горожан он - дружелюбный состоятельный благодетель; лишь его племянница Чарли, "знающая слишком много", видит его таким, каков он есть, - почему? Ответ на этот вопрос кроется в одинаковости их имен: они - это две стороны одной и той же личности (как Марион и Норман в "Психозе", где на тождество указывается тем обстоятельством, что перестановкой букв два эти имени обрачиваются друг в друга).
- и, наконец, "Птицы", где - в чем, безусловно, и проявляется непреложная ироничность Хичкока - в качестве "неестественного" элемента, нарушающего обыденную жизнь, выступают птицы, т.

е. *сама природа*.

⁴ Robin Wood, *Hitchcock's Films*, New York, A.S. Barnes and co., 1977, p. 116.

⁵ Lacan, *Le séminaire, livre XX; Encore*, p. 23-

* CM. François Regnault, "Système formel d'Hitchcock", in *Cahiers du cinéma*, hors-série 8.

ЧАСТЬ 3



ЕДИНИЧНОЕ: УНИВЕРСУМ ХИЧКОКА

"В бесстыдном его взгляде - моя погибель!"

Славой Жижек

Что не так с "Не тем человеком"?

Чтобы выполнить аксиому диалектики, согласно которой единственный способ достичь соответствующего закона мироздания заключается в нахождении исключения из этого закона, начнем с фильма "Не тот человек", одного из тех фильмов, что явно "выдаются" из всего *œuvre* Хичкока:

- * с одной стороны, "Не тот человек" - это Хичкок в наиболее чистом виде. Его особая привязанность к этому фильму подтверждается исключительным характером появления режиссера в кадре: в прологе Хичкок обращается непосредственно к зрителям, напоминая им, что они увидят трагедию, взятую из реальной жизни. Этот пролог производит впечатление безоговорочного оправдания: извините, но вы не увидите обычных трюков из комических фильмов или триллеров - здесь все взаправду, я выложу свои карты на стол и сообщу то, что хотел, напрямую, не облачая в обычный комедиантский костюм...¹
- * с другой стороны, столь же очевидно и то, что в самой основе этого фильма что-то не так: в нем есть некий глубинный изъян. Следовательно, надо ответить на два вопроса: *Что* за послание Хичкок пытался выразить в "Не том человеке" "напрямую" и почему ему это *не удалось*?

Ответ на первый вопрос содержится в том, что обычно называют *теологическим* измерением творчества Хичкока. История музыканта Балестреро, равновесие спокойной жизни которого внезапно оказалось нарушено непредвиденным случаем - его по ошибке приняли за грабителя банка, являет собой квинтэссенцию хичкоковского мировоззрения, гдежесгокий, непостижимый и своенравный Бог садистски играет человеческими судьбами. Но что это за Бог, который без видимой причины может превратить нашу повседневную жизнь в кошмар? В своем пер-

вопроходческом труде "Хичкок" (1957) Ромер и Шаброль² искали ключ к "хичкоковской вселенной" в его католицизме; хотя такой подход сегодня кажется в значительной степени дискредитированным - его затмили великие семиотические и психоаналитические анализы 1970-х годов, - к нему все-таки стоит вернуться, особенно если учесть, что католическая традиция, на которую ссылаются Ромер и Шаброль, - это не католицизм вообще, а янсенизм. Янсенистская проблематика греха, отношений между добродетелью и благодатью, фактически впервые очерчивает отношения между субъектом и Законом, определяющие "хичкоковскую вселенную".

В предисловии к английскому изданию "Образа-Движения" Жиль Дел ез обнаруживает связующее звено между Хичкоком и традицией английской мысли в теории внешних отношений, которую английский эмпиризм противопоставлял континентальной традиции, понимавшей развитие объекта как раскрытие свойственного ему потенциала; разве "хичкоковская вселенная", где некое совершенно внешнее и случайное вмешательство Судьбы, никоим образом не основанное на имманентных свойствах субъекта, внезапно изменяющее его символический статус (ошибочная идентификация Торнхилла как "Каплана" в фильме "К северу через северо-запад", ошибочная идентификация Балестреро в качестве грабителя банка в "Не том человеке" и т. д. - вплоть до супружеской четы в фильме "Мистер и миссис Смит", которая внезапно узнает, что ее брак был недействительным) - разве она не вписывается в традицию английского эмпиризма, согласно которой объект погружен в случайную сеть внешних отношений? И все-таки этой традиции не хватает субъективного измерения, напряжения, абсурдного разлада между переживанием субъектом собственного "я" и внешней сетью, определяющей его Истину, - т. е. не хватает обусловленности этой сети внешних отношений не как простой эмпирической "смеси", а как *символической* сети, сети интересубъективной символической структуры. Более подробное изложение можно найти в янсенистской теологии Пор-Рояля.

Отправная точка янсенизма - пропасть, отделяющая человеческую "добродетель" от божественной "благодати": с точки

зрения своей имманентной природы все люди греховны, грех есть Печто определяющее сам их онтологический статус; по этой причине их спасение не может зависеть от добродетели, которая свойственна им как людям, спасение может прийти к ним лишь извне, в качестве божественной благодати. Следовательно, благодать с необходимостью предстает в виде чего-то совершенно случайного - она не имеет отношения к характеру человека или к его поступкам; непостижимым образом Бог заранее решает, кто будет спасен, а кто - проклят.⁴ Таким образом, отношение, которое мы в своей повседневной жизни считаем "естественным", полностью переворачивается: Бог не принимает решение о нашем спасении на основании наших добродетельных поступков, но мы совершаем добродетельные поступки, потому что мы спасены заранее. Трагедия главных героев в пьесах Жана Расина, драматурга, разделявшего идеи школы Пор-Рояль, в том, что в этих героях воплощено чрезмерное обострение антагонистических отношений между добродетелью и благодатью: именно Арно, современник Расина, назвал Феду "одной из праведниц, не удостоившихся благодати".

Последствия такого янсенистского раскола между имманентной добродетелью и трансцендентными благодатью или проклятием заходят весьма далеко: янсенизм зачаровывал французских коммунистов в период их наиболее последовательного "сталинизма", поскольку в разобщенности между добродетелью и благодатью им было легко угадать предвестие того, что они называли "объективной ответственностью": сам по себе человек может быть выше всяких похвал, честным, добродетельным и т. д., и все-таки если он не отмечен печатью "благодати" прозрения исторической Истины, воплощенной в Партии, то он "объективно виновен" и как таковой подлежит осуждению. Таким образом, янсенизм *in mice* [в зародыше] содержит такую логику, которая на чудовищных сталинских процессах побуждала виновных признавать свою вину и требовать для себя наиболее сурового наказания: основной парадокс расиновской "Гофоллии" заключается в том, что в этой драме о конфликте между приверженцами Иеговы - истинного Бога - и сторонниками языческого Ваала *всякий*, включая Матфана, верховного жреца

Ваала, *верит в Иегову*, подобно тому, как обвиняемые на сталинских процессах знали, что сами они - "отбросы истории", т. е. знали, что Истина на стороне Партии.⁵ Таким образом, позиция расиновских злодеев выражает парадокс героя Сада, переиначивающего девиз Паскаля - "Даже если вы не веруете, становитесь на колени и молитесь, действуйте так, как если бы вы веровали, и вера придет сама *собой*": герой Сада - это тот, кто (хотя в глубине души он и знает, что Бог существует) *действует так, как если бы Бога не существовало*, и нарушает все Его заповеди.'

Если такое включение Хичкока в янсенистскую родословную кажется натянутым, то достаточно вспомнить важнейшую роль, которую играет взгляд и в фильмах Хичкока, и в пьесах Расина. Сюжет его самой знаменитой пьесы "Федра" вращается вокруг неверной интерпретации взгляда: Федра, жена царя Тесея, открывает свою любовь Ипполиту, царскому сыну от предыдущего брака, и получает жестокий отказ; когда входит ее муж, она принимает мрачное выражение лица Ипполита - на самом деле, знак его печали - за дерзкую решимость выдать ее царю, и мстит ему, результатом чего становится ее собственная гибель.⁷ Стих 910 "Федры", где высказано это неверное толкование ("В бесстыдном его взгляде - моя погибель!"), может служить подходящим эпитетом для хичкоковской вселенной, где взгляд Другого - вплоть до последнего взгляда Нормана Бейтса в камеру из "Психоза" - воплощает угрозу смерти: гдесаспенс никогда не бывает результатом физического столкновения между субъектом и агрессором, но всегда включает в себя опосредование того, что субъект *вкладывает во взгляд другого*.⁸ Иными словами, взгляд Ипполита служит превосходной иллюстрацией тезиса Лакана о том, что взгляд, с которым я встречаюсь, "есть не зримый взгляд, а взгляд, воображаемый мною в поле Другого"⁹: взгляд - это не взгляд другого как таковой, но способ, каким этот взгляд "касается меня (*me regarde*)", способ, каким *субъект видит самого себя затронутым своим желанием*, - взгляд Ипполита - это не просто ситуация, когда Ипполит смотрит на Федру, но угроза, которую Федра видит в нем, "вкладывает в него" с позиции своего желания."

Таинственная связь, которая соединяет две указанные чер-

ты: чистую "машину" (множество внешних отношений, обуславливающих судьбу субъекта) и чистый взгляд - в терминах Лакана'.струтаураозначающего.егоаиготс^оп.иоб/егре^а.его случайный остаток, *tuche* [*судьба*] - служит ключом как к расиновской, так и к хичкоковской вселенной. Первый намек на характер этой связи можно обнаружить при более внимательном рассмотрении указанной сцены из "Федры": важнейшая ее особенность - присутствие *третьего* взгляда, взгляда царя Тесея. Взаимодействие взглядов Федры и Ипполита предполагает некую Третичность, агента, под чьим бдительным взором оно развертывается, агента, которого необходимо любой ценой держать в неведении касательно истинного характера дела. И не случайно роль эта отведена царю - кто, как не царь, основной гарант социальной ткани, лучше всего способен воплотить слепой механизм символического порядка как такового? Конфигурация напоминает здесь конфигурацию из новеллы По "Похищенное письмо", где мы также присутствуем при поединке двух взглядов (королевы и министра) на фоне третьего взгляда (взгляда короля), которого следует держать в неведении относительно сути дела. И разве мы не сталкиваемся со схожей конфигурацией в "39 ступенях", а также в двух более поздних хичкоковских вариациях той же формулы ("Саботажник", "К северу через северо-запад"), а именно - в сцене поединка между героем и его противниками на фоне ничего не ведающей толпы (политическое собрание в первом фильме, благотворительный бал - во втором, аукцион - в третьем)? В "Саботажнике", к примеру, герой пытается вызволить свою подругу из рук нацистских агентов и бежать с ней; но сцена происходит в большом зале, на виду у сотен гостей, и потому обеим сторонам приходится соблюдать правила этикета, т. е. действия, которые каждая из них предпринимает против противной стороны, должны согласовываться с правилами социальной игры; Другого (воплощенного в толпе) следует держать в неведении относительно истинных ставок в игре."

Следовательно, ответ на наш первый вопрос таков: в фильме "Не тот человек" в наиболее чистом виде инсценирован теологическая подоплека "хичкоковской вселенной", где героями по

своему произволу распоряжается "*Dieu obscur*" [темный бог], непредсказуемый Фатум, воплощенный в гигантских каменных статуях, регулярно появляющихся в фильмах Хичкока (от египетской богини в Британском музее в "Шантаже" и статуи Свободы в "Саботажнике" - до голов президентов на горе Рашмор в "К северу через северо-запад"). Эти боги слепы в своем блаженном неведении; их механика работает независимо от мелких человеческих дел; Фатум же вмешивается в виде случайного совпадения, которое радикально изменяет символический статус героя.⁵ На самом деле, лишь тонкая линия отделяет это понятие "*Dieu obscur*" от садовского понятия "верховного злого существа". "

Что же касается нашего второго вопроса, то ответ на него дает другая статуя, которая как раз *не* появляется ни в одном из фильмов Хичкока: Сфинкс. Здесь мы имеем в виду фотографию Хичкока на фоне Сфинкса, оба лика даны в профиль, что подчеркивает параллелизм между ними - в конечном счете, Хичкок и сам в своем отношении к зрителю берет на себя парадоксальную роль "великодушного злого Бога", дергающего за веревочки и играющего в игры с публикой. Иначе говоря, Хичкок в качестве великого автора представляет собой уменьшенное, "эстетизированное" зеркальное отражение непостижимого и своевольного Творца. А сложность с "Не тем человеком" заключается в том, что в этом фильме Хичкок *отверг* такую роль "великодушного злого Бога" и попытался передать послание "напрямую" и "серьезно", получив парадоксальный результат - само его послание лишилось своей убедительности. Иными словами, метаязыка не существует: послание (взгляд на мироздание, подчиняющееся произволу жестокого и непостижимого "*Dieu obscur*") можно передать только в художественной форме, которая сама подражает своей структуре.¹⁵ Когда Хичкок поддался искушению "серьезного" психологического реализма, даже самые трагические моменты, запечатленные в фильме, почему-то не трогают нас, несмотря на то что Хичкок прилагает неописуемые усилия, чтобы вызвать у нас потрясение...



Аллегии у Хичкока

Здесь мы соприкасаемся с вопросом об "изначальном опыте" Хичкока, о травматическом ядре, вокруг которого вращаются его фильмы. Сегодня такая проблематика может казаться устарелой, будучи примером наивных "редукционистских" поисков "действительной" психологической основы художественной литературы, вследствие чего психоаналитическая критика приобрела весьма дурную репутацию. Но есть и другая разновидность такого подхода. Возьмем три далеких друг от друга произведения: "Империю солнца" Дж. Г. Балларда, "Идеального шпиона" Джона Ле Карре и "Черный дождь" Ридли Скотта - что общего между ними? Во всех трех случаях автор - после ряда произведений, которые устанавливали известную тематическую и стилистическую преемственность, очерчивающую контуры особой художественной "вселенной" - в конечном итоге берет за "эмпирический" фрагмент реальности, который служил ее опорой в сфере опыта.

Вслед за рядом научно-фантастических романов, одержимых мотивом блуждания по заброшенному миру, оказавшемуся в состоянии упадка; по миру, заполненному обломками погибшей цивилизации, "Империя солнца" дает литературное описание детства Балларда, когда в одиннадцатилетнем возрасте после ок-

купации Шанхая японцами он оказался оторванным от родителей, оставшись в одиночестве в городском квартале, где раньше жил и богатые иностранцы; ему оставалось блуждать между заброшенными виллами с высохшими, растрескавшимися бассейнами... "Цирк" Ле Карре - блестящее описание мира шпионов с предательством, манипуляцией и двойным обманом; в "Идеальном шпионе" - написанном сразу же после смерти отца - Ле Карре раскрыл источник своей одержимости предательством: двусмысленные отношения с отцом, порочным мошенником. В фильмах Ридли Скотта показываются развращенные и разлагающиеся мегаполисы (какехидно заметил один критик, Скотт не может снять улицу без "атмосферной" грязи и омерзительного тумана); в "Черном дожде" он, наконец-то, нашел объект, реальность которого подкрепляет эту картину: сегодняшний Токио - там нет нужды придумывать мрачные образы Лос-Анджелеса 2080 года, как в "Бегущем по лезвию бритвы"...

Теперь должно стать ясно, почему то, о чем здесь идет речь, не является "психологическим редуционизмом": извлеченный на свет фрагмент опыта (детство в оккупированном Шанхае; непристойная фигура отца; сегодняшний японский мегаполис) - это не просто "действительная" точка отсчета, позволяющая нам свести фантазию к реальности, но, напротив, точка, где *сама реальность соприкасается с фантазией* (возникает даже соблазн сказать: посягает на нее) - т. е. точка короткого замыкания, вследствие которого травматическая фантазия вторгается в реальность - здесь, в этот уникальный момент столкновения, реальность кажется "более похожей на грезу, чем сами грезы". На этом фоне причины провала "Не того человека" становятся немного яснее: фильм действительно передает эмпирическую основу "хичкоковской вселенной", но этой основе просто недостает фантазматического измерения - чудесного столкновения не происходит реальность остается "просто реальностью", фантазия не встречает в ней своего отзвука.

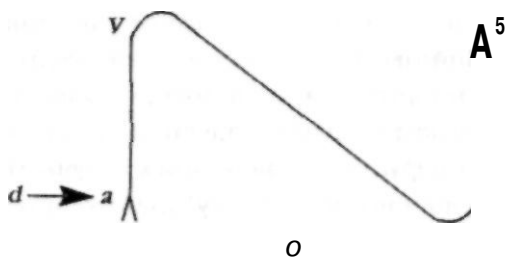
Иными словами, в "Не том человеке" отсутствует *аллегорическое* измерение: высказываемое в этом фильме (диегетическое содержание) не указывает на процесс своего высказывания (отношения Хичкока с публикой). Такое модернистское пред-

ставление об аллегории, конечно, противопоставляется традиционному: в рамках традиционного пространства повествования диегетическое содержание функционирует как аллегория некоей трансцендентной сущности (индивиду из плоти и крови воплощают трансцендентные принципы: Любовь, Искушение, Измену и т. д.; они предоставляют внешнее облачение для сверхчувственных идей), тогда как в пространстве модернизма диегетическое содержание постулируется и воспринимается как аллегория собственного процесса высказывания. В книге "Убийственный взгляд" Уильям Ротман расшифровывает все *œuvre* Хичкока как аллегорическую инсценировку "великодушно-садистских" отношений между Хичкоком и его публикой; возникает даже искушение сказать, что фильмы Хичкока в конечном счете содержат только две субъектные позиции, позицию режиссера и позицию зрителя - все диегетические персонажи, по очереди, занимают одну из этих двух позиций.

Наиболее ясный случай такой аллегорической саморефлексивной структуры встречается в "Психозе": гораздо более убедительным, нежели традиционное аллегорическое прочтение (интерпретация полицейского, который останавливает Марион как раз перед тем, как она попадает в мотель к Бейтсу, к примеру, как ангела, посланного Провидением, чтобы остановить ее на пути к гибели), является прочтение, интерпретирующее диегетическое содержание как то, что дублирует позицию зрителя (его вуайеризм) либо режиссера (наказание режиссером вуайеризма зрителя). "Чтобы избежать перечисления хорошо известных примеров, свидетельствующих о том, как Хичкок обыгрывает двусмысленный и раздвоенный характер зрительского желания (замедленное погружение в болото автомобиля Марион в "Психозе"; многочисленные намеки на вуайеризм зрителя, начиная с "Окна во двор" и заканчивая "Психозом"; рука Грейс Келли, протянутая за помощью к камере - т. е. к зрителю - в фильме "В случае убийства набирайте "М""; "наказание" зрителя, состоящее в полной реализации его желания и живописующее смерть злодея во всех ее отвратительных деталях - от "Саботажника" до "Разорванного занавеса" и т.д.), ограничимся второй сценой из "Психоза": Марион (Джанет Ли) входит в свой

офис, за ней следуют босс с нефтяным миллионером, который в хвастливо-непристойной манере показывает 40 тысяч долларов. Ключом к этой сцене служит эпизод с участием самого Хичкока": на мгновение мы видим его сквозь оконное стекло, стоящим на мостовой; когда же через несколько секунд с того места, где стоял Хичкок, в офис входит миллионер, на нем та же ковбойская шляпа - таким образом, миллионер является своеобразным дублером Хичкока, посланным им в фильм, чтобы ввести Марион в искушение и тем самым подтолкнуть сюжет в желаемом направлении... Хотя "Не тот человек" и "Психоз" во многих отношениях схожи (черно-белая блеклость изображаемой в них повседневной жизни; разрыв в повествовательной линии и т.д.), различие между ними непреодолимо.

Классический марксистский упрек здесь, разумеется, заключался бы в том, что основная функция такой аллегорической процедуры, посредством которой результат отражается своей формальной процесс, состоит в том, чтобы сделать невидимым социальное опосредование этой аллегории и тем самым нейтрализовать ее социально-критический потенциал, словно для того, чтобы заполнить пустоту социального содержания, произведение обращается к собственной форме. И разве упрек не подтверждается/?^" пел/яояся [через отрицание) в фильме "Не тот человек", который из всех фильмов Хичкока - вследствие отказа от аллегории - ближе всего подходит к "социальной критике" (мрачная повседневная жизнь, затаенная в иррациональные шестеренки судебной бюрократии...)? Но здесь возникает соблазн выступить в защиту линии аргументации, полностью противоположной этой^{1*}: наиболее мощный критико-идеологический потенциал фильмов Хичкока содержится как раз в их аллегорическом характере. Чтобы этот потенциал хичкоковской "благожелательно-садистской" игры со зрителем стал очевидным, следует принять во внимание понятие садизма в том строгом виде, как его разработал Лакан. В своей работе "Кант с Садам" Лакан предложил две схемы, отражающие матрицу двух стадий садовой фантазии² - вот первая схема:



V [*Vokmie*] обозначает волю-к-наслаждению, основополагающее качество "садовского" субъекта, его стремление находить наслаждение в боли другого; тогда как S как раз и есть этот страдающий субъект и притом (в этом соль лакановского утверждения) как таковой, "не перечеркнутый", полный: "садист" - это в некотором роде паразит, ищущий подтверждения собственного бытия. Посредством его страдания другой - его жертва - подтверждает себя в качестве сопротивляющейся плотной субстанции: живая плоть, в которую садист врезается, так сказать, удостоверяет полноту бытия. Таким образом, верхний уровень схемы, $V \wedge S$, обозначает явные садистские отношения: извращенец-садист воплощает волю-к-наслаждению, которая мучит жертву, чтобы достичь полноты бытия. Лакановский тезис, однако, состоит в том, что в этих явных отношениях кроются и другие, латентные, каковые являются "истиной" первых. Эти другие отношения находятся на нижнем уровне схемы $a \langle \rangle \#$: отношения между объектом - причиной желания и расщепленным субъектом.

Иначе говоря, садист как агрессивная воля-к-наслаждению есть не что иное, как видимость, чьей "истиной" является *a*, объект: его "истинная" позиция - быть *объектом-орудием наслаждения Другого*. Садист действует не для собственного наслаждения; скорее, он стремится избежать субъектообразующей расщепленности, беря на себя роль объекта-орудия, служащего большому Другому (историко-политический пример: коммунист-сталинист, считающий себя орудием истории, средством осуществления исторической Необходимости). Тем самым расщепленность переносится на другого, на мучимую жертву: жертва никогда не бывает чисто пассивной субстанцией, непере-

черкнутой "полнотой бытия", поскольку результативность садистских действий зависит от расщепленности жертвы (например, от ее стыда за то, что с ней происходит) - садист наслаждается лишь постольку, поскольку его деятельность вызывает такое расщепление в другом. (В сталинском коммунизме это расщепление приводит к непристойному "прибавочному наслаждению", характерному для позиции коммуниста: коммунист действует *во имя Народа* - т. е. то, что он по своему произволу терзает народ, и есть для него сама форма "служения народу"; сталинист же действует как чистый посредник, как инструмент, посредством которого народ, так сказать, терзает себя сам...) Поэтому подлинное желание садиста (d - *désir, желание*, в левом нижнем углу схемы) - действовать в качестве орудия наслаждения Другого как "верховного злого существа".¹¹

Однако же, здесь Лакан делает следующий важный шаг - первая схема в ее полноте передает структуру этой садовской фантазии; но все-таки Сад не позволял собственной фантазии себя одурачить - он прекрасно осознавал, что место ее - в других структурах, которые ее обуславливают. Мы можем получить эти другие структуры, просто повернув первую схему на 90°:



d

Таково "действительное" положение субъекта, предающегося садистским фантазиям: это объект-жертва, зависящий от произвола "садовской" воли большого Другого, которая, как говорит Лакан, "переходит в моральное пршгуждение". Лакан иллюстрирует этот тезис на примере самого Сада, в случае с которым это принуждение приняло форму морального давления, оказываемого на него его окружением, тещей, которая непрерывно отправляла его в заточение, и так вплоть до Наполеона, отпра-

вившего его в психиатрическую лечебницу.

Таким образом, Сад - субъект, производивший "садистские" сценарии в бешеном ритме - на самом деле был жертвой бесконечных домогательств, объектом, на котором государственные инстанции изживали собственный моралистический садизм: *подлинная воля-к-наслаждениюужеработает в государственно-бюрократическом аппарате, который манипулирует субъектом*. В результате получается \$, перечеркнутый субъект - и здесь это следует читать буквально, как стирание субъекта из ткани символической традиции: изгнание Сада из "официальной" (литературной) истории, в результате чего от него как от личности не осталось почти никаких следов. S, патологически страдающий субъект, фигурирует здесь как общество тех, кто - когда Сад был жив - оказывал ему поддержку вопреки всевозможным трудностям (его жена, свояченица, слуга), и, прежде всего, как сообщество тех, кто после его смерти не переставал восхищаться его произведениями (писатели, философы, литературные критики...)

Как раз теперь становятся ясными причины, по которым схема садовской фантазии должна прочитываться в обратном направлении - исходя из матрицы четырех дискурсов: схема обретает последовательность, если ее четвертый терм - S, мы читаем как Θ_2 (университетское) знание, стремящееся проникнуть в тайну творчества Сада. (В этом смысле об *a* во второй схеме можно сказать, что оно обозначает то, что осталось от Сада после его смерти, объект-продукт, посредством которого Сад провоцировал моралистически-садистскую реакцию Господина: л - это, конечно же, его творчество, его писательское наследие).

Итак, поворот схемы на 90° ставит садиста в позицию жертвы, поначалу выглядело, будто трансгрессия ниспровергает закон, а оказалось, что она сама принадлежит закону - *сам Закон и есть изначальное извращение*. (В сталинизме этот сдвиг характеризует момент, когда сам сталинист превращается в жертву - вынужден пожертвовать собой во имя высших интересов Партии, признать свою вину на политическом процессе... \$ обозначает здесь его стирание из анналов истории, превращение в "не-личность"). Этот поворот на 90° также объясняет логику

"садовской" игры со зрителем у Хичкока. Во-первых, он ставит для зрителя ловушку садистской идентификации тем, что возбуждает в нем "садистское" желание увидеть, как герой сокрушит "плохого парня", эту мучительную "полноту бытия"... Когда же зрителя наполняет воля-к-наслаждению, Хичкок захлопывает ловушку, попросту осуществляя зрительское желание: полностью реализовав свое желание, зритель получает больше, чем просил (акт убийства во всем его тошнотворном *присутствии* - образцовый случай здесь: убийство Громека в "Разорванном занавесе"), и тем самым зрителя заставляют признать, что в тот самый момент, когда он был одержим стремлением увидеть, как "плохой парень" будет уничтожен, им по сути дела манипулировал единственный настоящий садист, сам Хичкок. Такое умиротворение приводит зрителя к столкновению с противоречивым, расщепленным характером его желания (он хочет, чтобы плохой парень был безжалостно уничтожен, но в то же время не готов заплатить за это сполна: как только зритель видит свое желание осуществленным, он, будучи пристыженным, удаляется), а результатом, продуктом, является S_2 : знание, т. е. бесконечный поток книг и статей о Хичкоке.

От I к a

Задействованный здесь сдвиг - или поворот - можно также определить и как переход от I к a: от взгляда как точки символической идентификации к взгляду как объекту. То есть перед тем, как зритель отождествит себя с героями из диегетической реальности, он *отождествит себя с ними как с чистым взглядом* - т. е. с абстрактной точкой, которая смотрит с экрана. "Эта идеальная точка предполагает чистую форму идеологии, поскольку она притягивает на свободное плавание в некоем пустом пространстве, не будучи нагруженной каким-либо желанием - как если бы зритель *сводился к некоему абсолютно невидимому, не имеющему субстанции свидетелю событий*, которые происходят "сами по себе", независимо от присутствия его взгляда. Однако же посредством сдвига от I к a зрителя заставляют столкнуться с желанием действующим веgebудтобы "нейтральном" взгляде, - здесь достаточно вспомнить знаменитую сцену из

"Психоза", когда Норман Бейтс нервно наблюдает за тем, как автомобиль с телом Марион погружается в болото, находящееся за домом его матери: когда же автомобиль на секунду перестает погружаться, тревога, автоматически возникающая у зрителя - знак его солидарности с Норманом, - внезапно напоминает зрителю, что его желаниетождественно желанию Нормана; что его безучастность всегда была неискренней. В тот самый момент его взгляд деидеализируется: чистота этого взгляда замарана патологическим пятном, и в результате возникает желание, в котором взгляд находит себе опору: зритель вынужден признать, что сцена, свидетелем *которой он оказался, поставлена для его глаз*, что его взгляд был включен в нее с самого начала.

Существует известная история об антропологической экспедиции, стремившейся завязать контакт с "диким" племенем из новозеландских джунглей, с племенем, о котором говорили, что оно танцует устрашающие воинские пляски в нелепых масках; когда экспедиция встретила с этим племенем, ее участники попросили туземцев продемонстрировать этот танец, и выяснилось, что на самом деле танец соответствует описаниям; итак, антропологи получили желаемый материал о странных и страшных обычаях аборигенов. Однако вскоре было доказано, что этой дикой пляски не существует вообще: аборигены всего лишь постарались выполнить желания исследователей; в своих разговорах с исследователями аборигены поняли, чего от них хотят, и воспроизвели это для исследователей... Именно это Лакан и имеет в виду, когда говорит, что желание субъекта есть желание другого: аборигены вернули исследователям их собственное желание; извращенная странность, *казавшаяся исследователям "чудовишно жуткой"*, была разыграна специально для них. Тот же парадокс стал объектом превосходной сатиры в фильме "Совершенно секретно" (братья Цукер и Абрахаме, 1978), в комедии о западных туристах в (теперь уже бывшей) ГДР: на пограничной железнодорожной станции сквозь окно поезда они видят ужасное: жестокую полицию, собак, избитых детей - однако же, как только досмотр заканчивается, все сотрудники таможни уходят, избитые дети встают, стряхивая с себя пыль - словом, все представление "коммунистической жестоко-

сти" было поставлено *для западных глаз*.

Здесь мы имеем точку, обратную симметричную иллюзии, определяющей идеологическую интерпелляцию: иллюзию, будто Другой всегда-уже смотрит на нас, обращается к нам. Если мы *узнаем* самих себя в качестве подвергшихся интерпелляции, в качестве адресатов идеологического призыва, то мы *неузнаем* радикальную случайность того, что мы оказались в месте, где к нам интерпеллировали - т. е. нам не удастся обнаружить, как наше "спонтанное" восприятие того, что Другой (Бог, Нация и т.д.) избрал *нас* в качестве адресата своего обращения, происходит из ретроактивного превращения случайности в необходимость: дело не в том, что мы узнаем себя в призыве идеологии из-за того, что мы оказались избранными; наоборот, мы считаем себя избранными, адресатами призыва из-за того, что в этом призыве мы узнали самих себя - *случайный акт узнавания ретроактивно порождает свою собственную необходимость* (та же иллюзия возникает, когда читатель гороскопа "узнает" себя в качестве адресата этого гороскопа, воспринимая случайные совпадения невразумительных предсказаний с собственной жизнью как доказательство того, что гороскоп "говорит о нем").

С другой стороны, иллюзия, связанная с нашим отождествлением с чистым взглядом, гораздо тоньше: когда мы воспринимаем самих себя в качестве посторонних наблюдателей, украдкой бросающих взгляд на некую величественную Тайну, которая безразлична по отношению к нам, мы остаемся слепыми к тому обстоятельству, что зрелище, каковым является Тайна, инсценировано *специально для нашего взгляда*, чтобы привлечь и зачаровать наш взор; здесь Другой обманывает нас тем, что заставляет поверить, что мы - *не* избранные; здесь сам подлинный адресат по ошибке принимает собственную позицию за позицию случайного постороннего наблюдателя.²⁴

Элементарная стратегия Хичкока заключается в следующем: благодаря рефлексивному включению зрительского взгляда, зритель начинает понимать, что этот его взгляд всегда-уже страстен, "идеологичен", отмечен "патологическим" желанием. Здесь хичкоковская стратегия носит куда более подрывной характер, чем может показаться на первый взгляд: каков же на са-

мом деле точный статус желания зрителя, которое осуществлено в вышеупомянутом примере убийства Громека из "Разорванного занавеса"? Основопологающий факт состоит в том, что это желание воспринимается как "трансгрессия" социально разрешенного, как желание того, чтобы наступил момент, когда, так сказать, будет позволено нарушить Закон во имя самого же Закона - здесь мы опять-таки сталкиваемся с извращением как с социально "конструктивной" позицией: можно предаваться беззаконным порывам, пытаться и убивать во имя защиты закона и порядка и т.д. Это извращение основывается на расщеплении поля Закона на Закон как "Я-Идеал", т. е. символический порядок, который регулирует общественную жизнь и поддерживает социальный мир, и на его непристойную изнанку Сверх-Я.

Как показали многочисленные исследования, начиная с Бахтина, периодические трансгрессии суть неотъемлемая часть общественного порядка; они играют роль условия стабильности последнего. (Ошибка Бахтина - или, скорее, некоторых его последователей - заключалась в том, что они дали идеализированный образ этих "трансгрессий"; в том, что они обходили молчанием линчевания и т. д., как важнейшую форму "временной карнавальнoй отмены социальной иерархии"). Глубочайшая идентификация, "способствующая сплоченности сообщества", - это не столько идентификация с Законом, который регулирует "нормальное" течение повседневной жизни этого сообщества, сколько *идентификация с особой формой трансгрессии этого Закона, его приостановки* (в психоаналитических терминах - со специфической формой наслаждения).

Вспомним белые общины небольших городов американского Юга 1920-х годов, где господство официального, публично-го Закона сопровождалось его темным двойником, ночным террором Ку-клукс-клана, линчеванием бессильных негров и т. д.: (белому) человеку легко прощаются, по крайней мере, незначительные преступления против Закона, особенно когда их можно оправдать "кодексом чести"; сообщество по-прежнему считает его "одним из нас" (легендарные примеры солидарности с преступившим закон в изобилии имеются среди белых общин Юга); но его действительно отлучают от сообщества и будут восприни-

мать не как "одного из нас", как только он отречется от специфической формы *трансгрессии*, которая подобает этому сообществу - скажем, как только он откажется принимать участие в ритуальных ку-клукс-клановских линчеваниях или, более того, сообщит о них Закону (который, конечно, ничего не желает слышать о них, ибо они суть воплощение его собственной изнанки).

Сообщество нацистов основывалось на той же общности вины, устанавливаемой соучастием в общей трансгрессии: тех, кто не был готов принять темную изнанку идиллической *Volksgemeinschaft*, *народной общины*, оно подвергало остракизму - ночные погромы, избиение политических противников - словом, все, что "было известно каждому, но о чем не хотели говорить вслух". И - в этом и состоит суть того, что мы хотим сказать - "отчужденная" идентификация, идентификация, функционирование которой подвешивается в результате аллегорической игры Хичкока со зрителем, и есть эта самая идентификация с трансгрессией. И именно тогда, когда Хичкок предстает в своей наиболее конформистской ипостаси, когда он восхваляет положения Закона и т.д., критико-идеологический крот уже проделал свою работу - основополагающая идентификация с "трансгрессивным" режимом наслаждения, которая сплывает сообщество - короче говоря: материя, из которой на самом деле сотканы идеологические грезы, - непоправимо замарана...

"Психоз" и лента Мебиуса

"Психоз" доводит такое хичкоковское опрокидывание идентификации зрителя до самого предела, заставляя его *идентифицировать себя с бездной по ту сторону идентификации*. Т. е. ключ, позволяющий нам проникнуть в тайну фильма, следует искать в разрыве, в смене модальности, отделяющей первую треть фильма от двух последних третей (в соответствии с теорией "золотого сечения", согласно которой отношение меньшей части к большей совпадает с отношением большей части к целому). На протяжении первой трети фильма мы отождествляем себя с Марион, воспринимаем события с ее точки зрения, и именно поэтому ее убийство обескураживает нас, выбивая у нас

почву из-под ног - до самого конца фильма мы ищем новой опоры, склоняясь к точке зрения детектива Арбогаста, Сэма и Лайлы... Но все эти вторичные идентификации являются "пустыми" или, точнее говоря, дополнительными: в них мы отождествляем себя не с субъектами, но с безжизненной и вялой машиной расследования, на которую мы полагаемся в стремлении раскрыть тайну Нормана, "героя", который заменяет Марион в центральный момент фильма и господствует в его последней части: в известном смысле Норман есть не кто иной, как ее зеркальное отражение (что выражается в самом зеркальном соотношении их имен: Марион - Норман). Словом, после убийства Марион становится невозможной идентификация с личностью, господствующей в диегетическом пространстве. "Откуда возникает эта невозможность идентификации? Иными словами, в чем состоит смена модальности, вызванная переходом от Марион к Норману? Совершенно очевидно, что мир Марион - это мир современной американской повседневной жизни, тогда как мир Нормана - его ночная изнанка:

Автомобиль, мотель, полицейский, дорога, офис, деньги, детектив и т. д. - вот знаки настоящего, реальной позитивности и самоотречения; вилла (= замок с призраками), чучела животных, мумия, лестницы, нож, фальшивая одежда - таковы знаки из арсенала ужасающих образов запретного прошлого. И только диалог между этими двумя знаковыми системами, их взаимоотношения, вызванные не аналогиями, но противоречиями, создают визуальное напряжение этого триллера.²⁵

Поэтому мы далеки от обычного хичкоковского выворачивания наизнанку идиллической повседневной жизни: подорванной и буквально вывернутой наизнанку "поверхностью" в "Психозе" оказывается не идиллический образ, какой мы встречаем в самом начале "Окна во двор" или "Неприятностей с Гарри", но мрачное и серое "свинцовое время", полное "банальных" забот и тревог. Это американское отчуждение (финансовая нестабильность, страх перед полицией, отчаянная погоня за своей крупницей счастья - словом, *истерия* повседневной капиталистической жизни) противопоставляется его *психотической* изнанке: кошмарному миру патологических преступлений.

Отношения между двумя этими мирами ускользают от простой оппозиции между *поверхностью* и глубиной, между реаль-

ностью и фантазией и т. д. - единственная подходящая здесь топология - топология двух поверхностей ленты Мебиуса: если мы продвинемся по одной ее поверхности достаточно далеко, то внезапно окажемся с ее изнанки. Этот момент перехода от одной стороны поверхности к ее изнанке, из регистра истерического желания в регистр психотического влечения можно обозначить с большой точностью: постепенный переход после убийства Марион от крупного плана водостока, куда стекают вода и кровь, к крупному плану ее мертвого глаза. Здесь спираль сначала *входит* в водосток, а затем *выходит* из глаза, "как будто проходя через нулевую точку затмения времени или, говоря словами Гегеля, "ночи мира", - в терминах научной фантастики можно сказать, что мы "проходим сквозь врата времени" и входим в другую временную модальность. Суть здесь открывается благодаря сравнению с "Головокружением": в "Психозе" мы попадаем как раз в ту бездну, которая притягивает Скотти из "Головокружения", но Скотти все-таки может ей противостоять.

В результате двум поверхностям этой ленты Мебиуса нетрудно дать лакановские названия, предложив элементарную формулу, регулирующую вселенную Марион и Норма:на:

$$\begin{array}{c} / \qquad \qquad \qquad \text{Имя Отца} \\ \\ (\qquad \qquad (\\ \backslash \qquad \qquad \qquad \text{желание матери} \end{array}$$

Марион находится под знаком Отца - т. е. символического желания, образованного Именем Отца; Норман же оказался в ловушке желания матери, еще не подпавшего под действие отцовского Закона (это желание кактакое - еще не желание *stricto sensu* [вбуквальном смысле], но скорее досимволическое влечение): истерическая женская позиция обращается к Имени Отца, тогда как психотик склоняется к желанию матери. Короче говоря, в переходе от Марион к Норману запечатлена "регрессия" от регистра *желания* к регистру *влечения*. В чем же состоит противоположность между ними?

Желание - это метонимическое скольжение, вызванное нехваткой и стремящееся ухватить ускользающую приманку: оно всегда - по определению - остается "неудовлетворенным", подверженным всевозможным интерпретациям, так как в конечном итоге оно совпадает с собственной интерпретацией. Желание - это *не что иное, как* движение интерпретации, переход от одного означающего к другому, бесконечное производство новых означающих, которые ретроактивно наполняют смыслом предшествующую цепь. В противоположность таким поискам утраченного объекта, который всегда остается "где-нибудь еще", влечение в каком-то смысле *всегда уже удовлетворено*: содержащееся в собственном замкнутом кругу, оно - по выражению Лакана - "окружает" свой объект и находит удовлетворение в собственном пульсировании, в постоянной неспособности добиться объекта. Именно в этом смысле влечение - в отличие от символического желания - относится к сфере Реального-Невозможного, определяемого Лаканом как то, что "всегда возвращается на свое место". И именно по этой причине идентификация с ним невозможна: с другим можно идентифицироваться лишь в качестве желающего субъекта; такая идентификация *даже лежит в основе* желания, которое, согласно Лакану, по определению является "желанием Другого", т. е. интерсубъективным и опосредованным другим, в отличие от "аутического" влечения, замкнутого на самое себя.

Стало быть, Норман ускользает от идентификации постольку, поскольку он остается пленником психотического влечения, поскольку ему отказано в доступе к желанию: чего ему не достает, так это осуществления "изначальной метафоры", посредством которой символический Другой (структурный Закон, воплощенный в Имени Отца) *заявляет jouissance* - замкнутый круг влечения. Основная задача закона состоит в ограничении желания - *не собственного желания субъекта, пожелания его Материнского Другого*. Поэтому Норман Бейтс - это своего рода анти-Эдип *avant la lettre*, уже являет собой то, что потом будет названо анти-Эдипом: его желание отчуждено в материнском Другом, подчинено произволу жестоких капризов этого Другого.

Противоположностью между желанием и влечением опреде-

ляется контрастная символическая экономия в двух выдающихся сценах убийства из "Психоза": в убийстве Марион под душем и в убийстве детектива Арбогаста на лестнице. Сцена убийства в душе всегда *была pièce de résistance*, лакомым куском, для интерпретаторов, и ее притягательная сила отвлекала внимание от второго убийства, поистине травматического момента фильма - хрестоматийный пример того, что Фрейд называл "смещением". Насильственная смерть Марион оказывается полной неожиданностью, шоком, не имеющим ни малейшего основания в повествовательной линии и резко обрывающим ее "нормальное" развертывание; она снята очень "кинематографично", и ее воздействие объясняется монтажом: не видно ни убийцы, ни всего тела Марион; сам акт убийства "расчленен" на множество обрывочных крупных планов, следующих друг за другом в бешеном ритме (поднимающаяся темная рука; лезвие ножа рядом с животом; крик открытого рта...) - как если бы многочисленные удары ножа испортили саму катушку с фильмом и вызвали разрыв непрерывного кинематографического *взгляда* (или, скорее, наоборот, как если бы убийственная тень вдиетическом пространстве дублировала способность к самомонтажу...).

Как же тогда преодолеть это потрясение от вторжения Реального? Хичкок нашел решение: ему удалось усилить эффект, представив второе убийство как нечто *ожидаемое* - ритм этой сцены спокоен и непрерывен, преобладают общие планы, все, что предшествует акту убийства, как будто возвещает о нем: когда Арбогаст входит в "дом матери", останавливается у нижней ступени пустой лестницы - основополагающий хичкоковский лейтмотив - и бросает пытливый взгляд вверх, мы сразу же узнаем, что "в воздухе что-то нависло"; когда же через несколько секунд - пока Арбогаст поднимается по лестнице - мы видим крупным планом щель в двери второго этажа, то наше предчувствие только подтверждается. Затем следует знаменитый план, снятый с верхней точки, позволяющий нам увидеть - если можно так выразиться, геометрический - нижний план всей сцены, словно для того, чтобы подготовить нас к тому, что произойдет в конечном итоге к появлению фигуры "матери", которая заколет Арбогаста... Урок этой сцены убийства заключается в том,

что мы переживаем сильнейшее потрясение, когда оказываемся свидетелями точного осуществления того, чего с нетерпением ожидали, словно в этот момент *tuche* и *automaton* парадоксальным образом совпали между собой: самое ужасное вторжение *tuche*, полностью нарушающее символическую структуру - бесперебойную работу *automaton*'^, - происходит тогда, когда структурная необходимость просто осуществляется со слепым автоматизмом.

Этот парадокс напоминает один знаменитый софизм, который доказывает невозможность чего-то неожиданного: ученики некоего класса знают, что через несколько дней им придется писать контрольную работу, - как же учитель сможет заставить их врасплох? Ученики рассуждают так: пятница, последний день, исключается, так как в четверг вечером каждый будет знать, что контрольная состоится на следующий день, так что неожиданности не будет; четверг также исключается, так как в среду вечером каждый будет знать, что - поскольку пятница уже исключена - единственным возможным днем окажется четверг, и т. д. И вот: Лакан называет Реальным как раз тот факт, что - вопреки неопровержимой точности этого рассуждения - *любой день, кроме пятницы, все-таки окажется неожиданностью*.

Таким образом, вопреки своей внешней простоте убийство Арбогаста основывается на утонченной диалектике ожидаемого и неожиданного - словом, (зрительского) желания: единственным способом объяснить эту парадоксальную экономию, где величайшее удивление вызывается именно исполнением наших ожиданий, будет согласиться с гипотезой о субъекте, расщепленном желанием, - о субъекте, чье ожидание нагружено желанием. Мы имеем здесь, разумеется, логику такой фетишистской расщепленности: "Я прекрасно знаю, что событие X будет иметь место (что Арбогаст будет убит), и все-таки до конца в это не верю (поэтому, несмотря ни на что, я удивлен, когда убийство происходит на самом деле)". Где же здесь на самом деле находится желание - в знании или в вере?

В противоположность *очевидному ответу* (в вере - "Я знаю, что X будет иметь место, но отказываюсь верить, так как это идет наперекор моему желанию..."), ответ Лакана здесь совершенно

недвусмыслен: в желании. Устрашающая реальность, в которую мы отказываемся "поверить" и которую отказываемся принять, интегрировать в свою символическую вселенную, есть не что иное, как Реальное чьего-либо желания, а подсознательная вера (в то, что X на самом деле случиться не может) является в конечном счете защитой от Реального желания: в качестве зрителей "Психоза" мы желаем смерти Арбогаста, и функция нашей веры в то, что на Арбогаста не нападет фигура "матери", заключается как раз в том, чтобы помочь нам избежать конфронтации с Реальным нашего желания. " А то, что Фрейд называет "влечением" - в противоположность желанию, природа которого по определению расщеплена - возможно, как раз и есть другое название для абсолютной "замкнутости", когда то, что происходит на самом деле, в точности соответствует тому, что произойдет в соответствии с нашим точным знанием...

Перевернутый Аристофан

В фильме "Психоз" следует обратить внимание именно на то, что оппозиция между желанием и влечением - далеко не просто абстрактная пара понятий: в нее вложено определяющее *историческое* противоречие, на которое указывает разная обстановка двух убийств, *соотносящаяся* с тем, как Норман разрывается между двумя местами действия. Т. е. места действия двух убийств никоим образом не являются архитектурно нейтральными: первое происходит в мотеле, воплощающем безликую американскую *современность*, тогда как второе - в готическом доме, воплощающем американскую *традицию*-, где случайно оба эти мотива преследовали воображение Эдварда Хоппера, американского живописца по преимуществу, - например, в картинах "Мотель на Западе" и "Дом у железной дороги" (согласно исследованию Ребелло "Альфред Хичкок и съемки "Психоза"", "Дом у железной дороги" фактически послужил прототипом для "дома матери").

Эта оппозиция (визуальным соответствием которой служит контраст между горизонталью - очертаниями мотеля - и вертикалью - очертаниями дома) - не только вводит в "Психоз" неожиданное историческое противоречие между традицией и

современностью; одновременно она помогает нам разместить в *пространстве* фигуру Нормана Бейтса, его пресловутую психотическую расщепленность, сочтя его своего рода невозможным "посредником" между традицией и современностью, обреченным до бесконечности циркулировать между двумя местами действия. Тем самым расщепленность Нормана воплощает неспособность американской идеологии поместить опыт настоящего, реального общества в контекст исторической традиции, осуществить символическое посредничество между двумя уровнями. Именно из-за этой расщепленности "Психоз" по-прежнему остается "модернистским" фильмом, ведь в постмодернизме утрачено диалектическое напряжение между историей и настоящим (в *постмодернистском фильме "Психоз" сям мотель был бы перестроен в подражание старинным усадьбам*).

Следовательно, саму дихотомию желания и влечения можно понимать как либидинальное соответствие дихотомии современного и традиционного обществ: матрицей традиционного общества служит "влечение", круговращение Того-же-самого, тогда как в современном обществе оно заменяется линейным поступательным движением. Воплощение метонимического объекта-причины желания, который способствует этому бесконечному прогрессу - не что иное, *как деньги* (следует вспомнить, что именно деньги - 40.000 долларов - прерывают повседневное вращение Марион и побуждают ее к ее роковой поездке).

Таким образом, "Психоз" является своего рода гибридом двух разнородных частей: нетрудно вообразить две "закругленные" самодовлеющие истории, склеенные в "Психозе" для того, чтобы образовать какое-то чудовищное целое. Первая часть (история Марион) могла бы вполне функционировать сама по себе: легко провести мысленный эксперимент и представить ее в качестве получасовой теленовеллы, своего рода нравоучительной пьесы, в которой героиня уступает искушению и вступает на путь проклятия только для того, чтобы исцелиться при встрече с Норманом, который показывает ей бездну, ожидающую ее в конце пути - в нем она видит зеркальное отражение своего собственного будущего; опомнившись, она решает вернуться к нормальной жизни.^{1*} Поэтому с ее точки зрения разговор с *Норма-*

ном в комнате, наполненной чучелами птиц, представляет собой образцовый случай успешной коммуникации в лакановском смысле термина: партнер возвращает ей ее же послание (правду о подстерегающей ее катастрофе) в перевернутой форме. Поэтому когда Марион принимает душ, ее история - в том, что касается повествовательной замкнутости, - строго говоря, заканчивается: душ явно играет роль метафоры очищения, поскольку она уже приняла решение вернуться и отдать долгобществу, т. е. вновь занять свое место в сообществе. Ее убийство не оказывается совершенно неожиданным потрясением, врезающимся в сердцевину развития повествования: оно происходит во время интервала, в промежуточное время, когда решение, хотя уже и принятое, еще не осуществлено, не вписано в публичное intersubjective пространство - во время, когда на традиционную линию повествования можно уже просто не обращать внимания (многие фильмы фактически заканчиваются моментом "внутреннего" принятия решения).

Идеологическая предпосылка здесь, разумеется, состоит в предустановленной гармонии между Внутренним и Внешним: раз уж субъект действительно "берется за ум", то осуществление его внутреннего решения в социальной действительности следует автоматически. Поэтому выбор времени для убийства Марион основывается на тщательно подобранной критико-идеологической шутке: он напоминает нам, что мы живем в мире, где "внутреннее решение" от его социального осуществления отделяется непреодолимой бездной. т. е. где - в противоположность господствующей американской идеологии - определенно невозможно ничего совершить, даже если мы всерьез приняли решение что-то сделать.*

Вторую часть фильма, историю Нормана, также легко представить в виде замкнутого целого, вполне традиционного раскрытия тайны патологического серийного убийцы - весь подрывной эффект "Психоза" держится на соединении двух разнородных, несовместимых частей. В этом отношении структура "Психоза" издевательски переиначивает миф Аристофана из платоновского "Пира" (расщепление изначальной андрогинной сущности на мужскую и женскую половины): если каждую

из двух составных частей взять саму по себе, то они совершенно непротиворечивы и гармоничны - *именно слияние в более крупное Целое искажает их*. В отличие от внезапного окончания истории Марион, вторая часть как будто бы прекрасно согласуется с правилами "повествовательной замкнутости": в конце все объяснено, поставлено на подходящее ему место... И все-таки при пристальном рассмотрении развязка оказывается куда более двусмысленной.

Как отметил Мишель Шион⁴, "Психоз" в конечном счете является историей голоса ("голоса матери") в поисках собственного носителя, тела, с которым он мог бы слиться; статус этого Голоса Шион называет *акустическим* - это голос без носителя, без места, которое можно было бы ему приписать, парящий в некоем промежуточном пространстве и настолько всепроникающий, что его можно назвать образом абсолютной Угрозы. Фильм заканчивается моментом "воплощения", когда мы наконец-то видим *тело, в котором зарождается Голос* - но как раз в этот момент все перепутывается; в рамках же традиционного повествования момент "воплощения" демистифицирует устрашающий призрачный Голос, его околдовывающая сила рассеивается благодаря тому, что мы - зрители - можем *идентифицировать* его с его носителем. (Переворачивание, в результате которого непостижимый Фантом обретает форму и тело - т. е. сводится к общим измерениям, - далеко не ограничивается фильмами ужасов: к примеру, в "Волшебнике из страны Оз" голос Волшебника "воплощается", когда собачка, идущая на запах за занавес, обнаруживает беззащитного старика, который обретает внешность Волшебника при помощи сложной системы механизмов).⁵*

Итак, если в "Психозе" Голос и "воплощается", то следствием этого становится прямая противоположность той социальной сети, которая сделала бы возможной нашу - зрительскую - идентификацию: именно теперь мы сталкиваемся с "абсолютной Другостью", не допускающей никакой идентификации. Голос связывается не с тем телом, и в результате мы видим настоящего зомби, подлинное создание Сверх-Я, нечто само по себе совершенно бессильное (Норман-мать "даже мухи не обидит"), но

по этой самой причине тем более жуткое.

Определяющая черта функционирования аллегорий в "Психозе" состоит в том, что именно в тот момент, когда Голос находит свое тело, Норман - в предпоследнем кадре фильма, за которым сразу следуют титры "Конец" - поднимает взгляд и смотрит прямо в камеру (т. е. на нас, зрителей) с издевательским выражением лица, обнаруживающем, что ему известно о нашей сопричастности: тем самым свершается вышеупомянутое переворачивание от I к л, от нейтрального взгляда "Идеала-Я" к объекту. Мы ищем "тайны за занавесом" (кому принадлежит тень, сдерживающая занавес и убивающая Марион?), а в конце получаем ответ в духе Гегеля: мы всегда-уже сопричастны абсолютной Другости, отвечающей взглядом на взгляд.

"Триумф взгляда над глазом"

Жуткий взгляд в камеру возвращает нас к "янсенизму Хичкока: он свидетельствует о "триумфе взгляда над глазом", как говорит Лакан в Семинаре XI.⁵⁴ Этот "триумф" можно представить посредством формальной процедуры, к которой Хичкок прибегает в связи с неким травматическим объектом: как правило, он вводит его как сущность, *зависящую от взгляда*. Во-первых, он показывает застывший взгляд, "выбитый из колеи" и притягиваемый пока еще не идентифицированным X; лишь затем Хичкок переходит к его причине, как будто ее травматический характер исходит из самого взгляда, из загрязненности объекта взглядом.

Например, как в фильме "Подозрение" изображены первые объятия Кэри Гранта и Джоан Фонтейн? Две подруги Джоан разговаривают у церковной паперти, атмосфера идилична и спокойна, совершенный штиль, когда внезапно взгляд одной из девушек "застывает", будучи прикованным тем, что она видит, - только затем камера переходит к "первосцене", зачаровавшей взор девушки: Грант силой пытается обнять Фонтейн на холме неподалеку от церкви, они борются, почти дерутся, затем следует первый насильственный поцелуй, сопровождаемый сильным ветром, который начинает дуть ниоткуда, вопреки всем правилам "реализма"... Чуть менее драматичный вариант того же при-

ема встречается в "Не том человеке": адвокат разъясняет Балесгреро и его жене тупиковый характер его положения; внезапно взгляд адвоката цепенеет, как будто чем-то потрясенный, а затем камера показывает объект, вызывавший это замешательство, жену Балесгреро, которая с отсутствующим взглядом усталилась вперед и утрачивает контакт со своим окружением... В самом "Психозе" мы сталкиваемся с тем же приемом в вышеупомянутой сцене с Кессиди -двойником Хичкока в диететическом пространстве - хвастливо демонстрирующим 40.000 долларов наличными: камера показывает сослуживицу Марион (сыгранную Патрицией Хичкок), которая, не успев закончить фразы, глядит на что-то разинув рот, словно она увидела нечто непристойное; за этим следует кадр с Кессиди, выставляющим напоказ пачку банкнот...

Оцепенелый взгляд изолирует пятно Реального, деталь, входящую за рамки символической реальности - словом, травматическую *прибавку Реального к Символическому*, и все же основополагающая черта таких сцен заключается в том, что у этой детали как таковой нет субстанции: она, так сказать, "субстантивирована", создана, сотворена самим окаменелым взглядом. Поэтому *objet petit a* описываемой сцены - это сам взгляд, взгляд, который в течение короткого мига навязывается зрителю: в случае с "Подозрением", например, это точка зрения, позволяющая нам видеть любовную схватку на обдуваемом ветром холме, где "нормальный" взгляд не видит ничего, кроме умиротворенной сельской местности." Этот прием полностью противоположен отправной точке фильма "К северу через северо-запад", где означющее, "Джордж Каплан", пустое символическое место (имя несуществующего человека), функционирует как *избыток Символического* по отношению к реальности.

Основная особенность символического порядка в его отношении к "реальности" состоит в том, что у этого порядка всегда есть избыточное означающее, означающее, каковое является "пустым" в том смысле, что в реальности нет ничего ему соответствующего - этот парадокс был впервые проговорен Леви-Строссом, который в "Структурной антропологии" заметил, что разделение племени на роды всегда порождает избыточное на-

звание рода, не существующего в реальности. Функция *Господина* в лакановском смысле термина тесно связана с этим парадоксом: господствующее означающее (S₁) по определению является "пустым", и "Господин" есть тот, кто в силу чистой случайности занимает это пустое место. В сущности, по этой причине Господин всегда самозванец: основополагающая иллюзия Господина состоит в том, что он является Господином вследствие присущей ему харизмы, а не благодаря случайному занятию определенного места в структуре.

Две модальности "выдающегося" избыточного элемента - S₁ или a - можно в дальнейшем определить при помощи еще одного излюбленного формального приема Хичкока: диалектики кадра и закадрового пространства, способа, каким инородное тело входит в кадр. Вспомним убийство под душем в "Психозе" или любое из нападений птиц в "Птицах": орудие агрессии (рука с ножом; птицы) не воспринимается просто как часть диегетической реальности; скорее, оно воспринимается как своего рода пятно, которое извне - точнее говоря, из пространства, промежуточного между диегетической реальностью и нашей "подлинной" реальностью - нападает на диегетическую реальность (в "Птицах" это подтверждается буквально, так как птицы часто включались в кадры "задним числом" или даже попросту рисовались как в мультфильмах). Здесь показателен знаменитый план, снятый "сточки зрения бога", изображающий Бодэга Бей, где птицы внезапно попадают в кадр, вылетая из-за камер: его воздействие ос-

новано на имплицитном допущении, что перед тем, как попасть в кадр, птицы не были частью диегетической реальности, но вошли в нее из внешнего по отношению к



ней пространства. *' Здесь Хичкок вызывает ощущение угрозы, которое действует, когда утрачивается дистанция, отделяющая зрителя - его безопасное положение "чистого" взгляда - от диегетической реальности: пятна стирают границу между внешним и внутренним, которая дает нам ощущение безопасности.

Вспомним наше положение, когда, находясь в автомобиле или в доме, мы наблюдаем за бурей на улице: хотя мы совсем близко к "реальной вещи", оконное стекло служит экраном, предохраняющим нас от непосредственного соприкосновения. Очарование путешествия на поезде заключается именно в такой дереализации мира за экраном: все выглядит так, словно мы застыли на месте, а мир за окном проносится мимо... Вторжение пятна нарушает эту безопасную дистанцию: в ползновения врывается элемент, не принадлежащий к диегетической реальности, и нас заставляют согласиться с тем, что пульсирующее пятно, нарушающее ясность нашего видения, представляет собой часть нашего глаза, а не реальность, на которую мы смотрим. Итак, неудивительно, что в фильме "Леди исчезает", действие которого происходит по большей части в поезде, история "вращается" вокруг такого появления пятна на оконном стекле; но возникающее здесь "пятно" - означающее, а не объект. Разумеется, мы имеем в виду здесь сцену в вагоне-ресторане, когда посреди разговора два решающих доказательства существования мисс Фрой (сначала ее имя, написанное на пыльном стекле, затем чайный пакетиком марки, которую предпочитала мисс



Фрой) появляются на самом "экране" (на оконном стекле вагона-ресторана, сквозь которое герой и героиня обозревают пейзажи) только для того, чтобы тотчас же быть стертыми.

Это призрачное появление означающего на экране следует логике симптома как возврата вытесненного, как бы переиначивая лакановскую формулу психоза: "что отвержено из Символического, возвращается в Реальном" - в случае симптома то, что исключается из реальности, появляется вновь в виде означающего следа (как элемент символического порядка: имя, марка чая) на самом экране, сквозь который *мы* наблюдаем за реальностью. Иными словами, имя "Фрой" и пустой чайный мешочек на оконном стекле иллюстрируют то, что Лакан, интерпретируя Фрейда, описывает как *Vorstellungs-Repräsentanz*: означающее, которое действует в качестве представителя - следа - исключенного ("вытесненного") представления, в данном случае представления мисс Фрой, исключенной из диегетической реальности.

Вторжение пятна в сценах из "Птиц" и "Психоза", напротив, имеет психотический характер: несимволизированное возвращается здесь под видом травматического объекта-пятна. *Vorstellungs-Repräsentanz* означающее, которое заполняет пустоту исключенного представления, тогда как психотическое пятно является *представлением*, заполняющим "дыру" в Символическом, воплощая "неописуемое" - инертное присутствие такого пятна свидетельствует о том, что мы попали в сферу, где "не хватает слов". Избыточное означающее "истеризирует" субъект, а воздействие ничего не означающего пятна является психотическим - тем самым мы вновь приходим к оппозиции "истерия-психоз", к элементарной оси вселенной "Психоза".

Асимметрия этих двух возвращений (возвращение пятна Реального, где не хватает слов; возвращение означающего, чтобы заполнить пустоту, зияющую посреди репрезентативной реальности) зависит от расщепления между реальностью и Реальным. "Реальность" - это поле символически структурированных представлений, результат символического "облагораживания" Реального; и все-таки избыток Реального всегда избегает символического схватывания и продолжает существовать в качестве несимволизированного пятна, дыры в реальности, которая обозначает окончательный предел, где "нет слов". Именно на этом

фоне *Vorstellungs-Repräsentanz* следует понимать как попытку вписать в символический порядок избыток, не попадающий в *поле представления*. "Успех того, что мы называем "сублимацией", зависит от рефлексивного переворачивания "нехватки означающего" на "означающее нехватки" - т. е. на ту изначальную метафору, посредством которой пятно - грубое наслаждение, для которого не существует означающего - заменяется на пустое означающее, на означающее, не обозначающее никакой реальности - т. е. на заместитель представления, конститутивным образом исключаемый из реальности; чтобы "реальность" могла сохранить свою непротиворечивость, оно должно выпасть:

Vorstellungs-Repräsentanz

ПЯТНО

Образцовым случаем такого замещения является, конечно же, переход от языческой религии к иудаизму. Языческие боги, как говорит Лакан, все еще "принадлежат к Реальному": это гигантские пятна наслаждения, их сфера - сфера Неназываемого, и потому единственный санкционированный доступ к ним - это экстаз священных оргий. В иудаизме же, напротив, сфера "божественного" очищена от наслаждения: Бог превращается в чистый символ, *Имя, которое должно оставаться пустым, и ни* одному реальному субъекту не позволено его заполнить - своего рода теологический "Джордж Каплан", окруженный запретами, не дающими никакому Торнхиллу занять его место. Иначе говоря, эта замена божественной Вещи божественным Именем влечет за собой своего рода саморефлексию запрета: Божественное как сфера сакральной Вещи-Наслаждения было неназываемым, запрет объяснялся опасностью его загрязнения именем; а вот в иудаистском переворачивании *занре/п переходитна само Имя* - запрещено не называть Неназываемое, а наполнять Имя позитивным содержанием.⁵ А гигантские статуи в фильмах Хичкока (статуя Свободы, четыре президента, высеченные на горе Рашмор, и т. д.), эти памятники окаменелому Наслаждению, разве они не указывают на то, что сегодня замена Вещи Именем

утрачивает свою остроту - на то, что "Боги" возвращаются к Реальному?*'

Повествовательная замкнутость и ее метаморфозы

Самая большая мечта Хичкока заключалась, конечно, в возможности манипулировать зрителем напрямую, в обход *Vorstellungs-Repräsentanz* (промежуточного уровня представления и его рефлексивного удвоения в представителе). Эрнест Леман, написавший сценарий фильма "К северу через северо-запад", вспоминает следующие замечания Хичкока, относящиеся ко времени их совместной работы над этим фильмом:

"Эрни, ты понимаешь, что мы делаем в этой картине? Аудитория похожа на гигантский орган, на котором мы с тобой играем. В один из моментов мы играем на нем *такую-то* ноту и получаем *такую-то* реакцию, а затем мы играем *другую* ноту и они реагируют *другим* образом. А когда-нибудь у нас даже не будет необходимости делать кино - электроды будут вмонтированы к ним в мозг, и мы будем просто нажимать разные кнопки, а они - восклицать "ох!" и "ах!", и мы будем пугать и смешить их. Разве не чудесно?"⁴⁰

Здесь нужно не упустить из виду истинную природу элемента, исключавшегося фантазией Хичкока: "опосредующий" элемент, который стал бы излишним, если бы фантазия непосредственного влияния на зрителя была реализована, есть не что иное, как *означающее*, символический порядок. Мечта о влечении, которое могло бы функционировать, не имея собственного представителя в психическом аппарате, служит олицетворением того, что возникает соблазн назвать психотическим ядром хичкоковской вселенной - ядром, строго гомологичным фрейдовской мечте о том, что настанет время, когда символические процедуры психоанализа будут заменены чистой биологией. Но пока мы остаемся в рамках символического порядка, отношение Хичкока к зрителю по необходимости основывается на аллегории: символический порядок (в случае с фильмом - порядок диегетической реальности) всегда содержит своеобразную "пуповину", парадоксальный элемент, который связывает его с исключенным уровнем взаимодействия между режиссером и публикой. Иными словами, нельзя не согласиться с тем, что

Хичкок в конечном счете ставит своей целью так называемое "эмоциональное манипулирование публикой", но все-таки это аллегорическое измерение может быть действенным лишь постольку, поскольку оно вписывается в самудиегетическую реальность благодаря элементу, присутствие которого "искривляет" повествовательное пространство.

Этот элемент, попадающий в повествовательное пространство из промежуточной акусматической сферы, играет ключевую роль для правильного понимания проблематики "повествовательной замкнутости". Повествовательная замкнутость, как правило, указывает на вписанность идеологии в некий текст: идеологический горизонт повествования вычерчивается посредством пограничной линии, отделяющей то, что может произойти в нем, оттого, что в нем произойти не может, - крайний случай здесь, конечно же, так называемые шаблонные жанры (например, классический детективный роман, когда мы можем полностью рассчитывать на способность детектива разрешить загадку). И согласно Раймонду Беллуру, фильмы Хичкока целиком и полностью остаются в той замкнутости, что образует "голливудскую матрицу": "машину по производству пары", где конечная сцена возвращает нас к начальной точке и т.д.

Хотя наивный вопрос "Отчего развязка не могла быть иной?" и очуждает самоочевидный характер замкнутости, он все же оказывает куда менее подрывное воздействие, чем может показаться на первый взгляд: вопрос этот относится только к такой "повествовательной замкнутости", неотъемлемое условие которой заключается в том, что она (ошибочно) узнает себя в качестве своей противоположности. Идеология - это не замкнутость как таковая, но, скорее, иллюзия *открытости*, иллюзия того, что "могло бы произойти и иначе", игнорирующая то, что сама ткань мироздания исключает иной порядок событий - в этом случае само мироздание буквально "распалось бы на части". В отличие от вульгарной псевдобрежневской концепции, основная матрица идеологии заключается не в том, чтобы наделять формой неизбежной необходимости то, что в действительности зависит от случайной совокупности конкретных условий: более всего идеология привлекательна тем, что она создает иллюзию "от-

крытости", делая незримой лежащую в ее основе структурную необходимость (катастрофическое завершение традиционного "реалистического" романа или успешная конечная дедукция в детективе "работают" лишь в случае, если они "переживают" как результат ряда (не)удачных случайностей").

Перемещаясь по повествовательному пространству, мы всегда забываем о том, что это пространство "искривлено": изнутри горизонт всегда представляется неопределенным и открытым. Как часто бывает, чтобы ясно себе это представить, нам следует рассмотреть типичное научно-фантастическое повествование: герой всеми силами старается осуществить "невозможную" цель (перейти в другое пространство-время, как во "Вратах времени" Филипа Жозе Фармера, или что-то в этом роде), но когда в конце кажется, что он вот-вот достигнет ее, ряд драматических случайностей не позволяет ему исполнить его план, а потому мир сохраняется в том виде, в каком он известен нам...⁴¹ Почти излишне подчеркивать психоаналитический характер такого понятия "повествовательной замкнутости": факт "вытеснения" в конечном итоге указывает на то, что *пространство того, что может быть сказано, принадлежащий субъекту мир значения, всегда "искривляется" травматическими пробелами*, организованными вокруг того, чему предстоит остаться невысказанным, чтобы эта вселенная могла сохранить свою непротиворечивость. Субъекте необходимостью ошибается на счет *конститутивного* характера этих пробелов - он воспринимает их как нечто зависящее от чистой случайности, как то, что вполне "могло бы и не произойти" - и все-таки когда оно *случается* (когда, например, значение симптома выражается в словах), вселенная распадается на части... И - возвращаясь к Хичкоку - вышеупомянутый наплыв в "Психозе" (в водосток, из глаза Марион) как раз и служит таким проходом сквозь "врата времени", из одного замкнутого и искривленного пространства в другое.

Теперь мы видим, что повествовательная замкнутость тесно связана с логикой фантазии: фантазматическая сцена инсценирует как раз непредставимое X, искривляющее повествовательное пространство, которое по определению исключено из этой

сцены. Это X является в конечном счете рождением и/или смертью субъекта, поэтому фантазия-объект представляет собой невозможный взгляд, делающий субъекта свидетелем собственного зачатия или собственной смерти (все разнообразие фантазий можно в конечном счете свести к вариации двух элементарных сцен: к сцене зачатия субъекта - к соитию между родителями - и к сцене смерти субъекта).

"Кривизна" повествовательного пространства отмечает тот факт, что субъект никогда не живет в "его собственном времени": в жизни субъекта есть основополагающие преграды, она перечеркнута; она ускользает в модальности "еще-нет" в том смысле, что структурируется как ожидание X и/или память о нем - о Событии в полном смысле слова (Генри Джеймс называл это прыжком "зверя в джунглях"); ожидание, потраченное на подготовку момента, когда вещи "действительно начнут случаться", а субъект "действительно начнет жить"... Но когда мы в конце концов достигаем этого X, оно раскрывается в виде собственной противоположности, в виде смерти - момент подлинного рождения совпадает со смертью.⁴² Бытие субъекта есть бытие-к... структурированное во взаимоотношениях с травматическим X, сточкой одновременного притяжения и отталкивания, сточкой, чрезмерная близость которой ведет к затмению субъекта. Поэтому бытие-к-смерти по присущей ему структуре возможно только вместе с бытием-языка: искривленное пространство всегда является пространством символическим; кривизна пространства вызывается тем фактом, что символическое поле по определению структурировано вокруг "недостающего звена".^{43*}

Общий урок, который следует отсюда извлечь, заключается в том, что своеобразная основополагающая "повествовательная замкнутость" образует реальность: всегда существует "пуповина", которая связывает поле того, что переживается нами как "реальность", с ее основанием, которое должно оставаться невидимым; эта пуповина, "искривляющая" повествовательное пространство, связывает его с процессом его высказывания. Повествовательное пространство искривляется как раз потому, что процесс его высказывания всегда уже вписан в него; словом, потому, что оно аллегорично по отношению к процессу собствен-

ного высказывания. Поэтому "повествовательная замкнутость" есть иное обозначение *субъективации*, посредством которой субъект ретроактивно наделяет значением ряд случайностей и принимает собственную символическую судьбу, признает собственное место в ткани символического повествования.

Хичкок напрямую не нарушает эти правила, гарантирующие непротиворечивость пространства повествования (обычная стратегия авторов-авангардистов), но расшатывание этого пространства состоит в том, что режиссер развеивает чары его ложной "открытости", делая видимой замкнутость как таковую. Хичкок притязает на то, что выполняет все правила замкнутости - в "Психозе", например, обе части имеют замкнутый конец (внутреннее очищение, катарсис Марион, воплощение Нормана) - и все-таки стандартное воздействие замкнутости так и не выполняется: избыток случайного реального (бессмысленное убийство Марион) возникает тогда, сточки зрения логики повествования, когда история уже завершилась, - и вбирает в себя эффект замкнутости; окончательное объяснение тайны идентичности матери превращается в свою противоположность и подрывает само понятие личной идентичности...

Теперь мы видим, как нити нашей интерпретации собираются воедино. Под видом взгляда Другого Хичкок показывает не поддающуюся идентификации близость срегесшледиетической реальности: жуть этого взгляда прекрасно соответствует двусмысленности, отличающей немецкий термин *das Unheimliche* [бесприютно-жуткое) - т. е. его абсолютная странность указывает на собственную противоположность, угрожающую чрезмерную близость. Эта фигура "абсолютной Другое-ти" есть не что иное, как *Vorstellungs-Repräsentanz*: в диететической реальности оно замещает представление, которое конститутивным образом исключено из ее пространства.

В этом и состоит аллегорическое измерение хичкоковской вселенной: *Vorstellungs-Repräsentanz*- это пуповина, при помощи которой диететическое содержание функционирует как аллегория процесса собственного высказывания. Место этой фигуры является акусматическим: она никогда не принимает простого участия в диететической реальности, но обитает в проме-

жуточном пространстве - неотъемлемом от реальности, но и "неуместном" в ней. Кактаковая, эта фигура "искривляет" повествовательное пространство: пространство искривляется как раз в той точке, где мы слишком близко подходим к запретной области "абсолютной Другости"... Вся хичкоковская вселенная основывается на этом сотрудничестве "абсолютной Другости", запечатленной во взгляде Другого в камеру, со взглядом зрителя - основной гегельянский урок, преподанный Хичкоком, состоит в том, что место абсолютной трансцендентности, Непредставимого, не попавшего в диегетическое пространство, совпадаете абсолютной имманентностью зрителя, сведенного к чистому взгляду. Станный взгляд в камеру, который заканчивает монолог Нормана, а затем с помощью наплыва превращается в череп матери - этот взгляд, который обращается к нам, зрителям - отделяет нас от символ ического сообщества и делает нас соучастниками Нормана.



Лакановская теория дает точное определение этой "абсолютной Другости": субъект по ту сторону субъективации - за пределами и того, что Лакан в своем "Семинаре II", после введения понятия "большого Другого" назвал "стеной языка" - иными словами, субъект *не* связанный символическим договором⁴⁴ и как таковой тождественный взгляду Другого (от зловещего взгляда в камеру героя "Жильца" до заключительного взгляда Нормана в камеру в "Психозе"). Поскольку этот субъект обитает "за стеной

языка", ему соответствует не представляющее его означающее, которое отмечало бы его место в пределах символического порядка, но инертный объект, кость, которая торчит в горле субъекта и препятствует его интеграции в символический порядок (вспомним мотив черепа и мумифицированной головы, который идет от фильма "Под знаком Козерога" - Ингрид Бергман наталкивается на голову туземца - до "Психоза" - Лайла наталкивается на голову миссис Бейтс).⁴⁵

В книге "Криктишины" Элизабет Вейс делает пронизательное замечание о том, как статус ужаса в фильмах Хичкока меняется в "Психозе": здесь впервые ужас (пронзительный визг скрипки, сопровождающий две сцены убийства и финальную схватку) становится транссубъективным, т. е. его больше нельзя квалифицировать как аффект диегетической личности.⁴⁶ Однако же, с нашей точки зрения, это "транссубъективное" измерение как раз и есть измерение субъекта по ту сторону "субъективности": в "Окне во двор", например, ужас и напряжение все еще "субъективированы", помещены в повествовательную вселенную, привязаны к субъективной точке зрения; а вот "безличная" бездна, с которой мы сталкиваемся, когда оказываемся лицом к лицу со взглядом Нормана в камеру, есть та самая безличная бездна субъекта, еще не пойманного в паутину языка - неприступная Вещь, отвергающая субъективацию, эта точка краха всякой идентификации, в конечном счете и есть *сан субъект*.

Эта оппозиция между субъективацией как символической интеграцией (подчинением субъекта перформативной власти языка) и субъектом в той мере, в какой он живет "за стенами языка", впервые превращена в ось, вокруг которой вращается повествование, в фильме "Убийство" - в форме оппозиции между сэром Джоном и Хэнделлом Фейном, непосредственным предшественником Нормана Бейтса, убийцей, который выступает в цирке, одетым в женское платье. Сэр Джон играет роль мужчины-Господина, стремящегося "господствовать в игре" посредством насильственной нарративизации событий, тогда как Фейн представляет собой промежуточную, непостижимую фигуру, которая, будучи загнанной в угол нарративными манипуляциями Господина, решается на публичное самоубийство, тем

самым совершая в фильме единственный поступок в полном смысле слова. Таким образом, в "Убийстве" разрушается традиционная идеологическая взаимодополнительность полового различия, согласно которой мужчина характеризуется присущей ему активностью, а женщина - ее ложным субститутом (маскарад, истерический театр): высшим достижением этого фильма является изобличение самого действия мужчины как высшей формы представления, театрального надувательства. Мир мужчины преподносится как мир перформатива, господствующего означающего, "слова, которое само по себе составляет поступок": как мир, притязающий на то, чтобы превзойти и обесценить женскую театральность, *ноэто преодоление само по себе - в высшей степени театральный жест* (подобный элементарному риторическому приему саморазоблачения, притворной риторической самоотверженности - "Мы говорим о сути вещи, и это не пустая риторика...").

Здесь следует поправить проницательную догадку Тани Модлески, которая усматривает основную стратегию сэра Джона в том, что тот идет "на риск феминизации и истеризации, чтобы обрести господство и контроль"⁴⁷: дело не только в том, что сэр Джон вновь обретает господство над событиями при помощи манипулируемой и контролируемой театральности; дело, скорее, в том, что это его господство является не чем иным, как самоотрицанием/снятием театральности и, будучи таковым, ее наивысшим проявлением. В этом и состоит травматическое послание самоубийства Фейна, этого "пароксизма поэтической и патриархальной справедливости"⁴⁸: совершая его, Фейн разоблачает сэра Джона как мошенника - шокирующая подлинность, достоинство этого поступка превращает деятельность сэра Джона в театральную постановку, а его речи в простое притворство.⁴⁹

Основным признаком изменившейся исторической ситуации в промежутке между фильмами "Убийство" и "Психоз" служит сдвиг от Господина к Истерику как к "истине" Господина: в фильме "Убийство" Фейн - фигура Другости - противопоставлен мужчине-Господину (сэр Джон), тогда как в "Психозе" Норману противопоставлена истеризированная женщина. Этот сдвиг также затрагивает фигуру Другости: в "Убийстве" статус

Фейна подчеркивается подлинным *поступком*, разоблачающим мошенничество постановок Господина, тогда как в "Психозе" Норман/Мать доводит до (психотической) крайности истерическую расщепленность субъекта О- Самоубийством, подтверждающим отказ уступить в своем желании, Фейн достигает невозможной самоидентичности "поверх маски", апогея влечения к смерти, - тогда как в конце "Психоза" Норман безвозвратно утрачивает собственную идентичность в своей маске его желание напрямую отождествляется с желанием своего Материнского Другого ((M)Other), т. е. он превращается в рупор паранойяльного Другого, воплощенного в маске матери; по этой причине деяние Фейна - *самоубийство*, а Нормана - *убийство*. **

Сэр Джон и Марион в конечном счете являются театральными существами: истерический театр составляет "истину" мошенничества Господина, его постановок - вот почему обратной стороной мошенничества Господина оказывается подлинный *поступок*, а обратной стороной театра истерика - убийственный *passage à l'acte, переход к действию*⁹¹. Точнее говоря, в обоих случаях поступоксамоубийствен, только с противоположным знаком: в "Убийстве" Фейн уничтожает себя (не ради символа, не ради означающего, но ради того, что "в нем больше, чем он сам"), тогда как в "Психозе" Норман, убивая другого-женщину, уничтожает то, что "в нем больше, чем он сам".

Взгляд Вещи

Это измерение субъекта за пределами субъективации предстает в наиболее чистом виде в том, что, разумеется, является ключевым планом в "Психозе", а возможно, и квинтэссенцией Хичкока: в плане, снятом сверху и изображающем холл второго этажа и лестницу в "доме матери". Этот таинственный план встречается дважды. В сцене убийства Арбогаста план с Арбогастом, снятый с верхней ступени лестницы (т. е. стой точки, которая все-таки является "нормальной" перспективой, доступной человеческому глазу), внезапно "взлетает", поднимается в воздух и переходит в самую верхнюю точку, с которой видна вся сцена внизу. Сцена, где Норман несет мать в подвал, также начинается с "пытливого" плана снизу той же лестницы - т. е. с кадра,

который хотя и не является субъективным, но все же автоматически ставит зрителя в положение пытающегося подслушать беседу между Норманом и матерью в комнате наверху; затем, в чрезвычайно сложной и продолжительной съемке с движения, сама траектория которой имитирует форму ленты Мебиуса, камера поднимается и одновременно вращается вокруг своей оси, распространяя ту же "точку зрения бога" на всю сцену. Пытливая перспектива, основывающаяся на желании проникнуть в тайну дома, находит завершение в собственной противоположности, в объективном взгляде на сцену сверху, как бы возвращающемся зрителю послание: "ты хотел видеть все, тогда вот он, прозрачный нижний план всей сцены, не исключая и четвертой стороны (закадрового поля)...".

Основное свойство этой съемки сдвижения заключается в том, что она *не* следует траектории стандартной хичкоковской съемки сдвижения (от начального общего плана сцены сверху по направлению к выделяющемуся пятну⁵¹), но подчиняется иной, едва ли не противоположной логике: от взгляда на уровне земли, способствующего зрительской идентификации, до позиции чистого метаязыка. Как раз в этот момент смертоносная Вещь ("Мать") входит через правую дверь; на ее странный, "противоестественный" характер указывает манера, в которой она движется: медленными, прерывистыми, запутанными, резкими движениями, как будто мы видим не настоящего живого человека, а воскрешенную куклу, живого мертвеца.

Объяснение, предложенное самим Хичкоком в беседах с Трюффо, как обычно, обманчиво в самой своей обезоруживающей убедительности; Хичкок приводит две причины, по которым он включил этот "взгляд с точки зрения бога": (1) он делает сцену прозрачной и тем самым помогает режиссеру сохранить втайне идентичность "Матери", не вызывая подозрения, что он обманывает или что-то скрывает; (2) он вводит контраст между безмятежным, неподвижным "взглядом сточки зрения бога" и следующим кадром, динамично показывающим падение Арбогаста с лестницы. **

Чего не удается объяснить Хичкоку, так это *raison d'être* быстрой смены кадра "нормального" вида Арбогаста на нижнем



уровне взглядом на нижний план сверху - т. е. на включение "точки зрения бога" (или во втором случае - *raison d'être* продолжительной и непрерывной съемки движения от пыльного взгляда на нижний план до "взгляда с точки зрения бога"). Быстрая смена следующего за этим кадром с убийством Арбогаста отличается еще большей одиозностью: она переносит нас с уровня реальности (т. е. точки зрения чистого метаязыка, делающего прозрачным нижний план реальности) в Реальное, в "пятно", выходящее за рамки реальности: пока мы наблюдаем сцену "точки зрения бога", "пятно" (смертоносная Вещь) входит в кадр, и уже следующий кадр показывает *точку зрения этого пятна*. Эта быстрая смена кадра по направлению к субъективной точке зрения самого (самой?) убийцы - к невозможному взгляду Вещи, только что появившейся в визуальном поле реальности - превращает, выражаясь гегельянским языком, рефлексию-в-себя *объективного взгляда во взгляд самого объекта*-, как таковая, быстрая смена кадра обозначает здесь точный момент перехода к извращению.



Внутреннее развертывание всей сцены убийства Арбогаста отражает траекторию перехода "Психоза" от истерии к извращению: ** истерия определяется отождествлением желания субъекта с желанием другого (в данном случае, желания зрителя с пытливым желанием Арбогаста как диететической личности), тогда как извращение предполагает отождествление с "невозможным" взглядом самого объекта-Вещи - когда нож режет лицо Арбогаста, мы видим сцену глазами той самой "невозможной" смертоносной Вещи." Говоря языком лакановских матем, мы совершаем переход от \$ O a к O S- от субъекта, тревожно вглядывающегося в пространство перед собой в поисках следов того, что "больше, чем может вместить глаз" - в поисках таинственной Вещи, напоминающей мать - *к взгляду самой Вещи на субъекта.* **

Поэтому объяснение Хичкока, согласно которому задача "взгляда с точки зрения бога" заключается в том, чтобы держать нас, зрителей, в неведении (относительно идентичности матери), не вызывая подозрения в том, что режиссер старается от нас что-то скрыть, подталкивает к неожиданному, но все-таки неизбежному выводу: если при помощи взгляда с точки зрения бога нас держат в неведении, то *определенное радикальное неведение должно быть присуще статусу Самого Бога*, который четко соответствует слепому функционированию символической машины. Бог Хичкока следует собственным путем, будучи безразличным к нашим мелким человеческим делам, - точнее говоря, Он *совершенно не способен понимать нас, живых людей*, поскольку Его царство - это царство мертвых (т. е. поскольку символ есть убийство вещи). В этом отношении он подобен Богу из мемуаров Даниэля Пауля Шребера, ибо он, "привыкши к общению только с мертвыми, *не понимает живых людей*"^{*1} или, цитируя самого Шребера:

...в соответствии с Порядком Вещей, Бог на самом деле ничего не знал о живых людях, и у него не было в том потребности; сообразно Порядку Вещей, у Него была потребность в общении лишь с трупами.^{5b}

Такой порядок вещей, разумеется, есть не что иное, как символический порядок, который умерщвляет живое тело и освобождает его от субстанции Наслаждения. Иными словами, Бог как

Имя Отца ^ веденный к фигуре символической власти, "мертв" (также) и в том смысле, что *Он ничего не знает о наслаждении*, о жизни-субстанции: символический порядок (большой Другой) и наслаждение радикально несовместимы.⁵⁹ Вот почему знаменитое фрейдовское сновидение о сыне, который предстает перед отцом и упрекает его со словами: "Отец, разве ты не видишь, что я горю?", можно перевести попросту как: *"Отец, разве ты не видишь, что я наслаждаюсь?"* - разве ты не видишь, что я жив, горю от наслаждения? Отец не видит этого, потому что он мертв, из-за чего мне открыта возможность наслаждаться нетолько за пределами его знания - без его ведома - но еще и в самом его неведении. Другое, не менее известное фрейдовское сновидение, об отце, который не знает, что он мертв, тем самым может быть дополнена (*"Д видящий сон, наслаждаюсь тем, что) отец не знает, что он мертв"*).*

Вернемся к "Психозу": "пятно" (Мать), таким образом, наносит удар, подобно протянутой руке ослепленного Божества, подобно Его бесчувственному и бессмысленному вмешательству в мир. Подрывной характер этой перестановки станет очевидным, когда мы сопоставим ее с другой, почти идентичной перестановкой в фильме Фреда Уолтона "Когда звонит незнакомец" - быть может, лучшей вариацией на тему анонимных угроз по телефону. Первая часть фильма рассказывается с точки зрения девушки, которая работает няней в пригородном особняке: дети спят на первом этаже, а она смотрит телевизор в гостиной. После первых угрожающих звонков с повторяющимся требованием "Ты проверила детей?" она обращается в полицию, а та рекомендует ей никого не впускать в дом и постараться втянуть шантажиста в продолжительную беседу, которая позволит полицейским установить, кто звонит. Вскоре после этого полиция обнаруживает звонившего: другой телефон в том же доме... Шантажист находился там все время и уже убил детей. Тем самым убийца предстает в качестве непостижимого объекта, с которым невозможны никакие идентификации, поскольку это чистое Реальное, вызывающее неопишуемый ужас. Однако в этот момент фильм принимает неожиданный оборот: внезапно нас подводят к точке зрения самого убийцы, показывая жалкое буднич-

ное существование этого одинокого и отчаявшегося индивида - он спит в ночлежке, бродит по грязным кафе и безуспешно пытается общаться с соседями; поэтому когда детектив, нанятый отцом убитых детей, готовится вонзить в него нож, наши симпатии целиком и полностью на стороне бедного убийцы.

Как и в самом "Психозе", в самом предъявлении двух точек зрения нет ничего подрывного: если бы рассказ велся только с точки зрения юной няни, мы имели бы дело со стандартным случаем жертвы, которой угрожает нечто призрачное, бестелесное и потому еще более грозное; если бы мы удовольствовались самоощущением убийцы, то получили бы стандартное описание патологического мира убийцы. Весь подрывной эффект зависит от разрыва, от перехода от одной перспективы к другой, от изменения, наделяющего голосом невозможный/недостижимый до той поры объект и заставляющего его говорить - словом, *субъективирующего* его. Сначала убийца описан как непостижимое жуткое существо, как *объект* в лакановском смысле слова со всей вложенной в него энергией переноса; затем нас внезапно подводят к его собственной точке зрения. "Тем не менее, важнейшая особенность "Психоза" заключается в том, что Хичкок как раз не совершает этого шага к субъекта вации: когда мы брошены под "субъективный" взгляд Вещи, Вещь, хотя она и становится субъектом, *не субъективируется*, не "открывается", не "обнаруживает своих глубин", не выставляет себя для нашего патетического сострадания, не показывает нам трещину, сквозь которую мы могли бы увидеть все многообразие опыта ее самости. План, снятый с ее точки зрения, делает ее еще недоступнее - мы смотрим ее глазами, и само совпадение нашего взгляда со взглядом Вещи усиливает ее радикальную Другость до почти невыносимой степени.

"Субъективное опустошение"

Другой способ определить взгляд вещи на субъекта, расшатывающий обычную оппозицию "субъективного" и "объективного", состоит в том, чтобы сказать, что им отмечается момент, когда субъект оказывается напрямую пойманным в ловушку видения Другого-Вещи, захвачен этим видением. В предшествующих

"Психозу" фильмах Хичкока схожая съемка встречается дважды: в "Головокружении", когда в своем сновидении Скотти (Джеймс Стюарт) смотрит на собственную голову, изображенную как своеобразный психотический частичный объект, расположенный в точке схождения бегущих линий на заднем плане; и, прежде всего, за тридцать лет до этого в "Убийстве", когда - за несколько секунд



до самоубийственного прыжка Фейна - во время его полета на трапедии перед ним проходит ряд видений; сначала - лица двух главных героев (сэра Джона и Дианы), затем - качающаяся пустота. Эта сцена как будто бы основана на стандартном приеме "прямой съемки/обратной съемки": объективная съемка с Фейном чередуется с субъективной съемкой его видений, вследствие чего интерпретаторы (к примеру, Ротман) сосредоточиваются



на содержании его видений; подлинной же тайной этой сцены является жуткая "объективная" съемка Фейна, который летит по воздуху, глядя в камеру странным, мазохистски-агрессивным взглядом.

Основное впечатление от этой съемки (и двух схожих случаев из "Головокружения" и "Психоза") заключается в том, что "естественные" отношения между движением и состоянием покоя *переворачиваются*: дело выглядит так, как если бы голова, уставившаяся в камеру (точка взгляда), находилась в состоянии покоя, тогда как целый мир вокруг нее пребывал в состоянии кружения и утрачивал четкие очертания, - в отличие от "истинного" положения вещей, когда голова пронесится мимо, а фон застынет на месте." Гомология этого невозможного взгляда точки зрения Вещи, вызывающей оцепенение субъекта, сводит его к неподвижности, и анаморфоза никоим образом не случайна: дело выглядит так, как если бы в трех вышеупомянутых кадрах анаморфическое пятно обретало ясные и отчетливые очертания, тогда как все остальное, оставшаяся реальность, становилось расплывчатым. Словом, *лш смотрим нажран с точки анаморфо-*

за, с точки, делающей пятно отчетливым - и цена, которую мы платим за это, заключается в "утрате реальности". (Более забавный, но все-таки не столь действенный вариант того же самого встречается в "Незнакомцах в поезде" в съемке толпы на трибунах около теннисного корта: все головы поворачиваются в одном ритме, наблюдая за мячом - кроме одной, головы убийцы Бруно, который неподвижно уставился в камеру - т. е. на Гая, обзирающего трибуны).**

Следовательно, взгляд Вещи заключает в себе "триаду", члены которой образуют своего рода "отрицание отрицания": (1) чередование прямой съемки/обратной съемки Арбогаста с тем, что он видит, остается на уровне стандартного саспенса - исследователь входит в запретную зону, где "рыщет" неизвестное X - иначе говоря, где каждый изображенный объект окрашен желанием и/или тревогой субъекта; (2) быстрая смена плана на объективный "взгляд с точки зрения бога" "отрицает" этот уровень - стирает пятно "патологических" интересов субъекта; (3) субъективная съемка того, что видит убийца, "отрицает" объективность "взгляда с точки зрения бога". Эта субъективная съемка представляет собой "отрицание отрицания" субъективной съемки того, что Арбогаст видит в начале сцены: это возвращение к субъекту, но к субъекту *за пределами* субъективности, и поэтому никакая идентификация с ним невозможна - в отличие от нашей первоначальной идентификации с пытливым взглядом Арбогаста, теперь мы находимся в невозможной точке абсолютной Странности. Нас сталкивают лицом к лицу с этой странностью в самом конце фильма, когда Норман поднимает глаза и смотрит прямо в камеру: когда мы видим разрезанное лицо Арбогаста, мы смотрим на него теми же глазами.*⁴

Ключевая особенность, которую здесь нельзя упускать из виду, заключается во взаимозависимости между объективным взглядом сверху ("взгляд с точки зрения бога") и сразу же следующим за ним, показанным с определенной точки зрения кадром, изображающим разрезанное лицо Арбогаста (в чем и состоит контраст, на который указывает Хичкок).** Чтобы прояснить эту основополагающую разницу, проведем простой мысленный эксперимент и представим сцену убийства Арбогаста

без "взгляда с точки зрения бога", ограниченную рамками стандартного приема "прямая съемка/обратная съемка": после ряда знаков, указывающих на нависшую угрозу (трещина в двери второго этажа и т. д.), мы получаем съемку с определенной точки зрения, показывающую Арбогаста глазами убийцы... Таким образом, воздействие "взгляда Вещи" утрачивается, субъективная съемка начинает функционировать не как взгляд невозможной Вещи, но как обычная съемка с определенной точки зрения одной из диегетических ртотиле, с которыми зритель без труда может себя идентифицировать.

Иными словами, *"взгляд с точки зрения бога" необходим для того, чтобы очистить поле всех субъективных иде I Итификац Ий*, осуществив то, что Лакан называет *"destitution subjective"*, *субъективным опустошением*, - только на основании этого следующий за ним кадр, снятый с субъективной точки зрения, воспринимается не как взгляд одного из диегетических субъектов, но как невозможный взгляд Вещи. ** Здесь следует вспомнить замечания Жана Нарбони, относящиеся как раз к тому, как Арбогаст поднимается по лестнице, о том, как в хичкоковском приеме "прямой съемки/обратной съемки" воплощается невозможность не обусловленного вещами "свободного, пытливого, самостоятельного и активного взгляда, принадлежащего субъекту-исследователю, который сам не является частью ребуса, т. е. того, что Хичкок называет "обшивкой"":

"...отчего от столь многих (хичкоковских) сцен, снятых с субъективной точки зрения, у нас возникает ощущение, что взгляд человека не проясняет вещи, что его шаги не ведут его к вещам, но что сами вещи смотрят на него, угрожающе притягивают, хватают и чуть ли не поглощают его, что образцовым способом происходит в "Психозе", когда детектив Арбогаст поднимается по лестнице? Воля никогда не бывает свободной, субъективность всегда стеснена принуждением и поймана в ловушку".⁶⁷

Но эти узы, которые, так сказать, прищипливают субъекта к объектам - основание хичкоковской "субъективной мизансцены", не являются последним словом режиссера: вид сверху, обеспечивающий геометрически прозрачный нижний план сцены и следующий за Арбогастом, который поднимается по лестнице, представляет собой как раз тот невозможный взгляд, автономный, не обусловленный вещами, очищенный от всех пато-

логических идентификаций, свободный от принуждения (в последней сцене, о которой шла речь, когда Норман несет мать в подвал, камера осуществляет это самоочищение взгляда в рамках продолжительной съемки сдвижения, которая начинается с пытливового приземленного взгляда и кончается тем же самым "взглядом с точки зрения бога": посредством кругового движения камеры взгляд здесь буквально избавляется от патологического принуждения, сбрасывая его). Поэтому быстрая смена съемки с точки зрения нейтрального и свободного взгляда на съемку сточки зрения взгляда самой Вещи является внутренне присущим этой Вещи подрывом чистоты взгляда - не впадением в субъективность, а вхождением в измерение субъекта за рамками субъективности.

Сцена самоубийства в "Убийстве" содержит схожую формальную динамику: самоубийственному прыжку непосредственно предшествует субъективная съемка, которая отражает взгляд Фейна на арену и публику из-под купола цирка - т. е. с точки зрения, совпадающей с "точкой зрения бога". Этот кадр, снятый с определенной точки зрения, изображает очищение Фейна: претерпев *aesnfition subjective*, освободившись от субъективных идентификаций, он может ринуться вниз, назад к земной реальности, стать объектом-пятном на ней. *Беревка*, на которой он висит, - это пуповина, связующая "взгляд сточки зрения бога" - позицию чистого метаязыка, взгляд, освобожденный от всех "приземленных" субъективных идентификаций - с непристойной Вещью, которая пятнает реальность.*"

Крах интерсубъективности

Антагонизм между объективным "взглядом с *ТОЧКИ зрения* бога" и "субъективным" взглядом Вещи повторяет на другом, гораздо более радикальном уровне, антагонизм между объективностью и субъективностью, регулирующий прием "прямой съемки/обратной съемки". Такое сообщничество между "взглядом сточки зрения бога" и непристойной Вещью характеризует не просто взаимодополняющие отношения двух противоположностей, но их абсолютное совпадение - их антагонизм носит чисто *топологический* характер,- мы же имеем *один и тот же* элемент, за-

писанный на двух поверхностях, помещенный в два регистра; непристойное пятно есть не что иное, как способ, которым объективно-нейтральный вид картины в целом присутствует в самой картине. (В вышеупомянутом кадре из "Птиц", показывающем Бодегу Бей с "точки зрения бога", такое же топологическое переворачивание осуществляется в рамках одного и того же плана: как только птицы попадают в кадр из-за камеры, нейтральная "объективная" съемка превращается в съемку "субъективную", выражающую взгляд непристойной Вещи, т. е. птицубийц).

Тем самым мы возвращаемся к отправной точке нашего анализа, поскольку мы уже сталкивались с гомологическим "сообщничеством" двух противоположных свойств, говоря о "янгснизме" Хичкока, а именно: (1) обусловленности субъективных судеб транссубъективным слепым автоматизмом символической машинерии; (2) приоритета взгляда над видимым, что ставит всю сферу "объективности" в зависимость от взгляда. Тем же антагонизмом определялось понятие "большого Другого" в период, когда Лакан впервые начал его разрабатывать (в начале 1950-х годов, т. е. во время первых двух "Семинаров"): "большой Другой" *вводится как* непостижимая Другость субъекта юту сторону стены языка, а затем неожиданно возвращается к несубъективному слепому автоматизму символической машины, регулирующему интересубъективное взаимодействие. "И то же возвращение образует драматический *tour de force*, "фокус", интерпретации Ротмана в "Убийственном взгляде": после сотен страниц, посвященных фигуре абсолютной Другости в фильмах Хичкока, воплощенной во взгляде в камеру, окончательный итог исследования "Психоза" заключается в том, что эта Другость в конце концов совпадает с самой машиной (камерой).

Чтобы ощутить *это* парадоксальное совпадение в "живой" форме, достаточно вспомнить две особенности монстров, киборгов, живых мертвецов" т. д.: это машины, работающие вслепую, без сострадания, они лишены всяких "патологических" раздумий, недоступны нашим мольбам (слепое упорство Шварценеггера в "Терминаторе", живых мертвецов в "Ночи живых мертвецов" и т. д.), но в то же время их характеризует присутствие аб-

солотного взгляда. На самом деле в монстре ужасаетто, что *он* как будто бы все время наблюдает за нами - без такого взгляда слепое упорство его влечения утратило бы свой жуткий характер и превратилось бы в простую механическую силу. Заключительное растворение взгляда Нормана в черепае матери выражает эту неразрешимость, это совпадение противоположностей, которое в конечном итоге оказывается лентой Мебиуса: машина производит остаток - взгляд как пятно, но внезапно оказывается, что этот остаток включает в себя саму машину. *Сумма содержится в своем остатке - эта пуповина, припиливающая Целое к своему пятну, суть абсолютный парадокс, который опеределяет субъекта.*

В таком случае необходимо прояснить последнее недоразумение: основной "секрет" "Психоза", секрет, воплощенный во взгляде Нормана в камеру, *не* сводится к новой разновидности пошлости непостижимой, невыразимой глубины человека за стеной языка и т. д. Основной секрет в том, что эта Потусторонность сама по себе оказывается пустой, лишенной всякого позитивного содержания: в ней нет глубины "души" (взгляд Нормана совершенно "бездушен", подобен взгляду чудовищ и живых мертвецов) - как таковая, эта Потусторонность *совпадает с самим взглядом*: "за явлением нет никакой вещи в себе, есть только взгляд"⁷¹. - дело выглядит так, словно это суждение Лакана относилось непосредственно к заключительному взгляду Нормана в камеру, словно в этом суждении подводится итог основному уроку "Психоза"⁷¹. Теперь мы можем еще ответить и на иронические замечания Раймонда Даргнета⁷² о ложной глубине фильмов Хичкока ("потемкинские¹ подводные лодки - флот перископов без корпусов"); вместо того чтобы пытаться доказать несостоятельность такого описания, его следует перенести на "саму вещь": одиозный урок "Психоза" *СОСТОИТ В ТОМ, ЧТО САМА ЭТА "ГЛУБИНА" (безмерная и непостижимая бездна, определяющая наш. феноменологический опыт другого как "личности") представляет собой "перископ без корпуса", иллюзорный эффект поверхностного отражения, наподобие нарисованного Паррасием покрывала, создавшего иллюзию, будто за ним кроется некое содержание...*

Взгляд, который раскрывает подлинную природу Потусторонности, - это жесткая сердцевина картезианского *cogito*, кость, что застряла в горле современных критиков "картезианской метафизики субъективности". Т. е. одна из повторяющихся антикартезианских тем в современной философии от позднего Витгенштейна до Хабермаса состоит в том, что картезианскому *cogito* якобы не удается принять во расчет примат интересубъективности: речь идет о том, что *cogito* "монологично" по своей структуре и в качестве такового является отчужденным, овеществленным продуктом, который может возникнуть только на фоне интересубъективности и ее "жизненного мира". Неявно двигаясь в противоположном направлении, "Психоз" указывает на статус субъекта, предшествующего интересубъективности, - на не имеющую глубинного измерения пустоту чистого взгляда, являющегося не чем иным, как топологической изнанкой Вещи. Такой субъект - ядро якобы "устаревшей" картезианской проблематики Машины и Взгляда, т. е. картезианской одержимости двумя предметами, механикой и оптикой - есть то, что прагматико-герменевтический интересубъективный подход старается любой ценой нейтрализовать, поскольку субъект этот препятствует субъективации/нарративизации, полной интеграции субъекта в символический мир.

Итак, путь Хичкока от фильмов 1930-х годов к "Психозу" в некотором смысле параллелен пути Лакана. В 1950-х годах лакановская теория - через мотив интересубъективности - тоже была включена в традиционный антисциентистский дискурс: психоанализу следует избегать объективации пациента; в психоаналитическом процессе "истина" возникает в результате интересубъективной диалектики, где признание желания неразрывно связано с желанием признания... Семинар о переносе (1960-1961) открыто отказывается от этой проблематики ради *agalma*, "скрытого сокровища", не символизируемого объекта ("прибавочного наслаждения"), который "в субъекте есть нечто большее, нежели сам субъект", - и тем самым вносит в интересубъективные отношения нередуцируемую асимметрию.⁷⁵ Согласно Лакану 1950-х годов, объект сводится к "ставке" в интересубъективной игре узнавания (желать объект значит желать

желание другого, претендующего на этот объект и т. д.), тогда как для позднего Лакана *объект есть то, чего субъект ищет в другом субъекте* - то, что наделяет субъект его/ее достоинством. Поэтому ностальгия, которую многие интерпретаторы Лакана - прежде всего, в Германии и Британии - испытывают по отношению к "диалектико-интерсубъективному" Лакану 1950-х годов, который очень хорошо подходит к современному "жизненному миру" и/или к проблематике речевых актов (и может даже считаться его предтечей), есть не что иное, как форма сопротивления Лакану, отчаянная попытка обезвредить твердую сердцевину строения его теории.

Теперь мы можем понять, отчего Хичкок - в этом смысле не меньший картезианец, чем сам Лакан⁷⁴ - сопротивляется искушению использовать прием ретроспективного эпизода/голоса за кадром: этот формальный прием до сих пор основывается на интерсубъективности как на средстве символической интеграции. По этой причине хичкоковская вселенная в конечном итоге несовместима со вселенной *z/m noir*, где прием ретроспективного эпизода/голоса за кадром достиг своего апогея - достаточно упомянуть фильм Анатоля Литвака "Извините, ошиблись номером" (1948), хрестоматийную иллюстрацию лакановского тезиса о том, как истина субъекта конституируется дискурсом Другого. В нем рассказывается история о богатой старухе, из-за паралича ног прикованной к постели, которая случайно подслушивает телефонный разговор о запланированном убийстве; она начинает расследовать дело и - после целого дня подслушивания - в конце концов устанавливает, что жертва запланированного убийства - она сама; слишком поздно, так как убийца уже идет к ней... Как заметил Дж. П. Телотт,⁷⁵ примечательной особенностью этого фильма является то, что он переворачивает - выражаясь в гегельянской манере, производит "рефлексию-в-себя" - обычный прием **/t noir*, посредством которого (путем постепенной реконструкции, т. е. ряда отдельных догадок) рассказчица пытается обнаружить "подлинный образ" некоей таинственной личности (парадигмой здесь является, конечно, "Гражданин Кейн"): в фильме "Извините, ошиблись номером" эта таинственная неведомая личность *совпадает с самой рас-*

сказчицей. Посредством ряда рассказов других лиц, визуализированных в ретроспективных эпизодах, рассказчица постепенно соединяет все куски воедино и (ре)конструирует истину о самой себе, поняв, что сама того не ведая, она очутилась в центре сложнейшего заговора - словом, она обнаруживает собственную истину вне себя самой, в ускользающей от нее интерсубъективной сети.

В этом и состоит "завещательное" измерение приема ретроспективного эпизода/голоса за кадром: на смертном одре, когда все, чему суждено было случиться, уже произошло, субъект пытается упорядочить свою беспорядочную жизнь, организуя ее в виде последовательного повествования ("Двойная страховка", "Мертв по прибытии" и т. д.). Основной урок этого состоит в том, что когда мы соединим все куски воедино, ожидающим нас посланием окажется "смерть": сконструировать или реконструировать чью-нибудь историю возможно лишь при столкновении со смертью. Иными словами *noir* парадоксальным образом излишне полагается на черты, образующие его "черноту" (атмосфера безнадежной фатальности, когда игра окончена до того, как она началась и т.д.): он по-прежнему полагается на непротиворечивость "большого Другого" (символический порядок). *Film noir* целиком и полностью остается в рамках "повествовательной замкнутости", его повествовательную основу составляет замкнутый символический маршрут Судьбы, послание которой "приходит к своему адресату" с неумолимой неизбежностью.

Вспомним, быть может, самый мрачный и тревожный образец этого жанра, несправедливо недооцененную "Аллею кошмаров" Эдмунда Гоулдинга (1947), историю о "великом Стэнтоне", подрабатывающем на карнавалах, который добывает секреты у шарлатана, читающего мысли, и выдает себя за спирита; как раз тогда, когда кажется, что он, пользуясь богатых клиентов, вот-вот станет богачом, его обман раскрывается, а падение его оказывается столь же стремительно, сколь и успех. В самом начале фильма Стэнтон (*которого* играет Тайрон Пауэр) говорит о своем ужасе и отвращении к "дегенератам", шоу уродов, поедающих живых цыплят: низшая форма карнавальная жизни; в кон-

це фильма он сам возвращается на этот дрянной карнавал в качестве "дегенерата"... "Повествовательная замкнутость" заключается в этой метафорической петле: в самом начале герой становится очевидцем унижительной сцены, по отношению к которой он сохраняет чувство превосходства - он не замечает как раз того, что эта сцена служит метафорой его собственного будущего: он не замечает измерения "*de te fabula narratur*"*, того факта, что в конечном итоге неумолимая Судьба заставит его занять это весьма презренное место." В этой петле легко разглядеть этический императив, действующий во фрейдовском девизе "*woeswansollichiverden*"^ - где-то презренное создание, там и твое настоящее место, туда ты и должен попасть. Вот что такое, в конечном счете, "влечение к смерти": "влечение к смерти" - это название побуждения, неумолимо притягивающего субъекта к этому месту...

Однако же, чего, как правило, не замечают, так это радикальной *несовместимости между ретроспективным эпизодом/голосом* за кадром и другим свойством/*i/m noir*, субъективной камерой: Телотт совершенно не попадает в точку, когда замечает в обоих одно и то же (акцент на "точке зрения" - т. е. на том, что социальная реальность искажается субъективной перспективой) - для него субъективная камера представляет собой попросту радикализацию того, *что уже действовало в ретроспективном эпизоде/голосе за кадром.*⁷⁷ Разрыв между ретроспективным эпизодом/голосом за кадром и субъективной камерой в конечном счете является разрывом между Символическим и Реальным: с помощью ретроспективного эпизода/голоса за кадром субъект интегрирует собственный опыт в символический мир, а следовательно, и в публичное пространство интерсубъективности (неслучайно ретроспективное повествование, как правило, имеет форму признания Другому, олицетворяющему социальную власть), тогда как субъективная камера производит полностью противоположное воздействие - идентификация со взглядом другого исключает нас из символического пространства. Когда в каком-нибудь фильме мы внезапно начинаем "видеть вещи глазами другого", мы занимаем место, не поддающееся никакой символизации.

Наиболее ярко этот разрыв выражен у Хичкока, режиссера, работавшего с субъективной *камерой par excellence* и по этой причине испытывавшего указанные трудности при задействовании ретроспективных эпизодов: в тех редких случаях, когда режиссер прибегает к последнему приему ("Страх сцены", "Я исповедуюсь"), результат получается глубоко двусмысленным и странным, а ретроспективный эпизод, как правило, кажется фальшивым. Такой разрыв доходит до крайности в "Психозе": в конце концов, результатом становится прямая противоположность включению различных субъективных перспектив в общее поле интерсубъективности, создающему "эффект истины". Т. е. в конце фильма два уровня, совпадение между которыми обуславливает успешность повествования с помощью ретроспективного эпизода, расходятся между собой: с одной стороны, плоское "объективное" научное публичное *знание*, озвучиваемое психиатром, с другой, заключительный монолог Нормана/Матери, его/ее субъективная *истина*, его финальное заточение в психическом мире - с полностью разорванными связями между тем и другим.

Основополагающий разрыв между знанием и истиной, разумеется, стал общим местом лаканианской теории, истерик "лжет" в том, что касается фактического и пропозиционального содержания его высказываний, но все-таки сама эта ложь на уровне высказанного производит истину его желаний, его подлинную субъективную позицию относительно высказанного - в противоположность невротуку навязчивых состояний, который говорит "правду и ничего, кроме правды", чтобы утаить лживость собственной субъективной позиции. Вспомним противостояние между американскими левыми и маккартистами - охотниками на ведьм в начале 1950-х годов: на уровне "соответствия фактам" маккартисты, несомненно, были близки к истине, по крайней мере, в том, что касалось Советского Союза (надо ли говорить о наивном, идеализированном образе Советского Союза в левых кругах?), но все же, несмотря на это, какое-то безошибочное чувство подсказывает нам, что в рамках этого конкретного социального звена "истина" (подлинность субъективной позиции) была определена на стороне преследуемых

левых, тогда как охотники на ведьм были негодьям и, даже не смотря на "справедливость" *пропозиционального содержания* их высказываний. Парадокс заключается в том, что *интерсубъективную истину можно высказать только в формелжи*, ложности пропозиционального содержания: не существует "синтеза", посредством *которого можно было бы* выразить (интерсубъективную) истину в форме (пропозициональной) истины, поскольку, как выразился Лакан, истина всегда имеет структуру вымысла.

Однако же основополагающая мысль, которую не следует упускать из виду, состоит в оппозиции между этой истерической интерсубъективной истиной, т. е. подлинной позицией субъекта, и истиной *психотической*, высказывающейся в финальном монологе "матери": последнему недостает (и эта нехватка превращает его в психотический бред) как раз измерения *интерсубъективности* - "истина" Нормана не интегрирована в интерсубъективное поле.

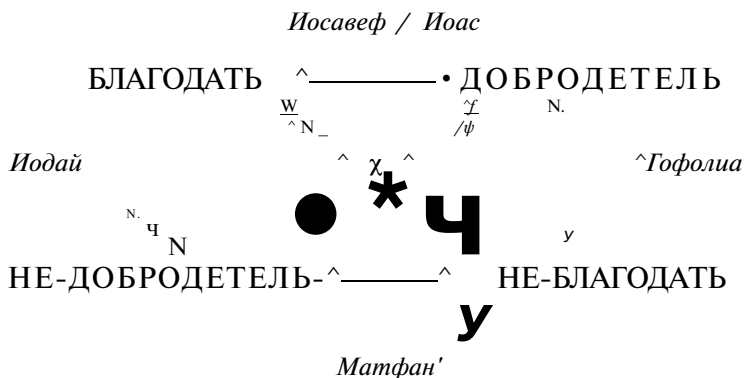
Поэтому основной социально-идеологический урок "Психоза" состоит в крахе самого поля интерсубъективности как среды для Истины в эпоху позднего капитализма, в распаде поля интерсубъективности на два полюса - знания специалистов и психотической "частной" истины. Но означает ли это, что сегодня в мире позднего капитализма психоанализ (который в конечном счете заключается в символической интеграции наших травм посредством рассказа о них психоаналитику, олицетворяющему большого Другого интерсубъективности) уже невозможен? Общественный интерес к таким фигурам, как Ганнибал Лектер, серийный убийца и каннибал из романа Томаса Харриса, дает луч надежды: этот *интерес в конечном счете свидетельствует о сильном* желании пройти психоанализ по Лакану. Т. е. Ганнибал Лектер олицетворяет собой возвышенную фигуру в строго кантианском смысле слова, отчаянную, в конечном *итоге неудачную попытку* "популярного" воображения представить себе идею лаканианского психоаналитика. Отношения между Лектером и психоаналитиком-лаканианцем прекрасно соответствуют отношениям, которые по Канту определяют опыт "динамического возвышенного": между дикой, хао-

тической, неукротимой, бушующей Природой и сверхчувственной Идеей Разума без каких бы то ни было естественных ограничений. Разумеется, причиняемое Лектером зло (он не только убивает своих жертв, но и поедает их внутренности) напрягает до предела нашу способность представлять ужасы, которые мы можем навлекать на наших собратьев; и все же, даже прилагая невероятные усилия в попытке представить себе жестокость Лектера, уловить подлинное измерение того, что проделывает психоаналитик, так и не удается: вызывая *la traversée du fantasme* (преодоление нашей первофантазии), он в буквальном смысле "крадет ядро нашего бытия", *objet petit a*, скрытое сокровище, *agalma*, которую мы считаем в нас наиболее ценным; психоаналитик изобличает все это как простую видимость. Лакан определяет *objet petit a* как фантазматическую "материю Я"; как то, что наделяет \$, трещину в символическом порядке, онтологическую пустоту, которую мы называем "субъектом", онтологической непротиворечивостью "личности", подобием полноты бытия - и как раз эту "материю" психоаналитик "проглатывает" и уничтожает. Таково разумное обоснование неожиданной "евхаристической" составляющей, действующей в лакановском определении психоаналитика, неоднократно повторявшийся им аллегорический намек на Хайдеггера: "Mange ton *Dasein* V - "Съешь свое *здесь-бытие*" В этом и состоит чарующая сила Ганнибала Лектера: самой своей неспособностью достичь абсолютного предела того, что Лакан называет "субъективным опустошением", это очарование дает нам некоторое предпонимание Идеи психоаналитика. Поэтому в "Молчании ягнят" Лектер - действительно каннибал, но не в отношении своих жертв, а в отношении Кларисы Старлинг их взаимоотношения представляют собой издевательскую имитацию ситуации психоанализа, поскольку в обмен на свою помощь в поимке "Буффало Билла" он хочет, чтобы она доверила ему - что? Именно то, что пациент доверяет психоаналитику: ядро своего бытия, свою первофантазию (блеяние ягнят). Поэтому обмен, предлагаемый Лектером Кларисе, таков: "Я помогу тебе, если ты согласишься съесть свое *Dasein* V Инверсия подлинно аналитических взаимоотношений состоит в том, что в качестве компенсации Лектер помо-

гает ей разыскать "Буйрфало Билла". Лектер недостаточно жесток, чтобы стать психоаналитиком-лаканианцем: в психоанализе мы должны *платить* психоаналитику, чтобы он позволил нам принести ему *наше Dasein* на блюдечке...

Примечания:

- ¹ Еще одним доказательством личной преданности Хичкока этому фильму служит то, что, несмотря на свой значительный интерес к финансовым вопросам, он снял "Не того человека" бесплатно, отказавшись от режиссерского гонорара.
- ² Eric Rohmer and Claude Chabrol, *Hitchcock: The First Forty-four Films*, New York: Frederick Ungar 1979.
- * "Хичкок производит кино отношений подобно тому, как английская философия произвела философию отношения" (Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, London: The Athlone Press 1986, p. X).
- ⁴ Еще одна основополагающая черта янсенистской идеологии состоит в том, что Бог никогда не вмешивается в мир, открыто совершая чудеса - нарушая законы природы: благодать кажется чудом только верующим, тогда как остальные воспринимают ее как совпадение. Этот круг указывает на то, что Благодати присуще отношение *переноса*; я узнаю чудо - т. е. знамение Благодати - в случайности лишь потому, что я уже верую.
- ⁵ Возникает даже искушение построить здесь семиотический квадрат в духе Греймаса, чтобы объяснить расположение главных героев в "Гофолии" Расина:



Основная оппозиция здесь - между царицей Гофолией, которая добродетельна, но не удостоивается благодати, и верховным жре-

цом Иодаем, который осенен благодатью, но явно не добродетелен (лишен сострадания, склонен к яростным вспышкам мстительности и т. д.). Место Матфана также ясно и однозначно (он не добродетелен и не осенен благодатью и как таковой является воплощением простого и чистого зла), но трудности возникают с тем, кого считать его противоположностью, т. е. идеальным синтезом благодати и добродетели. Сюда не подходит ни один из двух кандидатов - ни жена Иодая Иосавеф, ни его племянник Иоас, законный претендент на трон Иудеи: сами женские добродетели Иосавеф (сострадание, готовность пойти на компромисс с врагом) делают ее не годной на роль божественного орудия, тогда как само совершенство Иоаса делает его чудовищным, скорее идеологическим автоматом, нежели добродетельным живым существом (и как раз по этой причине он подвержен предательству: впоследствии Иоас действительно предаст Иегову, что открывается в кошмарном видении Иодая). Невозможность заполнить верхнее место схемы обусловлена свойственной идеологическому пространству - пространству, картографируемому семиотическим квадратом добродетели и благодати - ограниченностью: отношения между благодатью и добродетелью в основе своей антагонистичны, т. е. благодать может найти себе отдушину в виде не-добродетели.

И особое качество философского *деизма* Юма заключается в том, что он производит третий вариант этой разобщенности. Деист всерьез воспринимает радикальную инаковость Бога, он понимает негодность наших человеческих понятий для того, чтобы оценивать Его, и извлекает из этого радикальные выводы: всякое почитание Бога человеком фактически приводит к Его принижению, т. е. опускает Его на уровень чего-то постижимого человеком (почитая Бога, мы приписываем Ему самодовольную восприимчивость к нашей лести) - следовательно, единственная достойная Бога позиция такова: "Я знаю, что Бог существует, и все-таки как раз по этой причине я *не* почитаю Его, а попросту следую элементарным этическим правилам, доступным каждому, будь то верующий или неверующий, посредством врожденного им естественного Разума". (Ср.: Miran Zivonjic, *An Utterly Dark Spot: Gaze and Body in Early Modern Philosophy*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000, pp. 3-14). Добавляя четвертый, атеистический вариант ("Я знаю, что Бога не существует, но по этой самой причине чувствую себя обязанным следовать элементарным этическим правилам, доступным каждому, будь то верующий или неверующий..."), мы опять-таки получаем греймасовский семи-

отический квадрат, где четыре позиции можно разбить на две контрадикторные и две контрарные пары.

⁷ Как в известной истории о "встрече в Самарре", когда слуга принимает удивленный взгляд Смерти за смертельную угрозу; см.: Жижек С. *Возвышенный объект идеологии*. М., 1999. Гл. 2.

• "Ah! je vois Hippolyte;/ Dans ses yeux insolents je vois ma perte écrite" (Jean Racine, *Phèdre*, 909-910).

¹ Возможно, наилучшим примером служит обмен взглядами между Ингрид Бергман, Кэри Грантом и Клодом Рейнсом в сцене приёма из "Дурной славы".

• Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin 1977, p. 84.

¹¹ Бражник "мертвая голова" являет собой, быть может, наиболее наглядный пример такой рефлексивности взгляда, работающей при мимикрии. Т. е. обычное понятие мимикрии включает в себя просто обманчивый облик, который заставляет взгляд принимать животное не за то, что оно есть (саранча походит на шепку; маленькая немощная рыбка раздувается и принимает угрожающие пропорции); но в случае с бражником "мертвая голова" животное обманывает наш взгляд тем, что *мимикрирует под сам взгляд*, т. е. являет себя нашему взору как то, что возвращает взгляд. Лакан часто вспоминает классическую историю о состязании двухдревнегреческих живописцев, Зевксиса и Паррасия: победа присуждается Паррасию, который изображает на стене покрывало; к нему поворачивается Зевксис и говорит: "Ну а теперь покажи, что ты изобразил под покрывалом". Обман, связанный с бражником "мертвая голова", располагается на том же уровне: он вводит в заблуждение наш взгляд не посредством убедительных черт имитируемого объекта, а тем, что порождает иллюзию ответа на сам взгляд. А разве оптический обман с "окном во двор" в одноименном фильме Хичкока, по сути, не является тем же? Черное окно на противоположной стороне двора возбуждает любопытство Джеймса Стюарта как раз потому, что он воспринимает его как своего рода вуаль, которую он хочет сдернуть, чтобы увидеть, что за ней скрыто; эта ловушка работает лишь постольку, поскольку он воображает в ней присутствие взгляда Другого, ибо, как говорит Лакан, скрывающаяся за видимостью "вещь в себе" есть не что иное, как взгляд. См. главу Мирана Божовича об "Окне во двор" в этой книге.

¹¹ Подробнее см.: Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA: MIT Press 1991, ch. 4. (см. также выше - с. 189-200)

- Конечно же, здесь структурная гомология напрашивается сама собой: такой совершенно внешний характер символической сети, определяющей судьбу субъекта по отношению к его внутренним свойствам, постижим только на фоне вселенной/товара, где "судьба" товара, его обмен/обращение, воспринимается как нечто радикально внешнее по отношению к позитивным, внутренним свойствам (его "потребительной стоимости"). Однако не стоит злоупотреблять использованием таких абстрактных гомологии - в конечном итоге они функционируют в качестве оправдания за отсрочку в развитии конкретных механизмов опосредования.
- ¹⁴ Этулинию - среди прочих - пересек капитан Ахав в "Моби Дике" Мел вилла. Ахав прекрасно осознает, что Моби Дик - эта неприспособленная Вещь *par excellence* - просто гигантское глупое животное; но как таковое оно представляет собой картонную маску реального Зла, Бога, создавшего мир, где человеку в конечном итоге не остается ничего, кроме страдания. Поэтому цель Ахава состоит в том, чтобы, поразив Моби Дика, нанести удар по самому Творцу.
- ¹⁵ Поэтому "Не тот человек" потерпел неудачу в качестве "серьезного" фильма по той же причине, по какой фильм "Мистер и миссис Смит" провалился как комедия: хичкоковское мастерство во владении комической деталью остается непревзойденным до тех пор, пока оно не выходит за рамки триллера, но как только Хичкок обращается к комедии напрямую, магический ореол пропадает.
- ¹⁶ William Rothman, *The Murderous Gaze*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1982.
- ¹⁷ В книге Стивена Ребелло (Stephen Rebello, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, New York: Doubleday 1990) собраны свидетельства того, что Хичкок, вопреки давлению, настоял на необходимости целого ряда тем, которые могут показаться зрителю, незнакомому с аллегорическим измерением этого фильма, всего лишь непонятным потаканием наихудшим коммерческим инстинктам: он выступил против превращения Сэма и Лайлы в полноценных героев, т. е. их следовало оставить "плоскими" инструментами для нашего расследования тайны матери Нормана; из окончательного варианта фильма он вырезал снятый сверху кадр, в котором убитая Марион лежала обнаженной рядом со струей из душа, хотя все в окружении режиссера признавали грандиозную поэтическую силу этого кадра, напоминающего о трагически бессмысленной, попусту растроченной жизни девушки. В рамках диегетического повествовательного содержания эти элементы, несомненно, кое-что добавили бы к ткани фильма; однако же,

стоит нам учесть саморефлективный аллегорический уровень, и становится ясно, отчего они излишни: они служили бы своеобразным шумом, мешающим диалогу между Хичкоком и зрителем. Еще одна причина, в силу которой отношения между Сэмом и Лайлой должны оставаться "пустыми", заключается в антагонизме между партнерством и любовью в фильмах Хичкока (см. "Введение" к данной книге): начиная с 1940-х годов, партнерство все больше мешает любви или какому-то иному искреннему чувственному влечению. Иными словами, "полноценный" роман между Сэмом и Лайлой вовсе не способствовал бы приданию фильму психологической глубины, а только *вырвал* бы из него критико-идеологическое жало.

ψ См. Leland Poague, 'Links in a Chain: *Psycho* and Film Classicism', in Marshall Deutelbaum and Leland Poague, eds, *A Hitchcock Reader*, Ames: Iowa State University Press 1986, pp. 340-349-

• Соблазн, которому - по крайней мере, единожды - поддался даже Фредрик Джеймисон; см.: Fredric Jameson, 'Allegorizing Hitchcock', in *Signatures of the Visible*, New York: Routledge 1990, p. 127.

"Jacques Lacan, 'Kant with Sade', *October* 51 (Winter 1990).

* Знаток Лакана без труда узнает в этой схеме прообраз "дискурса Господина" из матрицы четырех дискурсов:

5, ————— • S₂

Воля-к-наслаждению (V) обозначает позицию Господина (S₁), занимаемую агентом дискурса - садистом - на явном уровне, тогда как его партнером, S₂, является его другой, на которого садист переносит "боль бытия"; на нижнем уровне происходит смена термов (*a 0 #*, но не *\$ O я*), потому что садистская извращенность, как говорит Лакан, переворачивает формулу фантазии, т. е. происходит столкновение перечеркнутого субъекта с объектом-причиной его желания.

" В семинаре о переносе Лакан отметил решающее отличие между неврозом (истерия) и извращением в том, что касается их отношения к общественному строю; поскольку истерия обозначает сопротивление социальной интерпелляции, согласно с заданной социальной идентичностью, она по определению является подрывной, тогда как извращение по своей структуре сугубо "конструктивно" и может быть без труда поставлено на службу существующему общественному строю. См.: Jacques Lacan, *Le Séminaire*,

livre VIII: Le transfert, Paris: Editions du Seuil 1991, p. 93.

* Здесь мы, конечно же, отсылаем читателя к анализу Кристиана Меца из его статьи "Воображаемое означающее": Christian Metz, 'The Imaginary Signifier', in *Psychoanalysis and Cinema*, London: Macmillan 1982.

• Нетрудно заметить, что это возвращает нас кянсенистской проблематике предопределения. О дальнейшей разработке того, каким образом эта иллюзия задействована в идеологическом процессе, см.: Slavoj Žižek, *For They Know Not What They Do*, London: Verso 1991, ch.3.

^ Робин Вуд отчетливо сформулировал эту смену модальности, но он по-прежнему придерживается точки зрения субъективации; по этой причине он вынужден воспринять смену модальности просто как слабость фильма, т. е. как ляпсус, "компромисс", заключенный со стандартной формулой расследования тайн в детективных повествованиях, поэтому от него ускользает *структурная невозможность* идентификации с Норманом. См.: Robin Wood, *Hitchcock's Films*, New York: A.S. Barnes 1977, pp. 110-111.

^ Georg Seesslen, *fmoifer/1«g5i, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.S. 173.*

^ На эту важную деталь указал Робин Вуд: Robin Wood, *Hitchcock's Films*, p. 112.

^ Хичкок отталкивался от аналогичной диалектики ожидаемого/неожиданного уже в "Саботаже"; см. главу Младена Долара ("Зритель, который слишком много знал") о "Саботаже" в этой книге.

^ Такой предшественник первой части "Психоза" действительно существует: многие из ее мотивов можно найти в телевизионном фильме Хичкока "Пройти осталось еще одну милю" (1957).

Другая стратегия подрыва классической повествовательной замкнутости задействована в мелодраме Улу Гросбарда "Влюбленные" с Мерил Стрип и Робертом де Ниро, в конце которой в сгущенном виде разыграна целая гамма возможных развязок адольтеров в истории кино: пара расстается под давлением окружения; женщина чуть не совершает самоубийство, бросившись под поезд; после разрыва любовники случайно встречаются вновь и понимают, что они по-прежнему влюблены друг в друга, но только упустили подходящий момент; наконец, они вновь сталкиваются в электричке и (как представляется) счастливо воссоединяются - очарование фильма состоит в игре различными кодами, так что зритель так и не может быть уверен в том, что он видит уже окончательную развязку... "Постмодернистским" фильмом "Влюбленность" делает рефлексивное отношение к истории кино,

т. е. обыгрывание различных вариантов повествовательной замкнутости.

P Сдвиг в повествовании имеет давнюю и почтенную традицию, начиная с "Волшебной флейты" Моцарта-Шиканедера: после первой трети (когда Царица Ночи поручает герою оперы Таминно освободить ее прекрасную дочь Памину из лап тиранического Зарастро, бывшего мужа Царицы и отца Памины), Зарастро чудесным образом превращается в мудрого представителя власти, так что акцент теперь сдвигается на испытания, предназначенные для четы и проводимые под его благосклонным наблюдением. Поскольку "создание четы" в "Волшебной флейте" может служить парадигмой хичкоковских фильмов 1930-х годов, возникает соблазн сказать, что "Психоз" движется по пути "Волшебной флейты" назад, в противоположном направлении.

До некоторой степени аналогичный сдвиг действует в современной поп-культуре, где он принимает форму внезапной смены жанра в рамках одного и того же произведения (например, фильм Алана Паркера "Сердце ангела", где повествование, выстроенное как частное расследование, преобразуется в сверхъестественную сказку). Соответствующее использование сдвига в повествовании может обладать громадным критико-идеологическим потенциалом, показывая необходимость, в силу которой имманентная логика повествовательного пространства отбрасывает нас в прерывистый внешний мир: скажем, *поскольку неожиданный сдвиг "интимной" психологической драмы в сторону социально-политического измерения воспринимается как неубедительный, постольку на уровне конфликта жанровых кодов он воспроизводит разлад между субъективным опытом и объективными социальными процессами*, эту основополагающую особенность повседневной жизни - здесь, как сказал бы Адорно, самая слабость повествовательной формы, "необоснованный" сдвиг в линии повествования служит признаком социального антагонизма.

⁵² См.: Michel Chion, 'The Impossible Embodiment', in *Everything You Always Wanted to Know about iMcan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, London-New York: Verso 1994, pp. 195-207. [См. также текст "Addendum к Хичкоку (помимо Лакана)" в настоящем издании]

** Одной из формульных особенностей триллеров является, конечно же, добавление в самом конце дополнительного неожиданного поворота, который опровергает "воплощение" - как в одой из снятых Хичкоком теленовелл, в конце которой женщина убивает соседа, идентифицированного ею как анонимного шантажиста, угрожающего ей по телефону, но когда она садится рядом с

его телом, телефон звонит снова и знакомый голос раздражается непристойным хохотом...

⁵⁴ Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, p. 103.

⁵⁵ См. превосходный анализ этой сцены в: Stephen Heath, 'Droit de regard', in Raymond Bellour, éd., *Le Cinéma américain II*, Paris, Flammarion 1980, pp. 87-93.

** Даже в таком "легкомысленном" триллере, как "Поймать вора", мы сталкиваемся с тем же эффектом в конце фильма, когда темный контур Кэри Гранта входит в снятый "с точки зрения бога" план с садом, где проходит вечеринка. Аналогичный эффект возникает во время полового акта между Микки Рурком и Лайзой Бонет в фильме Алана Паркера "Сердце ангела": струйка дождя, текущая с потолка, внезапно превращается в кровь; красное пятно, растекающееся повсюду и заполняющее поле зрения, не воспринимается как часть диегетической реальности, скорее, оно как бы приходит из пространства, занимающего промежуточное положение между диегетической реальностью и нашей (зрительской) "подлинной" реальностью - т. е. с самого разделяющего их экрана. Иными словами, оно входит в кадр диегетической реальности так же, как птицы во время своих нападений в "Птицах", или же нож матери во время убийства Марион.

" Именно это рефлексивное удвоение Лакан добавляет в свое (сознательно просчитывающееся) прочтение фрейдовского понятия *Vorstellungs-Repräsentanz*. У Фрейда *Vorstellungs-Repräsentanz* обозначает попросту тот факт, что влечение не принадлежит к чистой биологии, но всегда артикулируется посредством своих психических представителей (фантазматические представления объектов и сцены, в которых инсценируется удовлетворение влечения), т. е. *Vorstellungs-Repräsentanz* является представителем влечения в психическом аппарате (см.: Фрейд 3. *Вытеснение* // Фрейд 3. *Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа*. СПб., 1998. С. 113, а также: Фрейд 3. *Бессознательное I/ Там же*. С 163). У Лакана же, напротив, *Vorstellungsrepräsentanz* является представителем, заместителем (*le tenant-lieu*) того, что исключает поле репрезентаций; оно замещает недостающую ("первовытесненную") репрезентацию: "И вот, это как раз то, что я имею в виду и говорю - ибо, что я имею в виду, то и говорю, - переводя *Vorstellungs-Repräsentanz* КАК представительство представления" (Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, p. 218).

¹ Такой запрет определяет, среди прочего, само понятие демократии в том виде, как его разрабатывал Клод Лефор: в демократии место Власти по определению пусто, т. е. Власть есть чисто сим-

волическое место, каковое не разрешено занимать никакому субъекту.

- *¹ Поверхностным признаком этого, возможно, служит отступление иудео-христианских взглядов перед лицом так называемого "сознания Нью-Эйдж".
- Donald Spoto, *The Dark Site of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, New York: Ballantine 1984, p. 440.
- ⁴¹ Достаточно вспомнить - среди массы продуктов такого рода - научно-фантастический фильм об атомном авианосце, совершающем учебное плавание неподалеку от Мидуэя в 1972 году; внезапно из ниоткуда появляется странный облачный вихрь и уносит его на тридцать лет назад, в самый канун битвы при Мидуэе. После продолжительных колебаний капитан судна решает исполнить патриотический долг и вмешаться в сражение - иными словами, войти в запретную сферу и тем самым попасть во временную ловушку, изменив собственное прошлое - и именно в этот момент вновь налетает таинственный вихрь и отбрасывает авианосец в настоящее.
- ⁴² Биология дает здесь почти идеальную метафору этого парадоксального статуса субъекта. Мы имеем в виду здесь разновидность червя - *Acarophenaxtribolii*, о которой говорил Стивен Джей Гулд (см.: Stephen Jay Gould, 'Death before Birth, or a Mite's *Nunc Dimittis*', in *The Panda's Thumb*, Harmondsworth: Pelican 1983, pp. 63-64; лаконианское прочтение см.: Miran Bojović, *An Utterly Dark Spot*, pp. 15-23): внутри материнского тела, т. е. до собственного рождения, самец спаривается со своими "сестрами" и оплодотворяет их, а затем умирает и рождается мертвым - иначе говоря, он минует "живое тело" и перескакивает непосредственно из состояния зародыша в состояние трупа. Пограничный случай зародыша, рождающегося в виде трупа, является ближайшим биологическим коррелятом статуса "перечеркнутого" субъекта означающего { $\$$): так и не жить в "своем собственном времени", перескакивать через "подлинную жизнь"...
- *¹ Об этом понятии "недостающего звена" см.: Žižek, *For They Know Not What They Do*, ch. 5.
- ^m Кроме Нормана, в "Психозе" есть еще два более кратких момента явления абсолютной Другости, но - примечательно - в дальнейшем они "приручены", т. е. их Другость оказывается обманом, поскольку оба они действуют во имя Закона: замеченный Марион полицейский в темных очках, как угроза ее бегству (в силу истерических искажений зрения Марион по ошибке считает тех, кто на самом деле пытается остановить ее бегство к гибели, пре-

пятстваниями на ее пути к счастью), и первое появление Арбогаста как соглядатая, вторгшегося в беседу между Сэмом и Лайлой (лицо Арбогаста, снятое очень крупным планом, принимает неприятно навязчивые очертания пятна). Одно из наиболее поразительных явлений такой абсолютной Другости в фильмах Хичкока встречается в "Убийстве": когда впервые появляется Фейн (убийца), бросается в глаза одна его особенность - застывший, почти гипнотический взгляд в камеру.

⁴⁵ Здесь следует вспомнить основополагающую идею Лесли Брилла о том, что контуры хичкоковской вселенной вырисовываются благодаря *крайностям любовного романа* (где развитие направлено "снаружи вовнутрь": благодаря внешней случайности пара вынуждена вести себя так, словно они муж и жена или любовники, и такая имитация, этот внешний ритуал перформативно вызывает "настоящую" любовь - такова матрица фильмов Хичкока конца 1930-х годов) и *иронии* (когда, наоборот, связь не устанавливается, так как нам *не* удастся "производить действия при помощи слов"; т. е. когда слово остается "пустым" и ему недостает перформативной силы, чтобы установить новую intersубъективную связь): любовный роман разрушается как раз по причине присутствия "абсолютной Другости" (Lesley Brill, *The Hitchcock Romance: Love and Irony in Hitchcock's Films*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1988).

⁴⁴ Elizabeth Weis, *The Silent Scream*, London: Associated University Presses 1982, pp. 136-146.

⁴⁷ Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much*, New York and London: Methuen 1988, p. 38.

⁴ Ibid., p. 40.

⁴⁹ Эта глубинная театральность сэра Джона помогает нам отождествить роль сцены в "Убийстве" с ролью внутреннего двора в "Окне во двор": в последнем фильме Джеймс Стюарт способен иметь отношения с женщиной (Грейс Келли) лишь тогда, когда она появляется во дворе за дверью и тем самым пробуждает его фантазию - точно так же сэр Джон может вступить связь с женщиной лишь тогда, когда она попадает в мир пьесы, которую он собирает писать.

*° Соответственно мы можем сказать, что в "Психозе" представлен окончательный вариант мотива "переноса вины". Символический обмен, определяющий хичкоковское убийство, т. е. факт, что в фильмах Хичкока убийства, как правило, совершаются "кем-то другим" - посредством этого убийца-психотик осуществляет желание истерика (Бруно осуществляет желание Гая в "Незнаком-

из-за нашего непосредственного знания природы Бога. т. е. из-за непосредственной уверенности в том, что Зло будет наказано. Парадокс этого объяснения состоит в том, что - по крайней мере, на мгновение - Кант вынужден совершить нечто в других случаях в его "критической философии" строго запрещенное - переход О Т # О Л К Л О # - и взглянуть на мир *глазами Вещи (Бога)*: вся его аргументация предполагает, что мы находимся внутри рассуждения Бога.

⁵⁷ Sigmund Freud, 'Psychoanalytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Schreber)' in *Case Histories II*, Harmondsworth: Penguin 1979, p. 156.

*" Ibid.

* Ср. знаменитый ответ Авраама Линкольна на просьбу оказать особую милость: "Как у Президента, у меня нет других глаз, кроме конституционных; я вас не вижу".

* • В этом и состоит, согласно Лакану, асимметрия между Эдипом и Иокастой: Эдип не ведал, что творил, тогда как его мать всегда знала, кем был ее половой партнер, - источником ее наслаждения было именно неведение Эдипа. Пресловутый тезис о сокровенной связи между женским наслаждением и неведением тем самым обретает новое, интересубъективное измерение: женщина наслаждается, поскольку ее *другой* (мужчина) не знает.

" Аналогичную инверсию мы видим в многочисленных "крутых" романах и фильмах - в момент, когда субъективируется/emmt? *fatale*. Сначала она показывается с точки зрения ее (мужского) социального окружения и предстает в виде рокового объекта влечения, сеющего вокруг себя разрушение и губящего жизни, оставляя "пустые оболочки"; когда же в конечном итоге нас подводят к ее точке зрения, становится очевидным, что она не может совладать с воздействием "того, что в ней больше ее самой", *объектом* в ней, на ее окружение - не в меньшей степени, чем окружающие ее мужчины, она является беспомощной жертвой Рока.

" Разумеется, в конечном итоге ответственность за такое впечатление ложится на отсталость техники киносъемки: в тот период было технически невозможно скрыть разлад между фигурой и ее фоном-, и все-таки парадокс заключается в том, что сам этот разлад производит сильнейшее художественное впечатление.

• Возникает соблазн предположить, что в этом кадре раскрывается тайна платонизма: единственный способ изолировать - т. е. отделить от вселенского процесса порождения и разложения - место абсолютного покоя состоит в фиксации на взгляде Другого как на неподвижной точке на картине.

** Поэтому сходство между этим кадром с лицом Арбогаста и кадром с лицом Генри Фонда, отраженным в треснувшем зеркале в "Не том человеке", вполне оправдано: в обоих случаях перед нами - точка зрения "вещи". См. главу Ренаты Салецц о "Не том человеке" в данной книге.

** В фильме "Что случилось с Бэби Джейн?" Роберт Олдрич постарался достичь аналогичного эффекта, сняв сцену, когда Бетт Дэвис приносит изголодавшейся Джоан Кроуфорд крысу на подносе, с той же самой "точки зрения бога"; "пятно здесь" - сама дохлая крыса, которая становится видимой, когда с подноса снимают салфетку. Решающее отличие от "Психоза" заключается в отсутствии монтажа во взгляде страшного пятна (Вещи), ответственного за подрывной эффект сцены убийства Арбогаста.

** Интересно отметить, что Хичкок обратился к такому чередованию съемок еще в 1930 году, в сцене-мышеловке из "Убийства", в решающий момент, когда Фейн - убийца - вот-вот попадет в ловушку сэра Джона. Сэр Джон и Фейн репетируют сцену из пьесы сэра Джона; когда Фейн доходит до того места в рукописи, которое по плану должно было заставить его признать свою вину, Хичкок внезапно отказывается от стандартного приема "прямая съемка / обратная съемка", камера начинает смотреть с "точки зрения бога" и показывает нам обоих главных героев (сэра Джона и Фейна) с большой высоты; за этим странным кадром следует снятый через плечо, квазисубъективный крупный план с Фейном, который нервно переворачивает страницу, чтобы увидеть, что идет в рукописи дальше (т. е. что сэру Джону действительно известно об убийстве), и открывает пустую страницу. (Об этой сцене см. выше главу о театре, написанную Аленкой Зупанчич). Вовсе не принося облегчения Фейну (хотя и свидетельствуя о том, что сэр Джон не знает всей правды об убийстве), пустая страница вызывает жуткое потрясение, своеобразное предчувствие смерти Фейна. Т. е. эта пустая страница тесно соотносится с пустотой, на которую наталкивается Фейн, раскачиваясь на трапедии прямо перед самоубийством (сначала он видит сэра Джона, потом Диану и, наконец, не видит ничего - ничто, замещающее его самого).

"Jean Narboni, 'Visages d'Hitchcock', in *Cahiers du cinéma, hors-série 8: Alfred Hitchcock*, Paris 1980, p. 33.

1. Существует структурная гомология между этой сценой и сценой-мышеловкой из "Гамлета" Лоренса Оливье: в последней сцене невидимая "веревка" соединяет две ее узловые точки: подмостки и короля. Подмостки, на которых раскрывается "правда" о гибели отца Гамлета, материализуют "взгляд с точки зрения бога" в

форме художественного вымысла, и поэтому они функционируют в качестве первой узловой точки, вокруг которой камера раскачивается во время съемки с движения; непристойное пятно на этой картине - конечно, король-убийца среди публики « как только он узнает на подмостках правду о собственном преступлении, второй узловой точкой, вокруг которой раскачивается камера, становится он сам. Тем самым гомология становится очевидной: в "Гамлете" у Оливье функцию веревки (свешивающейся с высоты "взгляда с точки зрения бога" и удушающей убийцу в "Убийстве") берет на себя сама камера, которая окружает короля в момент, когда тот выказывает собственную виновность. (См. также выше текст Аленки Зупанчич).

" Более подробную разработку этой основополагающей двойственности лаканианского понятия "большого Другого" см.: *liitk, For They Know Not What They Do*, ch. 6.

⁷⁰ Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, p. 103-

⁷¹ О том, что фильм был известен Лакану, свидетельствует второстепенная ссылка на него в Семинаре о переносе (Lacan, *Le Séminaire, livre VIIJ: Le transfert*, p. 23).

⁷³ Raymond Durnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, London: Faber & Faber 1974.

¹ игра слов, в которой подразумеваются как "Броненосец "Потемкин""", так и "потемкинские деревни" -Прим. пер.

⁷⁵ Lacan, *Le Séminaire, livre VIII: Le transfert*, pp. 20-22.

⁷⁴ Для которого, как известно, субъектом психоанализа является не что иное, как картезианское *cogito*.

⁷⁵ J. P. Telotte, *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, ch. 4 ("Tangled Networks and Wrong Numbers"), Urbana: University of Illinois Press 1989.

" о тебе сказка сказывается"-Ярим. пер.

⁷⁴ Ту же петлю мы встречаем в фильме Джозефа фон Штернберга "Марокко": в его начале *MzрneHjXурHxJemefatale*, с презрением наблюдает за группой женщин, которые идут пешком за направляющимся в пустыню караваном легионеров; женщины не хотят расставаться со своими любовниками; в конце же она сама вступает в эту группу, поскольку с караваном уходит тот единственный, кого она любит.

^а "там, где было Оно, должно стать Я"- Прим. пер.

⁷⁷ См., напр.: Telotte, p. 17: "Субъективная камера гораздо больший акцент делает не на закадровом голосе/ретроспективном эпизоде, а на точке зрения...".

Можно ли сделать приличный римейк Хичкока?

Славой Жижек

В любом крупном американском книжном магазине можно купить отдельные книги из непревзойденной серии "Шекспир без наворотов" под редакцией Джона Дербана, выпускаемой издательством "Бэррон": "двуязычное" издание пьес Шекспира стекстом на оригинальном архаическом английском на левой странице и переводом на обычный современный английский на правой. Непристойное удовольствие от чтения этих книг связано с тем, что попытка передать суть простым переводом на современный английский приводит к возрастанию объема текста. Как правило, Дербан старается высказать без обиняков, в обыденных выражениях, (то, какой, по его мнению, должна быть) мысль, выраженная в метафорической фразе Шекспира - скажем, "Быть или не быть - вот в чем вопрос" становится чем-то вроде: "Вот над чем я сейчас мучаюсь: кончать мне с собой или нет?" И моя мысль, конечно, заключается в том, что стандартные римейки фильмов Хичкока - это как раз что-то вроде "Хичкока без наворотов": хотя повествование остается тем же, "суть", особый стиль, который объясняет уникальность Хичкока, улетучивается. Здесь, однако, нужно избежать перегруженной жаргоном болтовни об уникальной манере Хичкока и т. д. и подойти к сложной задаче *определения* того, что придает фильмам Хичкока их уникальный стиль.

Или: что если уникальность - это миф, результат нашего (зрительского) переноса, возведения Хичкока в ранг "субъекта, предположительно знающего". Я имею в виду установку сверхинтерпретации: все в фильмах Хичкока должно иметь значение, нет ничего случайного, поэтому, когда возникают какие-то несоответствия, это не его ошибка, а наша - мы просто на самом деле не поняли их. В двадцатый раз пересматривая "Психоз", я заметил странную деталь в сцене заключительного объяснения пси-

хиатра: Лайла (Вера Майлс) восхищенно слушает его и дважды с глубоким удовлетворением кивает головой, вместо того чтобы испытать потрясение от окончательного подтверждения бессмысленности смерти своей сестры - было ли это чистой случайностью или же Хичкок хотел намекнуть на странную либидинальную двусмысленность и соперничество между двумя сестрами? Или сцена с Марион за рулем автомобиля ночью во время бегства из Финикса: как рал перед прибытием в мотель Бейтса, когда она слышит воображаемые голоса своего босса и миллионера, купившего дом, взбешенного ее обманом, с ее лица исчезает выражение страдания - мы видим странную маниакальную улыбку крайне извращенного удовлетворения, выражение, которое странным образом напоминает самый последний кадр с Норманом-матерью перед тем, как он наплывом растворится в черепе, а затем сменится следующим кадром с автомобилем, появляющимся из болота. Поэтому, в каком-то смысле, еще до встречи с ним Марион уже становится Норманом: следующая деталь, подтверждающая эту идею, заключается в том, что такое выражение появляется на ее лице тогда, когда *она слушает голосау себя в голове, вточносги* как Норман в последнем эпизоде с ним... Или - последний пример - сцена, в которой Марион регистрируется в мотеле Бейтса: когда Норман отворачивается от нее, проверяя ключи от комнат, она украдкой оглядывается, чтобы зацепиться за какую-нибудь идею о том, какой город написать в графе о месте проживания, видит слово "Лос-Анджелес" в заголовке газеты и записывает его. Здесь мы сталкиваемся с наложением двух моментов нерешительности: когда Марион колеблется относительно того, какой город писать (чтобы солгать), Норман колеблется относительно того, ключ от какого номера дать ей (если это первый номер, это означает, что он сможет тайком наблюдать за ней через глазок). Когда, после некоторых колебаний, она называет ему "Лос Анджел ее", Норман решает и дает ей ключ от первого номера. Действительно ли его сомнения - просто признающего, что он оценивал ее сексуальную привлекательность, а затем, наконец, решил добиться ее; или же - на более тонком уровне - он заметил, что она сомневается, собираясь солгать ему, а затем противопоставил ее

лжи собственное преступление, найдя в ее незначительном преступлении оправдание своему собственному? (Или же, скорее, услышав, что она из Лос-Анджелеса, он подумал, что девушку из такого декадентского города можно легко подцепить?) Хотя Джозеф Стефано, написавший сценарий, утверждал¹, что создатели имели в виду лишь растущее сексуальное влечение, которое Норман испытывал к Марион, не покидают сомнения, что совпадение двух моментов нерешительности не может быть чистой случайностью... Теоретически, это и называется настоящей любовью. Поэтому, исходя из этой настоящей любви, я заявляю, что *существует уникальное хичкоковское измерение*.

Хичкоковский синтом

Мой первый тезис заключается в том, что это уникальное измерение не должно находиться главным образом на уровне повествовательного содержания - его оригинальный локус располагается где-то в другом месте. Где? Начнем с противопоставления двух сцен из двух нехичкоковских фильмов. В занудном и претенциозном фильме Роберта Редфорда "И катит река свои воды" есть одна незабываемая сцена. Мы все время знаем, что из двух сыновей проповедника тот, что моложе (Брэд Питт), следует скользкой дорожкой, и из-за его непреодолимой тяги к азартным играм, алкоголю и женщинам дело идет к трагической развязке. Единственное, что объединяет обоих сыновей и их отца, - это ужение на муху на диких реках штата Монтана - эти воскресные рыбацкие вылазки являются своего рода священным семейным ритуалом, временем, когда угроза разрушения семьи извне на время перестает существовать. Итак, когда они в последний раз идут рыбачить, Питт достигает верха совершенства: он умело вылавливает самую большую рыбу; но то, как он это делает, указывает на постоянную угрозу (Покорится ли темная река, когда огромная форель, заглотив наживку, сдернет его с плота? Вынырнет ли он опять после падения в быстрые воды?) - и опять, все выглядит так, как будто эта потенциальная угроза возвещает о скором наступлении финальной трагедии (Питт найден мертвым с переломанными пальцами - расплата за карточные долги).

Эта сцена из фильма "И катит река свои воды" довольно банально передает то, что основополагающее измерение угрозы, указывая на финальную катастрофу, само непосредственно вписано в основную линию повествования. В отличие от него, выдающийся фильм Питера Йейтса "Вырваться на свободу" (1979) - спокойная комедия/драма о взрослении четверых ребят из средней школы Блумингтона, штат Индиана, о последнем лете перед тем, как они столкнутся с неизбежным выбором между работой, колледжем или службой в армии, - не поддается этому искушению. В одном незабываемом коротком эпизоде Дейв, один из ребят, на гоночном велосипеде на скоростном шоссе соревнуется с грузовиком с полуприцепом. Тревожный эффект здесь тот же, что и в паре других сцен, связанных с купанием в заброшенной карьере, когда ребята ныряют в глубокие темные воды с осколками острых камней у поверхности: Йейтс намекает на постоянную возможность внезапной катастрофы. Мы ожидаем чего-то ужасного (с Дейвом, что его собьет и раздавит грузовик; с кем-либо из детей, что может утонуть в темной воде или наткнуться на острый камень, ныряя в нее) - ничего не происходит, но намеки на это (ощущение угрозы создается именно общей атмосферой съемки сцены, а не какими-то прямыми психологическими отсылками, вроде тревоги, испытываемой ребятами) заставляют героев казаться удивительно уязвимыми. Все происходит так, как если бы эти намеки подготавливали концовку фильма, когда мы узнаем, что впоследствии один из них погиб во Вьетнаме, с другим произошел какой-то несчастный случай... На этом противоречии между двумя уровнями я и хочу сосредоточить внимание: разрыв, который отделяет явную линию повествования от рассеянного ощущения угрозы, присутствующего меж строк этого повествования.

Проведем параллель с Рихардом Вагнером (не является ли кольцо из "Нибелунгов" Вагнера величайшим МакГаффином всех времен и народов?). В двух его последних операх совершается один и тот же жест: ближе к концу "Сумерек богов" мертвый Зигфрид, когда Хаген подходит к нему, чтобы снять кольцо, угрожающе поднимает свою руку; в конце "Парсифаля", когда Амфортас стенает и отказывается совершить ритуальное сня-

тие покрыва с Грааля, его мертвый отец Титурель также сверхъестественным образом поднимает свою руку. Подобные детали свидетельствуют о том, что Вагнер был хичкоковцем *avant la lettre*: в фильмах Хичкока мы встречаем такой же визуальный или какой-то другой мотив, который сохраняется вследствие странного навязчивого повторения от фильма к фильму в совершенно различных повествовательных контекстах. Хорошо известен мотив, названный *Фрейдом* *Niederkommenlassen*. "позволение (кому-то) упасть", с оттенками меланхолического самоубийственного падения² - человек, отчаянно хватающийся своей рукой за руку другого человека: нацистский саботажник, хватающийся за руку хорошего героя-американца на факеле Статуи Свободы в "Саботажнике"; в финальной схватке "Окна во двор", Джеймс Стюарт со сломанной ногой висит на окне, пытаясь ухватиться за руку своего преследователя, который вместо того, чтобы ему помочь, пытается его сбросить; в "Человеке, который слишком много знал" (римейк 1955 года) на солнечном рынке Касабланки умирающий западный агент, одетый арабом, протягивает свою руку к простому американскому туристу (Джеймс Стюарт) и тянет его к себе; в фильме "Поймать вора" разоблаченная в конечном итоге воровка хватается за руку Кэри Гранта; Джеймс Стюарт держащийся за желоб на крыше и отчаянно пытающийся ухватиться за протянутую к нему руку полицейского в самом начале "Головокружения"; Ева Мэри Сент, хватающаяся за руку Кэри Гранта на краю пропасти (с незамедлительным переходом к сцене, когда она держится за его руку в спальном вагоне в конце фильма "К северу через северо-запад"). Присмотревшись внимательнее, мы заметим, что фильмы Хичкока изобилуют таким и мотивами. Мотив автомобиля на краю пропасти присутствует в "Подозрении" и "К северу через северо-запад" - в обоих фильмах есть сцена с одним и тем же актером (Кэри Грант) за рулем автомобиля, угрожающе приближающегося к пропасти; хотя фильмы отделяет почти двадцать лет, эта сцена снята точно таким же образом, включая съемку с точки зрения героя, бросающего взгляд в пропасть. (В последнем фильме Хичкока, "Семейном заговоре", этот мотив разражается эпизодом, в котором автомобиль на бешеной скорости мчится

вниз с холма из-за того, что его тормоза были сломаны злоумышленниками). Есть мотив "женщины, которая слишком много знает", умной и проницательной, но сексуально непривлекательной, в очках, и - что символично - похожей на дочь Хичкока Патрицию или даже сыгранной ею самой: сестра Рут Роман в "Незнакомцах в поезде", Барбара Бел Деддис в "Головокружении", Патриция Хичкок в "Психозе" и даже сама Ингрид Бергман до своего сексуального раскрепощения в "Завороженном". Есть мотив мумифицированного черепа, который сначала появляется в фильме "Под знаком козерога" и, в конце концов, в "Психозе", - оба раза он повергает в ужас молодую женщину (Ингрид Бергман, Вера Майлс) в финальном столкновении. Есть мотив готического здания с широкой лестницей, героем, поднимающимся по лестнице в комнату, где нет *никого*, хотя сначала он видел женский силуэт в окне второго этажа: в "Головокружении" это загадочный эпизод с Мадлен, замеченной Скотти в виде тени в окне, а затем необъяснимым образом исчезшей из дома; в "Психозе" это появление тени матери в окне - и опять, тела, которые появляются ниоткуда и исчезают в пустоте. Кроме того, тот факт, что в "Головокружении" этот эпизод остается необъясненным, побуждает истолковать его как своего рода/мйгг *antérieur*, как указание на "Психоз": разве пожилая дама, работающая администратором в доме, не служит своеобразным сверхъестественным сгущением Нормана Бейтса и его матери, то есть администратор (Норман), который в то же самое время является пожилой дамой (мать), позволяя тем самым объяснить их тождественность, в которой и заключается главная загадка "Психоза"? "Головокружение" вызывает особый интерес, поскольку в нем один и тот же синтом спирали, засасывающей нас в свои глубины, повторяется и резонирует на многих уровнях: сначала - в качестве совершенно формального мотива абстрактной формы, появляющейся из показанного крупным планом глаза в титрах; затем - как локон волос Карлотты Вальдес на ее портрете, повторяющийся в стрижке Мадлен; затем - глубокая винтовая лестница в церковной колокольне; и, наконец, в известном эпизоде с поворотом камеры на 360° вокруг Скотти и Джуди-Мадлен, страстно обнимающихся в обшарпа-

ном гостиничном номере, когда сначала на заднем плане появляется конюшня миссии Хуана-Батиста, а затем вновь сменяется гостиничным номером; быть может, этот последний эпизод служит ключом к темпоральному измерению "головокружения" - замкнутой на себя самой временной петли, в которой прошлое и настоящее соединены в две стороны одного и того же бесконечно повторяющегося кругового движения. Именно этот многократный резонанс поверхностей порождает особую плотность, "глубину" текстуры фильма.

Здесь мы сталкиваемся с совокупностью (визуальных, формальных, материальных) мотивов, которые "остаются одними и теми же" в различных смысловых контекстах. Как нам следует понимать такие устойчивые жесты или мотивы? Нужно воздержаться от соблазна принять их за полные глубокого смысла юнгианские архетипы - *поднимающаяся* рука у Вагнера как выражение угрозы со стороны мертвеца живым; или человек, хватающийся за руку другого, как выражение противоречия между духовным падением и спасением... Здесь мы имеем дело с уровнем материальных знаков, которые сопротивляются своему значению и устанавливают связи, которые не основываются на символических структурах повествования: они связаны только со своего рода досимволическим встречным резонансом. Они не являются означающими знаменитых хичкоковских пятен, но представляют собой то, что десять или двадцать лет назад можно было бы назвать кинематографическим письмом, *écriture*. В последние годы своего преподавания Жак Лакан установил различие между *симптомом* и *синтомом*: в отличие от симптома, который является шифром некоего вытесненного значения, синтом не имеет никакого определенного значения - он наделяет плотью (своей повторяющейся структурой) некую исходную *глатоуишjouissance*, *чрезмерного наслаждения* - хотя синтомы не имеют смысла, они испускают/оиспускают (наслаждение-смысл).⁵ Согласно Светлане, дочери Сталина, последним предсмертным жестом Сталина, многозначительно бросившего перед этим грозный взгляд, был тот же жест, что и в последних операх Вагнера, жест угрожающего поднятия левой руки:

В какой-то момент - не знаю, так ли на самом деле, но так казалось -

очевидно в последнюю уже минуту, он вдруг открыл глаза и обвел ими всех, кто стоял вокруг. Это был ужасный взгляд, то ли безумный, то ли гневный и полный ужаса перед смертью и перед незнакомыми лицами врачей, склонившихся над ним. Взгляд этот обошел всех в какую-то долю минуты. И тут, - это было непонятно и страшно, я до сих пор не понимаю, но не могу забыть - тут он поднял вдруг кверху левую руку (которая двигалась) и не то указал ею куда-то наверх, не то погрозил всем нам. Жест был непонятен, но угрожающ, и неизвестно к кому и к чему он относился... В следующий момент, душа, сделав последнее усилие, вырвалась из тела.⁴

Что же означал этот жест? Хичкоковский ответ: *ничего* - и все же это ничто было не пустым ничто, а полнотой либидинальной нагрузки, тиком, воплощавшим шифр наслаждения. Быть может, в живописи им в наибольшей степени соответствуют растянутые пятна, которые "обозначают" желтое небо у позднего Ван Гога или воду и траву у Мунка: эта странная "цельность" не имеет отношения ни к непосредственной материальности цветочных пятен, ни к материальности изображенных предметов - она находится в своеобразной промежуточной области того, что Шеллинг называл *geistige Körperlichkeit*, духовной телесностью. Слаканианской точки зрения, легко узнать в этой "духовной телесности" материализованное/омихаясе, "*jouissance*, которое обрело плоть". Таким образом, симптомы Хичкока - это не просто сформальные модели: они уже конденсируют определенную либидинальную нагрузку. По существу, они и определяли его творческий процесс: Хичкок начинал не с сюжета, а лишь затем переходя к его переводу на кинематографический аудио-визуальный язык. Скорее, он начинал с набора (как правило, визуальных) мотивов, часто овладевавших его воображением, которые становились его симптомами; затем он выстраивал повествование, которое становилось поводом для их использования... Эти симптомы придают особый стиль, субстанциальную плотность кинематографической структуре фильмов Хичкока: без них мы имели бы лишь безжизненное формальное повествование. Так что все эти рассказы о Хичкоке как "мастере саспенса", о его непревзойденных запутанных сюжетах и т. д., упускают главное. Фредрик Джеймисон сказал о Хемингуэе, что тот подбирал свои сюжеты, чтобы иметь возможность написать определенные (на-

пряженные, мужественные) фразы. То же относится и к Хичкоку: он придумывал истории, чтобы снять определенные сцены. И хотя повествования в его фильмах сегодня вызывают забавные и зачастую пронизательные комментарии, именно в своих синтомах Хичкок будет жить вечно. Именно они - истинная причина того, почему его фильмы продолжают действовать как объекты нашего желания.

Случай отсутствующего взгляда

Следующая особенность связана со статусом взгляда. Так называемые пост-теоретики (когнитивистские критики психоаналитической теории кино) любят на разные лады твердить о том, что авторы "теории" обращаются к мифическим сущностям, наподобие Взгляда (с большой буквы), сущностям, которым не соответствуют никакие эмпирические, наблюдаемые факты (вроде реальных кинозрителей и их поведения): название одного из очерков в книге "Пост-теория"* - "Случай отсутствующего зрителя". Пост-теория опирается здесь на обыденное представление о зрителе (субъекте, который воспринимает кинематографическую реальность на экране в соответствии со своими эмоциональными и когнитивными установками и т. д.) - и в рамках этой простой оппозиции между субъектом и объектом кинематографического восприятия, разумеется, нет места взгляду какточке, из которой сам рассматриваемый объект "возвращает взгляд" и смотрит на нас, зрителей. То есть суть лакановского понятия взгляда заключается в том, что оно связано с обращением отношений между субъектом и объектом: как выразился Лакан в своем "Семинаре XI", существует антиномия между глазом и взглядом, то есть взгляд находится на стороне объекта, он воплощает слепое пятно в поле видимого, из которого сама картина фотографирует зрителя, - или, как выразился Лакан в своем "Семинаре I", где странная отсылка к центральной сцене "Окна во двор" объясняется тем обстоятельством, что семинар шел в том же году, когда был снят фильм Хичкока (1954):

Я ведь могу чувствовать, что на меня смотрит кто-то, хотя я не вижу ни его глаз, ни даже его самого. Достаточно, чтобы нечто означало для меня возможность присутствия другого. Вот, например, окно: если немного

стемнеет и если у меня будут причины думать, что за окном кто-нибудь есть, - оно станет с тех пор взглядом.

Разве такое представление о взгляде не соответствует в полной мере типичной хичкоковской сцене, в которой субъект приближается к некоему зловещему угрожающему объекту, как правило, дому? Здесь мы сталкиваемся с антиномией глаза и взгляда во всей ее полноте: глаз субъекта видит дом, но кажется, что дом - объект - каким-то образом возвращает взгляд... В таком случае, неудивительно, что пост-теоретики говорят об "отсутствующем взгляде", жалуясь, что фрейд-лакановский Взгляд - это мифическая сущность, которая никогда не встречается в реальности зрительского опыта: этот взгляд действительно отсутствует, он обладает чисто фантазматическим статусом. На более глубоком уровне мы имеем дело с позитивизацией невозможности, которая дает начало фетишу-объекту. Например, как объект-взгляд становится фетишем? Посредством гегельянского превращения невозможности увидеть объект в объект, воплощающий саму эту невозможность: так как субъект не может увидеть *такое*, по-настоящему притягательный объект, он совершает своего рода рефлексия на себя, посредством которой объект, притягивающий его, становится *самим взглядом*. В этом смысле (хотя и не вполне симметричным образом) взгляд и голос являются "ре^шексивными" объектами, то есть объектами, воплощающими невозможность (в лаканианских "матемах": я/(- ф)).

Именно в этом смысле фантазией является не сама притягивающая нас сцена, а воображаемый/несуществующий взгляд, наблюдающий ее, наподобие того невозможного взгляда сверху, для которого древние ацтеки рисовали на земле гигантские фигуры птиц и зверей, или того, для которого создавались детали скульптур на древнеримском акведуке, неразличимые с землей. Короче говоря, самая простая фантазматическая сцена - это не притягательная сцена, которую необходимо наблюдать, а представление о том, что "есть кто-то, кто смотрит на нас"; не сон, а представление о том, что "мы - объекты чьих-то сновидений"... Милан Кундера в "Неспешности" приводит в качестве наивысшего символа сегодняшнего фальшивого стерильного секса пару, делающую вид, что она занимается анальным сексом в го-

стиничном бассейне, которая, с расчетом на постояльцев из номеров сверху, имитирует стоны от удовольствия, а на самом деле даже не совершает проникновения - этому он противопоставляет медленно развивающиеся галантные интимные эротические игры Франции восемнадцатого века... Разве нечто подобное сцене из "Неспешности" не происходило в камбоджийской действительности под властью красных кхмеров, когда после того, как в результате чисток и голода погибло много людей, режим, стремясь увел ичить численность населения, предписал сделать каждое первое, десятое и двадцатое число месяца днем совокупления: вечером супругам (которые в другие дни должны были спать в отдельных бараках) разрешали спать вместе и *принуждали* заниматься любовью. Их частным пространством была небольшая кабинка, отделенная полупрозрачным бамбуковым занавесом; перед такими кабинами проходили красные кхмеры из охраны, проверявшие, действительно ли пары совокупаются. Поскольку пары знали, что те, кто не занимаются любовью, приравниваются к саботажникам и должны быть наказаны, и поскольку, с другой стороны, после четырнадцатичасового рабочего дня они, как правило, были слишком уставшими, чтобы действительно заниматься сексом, они *делали вид*, что занимаются любовью, чтобы сбить с толку охранников: они совершали фальшивые движения, издавали фальшивые звуки... Не является ли это полной противоположностью опыта времен нашей молодости, когда нужно было прокрасться в спальню с партнером и заниматься сексом как можнотише, чтобы родители, если они еще не спали, не догадались, что делает их чадо? Что если такой спектакль для взгляда Другого - это составляющая полового акта, что если, поскольку сексуальных отношений не существует, их можнотолько инсценировать для пристального взгляда Другого?

Разве недавняя мода на веб-сайты с видеокамерами, которые *НЗЛ практике* осуществляют логику "Шоу Трумэна" (на этих сайтах мы можем постоянно наблюдать за определенными событиями или местами: жизнью человека в своей квартире, видом улицы и т. д.), не обнаруживает ту же настоятельную потребность во Взгляде фантазматического Другого, гарантирующем,

что субъект существует? "Я существую только постольку, поскольку на меня все время смотрят..." (Здесь есть сходство с замеченным Клодом Лефором феноменом телевизора, который все время работает, даже тогда, когда его в действительности никто не смотрит, - он служит минимальной гарантией существования социальной связи). Эта ситуация, таким образом, является трагикомической инверсией бентамовско-оруэлловского понятия паноптического общества, в котором мы (потенциально) "постоянно находимся под наблюдением" и не в состоянии скрыться от вездесущего взгляда Власти: страх здесь возникает вследствие того, что мы не находимся все время под взглядом Другого, поэтому субъект нуждается во взгляде камеры как своеобразной онтологической гарантии своего существования...

Что касается этого парадокса вездесущего взгляда, забавная штука приключилась не так давно с моим другом в Словении: он вернулся в свой офис поздно вечером, чтобы закончить кое-какую работу; перед тем, как включить свет, он увидел, что в офисе здания напротив старший (женатый) менеджер со своей секретаршей страстно занимаются сексом у него на столе - в своей страсти они забыли о существовании здания напротив, откуда их можно было легко увидеть, поскольку офис был ярко освещен, а на больших окнах не было никаких занавесок... Мой друг взял и позвонил в этот офис, а когда менеджер, ненадолго прервался, чтобы ответить на звонок, зловеще прошептал в трубку: "Бог наблюдает за тобой!" Бедного менеджера едва не хватил инфаркт... Вмешательство такого травматического голоса, место которого в реальности невозможно определить, и есть, возможно, наше самое тесное приближение к опыту Возвышенного.

И Хичкок вызывает наибольшее волнение и жуть, когда он вовлекает нас в действие *непосредственно* сточки зрения этого внешнего фантазматического взгляда. Одним из стандартных приемов фильмов ужасов является "ресигнификация" объективной съемки в субъективную (то, что зритель сначала считает объективной съемкой - скажем, дом с обедающим семейством - внезапно посредством кодифицированных маркеров, вроде легкого дрожания камеры, "субъективированного" музыкального сопровождения и т. д., предстает в виде субъективной съемки

убийцы, подкрадывающегося к своим потенциальным жертвам). Однако этот прием следует дополнить его противоположностью, неожиданным обращением субъективной съемки в объективную: во время общего плана, однозначно показанного субъективно, зрителя внезапно заставляют признать, что *существование субъекта в рамках пространства диегетической реальности, который ~~умог~~ занимать такую точку зрения съёмки, невозможно*. Так что мы здесь имеем дело не с простым обращением объективной съемки в субъективную, но с конструированием пространства *невозможной* субъективности, субъективности, которая придает самой объективности аромат невыразимого, чудовищного зла. Здесь наличествует совершенно еретическая теология, втайне отождествляющая самого Творца с Дьяволом (что уже было сделано в катарской ереси двенадцатого века во Франции). Показательные примеры такой невозможной субъективности - "субъективная" съемка сточки зрения самой убийственной Вещи лица умирающего детектива Арбогаста в "Психозе" или, в "Птицах", знаменитая съемка сточки зрения Бога пылающего Бодга Бей, которая затем, с появлением в кадре птиц, ресигнифицируется, субъективируется в точку зрения самих зловещих агрессоров.

Множественные концовки

Тем не менее, есть еще один, третий, аспект, который придает особую плотность фильмам Хичкока: имплицитный резонанс множественных концовок. Самый очевидный и хорошо описанный случай - это, конечно, случай "Топаза": перед тем, как выбрать концовку "Топаза", Хичкок, как известно, снял две альтернативные концовки, и моя идея заключается в том, что недостаточно просто сказать, что он лишь выбрал наиболее подходящую концовку - имеющаяся ныне концовка в известном смысле предполагает две другие, образуя с ними своеобразный силлогизм, то есть Грэнвилль (Мишель Пикколи), русский шпион, говорит: "Им не удастся ничего на меня повесить, я просто могу уехать в Россию" (первая отвергнутая концовка); "Но русские сами не захотят теперь принять меня, теперь я даже опасен для них, поэтому они, наверное, меня убьют" (второй отвергнутый

смысл); "Что же мне делать, если во Франции я, как русский шпион, стал изгоем, а России сам я больше не нужен? Мне остается только покончить с собой..." - концовка, которая действительно была принята. - Однако есть куда более тонкие версии этого неявного присутствия альтернативных концовок. Я считаю, что своим глубоким воздействием "Дурная слава", по крайней мере, отчасти обязана тому факту, что ее развязка должна рассматриваться на фоне по меньшей мере двух других возможных исходов, которые резонируют с ней как своего рода альтернативная история.⁷ В первоначальном наброске сюжета Алисия в конце фильма спасается, но теряет Девлина, который погибает, спасая ее от нацистов. Идея заключалась в том, что этот жертвенный акт должен был снять противоречие между Девлином, который не может признаться в любви к Алисии, и Алисией, которая не считает себя достойной его любви: Девлин признается в своей любви к ней без слов, пожертвовав собой, ради спасения ее жизни. В финальной сцене мы видим Алисию, возвратившуюся в Майами, в компании своих пьющих друзей: хотя она пользуется еще более "дурной славой", чем прежде, она хранит в своем сердце память о человеке, который любил ее и умер ради нее, и, как выразился Хичкок в служебной записке Селзнику, "для нее это то же самое, как если бы она жила в браке и счастье". - Во второй основной версии исход противоположный; здесь мы уже сталкиваемся с идеей медленного отравления Алисии Себастьяном и его матерью. Девлин сталкивается с нацистами и убегает с Алисией, но Алисия во время бегства умирает. В эпилоге Девлин сидит один в кафе Рио-де-Жанейро, где он обычно встречался с Алисией, и слышит разговор людей, обсуждающих смерть распутной и вероломной жены Себастьяна. Однако в своих руках он держит письмо - благодарность от президента Трумэна, в котором говорится об отваге, проявленной Алисией. Девлин кладет письмо в карман и допивает свой стакан с виски... И, наконец, версия, которая и была выбрана, как нам известно, в качестве окончательной, с концовкой, в которой подразумевается, что Девлин и Алисия смогут пожениться. В итоге Хичкок, чтобы закончить на трагической ноте, оставляет Себастьяна, который действительно любил Алисию, одного лицом клицу

с не ведающей пощады яростью нацистов. Дело в том, что обе альтернативные концовки (смерть Девлина и смерть Алисии) *содержатся* в фильме как своеобразный фантазматический фон действия, наблюдаемого нами на экране чтобы пожениться, Девлин и Алисия *должны подвергнуться "символической смерти"*, так что счастливая концовка возникает в результате слияния двух несчастливых, то есть развязка, которую мы в действительности наблюдаем, основывается на этих двух альтернативных фантазматических сценариях.

Эта особенность позволяет нам поставить Хичкока в ряд тех мастеров, чьи работы предвосхитили нынешнюю цифровую вселенную. Историки искусства часто отмечали феномен, когда старые художественные формы раздвигали свои границы и использовали процедуры, которые, по крайней мере нашей ретроактивной точки зрения, воспринимаются как указание на новую технологию, могущую послужить "более естественным" и подходящим "объективным коррелятом" того жизненного опыта, что пытались передать старые формы через свое "в&тишнее" экспериментирование. Целый ряд повествовательных процедур в романах девятнадцатого века предвосхищает не только обычный повествовательный кинематограф (сложное использование "флэшбека" у Эмили Бронте или "перекрестного монтажа" и "крупного плана" у Диккенса), а иногда и модернистское кино (использование "off-space" в "Мадам Бовари"), как если бы новое восприятие жизни уже присутствовало в них, но все еще старалось найти подходящее средство для своей артикуляции, пока, наконец, оно не было найдено в кинематографе. Таким образом, здесь мы имеем дело с историчностью своего рода *futur antérieur*, только с возникновением кино и развитием его стандартных методов мы действительно можем понять логику великих романов Диккенса или "Мадам Бовари".

И не подходим ли мы сегодня к подобной границе: новый "жизненный опыт" витает в воздухе, восприятие жизни, которое подрывает форму линейно-ориентированного повествования и рассматривает жизнь как множество потоков - вплоть до "сложных" наук (квантовая физика и ее осмысление в теории множественных реальностей или полная случайность, которая

дала толчок эволюции жизни на Земле - как показал Стивен Джей Гулд в своей "Замечательной жизни"⁸, ископаемые Берджес Шейл свидетельствуют о том, что эволюция вполне могла принять иной оборот), складывается ощущение, что нас со всех сторон преследует непредвиденность жизни и альтернативные версии реальности. Либо жизнь переживается как ряд множества параллельных судеб, которые взаимодействуют друг с другом и оказывают взаимное влияние в результате бессмысленных случайных столкновений, точек, в которых одни последовательности пересекаются и вклиниваются в другие (см. "Короткий монтаж" Олтмена), либо многократно разыгрываются различные версии/следствия одного сюжета (сценарии "параллельных вселенных" или "альтернативных возможных миров" - см. "Шанс", "Веронику" и "Красный" Кесьлевского; даже "серьезные" историки не так давно выпустили книгу под названием "Виртуальная история", прочтение решающих событий новой и новейшей истории - от победы Кромвеля над Стюартами и американской войны за независимость до крушения коммунизма - как зависящих от непредсказуемых, а иногда и вовсе невероятных случайностей*). Такое восприятие реальности, в которой мы живем, как одного из возможных - зачастую даже не самого вероятного - исходов "открытой" ситуации, такое представление, что другие возможные исходы не исключаются, а часто продолжают преследовать нашу "подлинную" реальность как призрак того, что могло бы произойти, придающее нашей реальности статус хрупкости и случайности, имплицитно сталкивается с "линейными" повествовательными формами нашей литературы и кино - они словно требуют нового художественного средства, где они были бы не странным эксцессом, но "присущим" им способом функционирования. При таком новом переживании мира меняется представление о творении: отныне оно означает не акт установления нового порядка, а скорее *негативный* жест выбора, ограничения возможностей, отдания предпочтения одной альтернативе за счет всех остальных. Можно сказать, что киберпространственный гипертекст *есть* новая среда, в которой этот жизненный опыт найдет свой "естественный", более подходящий объективный коррелят, поэтому, опять-таки,

лишь с появлением киберпространственного гипертекста мы можем действительно понять то, к чему на самом деле стремились Олтмен и Кесьлевский, а также - неявным образом - Хичкок

Идеальный римейк

Это, возможно, также указывает на то, каким мог бы быть идеальный римейк хичкоковского кино. Попытка воспроизведения хичкоковских синтомов заведомо обречена на провал; переделка того же повествования привела бы к результату в духе "Шекспира без наворотов". Так что остается только два способа. Один из них - "Психоз" Гаса Ван Сэнта, который я, как это ни парадоксально, склонен считать скорее неудавшимся шедевром, чем просто провалом. Идея точного - кадр за кадром - римейка весьма остроумна, и, на мой взгляд, проблема, пожалуй, заключалась в том, что фильм не пошел *достаточно далеко* в этом направлении. В идеале фильм должен стремиться достичь странного эффекта удвоения: при съемке формально одного и того же фильма различие должно было бы становиться все более осязаемым - все было бы тем же, та же съемка, те же ракурсы, диалоги, но, тем не менее, вследствие самой этой схожести мы бы тем более остро ощутили то, что имеем дело с совершенно другим фильмом. Об этом разрыве говорили бы едва заметные нюансы в манере игры, подборе актеров, использовании цвета и т. д. Некоторые элементы в фильме Ван Сэнта уже указывают на это: роли Нормана, Лайлы (показанной как лесбиянка) и Марион (замкнутая, холодная сучка, в которой нет ничего женственного, в отличие от большегрудой и женственной Джанет Ли), и даже Арбогаста и Сэма тонко указывают на то, что действие происходит в наше время, а не в конце 1950-х. Несмотря на то, что некоторые дополнительные эпизоды (вроде загадочной субъективной съемки затянутого облаками неба во время двух убийств) тоже вполне приемлемы, сложности возникают с появлением более грубых изменений (вроде мастурбации Нормана, когда он подглядывает за Марион перед тем, как ее зарезать - возникает соблазн сделать вполне очевидное замечание о том, что в данном случае, то есть если бы он смог достичь сексуального удовлетворения таким способом, ему не потребовалось бы

совершать *насильственный passage à l'acte* и убивать Марион!); в итоге, вследствие отказа точно следовать хичкоковской съемке, некоторые сцены полностью загублены, их воздействие совершенно утрачено (скажем, ключевой сцены, в которой после того, как Марион с деньгами покинула свой офис, она у себя дома готовится к побегу). Римейки, сделанные самим Хичкоком (две версии "Человека, который слишком много знал", а также "Сабботажника" и "К северу через северо-запад") указывают на это: хотя в повествовании присутствует значительное сходство, основополагающая и бидинальная экономика в каждом последующем римейке совершенно различна, как если бы сходство служило цели обозначения Различия.¹

Вторым способом была бы тщательно, детально просчитанная постановка одного из альтернативных сценариев, лежащих в основе тех, что были сняты Хичкоком, вроде римейка "Дурной славы", в котором выживала бы только Ингрид Бергман. Это было бы лучшей возможностью отдать дань уважения Хичкоку как художнику, принадлежащему нашей эпохе. Возможно, предвосхищение такого идеального римейка следует искать скорее не в открытом "преклонении" перед Хичкоком де Пальма и других, а в совершенно неожиданных местах, вроде эпизода в гостиничном номере, месте преступления в "Разговоре" Фрэнсиса Форда Копполы, который, разумеется, не является последователем Хичкока. Следователь осматривает комнату хичкоковским взглядом, как Лайла и Сэм осматривали номер Марион в мотеле, переходя из спальни в ванную и фокусируя в ней внимание на унитазе и душе. Здесь особенно важен переход от душа (где нет никаких следов преступления, где все чисто) к сливу в унитазе, возводящий его в ранг хичкоковского объекта, притягивающего наш взгляд, пленяющего нас предчувствием некоего неопишуемого ужаса (вспомним битву Хичкока с цензурой за то, чтобы ему разрешили показать нутро унитаза, откуда Сэм достает обрывок бумажки с расчетами Марион суммы истраченных денег, доказывающий, что она была здесь). После ряда явных отсылок к "Психозу" с душем (резкое отдергивание занавески, осмотр сливного отверстия), следователь обращает внимание на (предположительно очищенный) стульчак, спускает

воду, после чего, словно из пустоты, появляются пятна, кровь и другие следы преступления, находившиеся под ободком унитаза. Эта сцена, своего рода "Психоз" перечитанный через "Марии" (с красным пятном, расплывающимся поэкрану), содержит все основные элементы хичкоковской вселенной: в ней есть хичкоковский объект, воплощающий некую неопределенную опасность, действующий как отверстие в иное, более глубокое измерение (разве спускание воды в унитазе в этой сцене не похоже на нажатие не той кнопки, приводящее к разрушению всей вселенной в научно-фантастических романах?); этот объект, одновременно влекущий и отталкивающий субъекта, можно сказать, представляет собой точку, пристальное рассмотрение которой возвращает взгляд (разве слив в унитазе так или иначе не занимается разглядыванием героя?); и, наконец, Коппола реализует альтернативный сценарий самого унитаза как наивысшего локуса тайны. Столь действенным этот мини-римейк эпизода делает то, что Коппола приостанавливает на время запрет, действующий в "Психозе": угроза *выходит наружу*, камера *показывает* опасность, витающую в воздухе в "Психозе"; унитаз, залитый хаотическими кровавыми выделениями. (И не является ли находящееся за домом болото, в котором Норман топит автомобиль с телами своих жертв, своего рода гигантским бассейном экскрементов, так что можно сказать, что он старательно смывает автомобили - замечательный кадр с его взволнованным выражением лица, когда автомобиль Марион на пару секунд прекратил погружение в болото, в действительности выразил его озабоченность тем, что ему не удастся скрыть следы нашего преступления? Последний эпизод "Психоза", в котором мы видим автомобиль Марион, вытаскиваемый из болота, таким образом, служит своеобразным хичкоковским эквивалентом крови, вновь появляющейся в унитазе - короче говоря, это болото является еще одним входом в доонтологическую преисподнюю).

И не присутствует ли та же отсылка к доонтологической преисподней в заключительном эпизоде "Головокружения"? По-мню, как в доцифровые времена моей молодости я смотрел плохую копию "Головокружения" - последние секунды фильма попросту отсутствовали, поэтому казалось, что у него был счаст-

ливый конец, Скотти помирился с Джуди, простив ее и взяв ее в жены, они страстно обнимают друг друга... Моя мысль заключается в том, что такая концовка не так уж искусственна, как может показаться: скорее, именно неожиданное появление игуменьи на лестнице в реальной концовке фильма действует как своего рода негативный *deusexmachine*, - внезапное вторжение, не имеющее никаких веских оснований в логике повествования, мешает счастливому концу.¹⁸ Откуда появляется монахиня? Из того самого доонтологического царства теней, из которого Скотти сам тайно следил за Мадлен в цветочном магазине.¹⁹ Такая отсылка к доонтологическому царству позволяет нам приблизиться к важнейшей хичкоковской сцене, которая так никогда и не была снята - и именно поэтому она представляет собой базовую матрицу всего его творчества, будь она на самом деле снята, она бы произвела впечатление вульгарности и безвкусицы. Вот та сцена, которую Хичкок хотел вставить в "К северу через северо-запад", как она описывается в беседах Трюффо с Мастером:

Я мечтал снять длинный трэвеллинг с диалогом Кэрри Гранта с одним из заводских рабочих <на автомобильном заводе Форда>, когда они идут вдоль конвейера. Они могут беседовать, скажем, о мастерах. Рядом с ними идет сборка автомобилей, деталь за деталью. Наконец, "форд", рожденный на глазах наших героев и наших зрителей, готов сойти с линии. Они смотрят на него и не могут сдержать восхищенного удивления, открывают дверцу - и оттуда вываливается труп.²⁰

Откуда этот труп взялся? Опять-таки из той самой пустоты, из которой Скотти следит за Мадлен в цветочном магазине - или из той пустоты, из которой появляется кровь в "Разговоре". (Следует также принять во внимание, что в этом длительном эпизоде мы наблюдали *производственный процесс* от начала и до конца - в таком случае, не служит ли труп, загадочным образом вываливающийся из ничего, идеальным дублером прибавочной стоимости, которая появляется "из ничего" в процессе производства?) Это скандальное возведение смехотворно низкого (Потустороннего, в котором исчезает дерьмо) в ранг метафизического Возвышенного, быть может, и есть основная тайна искусства Хичкока. Не входит ли иногда Возвышенное в наш самый обычный повседневный опыт? Когда, выполняя элементарную задачу (скажем, поднимаясь подлинной лестнице), нас нежи-

данно одолевает усталость, внезапно начинает казаться, что несложная цель, которой мы хотим достигнуть (конец лестницы), отделена от нас непреодолимым барьером и тем самым превращена в метафизический Объект, который отныне находится вне нашей досягаемости, как если бы существовало нечто, постоянно мешающее нам выполнить эту задачу... И та область, в которой исчезают экскременты после того, как мы спускаем воду в унитазе, в действительности служит одной из метафор ужасающе возвышенного Потустороннего изначального, доонтологического Хаоса, в котором исчезают вещи. Хотя умом мы понимаем, что происходит с экскрементами в дальнейшем, тем не менее, воображаемое таинство никуда не исчезает - дерьмо останется избытком, несоответствующим нашей повседневной реальности, и Лакан был прав, утверждая, что мы превращаемся из животных в людей в тот момент, когда у животного возникают сложности с тем, что делать со своими экскрементами, когда они превращаются в избыток, вызывающий у него раздражение.¹⁵ Следовательно, Реальное в эпизоде из "Разговоре" - это не чудовищно отвратительная слизь, вновь появляющаяся после спуска воды в унитазе, а скорее само отверстие, разрыв, служащий переходом к иному онтологическому порядку. Здесь особенно важно сходство между пустым унитазом перед тем, как в нем вновь появятся следы убийства, и "Черным квадратом на белом фоне" Малевича: разве взгляд в унитаз сверху не воспроизводит почти ту же самую "минималистскую" визуальную схему, черный (или, по крайней мере, более темный) квадрат воды, обрамленный белой поверхностью самого унитаза? И опять, мы, разумеется, понимаем, что экскременты исчезают где-то в канализационной сети - "реальным" здесь является топологическая дыра или кручение, которое "искривляет" пространство нашей реальности таким образом, что мы воспринимаем/представляем экскременты исчезающими в альтернативном измерении, которое не является частью нашей повседневной реальности.

Одержимость Хичкока уборкой ванной и туалета после их использования хорошо известна^{1*}, и примечательно, что, когда после убийства Марион он хочет заставить нас отождествить себя с Норманом, делает он это, неспешно показывая тщатель-

ный процесс уборки ванной. Это, быть может, главная сцена фильма, сцена, в которой показано сверхъестественное глубокое удовлетворение от прекрасно выполненной работы, возвращения к нормальному порядку вещей, установления контроля над ситуацией, стирания следов ужасной преисподней. Возникает соблазн истолковать эту сцену на фоне известного утверждения Святого Фомы Аквинского, согласно которому добродетель (определяемая как должным образом совершенное деяние) может служить также и дурным целям: можно быть превосходным вором, убийцей, вымогателем, то есть "добродетельно" совершать дурные деяния. Эта сцена уборки ванной в "Психозе" показывает как "низшее" совершенство может незаметно касаться "высшей" цели: добродетельное совершенство Нормана в уборке ванной, конечно, служит дурной цели уничтожения следов преступления; однако само это совершенство, самоотдача и основательность его деяния заставляет нас, зрителей, признать, что если кто-то действует столь "добродетельно", он должен быть в целом своим милым и добрым человеком. Короче говоря, всякий, кто убирает ванную столь же основательно, как Норман, на самом деле не может быть плохим, несмотря на его другие мелкие странности... (Или, точнее, в стране, где правил бы Норман, поезда, конечно же, ходили бы точно по расписанию!) Недавно пересматривая эту сцену, я невольно поймал себя на мысли, что *ванна не была как следует прибрана* - на стенке ванной остались два маленьких пятнышка! Я чуть было не крикнул: эй, это еще не все, доделай-ка работу как следует! Разве "Психоз" не указывает здесь на то, что, с точки зрения сегодняшней идеологии, работа сама по себе (ручной труд в противовес "символической" деятельности), а не секс становится той непристойной областью, которую следует скрывать от глаз общества? Традиция, восходящая к "Золоту Рейна" Вагнера и "Метрополису" Фрица Ланга, традиция, в которой трудовые процессы помещены в подземелья, в темные пещеры, сегодня достигает своей кульминации в миллионах анонимных рабочих, трудящихся на фабриках стран третьего мира: от китайского ГУЛАГа до индонезийских сборочных линий - благодаря их невидимости, Запад может позволить себе болтовню о так называемом "исчез-

новении рабочего класса". Но ключевая идея этой традиции - приравнивание труда к *преступлению*, мысль о том, что тяжелый труд изначально является непристойной, преступной деятельностью, которую следует скрывать от глаз общества. В голливудских фильмах мы можем увидеть процесс производства во всех деталях только тогда, когда герой проникает в убежище главного преступника и видит там усердный труд (очистку и упаковку наркотиков, сборку ракеты, которая уничтожит Нью-Йорк...). Когда еще Голливуд может быть ближе к гордому соц-реалистическому превознесению фабричного производства, как не в тот момент, когда главарь преступников, после пленения Бонда, устраивает для него экскурсию по своей подпольной фабрике?¹⁷ Миссия же Бонда заключается в том, чтобы взорвать эту производственную площадку, дав нам тем самым возможность вернуться к каждодневной видимости нашего существования в мире, где "рабочий класс исчезает"...

И, кстати, разве та же установка принудительной идентификации против воли не присутствует у тех левых теоретиков кино, которые точно также притворно любят Хичкока, и идиотично идентифицируются с ним, хотя прекрасно осознают, что с точки зрения политкорректности его работы представляют собой собрание всевозможных грехов (одержимость чистотой и контролем, женщины, создаваемые в соответствии с мужскими представлениями о них...). Я никогда не считал убедительным типичное объяснение левых теоретиков, которые не в состоянии отказаться от любви к Хичкоку: да, его мир - это мир мужских шовинистов, *но* в то же самое время он делает зримыми его изъяны и разрушает его изнутри. Полагаю, что социально-политическое измерение фильмов Хичкока нужно искать не в этом. Возьмем *два* эпизода в конце "Психоза": сначала психиатр излагает свою версию, а затем Норман, превратившийся в свою мать, произносит финальный монолог - "Я и мухи не обижу!". Этот разрыв между двумя заключительными эпизодами говорит о тупике современной субъективности больше, чем дюжина эссе в духе критики культуры. Может показаться, что мы имеем дело с известным расколом между экспертным знанием и нашими персональными солипсистскими мирками, на который

сетуют сегодня многие социальные критики: здравый смысл, общая для всех совокупность этически нагруженных допущений, постепенно распадается, и мы получаем, с одной стороны, объективированный язык экспертов и ученых, который невозможно уже перевести на общедоступный язык и существующий в виде фетишизированных формул, которые на самом деле никто не понимает, но которые формируют наше художественное и массовое воображение (Черная Дыра, Большой Взрыв, Суперструны, Квантовое Колебание...); а с другой стороны, множество стилей жизни, которые никак между собой не связаны: все, что мы можем сделать, - это гарантировать условия их терпимого сосуществования в мультикультурном обществе. Иконой сегодняшнего субъекта, пожалуй, служит пресловутый индийский компьютерный программист, который превосходно выполняет свою работу, а вечером, по возвращении домой, ставит свечи местному индуистскому божеству и поклоняется священной корове.

Однако при более внимательном рассмотрении вскоре становится очевидно, что эта оппозиция в конце "Психоза" смещается: именно психиатр, представитель бесстрастного объективного знания, увлеченно, почти с человеческой теплотой излагает свою версию - его объяснение исполнено индивидуальных черт, приятных жестов, тогда как Норман, замкнутый в своем частном мирке, как раз перестает быть самим собой, им полностью овладевает другая психическая сущность, призрак матери. Этот финальный образ Нормана напоминает мне о том, как снимаются мыльные оперы в Мексике из-за крайне напряженного рабочего графика (студия каждый день должна снимать очередную получасовую серию) актеры почти не имеют времени, чтобы заранее ознакомиться со своими репликами, поэтому в их уши вставлен крошечный наушник, а суфлер просто дает им инструкции о том, что они должны делать (какие слова говорить, какие действия совершать) - актеры приучены сразу же выполнять эти инструкции, без какой-либо задержки... *Таков* Норман в конце "Психоза", и таков хороший урок тем приверженцам "Нью-Эйдж", который требуют, чтобы мы сбросили социальные маски и освободили наше самое сокровенное подлинное "я" -

прекрасно, у нас есть конечный результат - Норман, который в конце "Психоза" действительно осознает свое подлинное "я" и следует старому девизу Рембо из его письма к Демени ("Car je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute"): *если Норман начинает говорить странным голосом своей матери, он в этом не виноват* Цена, которую я должен заплатить, чтобы стать "самим собой", цельной личностью, - это тотальное отчуждение, мое становление Другим по отношению к себе же самому: препятствие моей полной самотождественности и есть главное условие моей самости.

Другой аспект этого же антагонизма связан с архитектурой: можно также рассматривать Нормана как субъекта, разрывающегося между *двумя зданиями*, - современным горизонтальным мотелем и вертикальным готическим домом матери, - постоянно мечущегося между ними и не находящего себе места. В этом смысле *unheimlich*, "бесприютно-ужасающий", характер концовки фильма означает, что, полностью отождествив себя с матерью, он, наконец, нашел свой *heim*, свой дом. В модернистских работах, вроде "Психоза", этот раскол все еще видим, тогда как основная цель сегодняшней постмодернистской архитектуры заключается в том, чтобы скрыть его. Достаточно вспомнить "новый урбанизм" с его возвратом к небольшим семейным домикам с передними верандами в маленьких городках, воссоздающие уютную атмосферу местной общины - безусловно, это случай архитектуры как идеологии в чистом виде, предлагающей воображаемое (хотя "реально" претворенное в жизнь в диспозиции домов) решение проблемы реального социального типа, которая связана не с архитектурой, а со всей динамикой позднего капитализма. Более двусмысленным случаем того же антагонизма являются работы Фрэнка Гери. Отчего он стал столь популярной, поистине культовой фигурой? Он берет за основу один из полюсов антагонизма -либо старомодный семейный дом, либо модернистское здание из стекла и бетона, - а затем либо представляет его в своего рода кубистском анаморфическом искривлении (изогнутые углы стен и окон и т.д.), либо komponует старый семейный дом с модернистским дополнением, когда, как отмечал Фредрик Джеймисон, в центре находится место пере-

сечения двух этих пространств. Короче говоря, не делает ли Гери в архитектуре то, чего индейцы кадиувеу (вел иколегшо описанные Леви-Строссом в его *Печальных тропиках*) пытались достичь, нанося на свои лица татуировки: разрешить при помощи символического акта реальное социального антагонизма, сконструировав утопическое решение, опосредование противоположностей? Итак, моя окончательная гипотеза заключается в следующем: если бы мотель Бейтса построил Гери, соединив старый дом матери и плоский современный мотель в новую гибридную сущность, Норману не понадобилось бы убивать своих жертв, так как он был бы освобожден от невыносимого противоречия, заставлявшего метаться между двумя местами - у него было бы третье место опосредования этих двух крайностей.

Примечания:

¹ Материалы конференции: 2ЕЕК, Slavoj. Is There a Proper Way to Remake a Hitchcock Film?

¹ Во время публичного обсуждения на конференции в честь столетия со дня рождения Хичкока, организованной Нью-Йоркским университетом 12-17 октября 1999 года.

* См.: Sigmund Freud, "The Psychogenesis of a Case of Homosexuality in a Woman," *The Pelican Freud Library*, Volume 9: Case Histories II, Harmondsworth: Penguin Books 1979, p. 389.

* Более подробное описание хичкоковского *синтома* см. выше: Жижек С. *Хичкоковские синтомы*.

⁴ Аллилуева С.И. *Двадцать писем к другу*. М., 1990. С. 11 -12.

⁵ *Post-Theory*, David Bordwell and Noel Carroll, eds., Madison: University of Wisconsin Press 1996.

* Лакан Ж. *Семинары, Книга! Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54)*. М., 1998. С. 283. Я основываюсь здесь на работе: Божевич М. *Человек позади своей же сетчатки*, (см. выше)

⁷ См. восхитительное описание в работе: Thomas Schatz, *The Genius of the System*, New York: Hold and Co. 1996, p. 393-403.

* См.: Stephen Jay Gould, *Wonderful Life*, New York: Norton 1989-

⁹ См.: *Virtual History*, edited by Niall Ferguson, London: MacMillan 1997.

[#] Быть может, самое главное достижение римейка Ван Сэнта - это финальная сцена с титрами, когда съемка продолжается некоторое время после того места, на котором закончился фильм Хичкока - непрерывная съемка с операторского крана того, как из

болота вытягивается автомобиль, скучающих полицейских, стоящих у тягача, причем все это сопровождается мелодичной игрой гитары, импровизирующей на тему Херрмана - эта деталь придает фильму уникальный аромат девяностых.

" Одержимость Хичкока чистотой хорошо известна: в интервью он хвастался, что всегда оставляет уборную настолько чистой, что после ее осмотра никто бы и не заподозрил, что он был в ней... Этой одержимостью объясняются и явно свидетельствующие об удовольствии от отвратительного у Хичкока незначительные грязные детали того, как описывается кубинская миссия в Гарлеме в "Топазе", вроде официального дипломатического документа в масляных пятнах от бутерброда.

" И разве у этого внезапного появления нет сходства с вагнеровским "Тристаном"? В самом конце оперы, после смерти Тристана, прибытия Изольды и погружения ее в смертельный транс, с появлением еще одного, второго, корабля имеет место разрыв, после которого действие ускоряется в почти комической манере - за пять минут происходит больше событий, чем за все предыдущее действие (схватка, Мелот и Курвенал умирают...) - наподобие "Трубадура" Верди, где за последние две минуты происходит масса событий. Такие неожиданные вторжения перед самым концом чрезвычайно важны для понимания основополагающих противоречий повествования.

¹⁵ Когда Лесли Брилл говорит, что в фильме "Под знаком козерога" своеобразное творение преисподней пытается затащить Ингрид Бергман обратно в ад, возникает соблазн заявить, что монахиня, появляющаяся в самом конце "Головокружения", принадлежит той же зловещей преисподней - парадокс, конечно, заключается в том, что это *пменномонахиня*, женщина, посвятившая себя Вогу, олицетворяет силы Зла, уничтожающие субъекта и препятствующие его спасению.

¹⁴ Трюффо Ф. *Кинематограф по Хичкоку*. М., 1996. С. 150.

¹⁵ Та же ситуация и со слюной: как известно, хотя мы без труда можем сглатывать собственную слюну, мы считаем в высшей степени омерзительным проглатывание уже сплюнутой слюны - еще один пример нарушения границы Внутреннего/Внешнего.

" Он любил хвастаться, что после того, как он выходит из туалета, никто, осмотрев его, не сможет предположить, что им кто-то пользовался.

¹⁷ Этим наблюдением я обязан Борису Гройсу, Кельн.

¹ "Я - это некто другой. Если медь запоет горном, она в этом не виновата"- *Прим. пер.*

Addendum к Хичкоку (помимо Лакана):
Шион, Боницер, Джеймисон

В англоязычном собрании "Все, что вы хотели..." присутствуют несколько текстов, которые не вошли в русское издание. Их авторы не являются членами люблянской школы и не прибегают напрямую к использованию Лакановского психоанализа, однако, их концепты полностью приняты словенскими лаканистами (например, понятие *акустического* голоса, предложенное французским критиком и киноведом Мишелем Шионом), и потому нам представляется необходимым предложить реферативное изложение этих текстов.

Мишель Шион представлен в сборнике тремя статьями: *Шифр судьбы, Четвертая сторона, Невозможное воплощение*.

В первой из статей освещается важный момент любой, но в особенности, кинематографической наррации - установление связи между судьбой персонажа и определенной мелодией. В фильмах типа *Касабланка* или *Цена красоты* мелодия в буквальном смысле сводит и разводит двух влюбленных, становясь знаком их любви. Следующий шаг на этом пути представлен в двух параллельных фильмах *Обещанный фон Штернберга* и "Леди исчезает" Хичкока, где из внешнего романтического обрамления мелодия вводится внутрь самого действия, становится чуть ли главным персонажем, объектом, вокруг которого вращается действие. "Каждая из этих нот несет в себе смерть для миллионов людей", говорит русский полковник из *Обещанного*. Потому что мелодия на деле это *шифр*, в котором закодировано *тайное послание*.

Переходя непосредственно к фильму "Леди исчезает", Шион указывает, что несмотря на свою антифашистскую направленность и критику пассивности европейских демократий перед лицом фашистской угрозы, это прежде всего фильм об инициаторном путешествии любовной пары. И в качестве такового он пронизан мотивом "исчезновения", где "провалы памяти" или "туннели", заставляющие исчезать важные свидетельства (старую даму, надпись на окне в вагоне-ресторане, пакетик из под чая на стекле в вагоне) суть метафорические представления тех "провалов" и "туннелей", что приближают персонажей ко "второму рождению", к браку. Среди многих объектов исчезновения в этом фильме, главным, хотя это и скрывается до времени, является зашифрованная мелодия. Исследуя использование музыки в этом фильме, Шион отмечает, что для

того, чтобы усилить впечатление от мелодии Хичкок избегает дешурной фоновой музыки, но при этом постоянно оставляет косвенные материальные указатели на то, что именно музыка будет играть главную роль в этом фильме (часы с музыкой, обсуждение национального гимна в самом начале и т. д.). Шион исследует то, как в ходе потерь и обретений из случайного встреченного героиней "музыковеда", записывающего па свадебных танцев, главный герой превращается в "устного", а значит, лично вовлеченного в события, хранителя важнейшего зашифрованного послания, которое, покидая героя в ходе последнего "провала" (провала памяти), звучит наконец уже само, в полную силу (рояля), становясь своеобразным завершающим свадебным маршем. В итоге, заключает Шион, единственным "содержанием" закодированной мелодии, вокруг которой формально вращалось все действие фильма, было свершение судьбы двух героев, т.е. сам фильм, а содержанием Хичкоковского кинематографа в целом - не что иное как *сам* кинематограф, его формальное устройство, в данном случае - обязательное использование в нем музыки. Эта тема "формального характера" содержания Хичкоковских фильмов исследуется и в двух других статьях.

Четвертая сторона посвящена разбору другого фильма Хичкока - "Окно во двор". Центральная для этого фильма проблема - как заставить зрителя участвовать в действии, состоящем почти целиком из вуайеризма главного героя. Шион показывает, что уже в самом начале Хичкок выбивает у критически настроенного зрителя почву из-под ног, вкладывая в уста остроумной главной героини слова отом, что американцы стали нацией вуайеров. Отчужденный таким образом от своего же критического суждения, распознав вуайера в самом себе, зритель получает возможность принять правила игры: согласиться видеть происходящее, именно с вуайеристической точки зрения, т.е. с точки главного героя (Джеймса Стюарта). При этом как-то забывается, что объективно на той же стороне дома существуют еще и другие комнаты и квартиры, из которых те же самые события могли быть видны другим людям. Более того, Хичкоком делается все, чтобы мы никогда не вспомнили об этом. Ни одно из выделяемых критиками нарушений этого первичного условия (включая выпадение главного героя из окна *во двор* или сцену *во дворе*), на деле его не нарушает. Наоборот: в сцене, где нам якобы объективно показывают "весь" двор, вышедший к окнам на крик хозяйки убитой собачки, "четвертая сторона", сторона главного героя с окнами *других* квартир, в кадре *как нарочно* не появляется. Нас магически избавляют от нежелательной встречи и убеждают в "объективности" видимого нами целого лишь с одной це-

лю: чтобы мы спокойно *продолжали смотреть*, -хл. *продолжали смотреть* фильм с избранной точки зрения. Магическое изъятие "четвертой стороны" из поля нашего зрения и создает, по мнению Шиона, "субъективный кинематограф".

С другой стороны, субъективный кинематограф можно увидеть и как *возведение* четвертой стены. Этот аспект проблемы разбирается Шионом во второй части статьи как вопрос об использовании звука в фильме. Использование всей палитры дневных и ночных звуков в "Окне во двор" явно должно фокусировать наше внимание на том, что происходит *вовне*. Но есть еще один звук, который играет несколько иную роль: "женское сопрано", оно не относится ни к одному из обитателей дома и возникает произвольно, в эмоционально важные для героев моменты, чтобы нарушить их уединение или объявить об чьем-то прибытии; оно - свободный элемент. Иными словами, Хичкок свободно "открывает" и "закрывает" звуки со двора, в зависимости от того хочет ли он переключить внимание героя (а значит, и зрителя) на "внешнее" или наоборот удерживает его внутри. В буквальном смысле такой прием характерен для театра, где внешнее пространство и нельзя передать иначе, как *только звуками*: улицы, дороги, дверного звонка. Видимое - это сцена, комната, которую актер *не может* покинуть. Что касается *окна* из этой комнаты, то в театре оно смотрело бы прямо в зрительный зал, и судить о том, что происходит *вовне*, зрители могли бы только по лицам находящихся "внутри", их фразам, мимике, жестам. Так и у Хичкока: его главный герой неподвижен, он может быть только в *одной* комнате, которая оказывается по сути театральной "сценой", а все внешнее является эпифеноменом его восприятия. В таком случае, *возвести* четвертую стену *вокруг* квартиры героя означает как бы привить театральную квартиру к кинематографическому двору. Именно такую прививку объективных театральных условий к объективу кинокамеры и осуществляет Хичкок, по мнению Шиона, давая на этом формальном пересечении возникнуть хрупкому единству предельно субъективного взгляда.

Невозможное воплощение - статья, где формальность содержания Хичкоковского кинематографа разбирается подробнее всего. В центре - разбор хичкоковского "Психоза". Главной темой является "воплощение голоса" матери Нормана. "Воплощение" в его французском эквиваленте [*mise-en-corps*, положение в тело) близко к погребению [*mise-en-terre*] и к положению во гроб [*mise-en-bière*]. Похоронить (воплотить) - это предоставить место душе. Призрак - тот, кто не похоронен, кто не может найти себе места и тела. Именно это и подразумевается в понятии "акусматического": "звука, ко-

торый мы слышим, не видя его причины". Таким, например, является традиционный "закадровый" голос, он никогда не входит внутрь: ему нет места в потоке образов. И таким же, никогда не находящим себе воплощения, является голос матери в "Психозе". Шион разбирает три случая появления этого голоса: спор Нормана с матерью, когда Марион приезжает в отель, спор с матерью на лестничной площадке (он кончается тем, что голос матери находит некое неясное воплощение), и сцена в тюремной камере, когда Норман полностью одержим матерью.

Первый спор - акустическая мать рассержена приездом Марион в отель. Эта сцена явно создает желание *увидеть* эту странную мать, ввести ее голос, звучащий на границе кадра внутрь. В отличие от других фильмов Хичкока, в "Психозе" нарушение владений матери другой женщиной связано еще и с этим желанием: присоединить звучащий голос к какому-то видимому телу. Но хотя это вторжение повлечет за собою для Марион явление страшной матери, оно не является *воплощением* голоса. Воплощение происходит лишь тогда, когда тело удостоверяет: да, это мой голос, тогда как вошедшее гигантское тело отвернуто от нас и немо.

Спор налестничной площадке. Вся сцена вращается вокруг нашего страха и желания встречи с воплощенным голосом. Голос матери появляется, когда Норман хочет забрать ее вниз в подвал. Их разговор мы слышим "за кадром", в "комнате". Выход Нормана из комнаты совпадает неровным урезанием последних фраз матери, затемнением, нарушающим видимость, а когда Норман выходит, камера закреплена слишком высоко и мы не можем разглядеть несомое им тело, чей голос мы только что слышали. В сущности, и голос и тело исчезают тогда, когда мы ожидали их совместного появления. Шион подробней останавливается на способе съемки этой сцены у Хичкока, который одновременно и дает и отнимает у нас ожидаемое нами "воплощение". Прежде всего Хичкок *не* монтирует эту сцену, т. е. *не* разрывает съемку, чтобы у зрителя не возникало ощущения, будто ему *нарочно* не хотят чего-то показывать. Хичкок должен обмануть зрителя, т.е. вызвать доверие: камера вначале следует за Норманом вверх по лестнице до двери матери и продолжает плавно 'идти вверх', останавливаясь над дверью и оборачиваясь, тогда как внимание зрителя отвлечено звучащим диалогом. Когда же Норман выходит: камера после *естественного* затемнения при оборачивании *естественно* же оказывается слишком высоко, чтобы успеть "захватить" его.

Смысл такого отказа от монтажа не просто в удержании саспенса, в нежелании показать то, что должно быть наконец показано, -

воплощенный голос, т.е. мать Нормана. *Не монтировать* у Хичкока - это принцип съемки любовной сцены, скажем поцелуя. Но именно этот принцип формулируется и Андре Базеном, только теперь уже для съемок схватки человека и зверя. То, что должно быть вместе (единая пара), говорит Базен, не должно разделяться, иначе зрительское доверие подрывается. А что любовная сцена и сцена схватки подчиняются этому единому принципу говорит о том, что в обоих случаях речь идет о страхе секса. Следовательно, отказ от монтажа в *Психозе* говорит о том, что мы имеем дело с некоей неразделяемой *парой*. А то, что мы видим эту неразделяемую, любовную или борющуюся, пару (человека и зверя, сына и мать, голос и тело) лишь мимоходом, т.е. почти не видим, говорит о том, что Хичкок снимает здесь нечто неснимаемое наподобие "двуспинного зверя" фрейдовой первосцены. Что же такого ужасного в этом контакте голоса и тела, задается вопросом Шион.

Последний раз, когда зритель надеется все-таки увидеть воплощение голоса матери, это сцена в *Тюремной камере* - здесь, когда полицейский открывает дверь в камеру, зритель ожидает, что перед ним предстанет наконец кровосмешительный брак между телом Нормана и голосом матери. Но, утверждает Шион, голос этот говорит как дух при "спиритическом сеансе", захвативший некое неподвижное тело. "Мать" так и не появилась, голос так и не нашел воплощения, а дух - успокоения

Дело, конечно же, не в том, что не обрел плоть закадровый голос, а в том, что под сомнение ставится вообще квази-естественная для кино связка голоса и телесного образа, создающая персонажа. Сравнивая "Психоз" с *Завещанием доктора Мабузе* Шион указывает, что оба фильма работают с самими условиями возможности кинематографа. На месте якобы гарантированного единства они усматривают "пару", которую эти два фильма превращают в предмет своего исследования, выявляя искусственное в самом центре естественного, отчуждающее в самом центре знакомого, невозможное в самом центре доступного, "проходя под знаком невозможности в самое сердце эффекта реальности".

Второй автор - французский критик и киновед Паскаль Боницер. В сборнике он представлен тремя статьями *Хичкоковский саспенс*, *Дурная слава*, *Лицо и изнанка*.

Знаменитая статья *Боницера Хичкоковский саспенс* начинается с рассмотрения связи эффекта саспенса и монтажа. При этом подчеркивается, что первооткрывателем такой связи для многих является Д. У. Гриффит.

Если взять, например, сцены погони, в любом из фильмов Гриффита, то чаще всего они являются монтажной нарезкой двух параллельных съемок, которая чередует образы преследователя и преследуемого. Монтаж двух параллельных действий вовлечен и в создание эффекта саспенса: нож, наставленный на чье-то горло, чередуется с кадрами мчащегося автомобиля. Это заставляет зрителя спрашивать: успеет ли машина вовремя?

Можно сказать, что снимая свои "погони" Хичкок настолько усложняет их самыми неожиданными поворотами, что в конце концов сцена погони растягивается в длину всего фильма. Хичкок такой же опустошитель пространства, унаследованного им от Гриффита, как Малларме - унаследованного им от Бодлера. Но что же тогда является "объектом" этой погони? - Сам взгляд, утверждает Боницер. Для анализа этого обстоятельства он возвращается к истокам кинематографа Гриффита, впервые введшего взгляд как часть кинопространства. "Вначале" никакого взгляда не было. Раннее кино было заинтересовано просто самим движением жизни на экране: мимикой, жестом, происшествием. Но в 1915-20-х актеры вместо того, чтобы яростно жестикулировать и вращать глазами становятся более неподвижными. Японский критик Тадао Сато связывает это с успехом эмигранта из Японии Сессуе Хаякава. Его неподвижность при исполнении роли злодеев достигала особой экспрессивности благодаря традиционному для Японии искусству "взгляда". В то же время Кулешов проводит свой знаменитый эксперимент с Мозжухиным, когда в зависимости от действия одно и то же нейтральное выражение лица "прочитывается" как злое, веселое, печальное и т. д. Чем нейтральнее актер, тем больше власти передается "автору", "режиссеру": самой съемке.

Как только тело приобрело неподвижность, исчезло огромное количество элементов прежнего нарративного кода и сама его невинная бурлескность. Эта революция, говорит Боницер, даже существенней введения звука. Как и всякая революция она начинается с отрубленной головы - с появления "крупного плана", а на экран впервые выходят смерть и преступление: ведь в эдеме бурлескного мира, где летают торты и садятся на шляпы, насилие повсеместно, смерть и возрождение ежесекундны, а чувства вины не существует. Фин<а, а значит *преступление*, появляются не в мире жеста, а в мире взгляда.

Боницер указывает, что для изменения мира *братьев Люмьер* в мир *Хичкока* достаточно просто перевести внимание зрителя с того, что происходит на экране (скажем, няня в парке гуляет с ребенком, а за ней ухаживает солдат) на то, *почему* выбрана именно *эта* сцена (например предуведомить, что няня хочет убить младенца). По-

является напряжение: успеет ли понять солдат? Происходит переключение с "невинного" содержания, на вторичный уровень коннотации, где ниоткуда становится "видна смерть". Появление этого "тревожного", избыточного момента Боницер и называет "пятном", или "взглядом".

Все, что угодно, может функционировать у Хичкока в качестве такого *тревожного*, нагруженного смыслом "аномального" пятна, которое в конце концов обретает очертания преступления: так что Хичкок нуждается в "естественном пространстве" Люмьеров, чтобы обнаруживать в нем *свою* "искусственность". В этом заключается и политичность Хичкока, сдирающего "фасады" и "маски" и следящего той кинематографической интуиции, что чем *нормальной* кажется ситуация, тем *легче* в ней выявить нечто жуткое. И вся декорация и монтаж его саспенса нацелены лишь на то, чтобы специально подвести внимание зрителя к "подрывному, нагруженно-му смыслом объекту" в естественном пейзаже.

Характерно, что Хичкок постоянно противопоставляет "неожиданность и саспенс". Согласно обычным методам съемки - ничто в сцене не должно предвещать грядущих обитий. Хичкок поступает наоборот. Саспенс для него - это предупреждение, и саспенс состоит именно в том, что мы ждем, *когда* произойдет то, что мы знаем. Это пятно, аномалия, утверждает Боницер, носит эротический характер. И действительно, фильмы Хичкока всегда повествуют о "воссоединении" любовной пары. В сущности, они всячески отдаляют тот момент, когда должно произойти неизбежное. Секс - основной объект саспенса.

Основная ситуация "подвешивания" у Хичкока - в изначальной несостыковке пары, которую сводит вместе именно "аномальное пятно", опасный элемент, который повергает пару в состояние тревоги и тем самым сближает, делая *парой*. В этой роли может выступить любой объект, который вдруг наделяется каким-то тревожным, непристойным значением. Но это также значит, что в кинематографе Хичкока, кроме пары, всегда присутствует некто третий, кто уже заранее видит неизбежное - ее воссоединение. Этот третий - сам режиссер, саспенс - момент его эротического наблюдения, а непристойный объект - репрезентат режиссерского взгляда. Теперь станет яснее, почему Хичкок всегда настаивал на парадоксальном использовании *замедленного* времени при съемке саспенса. В реальном времени любое событие произойдет гораздо быстрее, но у Хичкока оно будет разбито на множество кусочков: лишь бы отодвинуть его неизбежное свершение, усиливать, доводя до края эротическое напряжение. И в этом - главное отличие монтажа Хичко-

ка от "параллельного", быстрого монтажа Гриффита: Хичкок монтирует однородные действия в однородном пространстве, его монтаж удерживается лишь взглядом, который сам направлен на "аномальный объект". Поэтому, заключает Боницер, Хичкока и нельзя имитировать, содержание и форма его саспенса просто неотделимы от взгляда самого мастера.

ОтатъяДурная слава начинается с обращения к термину "МакГаффин", введенному Хичкоком. МакГаффин - то, что само по себе не имеет значения, но придает движение всему сюжету. Его можно определить как объект желания. И он таков еще и в силу того, что пересекает пространство, чья природа архитектурна и драматична. Хичкок очень внимательно относится к архитектонике декораций, которая у него становится лабиринтом. Поэтому зачастую его персонажи и кажутся надуманными, неживыми. За это Хичкок подвергался жесткой критике, ведь в эпоху неореализма он снимал фильмы, где надо всем господствовало ощущение структуры, т.е. *само кино*. Герои Хичкока чувствуют *в силу* занимаемого ими пространства, а пространство его кинематографа - передвижная архитектура, переорганизующая декорации согласно чувствам протагонистов.

Оригинальность "Дурной славы" состоит в изобретении подвижного крупного плана, когда движение камеры по направлению к персонажу начинается издалека, как будто камера желает овладеть им. Эротические коннотации этого очевидны. И несмотря на все шпионские страсти, в центре фильма - перверсивная эротическая ситуация, в которой оказывается главная героиня. Фильм - ничто иное как ее эротическая агония. "Она агонизирует во имя кинематографа", утверждает Боницер, а "саспенс, - эротическая перверсия, форма болезни".

Болезнь подвешанного настроения в том, что в самом обычном объекте нам видится нечто жуткого. Поэтому и тема шпионажа в фильме - лишь один из вариантов перверсии, в котором и *все* герои - не те, за кого они себя выдают. *Unheimlich*, жуткое, сквозящее в обычном, и является главным объектом («МакГаффином») Хичковского кинематографа, именно поэтому больше всего его интересует буржуазная семья с ее культом домашности. *Знакомый* объект, семья, всегда заключает в себе фигуру матери-убийцы. И потому "Дурная слава" больше всего напоминает "Психоз".

Все эти темы сводятся вместе в последней из статей Боницера *Лицо и изнанка*. В этой статье Боницер задается вопросом о причине долговечности фильмов Хичкока. При этом он отталкивается от разбора фильма *Человек, который знал слишком много*, традиции

онно считающегося второстепенным. Но, как утверждает Боницер, в сущности, все кино Хичкока "второстепенно" и именно за это "мы должны быть ему благодарны".

Второстепенно оно, потому что прежде всего ограничивается рамками определенного жанра, триллера. Но сейчас, после работы Трюффо, аудитория понимает, что "второстепенный статус" - это защитная поверхность подлинной метафизики, ставящей зрителя перед ужасающей реальностью. В этой перспективе "Человек, который знал слишком много" - это, в сущности, предшественник "Психоза". "Невинная" обычная голосовая связь между матерью и ребенком в свете "Психоза" становится пугающей. Эта тревожность выявляется в фильме в игре масок, где обычные люди оказываются страшными, а страшные - обычными. Вся вступительная часть фильма вплоть до похищения ребенка построена на такой зеркальной игре между двумя парами: туристами и шпионами. И, переходя из рук в руки, ребенок точно бы переходит с одной стороны зеркала на другую. Вся структура фильма зеркальна. Здесь невозможно отделить преследователя от преследуемого: даже сцена убийства снята как ночной кошмар. Еще яснее эта структура показана в двух эпизодах: в марокканском ресторане, где обе пары знакомятся, комически обмениваясь местами (комедия ошибок), что исподволь создает некий тревожный эффект; и - в магазине таксидермиста, где выясняется, что пугающее выражения лица хозяина было лишь отражением пугающего выражения лица главного героя, считавшего, что хозяин - опасное существо. Но неслучайно Хичкок устраивает эту сцену в магазинчике таксидермиста: ему хочется показать опасное измерение самого бурлеска, а набитые чучела животных указывают на двойное, выворачиваемое с лица наизнанку значенные сцены.

У Хичкока все выворачиваемо. В "Психозе" - простой парень, чье хобби - таксидермия, и чья мать - слишком властно заявляет на него права, на деле - сумасшедший, не только сделавший чучело из матери, но и сам являющийся чучелом, набитым ее "голосом". "Полый человек" - это то, как Хичкок видит человека вообще. Его фильмы выворачиваются, как перчатки, представляя лицо и изнанку поочередно. Но, утверждает Боницер, что постоянно присутствует в этой структуре, - так это смертельный удар "птичьего клюва", которого мы беспрестанно ожидаем. Этот "опасный объект", эта тень и есть мы сами, как если бы, проходя вслед за своим двойником на экране среди масок и фасадов, мы наконец проваливались в пустоту самих себя. Фильмы Хичкока охватывают собою всю эту структуру, которая, по сути, является структурой самого пустого эк-

рана, и становятся символом самого кинематографа.

Последний автор - американский философ-марксист, литературовед Фредрик Джеймисон. Его работа "Пространственные системы *ЪКсеверу через северо-запад*" отличается от работ его французских и словенских коллег, представляя собой не столько комментирующий анализ, сколько разработку самого метода анализа на основе одного из известнейших фильмов Хичкока - "К северу через северо-запад". Проблема, с которой сталкивается Джеймисон: как возможен анализ отдельного произведения. Здесь, подчеркивает он, встречаются два методологических искушения. Первое "вне-форменное": т. е. разобрать форму фильма на эпизоды и сравнивать их со сходными эпизодами в других фильмах того же автора, выявляя некий неповторимый *авторский* стиль. Второе искушение "внутри-форменное": не нарушая границ одного фильма, опуская подробности, рассматривать его форму в целом, как определенное общее событие, скажем, как поиск героем "осуществления возможности брака", (р. 48). Но такие искушения, указывает Джеймисон, заложены в самой сути модернистской формы, которая строится на напряжении между содержанием фрагментированных эпизодов, с одной стороны, и, на некоем общем поводе или теме, связывающей их в целостность, с другой. Автор-модернист, а Джеймисон считает Хичкока именно модернистом, "питается" этим напряжением, не давая своему произведению растечься в бессвязном потоке фрагментов, или же превратиться в недвижную Идею их конструкции. Но для *критика* так поступить труднее. Для него связь между двумя уровнями - эпизодизацией и общей формой - грозит "завалиться" в сторону тотализующей "идеи", которая тайно управляла бы конкретными эпизодами. Но подлинным и критически действенным *опосредованием* этих двух уровней, согласно Джеймисону, является постановка вопроса о *пространстве*. (р. 49)

Пространство - не абстрактная категория, оно также и не является просто еще одним названием для *образа*. Всякий, кто анализирует кадры Хичкока, может заметить, насколько в них мало движения, и что "персонаж" - это лишь *реакция* на ситуации, которые он не может контролировать и которые, в свою очередь, представляют собой некое движение сквозь пространство. В *Ксеверу через северо-запад* наличествует целая серия таких пространств, которые - хотя они и носят географические имена (Феникс, Аризона, Квебек...) - не являются просто "местами". "Места" - лишь сырой материал, в котором каждый раз реализуется некое более конкретное, качественно отличающееся *пространство*. Это - сменяющие друг

друга "пространства-знаки". В них удается отождествить каждую конкретную эпизодическую единицу с развитием радикально нового пространственного *типа*, так что в конце концов перед нами оказывается чуть ли не фильм-антология различных пространственных конфигураций, собранных как в фотографическом альбоме. Смена качественных пространств оказывается основным движением фильма.

Все такие "сценотопы" входят в сравнительные и диалектические отношения: каждый отличает себя от других, каждый развивает свою собственную логику на общем фоне, но именно потому, что логика *каждого* выстраивается *на общем фоне*, говорит Джеймисон, мы должны предположить некую более глубокую *систему* этих типов пространства, где они все были бы связаны. Это общее пространство всех пространств, может быть считано как внутренняя содержательная *схема* фильма, его программа, направляющая *логику всего повествования*, и *движение* каждого *нэпизодов* во времени.

Как же составить такую программу? Во-первых, ясно, что любое пространство *К северу через северо-запад управляется* идеологической оппозицией "приватного и публичного", (р. 52) Большинство пространств *в К северу через северо-запад являются* их смесью, но таким образом, что публичное всегда доминирует, из него нельзя вычленить приватного (оно, по словам Джеймисона открывается и закрывается на теле "публичного" как верхняя полка в спальном вагоне), но это так же значит: нет и ничего чисто публичного, всякое "публичное пространство" становится центром "частной драмы".

Выделив эту основную оппозицию, и рассмотрев серию диалогов из фильма, Джеймисон отмечает, что ею предполагаются "два вместилища" недостижимой полноты, полярно противостоящие друг другу: полнота "публичного" - задачи правительства, холодная война как область действий *Профессора*, и полнота приватного - идеальный брак, как мечта главной героини. Однако *любая репрезентация* этих полюсов - невозможна: даже кабинет *Профессора* уже "инфицирован": люди долга исполнены сочувствия к частному человеку, брак же героев - остается за кадром. Это два идеологических полюса, взаимоотношения между которыми будут исследоваться в *смешанном* пространстве конкретных эпизодов.

И вот у нас уже получается "схема" из двух абстрактных, невоплощаемых идеологий (приватное/публичное) "по бокам" и "смешанного" пространства конкретного опыта "посередине. Что уже грозит построением так называемого "семиотического квадрата".

Ибо к оппозиции "публичное/приватное" можно также добавить еще и некую "теневую" оппозицию - "Не-публичное", "Не-приватное" - и поставить вопрос о термине, противоположном "смешанному пространству эпизодов", который бы определялся лишь отрицательно, будучи нижней содержательной границей хичкоковского мира, границей его *не-бытия*. И такой теневой объект это не мир за пределами кино, это - Памятник на горе Рашмор (р. 56), на сам краю ойкумены, место, откуда прыгают в "бездну". Сами огромные каменные лики - это и *Не-Приватное* и *Непубличное* одновременно и они же являются "краем" мира, к которому устремлен весь ход фильма. Таков первый идеологический "граф" пространства, программный иероглиф, начерченный Джеймисоном. От смеси публичного и приватного фильм движется к чему-то абсолютно непубличному и неприватному.

Движение по такому пространству - это особый язык, на котором мы еще лишь должны научиться говорить, (р. 57) Чтобы освоить его лучше, мы должны перейти к характеристике этого движения и понять, какие наши визуальные привычки им отменяются. По Джеймисону, Хичкок с одной стороны, противостоит "реализму" с его "глубокой съемкой" и черно-белой эстетикой, с другой стороны, - глянцевиному цветному образу постмодерна. Первый - в эстетике Базена - был предназначен для нашего *вхождения* в пространство, преисполняя нас желанием пройтись взглядом по всему "там внутри": поэтому каждый отдельный кадр, изъятый из нарративного движения съемки, оставался незавершенным и искусственным. Цвет, добавляя самостоятельности каждому отдельному образу, сразу подрывал нарративный код реализма, отвлекая глаз от "онтологической инспекции", и создавая современную "культуру образов". Уже в этом смысле любой *цветной* фильм - не реализм. Но *К северу через северо-запад* так же не близок и постмодерну и прежде всего свойственной тому образности, которая ностальгически перенасыщает каждый отдельный образ чувственным содержанием и от этого мало уделяет внимания развитию сюжетной *линии* (что в корне отличает его протагонистов от Хичкока). Образы же Хичкока *никогда* не историчны (а постмодерн внимателен к деталям и датам) и не ностальгичны. Они - вне времени и места, зачастую они просто галлюцинаторны и в этом смысле подрывают *практику* ностальгической кинокультуры современности и современной же культуры образов, (р. 59)

Итак это не реализм и не постмодерн. Но тогда *что* же? Как *положительно* определить пространственную модернистскую программу (грамму, граф) Хичкока?

С этой точки зрения интересна сцена "пьяной езды" в начале фильма. Кульминация этой сцены, взгляд героя в пропасть, уже была отождествлена (Раймон Беллур) с "головокружительными" типами перспективы, использованными в других сценах фильма (скажем, на горе Рашмор или вниз со здания ООН). В сущности, во всей сцене именно аудитория сидит за рулем автомобиля, экран же превращается в кружащуюся плоскость. Это тот случай съемки, когда аудитория "движется в экран". Тогда по контрасту к этому элементу должно было бы возникнуть обратное движение "экрана на аудиторию". Такое движение Хичкок исследовал в начале 1950-х, в своих экспериментах по трехмерному киноизображению. Оно присутствует и в некоторых его фильмах (скажем, сцена с преступником-самоубийцей, головы которого мы не видим, потому что она находится как бы "перед экраном", то есть там где наш взгляд, на который преступник и наставляет дуло пистолета (*Завороженный*)), (р. 61)

Но в *К северу через северо-запад* пространственное разграничение куда тоньше. Как если бы в фильме было наложено табу на банальное переворачивание оппозиции, структурной оппозицией агрессии камеры на пространство экрана станет агрессия пространства на камеру внутри самого экрана. Так что структурно сцене "пьяной езды" противостоит сцена на кукурузном поле. Поле - пустое пространство, квинтэссенция самого пространства. Нападающий самолет, приближаясь, атакует Кэри Гранта сверху, но сам при этом не попадает в камеру. Соотнести эти два типа движения можно так: это контраст не между движением камеры внутрь экрана и экрана *вовне* на камеру, но между движением камеры *внутри* экрана и движением камеры *прямо на* огромное неподвижное пространство экрана (с которым связана и фигура Гранта) и прочь от него.

Вводя последний, четвертый термин, отрицающий движение как таковое, и называя его *Позицией*, Джеймисон чертит новый пространственный "граф" фильма Хичкока. Причем теперь, поскольку все члены оппозиций связаны положительно, соответствующие члены разных пар записываются *рядом* *Внутри* - *Движение*, *Прямо На* - *Позиция*, а противоположные члены одной пары - крест накрест. Уже заранее ясно, что из этого нового типа записи проистекает несколько иное положение "чистых" и "смешанных" типов движения, чем прежде. Чистые типы движения будут "вверху" и "внизу", а по бокам - "смешанные". Но какие это движения, согласно Джеймисону?

Ясно, что "чистый" тип, объединяющий оба положительных члена двух связанных *игр* *Движение Внутри* - это *съемка Машины*.

Сцена на *Поле* - это уже *смешение* двух противоположных членов противоположных пар - *ДвижениеПрямо На*.

Третьим типом движения, структурно противоположным сцене на Лоле, является сцена в лесу. Встречаясь в нем, герои движутся друг к другу с разных концов экрана и мы вынуждены переводить глаза с одного на другого, как это делал сам Кэрри Грант, провожая глазами каждую из машин на шоссе. Съемка заставляет нас постоянно исследовать статичную плоскость экрана {"*Позицию*"}, как бы вдаваясь в него, занимая в нем срединное место между персонажами. Сравнивая множество деталей, Джеймисон показывает "взаимобратимость" двух сцен, их контрастность. Съемка леса - *В Позицию* - в противовостойт и контрастирует со съемкой поля - *ДвижениеПрямо На* - по множеству параметров, включающих даже тему "природы-как-искусства" (внутренний стереоскопический эффект леса) и природы-как-индустрии (внешне стереоскопический эффект поля) и т. д. (р. 61-63)

Последним же чистым же типом движения, объединяющим два "отрицательных" термина связанных между собою пар - *Позицию* и *ПРЯМО НА* - является съемка *Памятника*, где, по словам Джеймисона, лики президентов представляют собой некую плоскую лунную поверхность (экран), по которой должно, как муха, ползти маленькое человеческое тело, на которое мы и смотрим. И так, заключает Джеймисон, пространственно-кинестетическое программирование зрителя в этом фильме от резкого ввода зрителя "внутри" пространства лихорадочного движения, идет в сторону производства какого-то абстрактного "не-пространства", галлюцинаторного не-места, где уничтожается движение как таковое, (р. 64)

Без всякого сомнения оба графа содержат в себе одно и то же указание на главную точку и цель фильма - *Памятник*, но они не дают ответа на вопрос, *почему* так важно движение к нему, в чем же его *положительный* смысл. Т.е. разрешением каких конфликтов он является. Идеологическая пара "приватное-публичное" сама по себе еще не содержит конфликта. Чтобы обнаружить в ней конфликт, требующий разрешения, необходимо, по технологии Джеймисона, соотнести ее с другой идеологически близкой ей оппозицией, которая бы уточняла, что имеется в виду под "публичным" и "приватным". И это связанная с темой приватности и публичности формальная оппозиция - "закрытое"/"открытое". И в самом деле, "публичное" чаще всего понимается как открытое пространство, а "приватное" - как пространство закрытое.

Способ их записи опять изменяется, поскольку перед нами не положительная оппозиция, противостоящая своему теневому двою-

нику, а связанные между собой члены свободных двух оппозиций. *Публичное* первой пары - противостоит *Закрытому* второй и эта пара верхнего ряда противостоит *Открытому - Приватному* нижнего. "Чистые" объекты, таким образом, снова возникают "по бокам", а смешанные - сверху. "Чистыми" станут: *Публичное Открытое* пространство - кукурузное поле и *Приватное Закрытое* - Большое поместье, с которого все началось. Однако несмотря на "чистоту" соотношенности, ни один из ее членов не избавлен от следов противоположного друг в друге: хозяин Большого Поместья, которое само слишком громоздко и архитектурно для чистой приватности, работает в ООН: и потому закрытое поместье *отчасти* публично. С другой стороны: поле, хотя оно и открытое пространство и шоссе, проходящее по нему, публично, на деле является частной собственностью, и потому, хотя оно и открыто, оно *отчасти* и приватно, (р. 67) Это конфликт отношений частной собственности, присваивающей себе "общественные" области, несомненно заложен у Хичкока (и эти два объекта, поместье и поле, становятся главными "местами угрозы").

Каковы же тогда будут "смешанные" объекты? Чем, скажем, будет объект, не обратный, а противопоставленный "поместью", "открытый, но приватный"? - Джеймисон напоминает, «что идеологически *чисто* приватное пространство - это идеальный брак, и подлинно приватное вплотную связано не с понятием помпезной роскоши, а с "домашностью". Поэтому идеальный брак инфицирован, скорее не "публичностью" (как "поместье"), а просто *открытостью*. Внутри фильма брак - чистая сильная идеологема - не может быть представлен сам по себе, но только через посредство чего-то более слабого. И таковым, несомненно, является пустующая комната Дж. Каплана, вокруг которой строится все повествование, которая принадлежит ему и открыта для любого, которая является "праздником, который всегда с тобой" (р. 69), неким "избытком", порождающим все движение фильма.

Что же тогда будет "Закрытым Публичным", тем, что по-своему противостоит Полю (инфицированному "частной собственностью?). Это - Несомненно Памятник, ибо он и есть некое публичное место, в которое буквально "нельзя проникнуть" место, где собирается все и которое принадлежит всем, подобно небесному светилу. Здесь, отмечает Джеймисон, впервые, Памятник занимает верхнее *положительное* место. Если в прежних двух графах Памятник был краем мира, нулевой степенью движения, то теперь то же самое можно понять как положительную концовку приключений, движений и всего киномира, ясную высвеченность всего. И все же, до-

бавляет Джеймисон, это не подлинное решение для того конфликта, на котором основан фильм. Вместо подлинного решения нам предлагают некий *Образ* решения, который мы должны созерцать, но не ясно себе представить, что же за ним стоит на самом деле. Это говорит о том, что между публичным и приватным, с одной стороны, и закрытым и открытым, с другой, все время остается зазор, что противоречие их не разрешается. Вероятно потому, добавляет Джеймисон, что в рамках таким образом сформулированной проблемы, это противоречие и не разрешимо, его надо не разрешать, а избавляться от него в целом при более точном картографировании социального пространства. Иначе же «что-то в сновидном качестве последних кадров изнутри, точно в каком-то "кровоизлиянии бытия"... подрывает все попытки этого образа укрепиться в реальности" (р. 71) заключает Джеймисон.

Так, обозначив все основные пункты фильма, его основные (и знаменитые) эпизоды, увидев эти эпизоды, как особенные *типы* пространства и движения, Джеймисон разбирает их вместе как целостное высказывание, как единую программу, направляющую эти эпизоды от начала к концу (от края до края). В ходе этого анализа Джеймисон как бы изнутри самой формы Хичкока демонстрирует то, что характеризует подлинно *модернистское* произведение - чувство *нестабильности, незавершенности самой формы* и глубокие *социально-критические коннотациитак* незавершенности.

Заканчивая наше изложение, стоит отметить, что так или иначе все три автора, Шион, Боницер и Джеймисон, занимаются проблемой "модернистской" формы, главным содержанием которой является "тревожность", т.е. вопрошение о самих условиях возможности ее бытия.

КГолубович

"Общество теоретического психоанализа" (Любляна) (*Люблинская школа*) сформировалось в начале 1980-х годов в результате деятельности словенских философов Славој Жижек и Младен Долар. Однако основы ее были заложены во второй половине 1970-х годов, когда Жижек и Долар стали активно заниматься изучением и переводом текстов французского психоаналитика Жака Лакана. Первой книгой, принесшей группе (в которую в конце 1980-х - начале 1990-х гг. также вошли Миран Божович, Аленка Зупанчич, Здравко Кобе, Рената Салецл и другие) широкую известность в англо-американской критике, стал сборник статей "То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)" (*Everything you always wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock)*. London; New York: Verso, 1992). В него вошли работы, первоначально опубликованные по-словенски в двух сборниках, посвященных кинематографу Хичкока. В дальнейшем результатами совместной работы группы лаканианских философов стали тематические сборники: *Gaze and voice as love objects*, (Sic, 1). Durham; London: Duke University Press, W6; *Cogito and the unconscious*, (Sic, 2). 1998; *Sexwfl/nw*, (Sic, 3). 2000.

В настоящее время ведущими представителями Люблянской школы являются:

Миран Божович (12.08.1957) родился в Любляне, учился на философском факультете Люблянского университета. С 1996 года доцент философского факультета Люблянского университета, специалист по истории европейской философии 17-18 веков (См. Војовић, М. *An utterly dark spot: gaze and body in early modern philosophy*, (The body, in theory). Ann Arbor, 2000.); -

Младен Долар (29.01.1951) родился в Мариборе, учился на философском факультете Люблянского университета, а также в Университете Париж-VIII (1979-1980) и Вестминстерском университете (1989-1990). С 1996 года доцент философского факультета Люблянского университета, специалист по немецкой классической философии, структурализму и психоанализу. Заместитель председателя "Общества теоретического психоанализа" (Любляна) (См. Dolar, M. *Heglova fenomenologija duhal*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1990; *Samožavedanje: Heglova Fenomenologija duha II*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1992).

Славој Жижек (21.03.1949) родился в Любляне, учился на философском факультете Люблянского университета. С 1979 по 1998 год работал научным сотрудником Института социологии и философии (с 1992 года - Институт социальных наук). С 1998 - научный сотрудник философского факультета Люблянского университета. Основатель и председатель "Общества теоретического психоанализа". (См. рус. пер. - *Возвышенный объект идеологии*. М., 1999; *Добро пожаловать в пустыню Реального!* М., 2002; *Хрупкий абсолютом*. М., 2003; *Тринадцать опытов о Ленине*. М., 2003.)

Аленка Зупанчич (01.04.1966) родилась в Любляне, училась на философском факультете Люблянского университета. Научный сотрудник Института философии, участница программы "Исследования современной философии" (См. Zupančič, A *The shortest shadow: Nietzsche's philosophy of "the two"*, (Short circuits). Cambridge (Mass.); London: MIT Press, 2003).

Научное издание

ЖижскС. (ред.)

*То, что вы всегда хотели знать оЛакане
(но боялись спросить у Хичкока)*

Перевод - А. Смирнов, Б. Скуратов, К. Голубович, А. Матвеева,
О. Никифоров, Ж. Перковская, А. Вербицкая

Редактура - А. Смирнов, К. Голубович, О. Никифоров
Корректурa - А. Люсьи, А. Кефал
Макет - Издательство "Логос" (Москва)
Художник - А. Ильичев

Издательство "Логос"

127644, г. Москва, ул. Лобненская, д. 18, стр.4

тел: 2461430; e-mail: oleg@gnosis.ru ; info@gnosis.ru

Информация на сайте: www.gnosis.ru ; www.hitchcock.ru

ЛУЧШИЙ ИНТЕРНЕТ - ОТ КОМПАНИИ РИNET

<http://www.rinet.ru>

тел: (095)2383922

Справки и оптовые закупки по адресуй
м. "Парк Культуры", Зубовский б-р, 17, ком. 50
Издательство "Логос", тел: 2461430 ; ИГДК "Гнозис", тел. 2471757.
Книжная ярмарка "На Олимпийском", 3 эт., места 127,183
(000 "Традиция", тел.: 5133505,8903-1757297)

Подписано в печать 10.11.2003. Формат 60х90 1/16.

Печать офсетная Бумага офсетная Г* 1.

Печ. д 21,0. Тираж 1000 экз. Заказ 4635

Отпечатано с готового оригинал-макета в ФГУП «ПИК ВИНТИ»,
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403