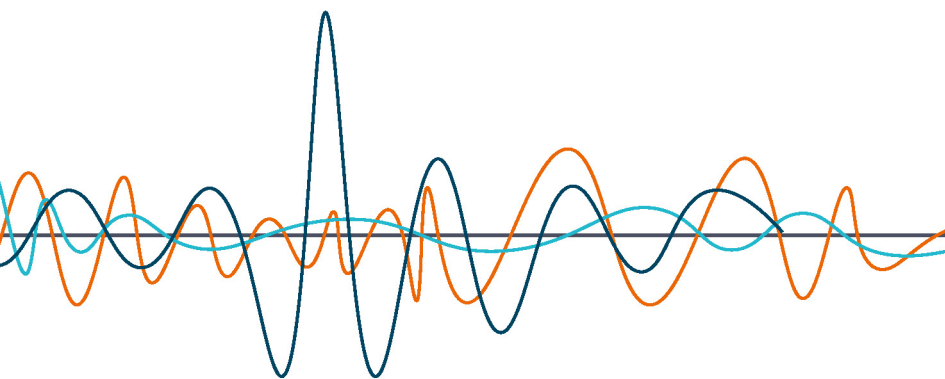
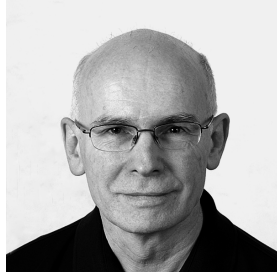


Младен
Долар

Голос
и ничего
больше



ИЗДАТЕЛЬСТВО ИВАНА ЛИМБАХА



Mladen Dolar

**A Voice
and Nothing More**

Cambridge (MA)

The MIT Press

2006

Младен Долар

Голос и ничего больше

*Перевод с английского
Александры Красовец*



Издательство Ивана Лимбаха

Санкт-Петербург

2018

УДК 008 + 159.964.2-4 = 161.1 = 03.111

ББК 71.0 + 88.3-95-46021*83.3

Д 64



JAVNA
AGENCIJA ZA
KNJIGO RS

Javna agencija za knjigo Republike Slovenije

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Государственного Агентства книги Республики Словения*

Д 64 **Долар Младен.** Голос и ничего больше / Пер. с англ.
А. Красовец; Предисл. В. Мазина. — СПб.: Издательство
Ивана Лимбаха, 2018. — 384 с.

ISBN 978-5-89059-318-4

Антропологическое и культурологическое исследование одного из крупнейших современных философов посвящено феномену голоса в его физическом, этическом, политическом, эстетическом и иных аспектах. В работе М. Долара, основавшего вместе со Славоем Жижекком и Аленкой Зупанчич Школу психоанализа в Любляне, пересекаются области философии, психоанализа, политики, литературы, лингвистики, музыки и кино. Книга получила широкий резонанс, переведена на немецкий, французский, испанский, сербский и хорватский языки.

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2007 (His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme). All rights reserved by and controlled through Suhrkamp Verlag Berlin. The Slovenian original edition was published in 2003 by Analecta Publishing House, Ljubljana

© А. Н. Красовец, перевод, 2018

© В. А. Мазин, предисловие, 2018

© В. П. Вертинский, дизайн обложки, 2018

© Издательство Ивана Лимбаха, 2018

Виктор Мазин

Младен Долар

В статье, предвещающей книгу «Голос и ничего больше», мне бы хотелось поближе познакомить читателя с ее автором, Младеном Доларом, его творчеством, исследовательским интересом и понятийным аппаратом. Аппарат этот главным образом — психоаналитический. Вот, например, некоторые необходимые для чтения элементарные частицы: пустота и расщепление, желание и влечение, анаморфоза и повторение, Вещь и объект *a*, другой и Другой, голос и взгляд.

Фундамент: Младен Долар читает Лакана, Гегеля и Демокрита

Младен Долар — один из самых ярких мыслителей прославленной Люблянской школы психоанализа. Более того, именно он — вместе со своими друзьями, Славоем Жижекком и Растко Мочником, — является ее основоположником. Люблянская школа, а точнее, «Общество теоретического психоанализа», и «Школа Фрейда» возникли в конце 1970-х годов и существуют по сей день*. Кто-то будет сожалеть, что Младен

* О возникновении Школы и некоторых подробностях творческой биографии Младена Долара можно узнать из крат-

Долар оказался в массмедийной тени заслуженной славы Славоя Жижека. Однако сам Младен с улыбкой вкрадчивым голосом говорит, что такое положение дел его полностью устраивает, ведь ему нравится не столько выступать перед массовой аудиторией, сколько работать с небольшой группой заинтересованных лиц над пристальным разбором того или иного текста, абзаца, понятия.

Младен Долар задается самыми принципиальными, точными и точечными вопросами. Так, выступая в 2012 году в Европейском университете Санкт-Петербурга, прежде чем приступить к докладу об атоме, он поставил два вопроса. Во-первых: *каков тот минимум, который необходим для начала философской мысли?* Во-вторых: *каков тот минимум, который необходим для лакановской мысли?* Сами основания, условия возникновения мысли, философской, диалектической, психоаналитической, — вот что стремится постичь Младен Долар.

Его принадлежность Люблянской школе психоанализа уже указывает на несколько принципиальных черт его мышления. Первая черта: мысль диалектична. Вторая: она материалистична. Если в работах Фрейда эти два аспекта не столь очевидны, если сам он не говорит ни о диалектике, ни о материализме, сознательно избегает философии и практически никогда не упоминает ни Гегеля, ни Маркса, то Лакан,

кого, но содержательного предисловия Артема Смирнова к статье Младена Долара «С первого взгляда» в книге «История любви» (см. Библиографию на с. 45–48 наст. изд.), а также из интервью с Младеном Доларом Елены Фанайловой «Маркс против Гитлера».

перечитывая Фрейда, то и дело о них вспоминает, на них ссылается и утверждает диалектический и материалистический характер психоанализа.

Диалектика, когда речь идет о Лакане и Люблянской школе психоанализа, всегда уже предполагает присутствие — даже если и не явленное, призрачное — Гегеля. Встреча Гегеля с Фрейдом представляется удивительной, почти невозможной, ведь на первый взгляд между ними нет ничего общего. И все же они встречаются. Младен Долар как раз и помогает детально разобраться в этой встрече противоположностей — философии и психоанализа, философского абсолютного знания и относительного психоаналитического не-знания, системы Гегеля и не-систематизации Фрейда. Шаг за шагом Младен Долар обнаруживает едва заметные места встреч философской диалектики и диалектики психоаналитической*.

Младен Долар помогает понять, как Лакан читает Фрейда, как именно действует психоаналитическая диалектика. Долар — необычайно внимательный читатель. Своим способом схватывания текста

* Подробно о диалектике, вращающейся вокруг понятий *раб* и *господин*, *знание* и *наслаждение*, а также о том, как Гегель оказывается агентом всех четырех лакановских дискурсов — господского, университетского, истерического и психоаналитического, — Младен Долар пишет в статье с показательным названием «Гегель как оборотная сторона психоанализа» (См.: *Dolar M. Hegel as the Other Side of Psychoanalysis // Jacques Lacan And The Other Side of Psychoanalysis / Ed. by Justin Clemens and Russell Grigg. Durham, London: Duke University Press, 2006. P. 129–134*). Здесь же стоит упомянуть о множестве работ Младена Долара, посвященных Гегелю и психоанализу, включая и докторскую диссертацию (1992).

он близок не только психоанализу, но и деконструкции, даже если отношение его к Деррида не самое восторженное. Деконструкцию мы понимаем здесь не обязательно как практическую теорию Деррида (на которого, разумеется, в «Голосе» немало ссылок), но и как дискурс Фрейда и Лакана. Можно говорить о философской и психоаналитической деконструкции. Младен Долар проводит в отношении голоса между Деррида и Лаканом тонкое различие: если для первого голос указывает на самосознание, самоаффектацию и само-прозрачность, то для второго именно голос

воплощает саму невозможность достижения самоаффектации; он внедряет раскол, разрыв посреди полного присутствия и отсылает его к пустоте, но не к той пустоте, которая является просто нехваткой, пустым пространством; это пустота, в которой резонирует голос*.

Мы сближаем психоанализ и деконструкцию, чтобы отметить: если в фокусе внимания Деррида оказывается вытеснение в философской традиции отсутствия за счет присутствия, в частности письма за счет речи, то Младен Долар замечает лежащее в основании философской традиции Запада вытеснение пустоты.

Возвращение вытесненного обнаруживается в атомистической теории. С возвращением пустоты (вместе с атомами) как раз и просматривается одно из мест встречи Фрейда с Гегелем. Место это — пустота. Фрейд говорит о становлении субъекта через

* См. с. 121 наст. изд.

идентификации, без которых он, субъект, можно сказать, пуст или попросту не существует. Лакан подчеркивает, что субъект всегда принадлежит Другому, рождается в предуготовленную ему символическую купель. Субъект появляется, исчезая. Как только он обретает себя в символическом мире говорящих существ, он утрачивает непосредственный доступ к самому себе. Субъект расщеплен на природное и культурное, причем это не значит, что есть одно и есть другое; природное всегда опосредовано означающими, и невозможно вычленивать нечто, скажем, «чисто природное»; но в то же время нельзя сказать и что всё принадлежит порядку культуры, поскольку *природное как реальное* действует в качестве того несимволизируемого остатка, который не позволяет произвести культурную тотализацию. Откуда и формула Лакана: субъект, рождающийся в расщеплении, это — означающее, представляющее его другому означающему. Если для Фрейда с Лаканом субъект в конце концов, а точнее — в начале начал, пуст, то и для Гегеля именно «в пустоте пересекаются бытие и мысль»*. Бытие и мысль не противостоят друг другу. Точка, в которой они сходятся, «это в конечном итоге точка разрыва и пустоты»**. Мысль, будучи дискретной, прерывает бытие и тем самым раскрывает его.

В психоаналитическом дискурсе пустота *реального* — то, вокруг чего происходит за счет символических атомов сублимация субъекта. Реальное представлено фрейдовской Вещью [*das Ding*], и Лакан в семинаре 7 напрямую связывает ее с пустотой,

* Долар М. Фрейд и Гегель. Негативность. С. 125.

** Долар М. Атом и пустота — от Демокрита до Лакана. С. 18.

примером которой служит ваза. Так сводятся в одной точке эстетический объект (ваза), этический объект (Вещь) и объект атомистический (пустота):

Так вот, если взглянуть на вазу с точки зрения, которую я с самого начала здесь предложил, то есть если рассматривать ее как объект, созданный для того, чтобы представлять наличие в центре реального пустоты, именуемой нами Вещью, то пустота эта, в том виде, в котором она в этом представлении предстает нам, предстает нам именно в качестве *nihil*, ничто. Вот почему горшечник, как и любой из вас, к кому я сейчас обращаюсь, творит вазу собственноручно вокруг этой пустоты, творит так, как делает это мифический творец — *ex nihilo*, отправляясь от пустого места, дыры*.

* Лакан Ж. Семинары. Книга 7. С. 159. Заметим здесь, что Катя Кольшек, прочитывая «Теорию субъекта» Бадью, различает две пустоты. Одна — *нехватка бытия*, вторая — *бытие нехватки* («Повторение пустоты и материалистическая диалектика». С. 32). Первая пустота представлена лакановской лингвистической теорией субъекта, в которой *реальное* как пустота представлено нехваткой бытия. Вторая пустота относится к более поздней топологической теории субъекта Лакана, в которой пустота *реального* имеет отношение к бытию нехватки, сопряженной уже не с помеченным означающим желанием, а с влечением, объектом *a*, наслаждением. Это различие пустотности, с одной стороны, подчеркивается различием между желанием, возникающим вместе с нехваткой бытия, и влечением, вращающимся вокруг бытия нехватки. Минимальным различием между желанием и влечением в логике Кольшек оказывается «понятие» Демокрита *den*, этот «результат скручивания двух пустот и расщепления пустоты субъекта бессознательного» (Там же. С. 36).

Вхождение в символическое, с одной стороны, отмечено формированием означающего, а с другой — раскрывающимся зиянием пустоты: «То, что мы зовем „человеческим“, получает здесь то же определение, которое только что дал я „Вещи“ — *то, что в реальном терпит от означающего ущерб*»*. Такова диалектика реального и символического. Означающая буква — атом Лакана, и его теория субъекта, как ее называет Ги Ле Гоффе, — теория «атомистики означающего»**. Пустота и означающее не противопоставлены, а скорее вписаны друг в друга. Пустота и означающее — не две отдельные единицы, не ноль и единица, и одно не предшествует другому; ни атом, ни пустота не являются собой начало; если что-то и изначально, то это — расщепление.

Логично, что расщепление оказывается еще одним местом встречи Фрейда и Гегеля. Для Фрейда субъект всегда уже расщеплен; можно сказать, что расщепление — «фундамент» и субъекта, и психоанализа (в первую очередь — но далеко не только — речь идет о расщеплении на сознательное/бессознательное). Младен Долар отмечает, что и Гегель полагает субъекта расщеплением бытия: «Мысль — это разрыв в бытии»***. Атомистическая теория — это в первую очередь теория расщепления, расщепленной еди-

* Лакан Ж. Семинары. Книга 7. С. 163.

** *Le Gauffey G. Le pastout de Lacan. P. 53.*

*** *Долар М. Атом и пустота — от Демокрита до Лакана. С. 19.* В психоаналитической традиции «разрыв» — «расщепление». Мы предпочитаем говорить о *расщеплении* как достаточно устойчивом переводе немецкого *Spaltung* и английского *split*.

ницы, расщелины в бытии. Атом появляется вместе с пустотой и, можно сказать, за счет различающей его пустоты. Негативность пустоты задает саму возможность атома. Или, в деконструктивном прочтении: расщепление — различание [*différance*] атома и пустоты.

Важно отметить, что дискурс Фрейда буквально пронизан негативностью, различными формами отрицания. Даже механизмы субъективации — невротической, психотической, перверсивной — и те прописаны приставкой *ver-*: *Verdrängung*, *Verwerfung*, *Verleugnung* (оттеснение, отбрасывание, отклонение). Младен Долар, говоря о словаре фрейдовской негативности, насчитывает шесть принципиальных понятий. К трем перечисленным он добавляет отрицание [*Verneinung*], а также два основных тропа работы бессознательного — сгущение и смещение, *Verdichtung* и *Verschiebung*. По его мнению, словарь негативности Фрейда сближает его с клинаменом атомистов: «От *ver-* до клинамена здесь только один шаг, шаг в сторону, отклонение от маршрута»*.

Более того, если, по Фрейду, отрицание оказывается принципиально важным для становления сознания, для вхождения в символическое, то у Гегеля

* Долар М. Фрейд и Гегель. Негативность. С. 128. Причем речь идет не просто о негативности, но о ее провале. Так, в самом знаменитом примере из статьи «Отрицание» (1925) Фрейд указывает на то, что отрицание матери ведет к утверждению: когда пациент говорит: «Эта женщина во сне не моя мать», то представление «мать» как раз и появляется. Так отрицание ведет к утверждению, являет собой форму возврата вытесненного.

принцип негативности управляет и мыслью и бытием. Негативность заключается в том, что пустота как ничто придает наличие тому, что есть. То, что есть, — частный случай ничто, а гегелевский субъект — самосознающая негативность. Гегель не проходит мимо атомистов, более того, он восхищается их прозорливостью: негативность (пустота, ничто) обуславливает позитивность (атомы; то, что есть).

И что? А то, что Демокрит помогает Лакану прописать траекторию объекта *a*

Атомистическая теория, как мы уже поняли, — еще один интерес Младена Долара, но также и Фрейда, и особенно Лакана. Лакан напрямую обращается к атомизму Левкиппа — Демокрита — Эпикура — Лукреция, а затем и к Марксу. Именно Демокрит с его удивительным «понятием» *ден* [’δεν] оказывается невероятно важным для осмысления объекта *a*, который, по словам Лакана, является его главным вкладом в психоанализ.

Семинарское занятие 12 февраля 1964 года Лакан завершает пассажем, посвященным Демокриту. Он обращает внимание на одно слово, которое словом не является, на изобретенный Демокритом неологизм δεν:

Он не сказал *έν*, *один*, чтобы не говорить о *ον*, *сущем*. Что же он, собственно, тогда сказал? А сказал, отвечая на вопрос, которым сегодня задавались и мы, — вопрос, который ставит перед нами идеализм, — вот что: — *Как, ничто? — Никак. Как ничто, но никак не*

ничто [Rien, peut-être? Non pas — peut-être rien, mais pas rien]*.

Интерес $\delta\epsilon\nu$ в том, что это — своеобразное *имя означающего*, которое само по себе ничего не означает, ибо ни к чему не отсылает. Оно ничего не означает, но при этом очевидно выстроено из букв и сопряжено с представлением дискурса буквой. Возвращаясь к Демокриту в семинаре 20, Лакан говорит: «...атом, по сути дела, это не что иное, как летучий элемент значения [*un élément de signifiante volant*], короче — *стойхейон*»**.

Итак, $\delta\epsilon\nu$ — «как ничто, но никак не ничто», меньше, чем нечто, но больше, чем ничего, или даже, что трудно себе представить, — меньше, чем ничто. Не удивительно, что в связи с $\delta\epsilon\nu$ на горизонте возникает объект *a*, настолько же объект, насколько и нет, частичный объект, даже не единица, объект, который к тому же буквально сводится к букве: *a*. Но главное, пожалуй, не в этом, а, как говорит Младен Долар,

* Лакан Ж. Семинары. Книга 11. С. 72. Здесь Лакан говорит о $\delta\epsilon\nu$ в связи с функцией *клинамена*, отклонения в возникновении мира у Демокрита и досократиков.

** Лакан Ж. Семинары. Книга 20. С. 85. Лакан, таким образом, обращается к философской линии Демокрит — Эпикур — Лукреций. Лукреций, кстати, тоже утверждал, что атомы — это буквы [*littera*], причем они несут в себе семя [*spermatā, semina*]. Более того, «неделимый элемент, *atomos* буквенного рассеивания [*dissémination*], произведенный восполнением отклонения, есть *стойхейон*, слово, которое одновременно обозначает графический элемент, а также метку, букву, черту или точку» (Derrida J. Mes chances: A Rendezvous with Some Epicurian Stereophonies. P. 8).

в объективации ничто; а это возвращает нас к атому-букве как *стойхейону**. Атом есть *ден*, ни что и ни *ничто*, не тело, не сущность, но также и не несущность.

Обратимся к некоторым возможным переводам *δεν* на некоторые европейские языки. При переводе, как правило, подчеркивается, что *den* образован от слова *meden* [μηδέν], ничто. *Ден* — «неделимый остаток» означающего процесса двойной негации. *Ден* — Ничто (пустота), которая каким-то образом «есть» в себе, не просто как отрицание чего-то. *Ден* — пространство различия между бытием и небытием, нечто от ничто: «меньше, чем одно, но все-таки не ничто» или же «меньше, чем ничто»**. *Ден* — в самом расщеплении единицы и пустоты. При переводе на разные европейские языки происходит усечение *ничто*. Так, по-немецки получается *das (n)Ichts*, по-английски — *(n)othing*, по-французски — *(r)ien*, по-русски: *(н)ичто*. Впрочем, Младену Долару, как и Лакану, важно не только это, но еще и то, что *μηδέν* — не только *ничто*, *никто*, но и *ни одного*. *Den* — это еще и от-

* Слово *στοιχεῖα* происходит от *στοῖχος* — ряд; *στοιχεῖα* — член ряда. Это слово в античной философии означало буквы алфавита, а затем — простейшие начала, элементы. Именно словом *elementa* перевел *στοιχεῖα* Лукреций, как известно, подобно Демокриту, соотносивший атомы с буквами.

** Долар М. Атом и пустота — от Демокрита до Лакана. С. 25. Интересен в этом отношении перевод *δεν* Сэмуэля Беккета. Это «слово», «понятие», как отмечает Долар, — ключевое для всего творчества писателя. Перевод *δεν* Беккета — «неуничтожимое наименьшее [*the unnullable least*]». Барбара Кассен говорит, что помыслить *ден* можно «исключительно через единицу, как операцию вычитания» (*Cassin B. L'ab-sens, ou Lacan de A a D. P. 83*).

рицание *hen*, одного, единого, единицы; $\delta\epsilon\nu$, как говорит Лакан, — не $\acute{\epsilon}\nu$, не единица, но то, что меньше единицы, и это принципиально важно, как мы увидим при осмыслении через $\delta\epsilon\nu$ объекта *a*.

Ден позволяет сказать, и что бытие — частный случай небытия. Позитивность бытия — уловка. Атомы — не просто позитивные сущности, благодаря которым можно говорить о пустоте, скорее сами они — аватары пустоты, сам предел бытия/небытия. Атомы — вообще «не тела, но лишь траектории, производящие тела»*. Соотнося эту мысль с рассуждениями Фрейда в «Наброске психологии», получается, что сам процесс проторения пути [*Bahnung*] оставляет мнесический след. Следы и траектории создают условия возникновения памяти. Таков совершенно иной взгляд на мир: то, что мы воспринимаем в качестве существующего, возникает за счет пустоты, негативности, небытия. То, что есть — вычитание из не-существования, самостирающаяся негативность.

Лакан возвращается к Демокриту с его атомами и $\delta\epsilon\nu$ в своем известном повышенной сложностью тексте 1972 года «Оглушенный», где он называет атомы «радикальным реальным», а $\delta\epsilon\nu$ — «тайным попутчиком, чья оболочка формирует теперь нашу судьбу»**. Для Лакана Демокрит оказывается далеко не наивным материалистом, выстраивающим свои представления о мире на оппозиции материальное/идеальное. «Демокрит был не большим материали-

* Долар М. Атом и пустота — от Демокрита до Лакана. С. 27; *Ден* — «след отрицания единицы, идентичности и сущего, траектория мысли» (*Cassin B. L'ab-sens, ou Lacan de A a D. P. 85*).

** *Lacan J. L'Étourdit. P. 494.*

стом, чем любой здравомыслящий, например, я или Маркс»*.

Славой Жижек в книге «Меньше, чем Ничто» указывает на то, что появление *ден* в строгом смысле слова гомологично объекту *a*, проявляющемуся, когда две нехватки — в субъекте и в Другом — совпадают. Как и объект *a*, *den*, не обладая никакой сущностью, оказывается вне поля метафизической традиции, основанной на присутствии, на оппозиции присутствия/отсутствия. Объект *a* настолько же существует, насколько и нет. Впрочем, сейчас нам важно другое, а именно то, что объект этот многозначен, что он — не один.

Объект *a* поддерживает иную свою сторону, фантазм, задающий символическую позицию субъекта. Объект и субъект — «два остатка одного и того же процесса, или даже две стороны одного остатка, понимаемого либо в модальности формы (субъект), либо в модальности содержания, „материи“ (объект): *a* — это „материя“ субъекта как пустой формы»**. Объект *a* — остаток от символизации, не просто соотносящийся с субъектом, предписывающий его позицию в отношении Другого, но остающийся при этом с ним, с субъектом, несоизмеримым.

Вначале было двое и еще объект *a*

Объект *a* не один. Вообще, концептуализация этого объекта Лаканом весьма интересна. Можно сказать, начинается она с двойника, и к этой изначальной фи-

* Ibid.

** Žižek S. Tarrying with the Negative. P. 21–22.

гуре мы вскоре обратимся. Поначалу, в 1950-е годы, объект *a* — это *другой* как объект, то есть объект *a* возникает как производное ключевой для стадии зеркала фигуры другого [*autre*]. Вскоре, помимо своего воображаемого измерения, объект этот обретает у Лакана значение объекта — причины желания, и в такой перспективе он, этот объект, устанавливает связь с символическим порядком. В 1960-е годы у объекта *a* появляется еще одно значение, на сей раз — от регистра *реального*: это — частичный объект, не перестающий не выписываться в символическом, связанный не с желанием, а с влечением и избыточным наслаждением. Объект *a*, согласно Младену Долару, — та точка, вокруг которой вращается весь психоаналитический словарь.

Объект *a* не один. Он может быть объектом причиной желания. Он может быть объектом влечения.

В свою очередь, объект *a* как объект влечения — тоже не один. Лакан называет четыре принципиальных влечения — оральное, анальное, голосовое, скопическое, и четыре соответствующих им объекта — грудь, кал, голос, взгляд. Анализируя взгляд, Младен Долар, что предсказуемо, обращается к кинематографу Хичкока, ведь именно там «взгляд стал пружиной и главным объектом саспенса»*. Особенного аналитического и критического внимания заслуживает в этом отношении «Окно во двор», фильм,

* Долар М. Зритель, который слишком много знал. С. 127. Конечно, можно подумать, что обращение психоаналитиков к Хичкоку просто неотвратимо. Но стоит заметить и то, что Младен Долар, Славой Жижек и их коллеги возвращают вытесненного в теоретическом плане Эрнста Любича (См.: Lubitsch Can't Wait).

который не только выстроен на детальной проработке визуального пространства, территории глаза и взгляда, но и одновременно являет собой «иллюстративное приложение к Бентаму и Фуко»*.

В своем анализе кинематографа Хичкока Долар отмечает фундаментальный характер фигуры удвоения. Примером ему служит кинофильм «Тень сомнения». Принципиальная мысль заключается в том, что «всякая двойственность основывается на чем-то третьем»**, и этот третий элемент одновременно включен в зеркальные отношения и исключен из них. Лакан вводит в стадию зеркала третий элемент. Им может стать Другой (Мать), им может стать объект *a*. Вот что об этом пишет Младен Долар:

В результате удвоения происходит отсечение от существа некоторой, наиболее ценной, части, представляющей собой непосредственное самобытие наслаждения, *jouissance*. Это то, что Лакан назовет объектом *a* и позже привнесет в свою раннюю теорию стадии зеркала: объект *a* как раз и является той утраченной частью, которую невозможно увидеть в зеркале, «незеркальной» частью субъекта, которая не может быть отражена. На самом элементарном уровне зеркало уже предполагает расщепление между *воображаемым* и *реальным*: получить доступ к воображаемой реальности, тому миру, в котором субъект способен найти и признать себя, можно только ценой утраты, «выпадения» объекта *a****.

* Долар М. Отец, который не умер окончательно. С. 133.

** Долар М. Объекты Хичкока. С. 27.

*** Dolar M. Otto Rank und der Doppelgänger. P. 125–126.

Удвоение фундаментально для субъективации в связи со стадией зеркала. И к вопросу удвоения, двойника, двух мы чуть позже вернемся. А сейчас скажем о скопическом объекте, о взгляде. Младен Долар отмечает, что оптическая метафорика буквально пронизывает историю западной философии: рефлексия, субъект, я, познание, теория, истина — все связано с полем зрения. Буквально получается, что *знать* — *значит видеть*. Глаз «является символом субъекта» и «наука основывается на сведении субъекта к глазу»*. Таково господство оптикоцентризма, который время от времени влияет и на, казалось бы, далекого от скопического поля Фрейда. В «Толковании сновидений» он прибегает в описании строения психического аппарата к образу подзорной трубы, главное в которой — пустое пространство между линзами. Глаз и взгляд конституируют господствующие представления о субъекте и объекте, о субъекте и бытии. Лакан противопоставляет — вместе с Ге-

* Лакан Ж. Семинары. Книга 1. С. 109. Эта доминанта взгляда, разумеется, прекрасно прослеживается и в истории философии, начиная с Платона: «Деррида превосходно определил платоновский проект как „фоноцентризм“, привилегированное положение голоса в его ничем не омраченном присутствии по отношению к письму, к отпечатку и т. п. (а за Платоном последовала вся история западной метафизики). Но разумеется, тема голоса у Платона довольно маргинальна, по сравнению с вездесущим присутствием темы зрения, правильных (надлежащих) способов видеть (ср. притчу о пещере и т. п.), со всеми метафорическими присущими им измерениями, поэтому попытка Платона могла бы более адекватно быть описана как „окулоцентризм“» (Долар М. Анаморфоза. С. 171).

гелем — возможности непосредственного взгляда преломление, анаморфозу. Теория зеркала, которую Лакан формулирует в 1930-е годы и продолжает развивать в 1950-е, претерпевает все большие изменения, становится все сложнее. Встреча с собой в зеркале отнюдь не проста.

Двоение в зеркале

В этой встрече рождаются двое, происходит рождение себя по образу и подобию *другого*. Этот маленький *другой* — *autre*, объект *a*, двойник. Собственное я формируется через другого. Этот процесс рождения описывает Фрейд, и его соображения в течение многих лет развиваются Лаканом, в том числе через диалектику Гегеля. Лакан отмечает множество различных аспектов зеркальной фазы, главным образом вслед за Фрейдом, необходимость и конститутивный для будущего субъекта характер нарциссизма.

Эротическая сторона возникновения собственного я, разумеется, в центре истории нарциссизма, и все о ней помнят, ведь Нарцисс это в первую очередь — влюбленный, однако не менее важна и агрессивная составляющая нарциссизма. Агрессивность неизбежна в силу того, что другой, двойник, владеет моим образом. Другой — господин моего собственного я. Нарциссическое или, иначе, воображаемое отчуждение — очаг агрессивности и смерти.

Возвращенный из зеркала взгляд встречается с ликованием, но и со страхом и ужасом. Эта амбивалентность, восторг и чувство жути неотвратимо напоминают о двойнике. Он — парадигматическая фигура

жуткого. Двойник производит эффект чужеродной близости, избыточной интимности, ведь он служит напоминаям о моем собственном я как образе, от меня всегда уже отчужденном.

Младен Долар отмечает в зеркальной фазе важную для понимания будущего процесса субъективации деталь — петлю во времени, которая производит конститутивное для инстанции я расщепление между глазом и взглядом:

Имеет место странная петля времени, в которой субъект становится тем, кем он, по собственному признанию, всегда и был. В самом центре этой мифической ситуации находится, конечно же, взгляд*.

Еще один аспект отношений с другим, на который обращает внимание Младен Долар, это — конститутивная утрата, которую несет в себе нарциссизм. Чтобы прояснить этот момент, он обращается к пророчеству, данному Нарциссу Тересием: если он не увидит своего лица, то доживет до преклонного возраста. Здесь можно сделать следующий вывод:

Существует некое незнание, необходимое неведение, которое кажется условием долгой и счастливой жизни или просто жизни, — некая основополагающая утрата, которую должен вынести каждый**.

Итак, нарциссизм — не только нераспознавание [*méconnaissance*], путаница между собой и другим,

* Долар М. С первого взгляда. С. 26.

** Там же. С. 32.

но и структурная утрата, таящаяся за «полнотой» и «целостностью». Нарциссизм, который мы привыкли, вслед за Лаканом, соотносить с иллюзиями полноты, единства, целостности, несет в себе расщепление. Расщепление являет призрак кастрации:

...когда я узнаю себя в зеркале, уже слишком поздно. Имеет место расщепление: я не могу узнать себя и в то же самое время быть самим собой. С узнаванием я уже утратил то, что можно было бы назвать «самобытием», непосредственным совпадением меня самого в моем бытии и наслаждения <...> Зеркальный двойник сразу же вводит измерение кастрации — само удвоение, уже в своей минимальной форме, предполагает кастрацию*.

И далее Младен Долар ссылается на «Толкование сновидений», на утверждение Фрейда об изображении кастрации на языке сновидений путем удвоения. Впрочем, принципиально важно то, что кастрация предваряет кастрацию, иначе говоря, воображаемая кастрация на стадии зеркала предшествует собственно символической кастрации, связанной с учреждением Имени-Отца. Вследствие удвоения субъект лишается части, самой ценной части своего бытия, непосредственного само-бытия наслаждения. Именно этой утратой Лакан позднее дополнит свою раннюю теорию стадии зеркала:

...объект *a* — это та утраченная часть, которую нельзя увидеть в зеркале, часть субъекта, которая не имеет

* Там же.

никакого зеркального отражения, не отражается. Зеркало простейшим образом уже предполагает раскол между *воображаемым* и *реальным*: нам доступна лишь воображаемая реальность, мир, в котором субъект может узнать себя и освоиться при условии утраты, «выпадения» объекта *a*. Вследствие этой утраты объекта открывается реальность...*

Получается, что ликование скрадывает вот какой момент: стоит распознать себя в зеркале, как уже и речи не может быть о единстве с самим собой. Совпадение с собой, которое кажется очевидным, утрачено до обретения. Вместе с этим проецируемым в доисторическую эпоху само-бытием утрачивается и наслаждение, точнее, оно возникает как всегда уже утраченное. Фрейд и в «Толковании сновидений», и в «Жутком» говорит о том, что кастрация изображается путем удвоения, которое не может не вести к утрате единичности. Непосредственное наслаждение само-бытием невозможно. Ведь как раз утраченная часть, которая не отражается в зеркале, и обозначается Лаканом как объект *a*. Распознавание себя в зеркале оборачивается расщеплением между *воображаемым* и *реальным*:

...мы можем иметь доступ только к воображаемой реальности, к миру, в котором мы можем распознать себя и познакомиться с собой в состоянии утраты, «выпадения» объекта *a*. Эта утрата объекта *a* и является тем, что открывает «объективную» реальность, возможность субъект-объектных отношений, но поскольку

* Долар М. С первого взгляда. С. 33–34.

эта утрата является условием любого познания «объективной» реальности, сам этот объект не может стать объектом познания*.

Совпадение *воображаемого* с *реальным* вызывает к жизни двойника, и это явление, как известно, сопровождается жуткими ощущениями. Двойник является вместе с объектом *a*, двойник — носитель взгляда. То, что двойник — это зеркальное отражение с включенным в него объектом *a*, производит, скажем еще раз, жуткий эффект — аффект жуткого. Здесь стоит напомнить, что Лакан видит причину страха, жуткого страха, в частности, не в отсутствии чего-то или кого-то, а в сверхприсутствии, в угрожающей близости, в нехватке самой нехватки.

Аффект жуткого, между тем, лежит в основании психоаналитической эстетики. Свою работу «Жуткое» (1919) он начинает с лингвистического анализа немецкого слова *das Unheimliche*, которое практически невозможно перевести ни на какой язык. Так, Фрейд подчеркивает культурный контекст аффекта. Младен Долар, в свою очередь, отмечает историческое измерение жуткого: те примеры, к которым обращается в своей статье Фрейд, свидетельствуют об особой исторической ситуации, о том сломе, который произошел в культуре в XVIII веке. Итак, Просвещение. Итак, Современность.

Существует особое измерение жуткого, возникающее вместе с Современностью. То, что меня интересует,

* Долар М. «Я буду с тобой в твою брачную ночь»: Лакан и жуткое. С. 86.

это не жуткое как таковое, но то жуткое, которое тесно связано с появлением Современности и которое постоянно настигает ее изнутри. Проще говоря, в прежних обществах измерение жуткого в значительной мере покрывалось (и скрывалось) зоной сакрального и неприкосновенного. Оно было приписано религиозному и социально утвержденному месту в символическом, из которого исходила структура власти, суверенности и иерархии ценностей. С триумфом Просвещения это привилегированное и исключительное место (исключение, обосновывающее общество) перестало существовать. То есть жуткое стало безместным; оно стало жутким в строгом смысле. Массовая культура, всегда чрезвычайно чувствительная к социальным переменам, успешно поддержала это — доказательством чему служит огромная популярность готической литературы и, затем, романтической*.

Вместе с наступлением промышленной революции и рационализма происходит вторжение исключенного жуткого. Вся та «нечисть» — привидения, вампиры, чудовища, — которая знала свое место во времена господства религиозного дискурса, теперь, с приходом дискурса научности, оказалась неприкаянной. Несимволизируемая «нечисть» оказалась в совершенно новом положении — в качестве отброса Просвещения. Но не только жуткое оказалось эффектом Современности. Сам психоаналитический субъект — продукт Современности. Завершает свою статью Младен Долар следующим пассажем:

* Долар М. «Я буду с тобой в твою брачную ночь». С. 81.

Психоанализ первым указал на системность измерения жуткого, присущего самому проекту Современности, не для того, чтобы заставить его исчезнуть, но чтобы сохранять его, удерживать его открытым. <...> Но то, что сейчас называют постмодернизмом — и это один из способов распутать все возрастающую неразбериху вокруг этого термина, — это новое осознание жуткого как фундаментального измерения Современности. Это подразумевает не выход за пределы модерна, но скорее осознание его внутреннего предела, его расщепления, присутствовавшего с самого начала. Лакановский объект *a* можно рассматривать как его простейшее и наиболее радикальное выражение*.

Вернемся к эротической составляющей истории двойника, обратимся к весьма неожиданному любовному треугольнику. Встреча с двойником вызывает эффект, противоположный тому, который Лакан описывает в начале стадии зеркала. На смену ликования от распознавания себя приходит трагическое предчувствие конца. Понятно, что подобных трагических примеров можно немало найти и в кино и в литературе.

Двойник всегда несет в себе украденное у «оригинала» наслаждение. Он является, как его называет Фрейд, «нарушителем любви», тем, кто расстраивает любовные отношения. Младен Долар приходит к парадоксальному толкованию: да, двойник — нарушитель любви, но в то же время он — не что иное, как ее производное, порождение нарциссической любви, и объект любви оказывается помехой для вос-

* Долар М. «Я буду с тобой в твою брачную ночь». С. 94.

соединения с двойником. Мысль о том, что объект любви — преграда нарциссизму, высказал Фрейд. Двойник под таким углом зрения оказывается защитником нарциссической любви от выбора «внешнего» объекта. Выбор сделан, и только двойник может предложить то наслаждение, от которого не отказаться в пользу безопасного удовольствия. Такая мысль объясняет, почему двойник берет на себя заботу о том, чтобы объект любви был устранен. Да, это устранение приводит героя в ужас, но ужас этот вызывается как раз снятием препятствия, стоящего на пути обретения наслаждения. Доступ к объекту наслаждения открыт, но единение невозможно. Расщепление, напомним, уже имело место, и возвращение к так называемому само-бытию, сочетание с наслаждением буквально губительно. В конце концов, сочетание это возможно только в смерти.

Без двойника никуда. Что в трагедии, что в комедии

Двойник между тем сталкивает нас с привычным парадоксом сингулярного и универсального. С одной стороны, кажется, что тема двойников универсальна, что она обнаруживается в человеческой культуре во все времена, от поверий Древнего Египта до сегодняшнего кинематографа. С другой стороны, «нельзя игнорировать исторические факторы и прочие обстоятельства, — например, то, что внезапная вспышка интереса к двойникам пришла на эпоху романтизма»*. К этому парадоксу Младен Долар воз-

* *Dolar M. Otto Rank und der Doppelgänger. P. 123.*

вращается в самом конце своей статьи о двойниках и напоминает о том, что исторически субъект возникает в эпоху Просвещения, и тогда же появляется и психоаналитический объект, объект *a*.

Если до Просвещения жуткое было частью религиозно-мистических переживаний, то с учреждением нового порядка жуткое во весь голос зазвучало в романтической традиции и стало являться из всех щелей просвещенческого рационализма. Младен Долар подчеркивает, что параллельно этому изменению положения с жутким в эпоху Просвещения возникает и психоаналитический субъект, о котором говорит Лакан. Эти два феномена сходятся в фигуре двойника.

Мы уже увидели весь трагедийный характер отношений с двойником, отношений жутких и в то же время буквально жизненно необходимых. Однако двойник имеет отношение не только к трагедии, но и к комедии, и это, конечно, не ускользает от взгляда Младена Долара. Он обнаруживает комедию двойников у Плавта, Мольера, Клейста и других драматургов. Двойники, особенно близнецы, всегда готовы к комедии ошибочных идентификаций. «Что происходит между одним и вторым, создавая комический эффект?» — задается вопросом Младен Долар и отвечает:

Не между одним и вторым, поскольку имеется как бы раскол посреди того же самого. Два разных лица не смешны, а два одинаковых — смешны. Так что в конечном счете это не двое, и не два одинаковых, но раздвоенное одно, части которого не могут считаться отдельными и не могут составить единство. Комический объект возникает в самом расщеплении. Удваиваясь, реальность как будто теряет почву под ногами, она запутывается в паутине обличий и копий, но это озна-

чает не то, что нет ничего, кроме видимости, а видимость — это всегда больше, чем только видимость, есть нечто реальное и в удвоении и в явлении. И это реальное проявляется в повторении, в настойчивости того же самого, но того же самого расщепленного*.

Повторение повторению рознь

Итак, вначале было повторение. В этом, как говорит Младен Долар, вся соль комедии. Этот вывод ведет его к идее трех различных подходов к повторению. Один — от Гегеля: повторение делает случайное правилом, входит в символический порядок. Второй — от Маркса: логика исторического развития такова, что серьезность первого события разрушается фарсом второго, его повторяющего и вскрывающего иллюзию необходимости. Третий — от Любича: уже в первый раз событие выглядит фарсом, предваряя второй, заранее разыгрывая его как комедию, и повтор представляет трагедию, инфицированную комедией.

Ну и наконец, повторение открывает доступ к реальному, к которому можно подступиться исключительно через удвоение. Такова модальность реального, которую отмечает Лакан: *реальное* — то, что всегда возвращается на свое место, иначе говоря, оно не может не повторяться. *Реальное*, в свою очередь, — «понятие, на котором в конечном счете покоится материализм психоанализа»**. Напомним, что Лакан, для которого повторение — одно из четы-

* Долар М. Быть или не быть? Нет, спасибо. С. 63.

** Долар М. О повторении. С. 46.

рех фундаментальных понятий психоанализа, поначалу связывал его с работой символического регистра, с повторяемостью означающих, но в дальнейшем в его теории повторение вызывается тем, что лежит по ту сторону принципа удовольствия и принципа реальности, что оказывается по ту сторону символического порядка с его повторяющимися означающими. Более того, повторение предполагает удвоение и, добавляет Младен Долар, — раскол, расщепление: «то, что повторяется — это сам раскол, трещина в самом повторении, однако две части невозможно представить как отдельные»*. Раскол случается в самом символическом. Символическое наталкивается на свой предел, который Фрейд обозначил как пуповину сновидений. Именно это родовое место оказывается местом столкновения с *реальным*. Здесь в этом, как сказал бы Лакан, зиянии и обнаруживается повторение.

Итак, что же повторяется? Один из ответов Младена Долара — расщепление, но есть у него и другой ответ: повторяется сама невозможность повторения. Два аспекта повторения, символический и реальный, диалектически восполняют друг друга. Это, в свою очередь, можно понять, если мы будем принимать *реальное* за «внутренний раскол *символического*, рождающийся только в разрыве между одним появлением и последующим»**.

Размышления о повторении приводят Младена Долара к тому, что он устраивает встречу Фрейда с Кьеркегором. Встреча эта представляется вполне

* Долар М. О повторении. С. 51.

** Там же. С. 53.

логичной, ведь оба — теоретики повторения. Для Фрейда повторение объясняется прошлым, для Кьеркегора — будущим. Если «для Фрейда реконструкция воспоминания является лучшим (и единственным) способом предотвратить несчастную судьбу повторения, для Кьеркегора повторение является лучшим способом избежать несчастной судьбы воспоминания и дает шанс на счастье»*. Так Младен Долар вслед за Кьеркегором, Фрейдом и Лаканом утверждает: психоаналитическая клиника возможна не столько благодаря воспоминанию, сколько в силу работы повторения.

От маленьких других к большим

Повторение указывает и в сторону символической конструкции. Иначе говоря, символическое существует благодаря тому, что повторяется. Символический порядок вполне можно назвать Другим с большой буквы, то есть тем, что радикально отличается от природного. А можно сказать, что есть материнский Другой и Другой отцовский, и это будут две разные структурные позиции. Отцовский Другой призван производить кастрацию, символизацию. Сегодняшний мир, как известно, пребывает в переходе от отцовской фигуры к материнской. Младен Долар обозначает этот переход как смещение от авторитарного отца традиционного общества к современному перверсивному авторитету**. Если Другой как Отец являлся носите-

* Долар М. О повторении. С. 56.

** См.: Фанайлова Е. Маркс против Гитлера. Интервью с Младеном Доларом.

лем Закона, то перверсивный авторитет представляет фигуру, для которой закон не писан, он одновременно есть и его нет.

Фигуру Другого Младен Долар в деталях разбирает в статье «Одно делится на два». Он подходит к этой фигуре с двух сторон. С одной стороны, Другой — порядок языка, структуры, различий. С этой стороны к нему приближаются Лакан, де Соссюр, Леви-Стросс и Фрейд с тремя первыми большими книгами, «Толкованием сновидений», «Психопатологией обыденной жизни», «Остроумием в его отношении к бессознательному». Причем, в отличие от де Соссюра, Фрейд описывает то, как система дает сбой, как она ломается. Де Соссюр и Фрейд задают две разные перспективы Другого: лингвистическая перспектива сосредоточена на работе системы, психоаналитическая — на ее сбоях, и потому в этом случае Долар говорит о Другом с дефектом, вирусом, жучком [*the Other with the bug*]. Один Другой работает, второй то и дело расстраивает работу. Понятно, что перспектива Фрейда нацелена на анализ искажающей работы бессознательного.

Впрочем, Другой Фрейда не сводится исключительно к структуре, системе, языку, к лакановской формуле «бессознательное — дискурс Другого». Еще один психоаналитический Другой имеет отношение к телу, его наслаждению, частичным объектам. Младен Долар подчеркивает, что эти объекты частичные не в смысле их оппозиционности целому, ведь они вообще не являются собой часть чего-то и никогда не образуют целостность, но объекты эти меньше единицы.

Впрочем, принципиально важно, что речь отнюдь не идет о двух Других, о том, что есть один, тот, что связан с языком, и есть еще один, тот, что пребыва-

ет исключительно в зеркальном измерении. Нет двух Других, как нет у Другого Другого. Другой не один, но о нем не скажешь как об отдельно взятом. Другой не принадлежит исчислимому порядку, неисправность [*the bug*] делает его некалькулируемым, несоизмеримым. Он всегда уже отходит от правил, образуя своеобразный частный язык*.

Большой другой по имени Эдип исключен

Большой Другой это еще и Закон, и отец, и Эдип. Младен в статье «Даже не. Эдип и комедия» говорит о двух различных пониманиях этого героя трагедий Софокла. И разумеется, его интересует не тот Эдип, образом которого — во многом благодаря Фрейд — пропитана сегодняшняя культура, но Эдип совсем другой, непривычный, герой «Эдипа в Колоне». Если внимание Фрейда было приковано к «Царю Эдипу», то, можно сказать, сама история подталкивает Лакана к «Эдипу в Колоне». Этого Эдипа отличает ряд принципиальных черт. Во-первых, он вообще не укоренен в семье, по существу, это номадический субъект, пребывающий в постоянном перемещении, и, более того, это перемещение происходит в поле им же самим созданного положения исключенного из человеческого сообщества. Такой Эдип не имеет ничего общего с непоколебимым отцом-авторитетом, которого описывали Гваттари и Делёз. Эдип в Колоне —

* Подробнее о Другом, правилах, частном языке и отклонении от правил см.: *Dolar M. The Speaking Lion.*

не то что не глава семейства, а вообще одинокий изгнанник, тот, кто своим существованием подрывает какие бы то ни было семейные устои. Во-вторых, Эдип в анализе Младена Долара оказывается не универсальной фигурой, не правилом, но исключением. Его исключительность — в отказе принимать на себя вину за случившееся. Он постоянно говорит о своей невинности. Он выбирает для себя положение изгнанника. У него не просто ничего нет, у него и быть ничего не может, ведь в первую очередь у него нет символического места. Иначе говоря, он сам превращает себя в отброс общества, отброс символической вселенной. Причем, как убедительно показывает коллега Младена Долара по Люблянской школе Аленка Зупанчич, существование отброса, *абъекта* Эдип выбирает еще в первой трагедии, в «Царе Эдипе»*. К концу этой трагедии он переживает не субъективацию, а превращает себя в объект, точнее — в абъект, то есть в отброс.

Согласно Гегелю, герой древнегреческой трагедии принимает вину на себя, и Эдип в этой логике оказывается антигероем. Он как будто говорит: «Я не просто совершил ужасное преступление, но я даже не могу взять за него вину на себя»**. Если преступник может быть на время изолирован от общества, но остается при этом его частью, то непризнание вины означает отказ от человеческого сообщества. Стоит напомнить, что именно чувство вины лежит, по Фрейдю, в основании общественного договора. Эдип в Колоне для общества мертв, точнее, ни жив

* *Zupančič A. Ethics of the Real. P. 179.*

** *Долар М. Даже не. Эдип и комедия. С. 44.*

ни мертв. Он пропитан влечением к смерти, тем, что Младен Долар называет упорством жизни по ту сторону рамок удовольствия и реальности. Эдип «воплощает упорство жизни по ту сторону жизни, но это жизнь, произведенная негативностью»*. Влечение к смерти — не смерть, но, как бы парадоксально это ни прозвучало, то, что ее превосходит, переживает. Влечение к смерти вписано в жизнь, но превосходит ее, «превышает существование, превышает конечность, отрицание как остаток, который дает нам доступ к наслаждению в противовес удовольствию, к наслаждению по ту сторону принципов удовольствия и реальности»**. Влечение к смерти призвано повторять себя:

...то, что предназначалось для противостояния смерти, для защиты нарциссизма — а смертность и есть та *Ананке*, которая самым непосредственным образом опровергает и ограничивает нарциссическую целостность, — оборачивается ее предвестником: когда появляется двойник, время истекло. Можно сказать, что двойник вводит измерение *реального* именно в качестве защиты от «реальной» смерти. Он вводит влечение к смерти, то есть влечение в фундаментальном смысле, для противостояния биологической смерти. Двойник является исходным повторением, первым повторением того же самого, но также и тем, что повторяется, возникает в том же самом месте (одно из лакановских определений *реального*), появляется в самые неудобные моменты, одновременно и как вторжение непред-

* Долар М. Даже не. Эдип и комедия. С. 44.

** Там же. С. 48.

виденного, и при этом, с точностью часового механизма, совершенно непредсказуемый и предсказуемый в одно и то же время*.

Анаморфический взгляд

Пришло время подчеркнуть: стадия зеркала, возникновение собственного я и явление двойника — все это происходит в поле зрения, и принципиальным объектом здесь выступает, конечно, *взгляд*. Так что нет ничего удивительного в обращении Лакана, Младена Долара и многих других психоаналитиков к визуальным искусствам — кино и живописи. Впрочем, анализ кино или живописи никогда не сводится только к кино или живописи. Для Младена Долара в конечном счете ставка анализа — субъект и бытие. И произведение искусства может стать анаморфозой субъекта.

Анализ анаморфических изображений привнес в психоанализ Лакан, который, как известно, немало места в семинаре 11 отвел разбору знаменитой картины Ганса Гольбейна «Послы». Один из выводов этого разбора: картина включает в себя *взгляд*. Глаз смотрит на картину, незримый *взгляд* как объект *a* взирает с картины на субъекта. Стоит напомнить, что утверждение *взгляд* — это объект, которое принимается в психоаналитическом дискурсе как нечто само собой разумеющееся, «противоречит здравому смыслу, так как общее предположение состоит в том, что *взгляд* — это субъективный доступ к объективности,

* Долар М. «Я буду с тобой в твою брачную ночь». С. 87.

что объекты предстают перед взглядом»*. Напомним: принципиальная позиция западной культуры: видеть — значит знать. Строить теорию — создавать поле зрения (*theorein* — смотреть, созерцать, схватывать взглядом).

О присутствии взгляда как невидимого в зрительном поле объекта можно судить по анаморфическому искажению пространства, по его внутреннему расщеплению. Принципиально важно, что взгляд не является чем-то трансцендентным бытию. Трансцендентное должно оставаться имманентным тому бытию, условием порождения которого оно является. Именно взгляд как объект *a* позволяет субъекту и его бытию отражаться друг в друге в анаморфическом искажении.

Младен Долар показывает, что вся история философии пронизана мыслью о делении бытия на видимость и сущность, феноменальный мир и мир ноуменальный, но на деле это определяющее для философии разделение упускает из вида то, что «расщепление проходит через все поле визуального. Необходимо предположить расщепление как таковое прежде, чем пытаться встроить его в привычное биполярное деление на видимость и сущность, искажение и истинную реальность»**. Таков вывод Младена Долара. Бытие предполагает расщепление, и нет никакого бытия без расщепления. Так расщепленным появляется на свет не только субъект, но, что логично, и его бытие.

* Долар М. Анаморфоза. С. 171.

** Там же. С. 175.

Анаморфическое искажение между тем оказывается не обратной стороной истины, а конститутивным фактором субъективации. Понятие искажения помещено в теории Фрейда в самый центр психической работы. Именно оно, это *Entstellung*, представляет работу двух принципиальных дискурсивных механизмов психики — сгущения и смещения. Младену Долару остается лишь добавить, что бессознательное и сексуальность, помимо анаморфного искажения, не обнаруживают никакого отдельного позитивного существования. По большому счету о них не скажешь ни того, что они есть, существуют, ни того, что их нет. Такое представление двух самых известных понятий психоанализа, *бессознательного* и *сексуальности*, позволяет понять тщетность попыток ухватить их в качестве таковых, наделить их позитивным определением. Хотя бы по той причине, что одно понятие — отрицательное, а второе понимается исключительно через отклонение. Уместно будет напомнить, что Фрейд, ссылаясь на Канта, не раз подчеркивал недоступность бессознательного как *такового*. Иначе говоря, в тот момент, когда мы как будто обретаем бессознательное, мы его теряем. Фрейд мыслит этот процесс как перевод: в тот момент, когда мы переводим бессознательные представления в сознание, они уже не являются бессознательными. Они представляют собой еще одну вновь созданную запись. Анаморфическое представление о бессознательном и сексуальности, пожалуй, особенно важно сегодня, когда господствуют, скажем, натуралистические представления о человеке и поле. Утверждать анаморфический характер сексуальности — значит «вернуть ей высокое звание тайны в том месте, где все

прочие видят следование природному пути»*. Логично, что и о наслаждении как об одном из самых важных понятий у Лакана невозможно говорить вне анаморфического искажения.

Так, удивительным образом анаморфоза, указывающая на действие взгляда как объекта *a*, позволяет осмыслить удаленные из поля зрения бессознательное, сексуальность, наслаждение. Психоанализ, как известно, появляется на свет, оставляя в стороне осмотр, воображаемое, зримые реалии. И делает он это благодаря голосу.

От взгляда к голосу

Голос как объект в психоанализе ничуть не менее важен, чем взгляд, можно сказать, куда более важен, ведь в психоаналитической практике все держится именно на нем. Другое дело, что взгляду посвящено великое множество психоаналитических работ, а голосу — увы, нет. Книга Младена Долара в этом отношении — редкость, она хотя бы отчасти восполняет пробел. Примером диспропорции между взглядом и голосом может послужить то, насколько привычна для читателей рубрика «кино и психоанализ»** и на-

* Долар М. Анаморфоза. С. 181.

** Этой теме посвящены сотни статей и книг, среди авторов — Раймон Беллур и Дональд Спото, Роже Дадун и Кристиан Метц, Жан-Луи Бодри и Лора Малви, Славой Жижек и Джозан Копжек. Подробнее о близости этих двух областей знания см.: Мазин В. Сновидения кино и психоанализа.

сколько неожиданной может показаться «опера и психоанализ». Остается напомнить, что кино принято считать искусством визуальным, а оперу — музыкальным.

Опера, как и психоанализ, держится на голосе. Причем и там и там важна далеко не только семантическая сторона. Изменения высоты, громкости, темпа значат ничуть не меньше, чем то, что имеет отношение к регистру смысла. Интересно, что и оперная ария, которая, казалось бы, наделена определенным значением, вместе с тем «может представлять голос по ту сторону значения»* или даже — не может не представлять голос по ту сторону значения.

Оперному искусству посвящена книга Младена Долара и Славоя Жижека «Вторая смерть оперы». В этой книге Младен Долар сосредоточил внимание главным образом на творчестве Моцарта (Славой Жижек — на Вагнере), через которое он производит исторический анализ субъективности. Речь идет, конечно, о смене социальных парадигм в эпоху Просвещения, и оперы Моцарта как раз позволяют лучше всего осмыслить эту смену. Причем Младен Долар обнаруживает в «Фигаро», «Дон Жуане» и других сочинениях Моцарта диалектическую композицию. С одной стороны, в операх Моцарта мы сталкиваемся с новыми для того времени формами порядка, вызванными к жизни идеалами Просвещения, с другой — эти идеалы одновременно подвергаются критике. Так, «Волшебная флейта» (1786) — это попытка «объединить рационализм Просвещения со всем, что кажется ему

* *Dolar M., Žižek S. Opera's Second Death. P. 19.*

противоположным»*. Кстати, из всех музыкальных искусств Фрейд нравилась только опера. Впрочем, в первую очередь его привлекала литературно-сюжетная, а не музыкальная сторона оперного искусства.

Вернемся к вопросу голоса и взгляда. Между этими двумя объектами имеют место существенные различия. Если взгляд требует дистанции, то *голос*, сворачивая ее, проникает в нас. Если поле зрения, как известно каждому и особенно психоаналитикам, можно убрать, закрыв глаза, то уши, не принимая в расчет различные технические приспособления, остаются всегда открытыми, днем и ночью. Если взгляд придает картине мира определенную устойчивость, ориентирует нас, то голос — в частности, тот, что называется акустическим, то есть лишенным очевидного носителя, — может лишь дезориентировать. Акустический голос как раз и предполагает невидимый источник. Голос непонятно кому принадлежит. Он как будто витает сам по себе. Витает по кинотеатру**,

* *Dolar M., Žižek S. Opera's Second Death. P. 81.* Моцарт выражает диалектику оперы как таковой. Опера, как показывает Младен Долар, с момента своего появления на свет попала в пространство между требованиями возрождения мифического прошлого, идеалов античности, и необходимостью инноваций, востребованных этим же возрождением (*ibid.*, p. 6).

** Эффект такого голоса, существующего в качестве непривязанного ни к какому объекту, может быть связан с галлюцинациями (голос матери, ищущий себе тело в «Психозе» Хичкока), а может — с компьютерной программой, в голос которой влюблен главный герой фильма «Она» (2013) Спайка Джонса).

летает по оперному залу, да и психоаналитический опыт свидетельствует о том, что голос обладает определенной степенью автономии. Кому принадлежат голоса, которые мы слышим в голове? Чьи это голоса, приказывающие что-то делать и чего-то не делать? Кто, в конце концов, говорит? — таков вопрос Лакана в случае знаменитого судьи Даниэля Пауля Шребера, у которого развернулась эпохальная исторически-теологическая драма автоматически звучащих голосов. В психоаналитической парадигме свой собственный голос, голос, отмечающий свое присутствие, «всегда находился в противопоставлении со своей оборотной стороной, неумолимым голосом Другого, голосом, который мы не можем контролировать»*. Свой голос и чужой, внутренний и внешний, — здесь, как нигде, мы оказываемся в предельной диалектической ситуации.

Если самое известное психоаналитическое понятие — это бессознательное, то стоит напомнить, что бессознательное говорящего существа — *parlêtre*, как его назвал Лакан. И дело не только в бессознательном говорящего существа, а в том, что бессознательное говорит, говорит и проговаривается. Именно на этом Фрейд учредил новую в истории человечества практику и назвал ее *психоанализом*. Голос бессознательного ориентирует психоаналитическую практику. Голос бессознательного желания несет с собой *истину* субъекта.

Истина сегодня, как заметил Младен Долар, — понятие подозрительное, немодное и даже провокаци-

* См. с. 119 наст. изд.

онное, и уже по одной этой причине на нем стоит настаивать, тем более когда речь идет об истине желания. Вслед за Лаканом Младен Долар подчеркивает сингулярность истины, но в то же время «в тот момент, когда открывается истина, начинается процесс ее универсализации», и «нам не следует стесняться этих взглядов, представлений об „истине“ и об „универсальности“, стесняться „универсализма“. Очень важно придерживаться этих понятий»*. Психоанализ — дисциплина пробуждения к истине.

В статье «О повторении» Младен Долар высказывает мысль о некоем моменте пробуждения, случившемся в истории западной культуры в начале XX века. Момент этот — исторический слом, особый миг в истории Современности, когда меняется вся парадигма человеческого существования, когда преобразуется вся техно-идеологическая матрица бытия, когда расцветает литературный, художественный, музыкальный, кинематографический авангард. Тогда же учреждает себя в качестве новой теории субъекта и новой практики человеческих отношений психоанализ. Момент пробуждения, о котором говорит Младен Долар, следует понимать, конечно же, в ключе Лакана как пробуждение не от сна в реальность, а от сна в реальности. Речь о пробуждении к *реальному*, которое возникает на самом краю, и возможность задержаться в нем проходит красной нитью сквозь теории и художественные практики. *Реальное* воплощает в себе разрыв между двумя мирами, и в этом разрыве на миг появляется нечто, не принадлежащее ни одной реальности, мерцает всего мгновение; и требу-

* Кирхмайер В. Интервью с Младеном Доларом. С. 11.

ется величайшая бдительность и мастерство, чтобы удержать этот миг, продлить его, сделать из него литературу, превратить его в объект теоретического исследования*.

Чтобы прояснить мысль о пробуждении к *реальному*, стоит напомнить, что для Лакана реальность структурирована как фантазм, или, иначе говоря, как правило, мы пробуждаемся от сна, чтобы продолжать спать в реальности. И скорее уж сновидение приближает к реальному, к пробуждению, чем хорошо экранированная, всегда идеологически зацементированная реальность. Остается сказать, что «психоанализ — не о распутывании туманной логики сновидения, но о парадоксальном зове пробуждения»**. Голос зовет.

Библиография

- Dolar M. Otto Rank und der Doppelgänger // Rank O. Der Doppelgänger. Wien: Turia & Kant, 1993. P. 125–126.*
- Dolar M., Žižek S. Opera's Second Death. N. Y.: Routledge, 2002.*
- Долар М. Объекты Хичкока // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока) / Под ред. Славоя Жижека. М.: Логос, 2004. С. 25–42.*
- Долар М. Зритель, который слишком много знал // Там же. С. 123–131.*
- Долар М. Отец, который не умер окончательно // Там же. С. 132–140.*

* *Долар М. О повторении. С. 62.*

** Там же. С. 63.

- Долар М.* С первого взгляда / Пер. А. Смирнова // Долар М., Божович М., Зупанчич А. Истории любви (Лакановские тетради / Под ред. В. Мазина и Г. Рогоняна). СПб.: Алетейя, 2005. С. 6–11.
- Dolar M.* Hegel as the Other Side of Psychoanalysis // Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis / Ed. by J. Clements and R. Grigg. Durham, L.: Duke University Press, 2006. P. 129–134.
- Долар М.* Шесть толкований сновидения «Об инъекции Ирме» / Пер. И. Осиповой // Лаканалия. № 6. 2011. С. 107–117.
- Долар М.* Фрейд и Гегель. Негативность / Пер. М. Алюкова // Кабинет Я. СПб.: Скифия-принт, 2012. С. 125.
- Dolar M.* One Divides into Two; см.: <http://www.e-flux.com/announcements/35803/one-divides-into-two-with-slavoj-zizek-alenka-zupancic-and-mladen-dolar/>.
- Долар М.* Dolar M. The Speaking Lion // European Journal of Psychoanalysis. Vol. 1. № 2. 2014. P. 53–69.
- Долар М.* Атом и пустота — от Демокрита до Лакана / Пер. Н. Мовниной // Новое литературное обозрение. № 130 (2014). С. 18.
- Долар М.* Даже не. Эдип и комедия / Пер. Олелуш // Лаканалия. № 19. 2015. С. 39–48.
- Долар М.* Быть или не быть. Нет, спасибо / Пер. Nik V. Demented // Лаканалия. № 19. 2015. С. 39–48.
- Долар М.* О повторении / Пер. Е. Зельдиной // Лаканалия. № 20. 2016. С. 45–63.
- Долар М.* «Я буду с тобой в твою брачную ночь»: Лакан и жуткое / Пер. Олелуш // Лаканалия. № 21. 2016. С. 79–94.
- Долар М.* Анаморфоза / Пер. Я. Микитенко // Лаканалия. № 22. 2016.
- Lubitsch Can't Wait* / Ed. by I. Novak, J. Krečič and M. Dolar. Ljubljana: Slovenian Cinematheque, 2014.

- Derrida J.* Mes chances: A Rendezvous with Some Epicurian Stereophonies // Taking Chances: Derrida, Psychoanalysis, and Literature. Baltimore, L.: The John Hopkins University Press, 1984. P. 1–32.
- Žižek S.* Tarrying with the Negative. Durham: Duke University Press, 1993.
- Žižek S.* Less Than Nothing: Hegel And The Shadow Of Dialectical Materialism. L., N. Y.: Verso, 2012.
- Zupančič A.* Ethics of the Real. L., N. Y.: Verso, 2000.
- Cassin B.* L'ab-sens, ou Lacan de A a D // Badiou A., Cassin B. Il n'y a pas des rapport sexuel. P.: Fayard, 2010. P. 7–99.
- Кирхмайер В.* Интервью с Младеном Доларом (2001; приложение к статье «Славой Жижек: „Возвращение Ленина?“») // Художественный журнал. № 37/38. С. 11.
- Кольшек К.* Повторение пустоты и материалистическая диалектика / Пер. О. Михайловой // Новое литературное обозрение. № 130. 2014. С. 29–36.
- Лакан Ж.* Семинары. Книга 1: Работы Фрейда по технике психоанализа / Пер. А. Черноглазова. М.: Гнозис/Логос, 1998. С. 109.
- Лакан Ж.* Семинары. Книга 7: Этика психоанализа / Пер. А. Черноглазова. М.: Гнозис/Логос, 2006. С. 163.
- Лакан Ж.* Семинары. Книга 11: Четыре основные понятия психоанализа / Пер. А. Черноглазова. М.: Гнозис/Логос, 2004.
- Lacan J.* L'étourdit // Autres écrits. P.: Seuil, 2001. P. 449–495.
- Лакан Ж.* Семинары. Книга 20: Ещё / Пер. А. Черноглазова. М.: Гнозис/Логос, 2011.
- Le Gauffey G.* Le pastout de Lacan. P.: Epel, 2006.
- Мазин В.* Младен Долар и Славой Жижек выступают в Европейском университете Санкт-Петербурга // Лаканалия. № 11. 2012. С. 36–41.
- Мазин В.* Сновидения кино и психоанализа. СПб.: Скифия, 2012.

Смирнов А. Предисловие к статье М. Долара // Долар М., Божович М., Зупанчич А. Истории любви (Лакановские тетради / Под ред. В. Мазина и Г. Рогоняна). СПб.: Алетейя. С. 6–11.

Фанайлова Е. Маркс против Гитлера. Интервью с Младеном Доларом // Радио Свобода; опубликовано 24 декабря 2014; см.: <https://www.svoboda.org/a/26754503.html>.

Голос и ничего больше

Введение

Che bella voce!

Один спартанец, ощипав соловья и обнаружив в нем совсем мало мяса, сказал: «Да ты просто голос и ничего больше».

Плутарх

Я хотел бы начать с одной истории: в разгар сражения итальянский командующий отдает приказ роте солдат, засевшей в траншеях: «Солдаты, в атаку!» Он кричит сильным и звонким голосом, чтобы его было слышно среди гула битвы, но ничего не происходит, никто не двигается с места. Тогда командующий начинает злиться и кричит еще сильнее: «Солдаты, в атаку!» Но опять никто не отзывается. И поскольку в анекдотах все должно повториться трижды, чтобы что-то произошло, он кричит в третий раз еще сильнее: «Солдаты, в атаку!» В этот момент из окопа слышится тоненький голосок, полный восхищения: «Ah, che bella voce!» («Ах, какой прекрасный голос!»)

Этот короткий анекдот может послужить нам хорошей отправной точкой к рассмотрению проблемы голоса. На первый взгляд речь идет о неуспешной интерпелляции. Солдатам не удается распознать себя в качестве тех, кому адресована просьба,

призыв другого, призыв к долгу, и, как следствие, они на него не реагируют. Тот факт, что они являются итальянцами, безусловно играет свою роль; если верить легенде, то они действуют вполне в согласии с представлениями, которые не относят итальянских солдат к числу самых смелых в мире, и данный анекдот, по всей видимости, не является образцом политкорректности, потворствуя шовинизму и национальным стереотипам. Приказ, таким образом, оказывается невыполненным, солдаты не узнают себя в содержании, которое им передал командующий, а, напротив, предпочитают сосредоточиться на средстве, то есть на голосе. Внимание, уделенное голосу, препятствует интерпелляции и переносу символической функции, мешает передаче поручения.

Перейдя на второй уровень толкования, мы обнаруживаем еще одну интерпелляцию, которая срывает вместо неудавшейся: если солдаты не узнают себя в поручении, возложенном на них как на участников битвы, то они признают себя в качестве тех, кому адресовано другое послание; они формируют группу, отвечающую на призыв, общество людей, которое может оценить эстетическую составляющую красивого голоса — даже тогда, когда для этого далеко не самое подходящее время, а точнее, именно тогда, когда для этого вовсе не время. Так, если на первый взгляд они поступают как обычные итальянские солдаты, то и на второй — они действуют как типичные итальянцы, в данном случае — страстные любители оперы. Они образуют общество «друзей итальянской оперы»

(если процитировать бессмертную фразу из фильма «В джазе только девушки») и вполне соответствуют своей репутации «знатоков», людей с утонченным вкусом, чей слух отточен при помощи бельканто, так что им ничего не стоит распознать красивый голос даже под грохот артиллерийских орудий.

С нашей пристрастной точки зрения, солдаты поступили правильно, по крайней мере в начале, сосредоточившись на голосе, а не на послании, — и это тот путь, по которому я предлагаю пойти. Даже если они поступили таким образом из плохих соображений: они были охвачены неожиданной эстетической заинтересованностью именно в тот момент, когда нужно было идти в атаку, и предпочли сконцентрироваться на голосе именно потому, что слишком хорошо поняли смысл послания. Следуя логике стереотипа, представим, что итальянский командующий говорит: «Солдаты, в городе полно красивых девушек, после обеда вы свободны», — в таком случае мы можем усомниться в том, что они предпочтут обратить внимание на голосовое средство выражения вместо призыва к действию. Их избирательный эстетический интерес исходит из заинтересованного «я плохо слышу»*:

* «Я плохо слышу» — известная фраза Милошевича, которую он произнес во время массового митинга в Белграде в 1989 г.; фраза очень быстро стала ходячей, символизируя собой суть югославского кризиса. В этой дополнительной инверсии не «подчиненные», а лидер страдает глухотой именно в тот момент, когда он сталкивается с *vox populi*. Но глас народа в данных, конкретных обстоятельствах оказывал давление не в защиту прав человека и гражданских свобод, но с требованием

как правило, мы быстро улавливаем смысл и лишь случайно слышим голос; мы «плохо слышим» голос, так как его перекрывает смысл. Однако, вопреки их напускной любви к искусству, солдаты упустили голос в тот самый момент, когда изолировали его, тут же трансформировав его в предмет эстетического удовольствия, предмет поклонения и культа, в носитель смысла, который возвышается над всяким обычным значением. Сосредотачиваясь на эстетике голоса, мы теряем последний, превращая его в фетиш; эстетическое удовольствие заслоняет голос как объект, что я и попытаюсь здесь показать.

Я постараюсь продемонстрировать, что, помимо двух наиболее распространенных форм использования голоса — голоса как средства передачи смысла и голоса как источника эстетического восхищения, — существует еще и третий уровень: объект голоса, который не исчезает, как дым, при передаче смысла, но и не застывает в виде объекта глубокого эстетического благоговения, но функционирует как слепое пятно в обращении и как помеха в эстетическом суждении. Свою верность первому мы демонстрируем, идя в атаку; свою верность второму мы показываем, отправляясь в оперу. Что же касается верности третьему, то мы вынуждены

того, чтобы были приняты более строгие меры и репрессии против «врага». Истинный смысл фразы заключается в том, что он слишком хорошо слышал и притворился тугим на ухо вполне избирательно. Это дополнение к нашей истории подтверждает тот факт, что голос и слух находятся также в самом центре политики — я вернусь к этому чуть позже.

обратиться к психоанализу. Армия, опера, психоанализ?

В качестве второго, более точного, вступления к нашей теме я хотел привести один из самых известных и чаще всего анализируемых пассажей — первый из «Тезисов по истории философии» Бенъямина, последний написанный им текст, который он закончил незадолго до своей смерти в 1940 году.

Известна история про шахматный автомат, сконструированный таким образом, что он отвечал на ходы партнера по игре, неизменно выигрывая партию. Это была кукла в турецком одеянии, с кальяном во рту, сидевшая за доской, покоившейся на просторном столе. Система зеркал со всех сторон создавала иллюзию, будто под столом ничего нет. На самом деле там сидел горбатый карлик, бывший мастером шахматной игры и двигавший руку куклы с помощью шнуров. К этой аппаратуре можно подобрать философский аналог. Выигрыш всегда обеспечен кукле, называемой «исторический материализм». Она сможет запросто справиться с любым, если возьмет к себе на службу теологию, которая в наши дни, как известно, стала маленькой и отвратительной, да и вообще ей лучше никому на глаза не показываться*.

Мне почти неудобно возвращаться к этому легендарному тексту, ставшему предметом бесчис-

* Бенъямин В. О понятии истории / Пер. С. Ромашко // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 81.

ленных толкований*, но я хотел бы использовать его в качестве введения в теорию голоса. Следует признать, что связь далеко не очевидна.

Беньямин приводит эту историю как нечто общеизвестное, и в самом деле, она стала популярной как минимум начиная с 1836 года, когда Эдгар Аллан По написал свой странный текст «Шахматный аппарат доктора Мельцеля»**. История По в действительности является журналистским расследованием в сочетании с детективными «умозаключениями» в духе Дюпена, когда Иоганн Непомук Мельцель в 1830-е годы проводил свое турне по Америке с упомянутым шахматным автоматом, По потрудился присутствовать на большом числе сеансов, тщательно отмечая все странности, которые он видел, целью его статьи было показать при помощи эмпирического наблюдения и дедуктивного рассуждения, что речь не может идти о думающей машине, как оно утверждалось, но что это было очевидное надувательство. В этой машине должен

* Чтобы вернуть свой личный долг, среди обширного списка литературы выделю Славоя Жижека, который периодически обращается к этой истории, начиная с «Возвышенного объекта идеологии» (1989) и заканчивая книгой «Кукла и карлик» (2006), чье название также вдохновлено вышеупомянутой историей.

** Более длинную и забавную историю про машину, играющую в шахматы, можно найти в замечательной книге Тома Стэндиджа «Турок» (2002), в которой я почерпнул некоторую информацию. В большом числе ссылок Стэндидж на удивление ни разу не упоминает Беньямина.

был находиться призрак, призрак в виде человека, карлика-шахматиста*.

Что именно хотел сказать Вальтер Беньямин при помощи этой странной притчи или метафоры (если таковая есть)? Если оставить в стороне исторический материализм и теологию, возникает следующая загадка: каким образом кукла может заручиться услугами того, кто заставляет ее работать, буквально дергает за ниточки? Кукла, казалось бы, контролируется горбуном, но в то же время она наделена собственной интенциональностью; предполагается, что она сама тянет за нитки своего господина, заручаясь его услугами в собственных целях. Сама метафора, так же как и автомат, кажется удвоенной, но, возможно, секрет этой двойственной природы следует искать в дословном удвоении.

Шахматный автомат был сконструирован неким Вольфгангом фон Кемпеленом в 1769 году, служащим при австрийском дворе**, во благо им-

* Когда автомат был наконец-то осмотрен в 1840 г., выяснилось, что внутри его было достаточно места для нормального взрослого человека и что, вопреки видимости, не было необходимости сажать туда карлика, горбуна или ребенка. Идея о карлике внутри машины так же стара, как и сам автомат; за нее высказывались Ф. Тикнесс, А. Декрам, И. Л. Бекманн и Й. Ф. Ф. фон Ракниц в 1780-е гг., затем в 1820-е гг. она получила энергичную поддержку со стороны Роберта Уиллиса и т. д. Автомат сгорел при пожаре в 1854 г. в Филадельфии.

** По прекрасно это осознавал; он говорит о Кемпелене в другом тексте «Фон Кемпелен и его открытие», в котором Кемпелену приписывается еще одно невероятное открытие: превращение свинца в золото, мечта алхимика, ставшая

ператрицы Марии Терезии (разумеется). Он состоял из куклы в виде турка, держащего в одной руке кальян, а другой переставляющего фигуры, а также из ящика со сложной системой зеркал, задвижек и механизмов, которые позволяли так называемому горбуну передвигаться и оставаться незамеченным в момент, когда внутреннее устройство машины демонстрировалось публике перед началом партии. Автомат заслужил себе солидную репутацию; он смог обыграть достойное число известных соперников (среди которых был и Наполеон, существует запись этой знаменитой партии, хотя ее содержание и вызывает сомнения — Наполеон славился как сильный шахматист, но эта партия не делает ему чести: сольные эскапады ферзем, небрежность в защите — он шел напрямик к Ватерлоо). После смерти Кемпелена в 1804 году автомат перешел к Мельцелю, который взял его с собой в большое турне по Америке. Претензии Мельцеля на историческое реноме, если исключить данный эпизод, основывались на создании им первого метронома. В 1816 году первым человеком, который его использовал для обозначения темпа, был Бетховен в Симфонии № 8 (1817), связь, не имеющая ничего общего с совпадением, так как Мельцель изготавливал слуховые протезы для Бетхо-

реальностью. Если первый текст был написан с точки зрения научного подхода к фактическому наблюдению, то второй — абсолютно в духе Борхеса: он смешивает факты и вымысел, имитируя фактическое повествование до такой степени, что мы не можем отличить одно от другого.

вена — все это указывает на непосредственное отношение к голосу.

Однако изобретательские интересы Кемпелена, прославившегося благодаря своему устройству, не были сфокусированы лишь на шахматном автомате. У него была другая навязчивая идея, гораздо более амбициозная: создать говорящую машину, машину, которая могла бы имитировать человеческую речь. Этот проект вызывал неподдельный интерес в XVIII веке: уже Ламетри в 1748 году предложил великому создателю автоматов Вокансону попробовать сконструировать так называемый *parleure**; а самый великий математик столетия Леонард Эйлер обратил внимание на эту важную проблему с точки зрения физики: как построить машину, которая могла бы имитировать акустическую работу человеческого рта?*** Рот, язык, голосовые связки, зубы — как объяснить, что столь скром-

* См.: Ламетри Ж. О. Человек-машина // Ламетри Ж. О. Сочинения / Пер. В. Левицкого, Э. А. Гроссман. М., 1976. С. 236.

** См. его «Письма к немецкой принцессе о различных физических и философских материях» (Euler L. «Briefe an eine deutsche Prinzes-sin über verschiedene Gegenstände aus der Physik und Philosophie», 1761). Само название дает яркое представление об эпохе Просвещения, во время которой один из самых великих ученых пытается просветить Фредерику Шарлотту Луизу, шестнадцатилетнюю дочь принца Бранденбургского. Если, согласно известной сентенции Канта, «просвещение — это выход человека из состояния своего несовершеннолетия, в котором он находится по собственной вине», то оказывается, что те, кого следует просвещать в первую очередь, вовсе не масса необразованных, а монархи и правители.

ные доспехи способны продуцировать широкий диапазон специфических звуков такой сложности и отличительности, что никакая другая акустическая машина не в состоянии их имитировать? Эйлер сам мечтал построить пианино или орган, каждая клавиша которого представляла бы один из звуков речи так, что можно было бы говорить, нажимая по очереди на клавиши, будто играя на фортепиано.

Императорская академия наук в Санкт-Петербурге в 1780 году назначила вознаграждение тому, кто сможет построить машину, способную воспроизводить гласные звуки и объяснить их физические свойства. Немало людей постарались выполнить эту сложную задачу*, среди них был и Кемпелен, сконструировавший «die Sprech-Maschine» (которую мы и сегодня можем увидеть в действующем виде в Немецком музее в Мюнхене). Машина состоит из деревянной коробки, которая с одной стороны присоединена к мехам (похожим на меха волынки), служащим в качестве «легких», а с другой — к каучуковому желудку, исполняющему функции «рта», который нужно было поправлять во время «разговора». Коробка содержала в себе ряд клапанов и желудочков, которыми нужно было управлять

* В качестве первопроходцев следует упомянуть Х. Г. Кратценштейна (получившего награду), К. Ф. Хельвага, аббата Микаля и др.; см.: *Felderer B. Stimm-Maschinen. Zur Konstruktion und Sichtbarmachung menschlicher Sprache im 18 Jahrhundert* // Kittler F., Macho T., Weigel S. (eds.). *Zwischen Rauschen Und Offenbarung: Zur Kultur — Und Mediengeschichte der Stimme*. De Gruyter, 2002. P. 257–278, на котором я здесь и основываюсь.

другой рукой, и, достаточно поупражнявшись, можно было научиться производить поразительные звуки. Вот свидетельство современника в 1784 году:

Вы не можете себе вообразить, дорогой мой друг, до какой степени мы были охвачены чувством волшебного, когда услышали в первый раз человеческий голос и человеческую речь, которая по всей очевидности исходила не из человеческих уст. Мы смотрели друг на друга в полном безмолвии и оцепенении, и в первый момент у нас у всех от ужаса побежали по коже мурашки*.

В 1791 году** Кемпелен подробно описал свое изобретение в книге «Механизм человеческой речи с описанием говорящей машины» («Mechanismus der menschlichen Sprache nebst Beschreibung einer sprechenden Maschine»), в которой были представлены теоретические принципы и руководящие указания для его практической реализации. Однако, вопреки многочисленным деталям, описыва-

* Цит. по: *Felderer B. Stimm-Maschinen. Zur Konstruktion und Sichtbarmachung menschlicher Sprache im 18. Jahrhundert // Kittler, Macho, and Weigel. P. 269.*

** Это был год «Волшебной флейты» Моцарта, и мы можем напомнить об увлечении самого Моцарта механическими музыкальными инструментами и автоматами, в качестве примеров приведем органные пьесы К. 594, К. 608 и К. 616, написанные по заказу графа Дейма, а также использование «механических» колокольчиков в самой «Волшебной флейте». «Несравненное механически произведенное», по всей видимости, витало в воздухе.

ющим вещь для любого интересующегося, машина продолжала производить эффект, который мы можем обозначить лишь фрейдовским термином «тревожащей странности». Есть что-то «тревожаще странное» в том разрыве, который позволяет машине при помощи исключительно механических средств создавать нечто столь специфически человеческое — его голос и речь. Производится впечатление, что этот эффект может высвободиться от своего механического происхождения и начать функционировать как нечто избыточное — что-то вроде призрака внутри машины; словно речь идет о действии без истинной причины, действии, превосходящем объяснимую причину, — в этом и заключается одно из странных качеств голоса, к которому я еще вернусь.

Имитационные возможности машины были ограничены. Она не могла «говорить» по-немецки; по всей видимости, французский, итальянский и латынь были гораздо проще. У нас есть несколько примеров ее словарного запаса: «Vous êtes mon ami — je vous aime de tout mon Coeur — Leopoldus Secundus — Romanorum Imperator — Semper Augustus — papa, maman, ma femme, mon mari, le roi, allons à Paris»*, и так далее. Если бы нам пред-

* «Вы мой друг — я люблю вас от всего Сердца — Леопольд Второй — Римский Император — Августейший — папа, мама, моя жена, мой муж, король, поедем в Париж»; сохранилось также резюме некоего господина Виндиша, см.: *Lettres de M. Charles Gottlieb de Windisch sur Le joueur d'échecs de M. De Kempelen* (Basel, 1783), цит. по: *Parret H. La voix et son temps*, Brussels, 2002. P. 27.

ставили этот список в качестве произвольных ассоциаций, что бы мы могли сказать о бессознательном машины? Этот дискурс, безусловно, имеет две базовые функции: признание в любви и восхваление короля, и та и другая еще более убедительны в силу того, что анонимный говорящий аппарат механически воспроизводит предполагаемую привязанность в форме обращения. Минимальная лексика имеет целью продемонстрировать преданное отношение; голос машины призван выразить ее подчиненное положение, идет ли речь о любимом существе или же о современном правителе. Кажется, что голос в состоянии субъективировать машину, как если бы речь шла об обнажении — что-то оказывается выставленным напоказ, какое-то непроницаемое содержимое машины, несводимое к ее механической работе, и первый способ применить субъективность — сдаться на милость Другого, нечто, что мы можем лучше всего сделать при помощи голоса и что мы можем сделать только при помощи своего голоса. Это тут же превращает голос в основной элемент — голос как обещание, признание, дар, призыв, появившийся в данном случае механически, безлично, вызывая, таким образом, некоторое замешательство и проливая свет на любопытную связь между субъективностью и голосом.

Здесь мы подходим к сути истории. В 1780 году Кемпелен отправился в турне по главным городам Европы, демонстрируя двойной аттракцион: говорящую машину, с одной стороны, и шахматный автомат — с другой. Их очередность является ре-

шающей. Говорящая машина использовалась в качестве вступления для другого чуда, представляя собой его двойника, что-то вроде предвкушения, словно речь шла о двойном механизме, о двойном создании, состоящем из говорящей и думающей машины, как две платоновские половины одного и того же существа. Разница между двумя была показной и дидактической: прежде всего шахматный автомат был сделан так, чтобы выглядеть как можно более человеческим: он делал вид, что погружен в глубокие раздумья, закатывал глаза и так далее, тогда как говорящая машина была именно что механической, не стараясь завуалировать свою механическую природу, а, напротив, нарочито выставляя ее на передний план. Ее главная привлекательность заключалась в следующем вопросе: как что-то крайне нечеловеческое может продуцировать человеческие действия? Антропоморфная думающая машина выступала противовесом к неантропоморфной говорящей машине.

Во-вторых, Кемпелен в итоге признался, что секрет шахматного автомата заключался в хитрости, которую он не хотел раскрыть (и унес с собой в могилу). Говорящая машина, с одной стороны, не была обманом, это было устройство, которое каждый мог свободно осмотреть и чьи принципы были методично объяснены в книге, объяснены настолько хорошо, что кто угодно мог сделать такое же. Турецкий шахматист был уникальным и покрытым ореолом тайны, тогда как говорящая машина была предназначена для воспроизводства на основе универсальных научных принципов. Так,

в 1838 году Чарльз Уитстон сконструировал еще одну ее версию, следуя инструкциям Кемпелена, и эта машина произвела настолько сильное впечатление на молодого Александра Грейама Белла, что его собственные исследования по усовершенствованию машины привели его ни больше и ни меньше как к созданию телефона*.

В-третьих, связь между двумя машинами заключала в себе телеологическую составляющую. Хотя телеология здесь употребима скорее косвенно: говорящая машина была представлена в качестве увертюры к думающей машине, первая делала таким образом возможной вторую, позволяя ей быть приемлемой, придавая ей убедительности; так, если первая была продемонстрирована как реальная, вторая приподносилась как возможность, даже если за ней скрывался обман. Но телеология присутствовала здесь и напрямую: вторая машина появлялась в качестве осуществления обещаний, данных первой. Это открывало перспективу, в рамках которой думающая машина была лишь надстройкой говорящей машины, так что говорящая машина, представленная первой, достигала своего «телоса» в думающей машине, или, более того, даже если между двумя машинами был квазигегельянский переход от «в себе» в «для себя», — то,

* Я должен добавить, что Чарльз Бэбидж видел шахматный автомат в 1819 г. и был настолько впечатлен, что поиски разгадки этой тайны привели его к созданию первой вычислительной машины; см.: *Standage T. The Turk. New York, 2002. P. 138–145.*

что говорящая машина имела «в себе», должно было быть реализовано «для себя» в думающей машине. Эту очередность можно также расценивать как защиту идеи, согласно которой речь и голос представляют собой скрытый механизм мышления, что-то, что должно предшествовать мышлению как абсолютно механический процесс, и то, что разум должен прятать за маской антропоморфизма. Мышление как антропоморфная кукла, укрывающая настоящую куклу, а именно говорящую куклу; так что секрет, скрывающийся за турецкой куклой, кальяном и всем остальным, был не предполагаемый человеческий карлик внутри ее и его карликовый гений, но скорее говорящая, голосовая машина, показанная до этого и выставленная на всеобщее обозрение. Вот где находился настоящий карлик, дергающий за ниточки думающую машину. Первая машина была секретом второй, и вторая, человекообразная кукла, была вынуждена воспользоваться услугами первой для возможности одержать победу.

Здесь возникает парадокс: карлик внутри куклы оказывается сам в положении марионетки, механическая кукла внутри антропоморфной куклы, и секрет думающей машины кажется бессмысленным, это всего лишь механизм, воспроизводящий голос, совершая тем самым наиболее человеческое действие из всех существующих, создавая впечатление чего-то «внутреннего». Идея не в том, что машина — это настоящий секрет мышления, так как некоторый раскол присутствует уже в первой машине: она трудится воспроизвести речь, слова, на-

деленные смыслом, и минимальные фразы, но на самом деле в тот же самый момент она производит голос, превосходящий речь и смысл, голос как нечто превышающее, отсюда и вызываемое машиной восхищение: смысл было сложно дешифровать ввиду плохого качества воспроизведения*, но голос был тем, что тут же воспринималось каждым и вызывало, как правило, восхищение, смешанное с чувством опасения из-за создаваемого им впечатления подлинной человечности. Однако этот голосовой эффект был произведен не благодаря непрерывной механической причинности, но благодаря таинственному скачку в причинности, разрыву, хромающей причинности, превышению голосового действия над его причиной, именно эту брешь заполняет голос, недостающее звено, разрыв в причинной цепи. Лакан, со свойственным ему непревзойденным талантом к созданию афоризмов, говорит: «Причина есть только у того, что не клеится»**. Причина появляется лишь в момент возникновения препятствия в причинности, в момент скачка, на-

* Проблема воспроизводимости человеческого голоса оказалась сложнорешаемой задачей, нужно было дождаться эры электроники, чтобы найти приемлемое решение. После стараний Гельмгольца, Д. К. Миллера, К. Штумпфа, Дж. К. Стюарта, Р. Пегита и многих других, лишь в 1939 г. Г. Дадли, Р. Рис и С. С. А. Уоткинс сконструировали машину, которую назвали «Voder» (Voice Demonstrator; по-русски «Вокодер») и представили на Всемирной выставке в Нью-Йорке.

** Лакан Ж. Семинары. Книга 11: Четыре основные понятия психоанализа (1964) / Пер. А. Черноглазова. М., 2004. С. 24.

рушенной причинности — именно сюда Лакан помещает объект, объект-причину. Здесь же есть вероятность увидеть рычаг мышления как противоположность антропоморфному маскараду мысли. Приведу в этой связи интересное высказывание Джорджо Агамбена: «Поиск голоса в языке, вот что такое мышление»*, — а значит, поиск того, что выходит за пределы языка и смысла.

Для поставленной нами цели мы можем перефразировать тезис Бенямина: *если кукла по имени исторический материализм хочет выиграть, то ей надо воспользоваться услугами голоса*. Отсюда же необходимость в теории голоса, объекте голоса, в голосе как одном из «воплощений» того, что Лакан называл объектом *a*.

* «La recherche de la voix dans le langage, c'est cela la pensée»,
цит. по: Nancy J.-L. *A l'écoute*. Paris, 2002. P. 45.

Глава 1.

Лингвистика голоса

Голос кажется одной из самых обычных вещей. Когда я говорю «голос», используя этот термин вне каких-либо других квалификаций, то первое, что приходит на ум, это самое банальное и вездесущее его употребление в повседневном общении. Мы используем наш голос, мы слушаем голоса постоянно; вся наша социальная жизнь проходит посредством голоса, и ситуации, в которых чтение и письмо берут поводья в свои руки как средство нашей социальности, при всем уважении к ним, оказываются гораздо менее распространенными и более ограниченными (исключением может быть Интернет), даже если в ином значении, менее существенном, наше общественное бытие и имеет сильную зависимость от буквы, буквы закона — мы к ней еще вернемся. Мы живем в мире голосов, находимся под непрекращающейся атакой голосов, мы вынуждены пробивать свой повседневный путь в голосовых джунглях, вооружаясь всевозможными мачетами и компасами, чтобы не потеряться в них. Голоса других людей, музыкальные голоса, голоса средств массовой информации* и наш собственный голос,

* «Средство коммуникации является сообщением», — этот пресловутый лозунг следовало бы изменить так, что главным сообщением средства коммуникации стал бы голос.

смешанный со всеми остальными. Все эти голоса кричат, шепчут, плачут, льстят, угрожают, умоляют, соблазняют, командуют, упрашивают, молятся, завораживают, признаются, терроризируют, провозглашают... — мы тут же можем ощутить проблему, с которой сталкивается всякое изучение голоса: осознание того, что нет адекватного словаря. Вокабулярий, возможно, и позволяет различить нюансы смысла, но слова очень быстро терпят неудачу, стоит нам столкнуться с безграничными оттенками голоса, бесконечно выходящими за пределы смысла. Проблема не в том, что наш словарный запас ограничен и мы должны возмещать его неполноценность: в столкновении с голосом слова проигрывают на структурном уровне.

Все эти голоса возносятся над множеством звуков и шумов, над другими джунглями, еще более обширными и дикими: звуками природы, звуками машин и техники. Цивилизация заявляет о своем прогрессе огромным количеством шумов, и чем дальше она движется по этому пути, тем шумнее становится. Граница между голосом и шумом, так же как между природой и культурой, — часто едва заметная и нечеткая. Во введении мы уже обратили внимание на то, что голос может быть произведен машиной, в результате чего возникают зоны неразрешимости, что-то между, некая промежуточность, это и будет, как мы увидим, первостепенной особенностью голоса.

Другая граница отделяет голос от тишины. Отсутствие голоса и звуков очень трудно переносить: абсолютная тишина тут же воспринимается как что-то

странное и тревожащее, как смерть, тогда как голос является первым признаком жизни. И это самое разграничение между голосом и тишиной является гораздо более неуловимым, чем может показаться, — мы не слышим всех голосов; возможно, самые навязчивые и напористые голоса относятся к тем, которые мы не слышим, и что самой оглушительной является тишина. В изоляции, в полном одиночестве, вдалеке от шумной толпы, мы не просто освобождены от голоса — возможно, именно здесь возникает другой голос, более назойливый и давящий, чем привычный гул: внутренний голос, голос, который не может быть низведен до тишины. Будто бы голос был прототипом общества, которое мы носим с собой и от которого мы не можем сбежать. Мы являемся социальными созданиями через голос и посредством голоса, и кажется, что голос составляет ось наших социальных связей, входя таким образом в ткань социального наравне с интимной сущностью субъективности.

Голос и означающее

Я хотел бы начать изучение голоса таким, каким он появляется в его самом распространенном употреблении и повседневном присутствии: голос как носитель высказывания, как обеспечение слова, фразы, речи, любого вида лингвистического выражения. В первую очередь рассмотрим наш предмет с лингвистической точки зрения — насколько это имеет к нему отношение.

Как только мы начинаем анализировать его более подробно, мы видим, что даже его самое распространенное и обычное употребление скрывает в себе массу ловушек и парадоксов. То, что выделяет голос в обширном океане звуков и шумов, что определяет особенность голоса в бесконечной гамме акустических явлений, — это его интимная связь со смыслом. Голос — это что-то, что обозначает смысл, как будто бы в нем находился некий указатель, вызывающий ожидание значения, голос является вступлением к значению. Мы, безусловно, можем придать значение любому виду звуков, но «сами по себе», независимо от нашей атрибуции, они кажутся лишенными последнего, тогда как голос находится в глубинной связи со смыслом; это звук, который кажется сам по себе наделенным желанием «что-то сказать», собственной интенциональностью. Мы можем производить массу всевозможных звуков с намерением что-то обозначить, но намерение будет внешним по отношению к этим звукам как таковым, или же последние будут функционировать как заместители, как метафорические заменители голоса. Один только голос подразумевает в себе субъективность, которая «выражает себя» и сама по себе обитает в средствах выражения*. Но если

* Во французском языке есть удобная игра слов «vouloir dire»: голос «хочет сказать», что означает, что «vouloir dire» является присущим голосу. Деррида пространно защитил этот тезис в одной из своих первых и лучших книг «Голос и феномен» (1967), в которой, если выразиться коротко, он анализирует определение Гуссерлем голоса как «желание сказать».

голос является квазиестественным носителем смыслообразования, то он также проявляет себя и как странно не поддающийся смыслу. Если мы говорим, чтобы обозначить, передать смысл, то голос — это материальное обеспечение смысловыражения, даже если он сам как таковой не делает в него никакого вклада. Он скорее выступает в качестве исчезающего посредника (если заимствовать термин, ставший известным благодаря Фредрику Джеймисону в другом контексте), делая высказывание возможным и исчезая в нем, растворившись в произведенном смысле. Даже на самом банальном уровне повседневного опыта, когда мы слушаем, как кто-то говорит, вначале мы можем прекрасно осознавать его голос и его специфические качества, его тембр и акцент, но мы к ним очень быстро привыкаем и сосредотачиваемся уже только на выражаемом смысле. Голос как таковой — как лестница Витгенштейна, которую мы должны отбросить, как только нам удалось забраться наверх, то есть когда мы смогли завершить наше восхождение на вершину смысла. Голос — это орудие, проводник, средство, а смысл — цель. Последнее рождает спонтанное противопоставление, согласно которому голос возникает как материальная противоположность идеальности смысла. Идеальность смысла может проявиться лишь посредством материальности средств, но сами средства не вносят своего вклада в смысл.

Так, мы можем предложить условное определение голоса (в его лингвистическом аспекте): это

то, что не содействует реализации значения*. Это материальный элемент, сопротивляющийся значению, и если мы говорим в целях что-то сказать, то голос — это именно то, что не может быть высказано. Именно здесь, в самом акте речи, он не поддается никакому определению, до такой степени, что мы даже можем утверждать, что он является лингвистическим, внелингвистическим элементом, делающим возможным феномен речи, при этом голос как таковой не может быть выделен лингвистикой. Если говорить о существовании потенциальной телеологии голоса, то последняя должна скрывать карлика теологии внутри себя, так же как в параболе Бенямина. Блаженный Августин предложил на этот счет достаточно привлекательную теологическую интерпретацию. В одной из своих известных проповедей (№ 288) он делает следующее утверждение: Иоанн Креститель — это голос, а Иисус — это слово, *логос*. И правда, эта идея, кажется, текстуально следует началу Евангелия от Иоанна: в начале было Слово, но, чтобы Слово могло проявить себя, нужен посредник, предшественник в облике Иоанна Крестителя, который, в частности, определял себя как *vox clamantis in deserto*, голос вопиющего в пус-

* См. у Миллера: «...все, что из означающего не содействует реализации значения» — «...tout ce qui, du signifiant, ne concourt pas à l'effet de signification» (Miller J.-A. Jacques Lacan et la voix // Fonagy I. et al. La voix. Actes du colloque d'Ivry. Paris, 1989. P. 180). Для наших актуальных задач оставим в стороне разницу между значением и смыслом, к которой мы вернемся чуть позже.

тыне*, тогда как Иисус в этой парадигматической оппозиции ассоциируется со Словом, *verbum*, *logos*.

Голос предваряет слово и делает затем возможным его понимание. <...> Что такое голос, что такое слово? Понаблюдайте за тем, что происходит в вас самих, и сами сформулируйте вопрос и ответ. Голос только раздается и не предлагает никакого значения, так, голос, который исходит из уст кричащего, а не говорящего, мы называем голосом, а не словом. <...> Что касается речи, чтобы действительно заслужить это название, она должна иметь смысл и, предлагая звук ушам, должна предлагать еще что-то уму. <...> И теперь внимательно присмотритесь к значению следующего изречения: «Ему должно возрастать, мне же становиться все меньше» (Ин 3, 30). Как, по какой причине, с какой целью, почему голос, то есть Иоанн Креститель, мог сказать, учитывая установленные нами различия между Голосом и Словом: «Ему должно возрастать, мне же становиться все меньше?» Почему? Потому что голос исчезает по мере того, как увеличивается слово. Голос таким образом постепенно теряет свою функцию по мере того, как душа приближается к Христу. Так что Иисус должен возвыситься, а Иоанн исчезнуть**.

* Сам Иоанн отсылает это определение к другому месту в Библии (Ис 40, 3), но анализ последнего говорит о том, что известное выражение «*vox clamantis in deserto*» возникло как следствие ошибки в пунктуации.

** Святой Августин, цит. по: *Poizat M. Vox populi, vox Dei*. Paris, 2001. P. 129–130. Можем ли мы зайти так далеко, чтобы утверждать, что Иоанн играет ту же роль по отношению

Продвижение от голоса к смыслу — это продвижение от простого, но необходимого посредника к истинному Слову: лишь один небольшой шаг отделяет лингвистику от теологии. И если мы хотим изолировать слово как объект, как отдельную сущность, то мы должны отделить его от этой спонтанной телеологии, которая идет рука об руку с некой теологией голоса как условие раскрытия Слова*. Здесь мы вынуждены двинуться в противоположном направлении: начать спуск с вершины смысла к тому, что кажется простым способом; уловить голос как мертвую зону произведения смысла или как отказ от смысла. Мы должны установить другие рамки, чем те, которые спонтанно возникают в связи с некоторым пониманием лингвистики, телеологии и теологии.

Если голос — это то, что привносит смысл, за этим следует ключевая антиномия, *дихотомия голоса и значения*. Означающее владеет собственной логикой, оно может быть проанализировано, установлено и зафиксировано — зафиксировано с точки зрения своей повторяемости, поскольку

к Иисусу, что и говорящая машина Кемпелена по отношению к думающей машине? Что Иоанн — это спрятанный теологический голос-карлик Слова?

* Но если голос предшествует Слову и делает возможным его Смысл, то на следующем этапе основной идеей проявления Слова должно быть его превращение в тело. Материальный элемент, который должен был быть стерт, вновь зрелищно проявляет себя как олицетворение Слова в виде тела идеальности как таковой.

каждое означающее является означающим именно по причине своей повторяемой природы, своей воспроизводимости. Означающее — это существо, которое может существовать лишь в той степени, насколько оно может быть клонировано, но его геном не может быть определен при помощи положительных единиц, он может быть установлен только при помощи сети различий, посредством дифференциальных противопоставлений, позволяющих ему производить смысл. Речь идет о странной сущности, которая не владеет своей собственной идентичностью, так как является простым пересечением различий по отношению к другим означающим, и *ничем больше*. Ее собственное материальное средство и ее специфические качества не имеют никакого значения — необходим лишь тот факт, что она является отличной от других означающих (следуя известной сентенции де Соссюра о том, что в языке имеются только различия без положительных членов системы, и другой, не менее известной, гласящей, что язык есть форма, а не субстанция)*. Означающее не имеет никакой

* «В языке *нет ничего, кроме различий*. Вообще говоря, различие предполагает наличие положительных членов отношения, между которыми оно устанавливается. Однако в языке имеются только различия без положительных членов системы. <...> в языке нет ни понятий, ни звуков, которые существовали бы независимо от языковой системы, а есть только смысловые различия и звуковые различия, проистекающие из этой системы» (Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Пер. А. М. Сухотина // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 152–153).

положительности, никакого определяемого качества, принадлежащего только ему; его единственное существование — отрицательное (оно существует до тех пор, пока оно «отлично от других означающих»), несмотря на то что эти механизмы могут быть распутаны и объяснены их собственной отрицательностью, производящей действия с положительным значением.

Если мы возьмем де Соссюра в качестве условной отправной точки — хотя общепринятое мнение нашего времени, гласящее, что «в начале был де Соссюр» (очень особенный вид Слова), вызывает скорее сомнения — нам будет достаточно просто увидеть, что соссюровский поворот тесно связан с голосом. Если с полной серьезностью принять во внимание отрицательную природу лингвистического знака, его чисто различительный и противопоставительный признак, то мы будем вынуждены поставить под вопрос голос как предположительно естественную почву, из которой произрастает речь, ее очевидно положительную субстанцию. Он должен быть отброшен как источник воображаемого ослепления, до сих пор мешающего языкознанию открыть структурные определения, делающие возможным сложное превращение голосов в лингвистические символы. Голос является отвлекающим фактором, от которого нужно избавиться, чтобы ввести новую науку о языке. За звуками речи, которые тщательно описывает традиционная фонетика — уделяя много времени технике произведения, попав в ловушку их физических и физиологических качеств, — скрывается совсем другая

данность, которую должна открыть новая лингвистика, — это *фонема*. За голосом «во плоти и крови» (как скажет Якобсон несколько десятилетий спустя) проходит существование без плоти и крови, целиком обусловленное своей функцией — *безмолвного звука, голоса без звука*. Новый объект называет новую науку: вместо традиционной фонетики фонология вдруг подает большие надежды. Вопрос о природе происхождения различных звуков считается устаревшим; важными становятся дифференциальные оппозиции фонем, исключительно характер их отношений, сведения их до дистриктивных признаков. Они изолированы своей способностью различать единицы значения, но таким образом, чтобы значительные специфические различия были несущественны, единственная их важность заключается в том, *что они* есть, а не в том, чем бы они могли быть. Фонемы не имеют субстанции, они полностью сведены к форме и лишены какого-либо собственного значения. Они всего лишь квазиалгебраические элементы без смысла внутри формальной матрицы сочетаний.

Правда в том, что «Курс» де Соссюра привел к некоторому замешательству, поскольку его новизна заключалась не в той части, которая непосредственно посвящена фонологии. Мы должны обратить внимание на другую часть:

К тому же звук, элемент материальный, не может сам по себе принадлежать языку. Для языка он нечто вторичное, лишь используемый языком материал.
<...> В еще большей степени это можно сказать об

означающем в языке, которое по своей сущности отнюдь не является чем-то звучащим; означающее в языке бестелесно, и его создает не материальная субстанция, а исключительно те различия, которые отграничивают его акустический образ от всех прочих акустических образов. <...> И каждый из них [языковых элементов] характеризуется не свойственным ему положительным качеством, как можно было бы думать, а исключительно тем, что он не смешивается с другими. Фонемы — это прежде всего оппозитивные, относительные и отрицательные сущности*.

Если взять определение де Соссюра во всей его строгости, то получается, что оно полностью применимо только к фонемам (в этом же и заключалась более поздняя критика де Соссюра Jakobsonом): они являются единственным слоем языка, который целиком состоит только из отрицательных величин; их идентичность — это «чистая инаковость»**. Это атомы, лишённые смысла, которые, сочетаясь, «создают смысл».

Фонология, дефинированная таким образом, была предназначена для того, чтобы занять доминирующие позиции в структурной лингвистике, став очень скоро ее витриной, главной демонстрацией ее способностей и мощи объяснения. Должно было пройти несколько десятилетий, чтобы она смогла достичь своего полного расцвета в «Основах фонологии» («Grundzüge der Phonologie»,

* Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. С. 151.

** Jakobson R. Essais de linguistique générale. Paris, 1963. P. 111, 116.

1939) Трубецкого и «Основах языка» («Fundamentals of Language», 1956) Якобсона. Она была вынуждена сделать несколько критических замечаний в адрес сосюрговских предположений (например, критика Якобсоном сосюрговской догмы о линейной природе означающего), отдать должное своим предшественникам (Бодуэну де Куртенэ, Генри Суиту и другим), но выбранный путь был гарантированным. Все звуки языка могли быть описаны с чисто логической точки зрения, они могли быть помещены в логическую таблицу, основанную на присутствии или отсутствии минимальных различительных черт, полностью управляемую элементарным ключом — бинарным кодом. Таким образом, большинство оппозиций традиционной фонетики наконец смогло быть репродуцировано (звонкий/глухой, носовой/ротовой, компактный/диффузный, низкий/высокий, лабиальный/зубной и так далее), но все эти оппозиции были теперь созданы заново в качестве функций логических оппозиций, концептуальной дедукции эмпирического, а не как эмпирическое описание обнаруженных звуков. В качестве последнего примера можно представить фонологический треугольник* как простую дедуктивную матрицу всех фонем и их «элементарных структур родства», модель, заполнившую известность в эпоху расцвета структурализма. Разобрав звуки на простые группы дифференциальных оппозиций, фонология могла также объяснить остаточные компоненты, которые вынужденно приплюсовывались к исключительно фонетическим раз-

* Ibid. P. 138.

личительным признакам, — просодию, интонацию и акцент, мелодику, излишние элементы, вариации и так далее. Кости, плоть и кровь голоса были полностью растворены в структурной сети, в контрольном листке присутствующих и отсутствующих.

Вступительный жест фонологии заключался в полной редукции голоса как языковой субстанции. Фонология, верная своей апокрифичной этимологии, хотела убить голос — ее имя, несомненно, происходит от греческого «*phone*», голос, но в данной связи мы вполне могли бы услышать в ней «*phonos*», убийство. Фонология вонзает в голос кинжал означаящего, который устраняет его живое присутствие, его плоть и кровь. Это приводит нас к предварительному заключению: лингвистики голоса не существует. Есть только фонология, парадигма лингвистики означаящего.

Фонема — это способ, которым означаящее постигло и очертило голос. Безусловно, ее логика достаточно сложна и, в свою очередь, скрывает в себе подводные камни и капканы, ее никогда нельзя будет полностью обуздать при помощи простой прозрачной матрицы дифференциальных оппозиций, о которой грезил де Соссюр (так же, как Леви-Стросс и многие другие) и в которой заключалась главная мечта первого поколения структуралистов. Однако это логика, чьи механизмы могут быть проанализированы и описаны, логика, с помощью которой мы можем производить смысл, или, немного скромнее, логика, которой мы должны довольствоваться, чтобы производить смысл (либо

как минимум отсутствие смысла). Чтобы говорить, мы вынуждены продуцировать звуки языка таким образом, чтобы соответствовать ее дифференциальной матрице; фонема — это голос, взятый через призму матрицы, чье поведение чем-то напоминает Матрицу из одноименного фильма. Означающее нуждается в голосе как средстве, так же как и Матрица нуждается в несчастных подданных и их фантазиях, не владея своей собственной материальностью, она лишь использует голос для создания нашей общей «виртуальной реальности». Проблема заключается в том, что после этой операции всегда остается остаток, который не может трансформироваться в означающее или исчезнуть в смысле; остаток, лишенный смысла, излишек, отходы — что-то вроде экскрементов означающего. Матрица сводит голос к тишине, но не совсем.

Каким образом мы можем рассмотреть эту составляющую голоса? Для начала проанализируем три различные формы, в которых мы чаще всего встречаем голос, со всей очевидностью не поддающийся означающему: произношение, интонация и тембр. У нас может возникнуть некоторая идея о голосе, когда мы слышим человека, говорящего с сильным акцентом*. Произношение — *ad can-*

* Представьте себе, что вечерние телевизионные новости читает человек с сильным региональным акцентом. Это будет звучать абсурдно, государство по определению не должно иметь никакого акцента. Человек, говорящий с акцентом, может появиться в ток-шоу, говоря своим собственным голосом, но не как представитель официального качества. Официальный голос — это голос, лишенный какого-либо акцента.

tum — это что-то, что приближает голос к пению, сильный акцент вдруг позволяет осознать материальное обеспечение голоса, которое мы тут же стремимся отбросить. Он кажется чем-то отвлекающим или даже препятствующим в плавном течении означающих и в герменевтике понимания. Изучение регионального акцента, однако, не представляется сложным, он может быть описан и кодифицирован. В конце концов это всего лишь норма, отличающаяся от доминирующей нормы, — это на самом деле и есть произношение, и то, что делает его назойливым, заставляет его петь — мы можем его описать тем же способом, что и доминирующую норму. Это всего-навсего акцент, который был объявлен как не-акцент и сопровождается жестом, всегда несущим в себе политические и социальные коннотации. Официальный язык вытесан классовым разделением, в основе его лежит непрекращающаяся «языковая классовая борьба», достаточно только вспомнить «Пигмалиона» Шоу в качестве ярчайшего примера.

Интонация — это еще один способ осознания голоса, поскольку особенный тон голоса, его специфические мелодика и модуляции, ритм и изменения интонации могут повлиять на смысл. Интонация может изменить значение фразы, сделать его противоположным. Легкая нотка иронии, и вся серьезность смысла летит кубарем; нотка скорби, и шутка перестает быть таковой. Лингвистическая компетенция фундаментально включает в себя не только фонологию, но и способность охватить интонацию и ее различное применение. Хотя интона-

ция не такая уж неподвластная, как может показаться, ее можно описать с лингвистической точки зрения и проверить ее на эмпирическом уровне. Якобсон рассказывает следующую историю:

Один актер Московского Художественного театра рассказывал мне, как на прослушивании Станиславский предложил ему сделать из слов «сегодня вечером», меняя их экспрессивную окраску, сорок разных сообщений. Этот артист перечислил около сорока эмоциональных ситуаций, а затем произнес указанные слова в соответствии с каждой из этих ситуаций, причем аудитория должна была узнать, о какой ситуации идет речь, только по звуковому облику этих двух слов. Для нашей работы (под покровительством Фонда Рокфеллера) по описанию и анализу современного русского литературного языка мы попросили актера повторить опыт Станиславского. Он составил список приблизительно пятидесяти ситуаций, соотносящихся с указанным эллиптическим предложением, и прочитал для записи на магнитофонную пленку пятьдесят соответствующих сообщений. Большинство из них было правильно и достаточно полно понято носителями московского говора. Таким образом, ясно, что все эмотивные признаки, безусловно, подлежат лингвистическому анализу*.

* Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Пер. И. А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей. М., 1975. С. 199–200.

Так, все интонационные нюансы, существенно влияющие на смысл, далеко не представляют собой невыразимую бездну и не составляют никакой проблемы для лингвистического анализа; интонация может быть подвергнута такому же рассмотрению, как и все другие языковые явления. Она требует дополнительной нотации, но речь идет лишь о знаке более сложного и разветвленного кода, расширении фонологического анализа. Она может быть эмпирически протестирована — при помощи Рокфеллера (обожаю эту деталь) — то есть объективно и беспристрастно*. Тот факт, что «субъектом» этого опыта был актер, — вовсе не случайность, поскольку театр — это огромная практическая лаборатория, призванная снабжать один и тот же текст интонационными оттенками и тем самым давать ему жизнь, эмпирически проверяя это каждый вечер на зрителе.

Другой способ осознания голоса идет через его индивидуальность. Мы почти безошибочно можем распознать человека по его голосу, специфическому индивидуальному тембру, резонансу, тону, ритму, мелодии, особенной манере произносить некоторые звуки. Голос, как отпечатки пальцев, тут же узнаваем и опознаваем. Это качество отличительного признака голоса не содействует смыслу и не может быть описано лингвистически, так как его

* «Что такое наука, если не отсутствие предрассудков, подкрепленное наличием денег?» — «For what is science but the absence of prejudice backed by the presence of money?» (James H. *The Golden Bowl*. Oxford, 1999. P. 13).

характеристики, как правило, лишены значения с языковой точки зрения, они представляют лишь небольшие отклонения и вариации, не нарушающие норму, — напротив, сама норма не может быть применена без некой «личной черты», легкого прегрешения, являющегося маркой индивидуальности. Безличный голос, голос, произведенный механически (автоответчик, компьютерный голос и так далее) заключает в себе нечто тревожаще странное, как голос механического создания Олимпии в «Песочном человеке» Гофмана, этот прототип тревожащей странности, чье пение было только слишком точным*. Или вспомним бессмертного Hal 9000, встречающего свою смерть в «Космической одиссее 2001 года» Кубрика, эту архетипическую сцену с машиной, не желающей умирать и регрессирующей в детство чисто механическим образом. Механический голос воспроизводит норму без какого-либо побочного эффекта; и кажется, что таким образом он на самом деле ее подрывает, применяя последнюю слишком непосредственно. Голос без побочных эффектов перестает быть «нормальным» голосом, он лишен индивидуальных человеческих черт, которые голос добавляет к сухому функционированию означающего, создавая опасения, что сама человечность может слиться с механической повторяемостью и таким образом потерять точку опоры. Но если эти побочные эффекты не могут быть опи-

* Полная противоположность голосу машины Кемпелена, являющейся тревожаще странной, будучи «человечной, слишком человеческой» в своей недостаточной точности.

саны лингвистически, они, по крайней мере, могут стать объектом физической дескрипции: мы можем измерить их частоту и амплитуду, сделать эхограмму, тогда как на практическом уровне они вполне могут войти в поле распознавания и стать предметом симпатии или неприязни. Парадокс состоит в том, что именно механический голос ставит нас перед лицом голоса как объекта, перед его волнующей и странной природой, тогда как человеческие черты помогают нам держать его на расстоянии. Препятствие, которое он, кажется, представляет, в действительности усиливает смыслопроизводящий эффект, видимое отвлечение способствует лучшему осуществлению поставленной цели.

Но если голос не совпадает ни с одной материальной модальностью своего присутствия в речи, то, возможно, нам стоит приблизиться к нашей цели, понимая его как то, что совпадает с самим процессом высказывания: он олицетворяет собой вещь, которую невозможно найти где-либо еще в сообщении, в произнесенной речи и цепи ее означающих, и которая не может быть идентифицирована с ее материальным обеспечением. В этом смысле голос как агент акта высказывания поддерживает означающие и составляет так называемую нить, держащую их вместе, хотя эта нить невидима из-за скрывающих ее бусинок. Если означающие образуют цепочку, то голос вполне может быть тем, кто их нанизывает. И если процесс высказывания указывает на место субъективного в языке, то голос мог бы также находиться в ближайшей связи с самим понятием субъекта. Но ка-

кова текстура этого голоса, этой бесплотной нити, и какова природа субъекта, заключенного в нем? Мы вернемся к этому вопросу позже.

Лингвистика не-голоса

После произношения, интонации и тембра — качеств, присущих голосу в речи, на пути к объекту голоса мы можем коротко рассмотреть проявления голоса вне сферы речи. Мы могли бы, на манер университетских классификаций, отнести их к «долингвистическим» и «постлингвистическим» явлениям, голосам под и вне означающего (следуя, например, Парре*). Доозначающие голоса включают в себя такие физиологические проявления, как голос и икоту, которые, кажется, связывают человеческий голос с животной природой. Так, у Аристотеля мы читаем:

Голос, таким образом, — это удар, который производится воздухом, вдыхаемым душой, находящейся в этих частях, о так называемое дыхательное горло. Ведь не всякий звук, производимый животным, есть голос, как мы уже сказали (ибо бывает звук, производимый языком, и при кашле), а необходимо, чтобы ударяющее было одушевленным существом и чтобы звук сопровождался каким-нибудь представлением. Ведь именно голос есть звук, что-то означающий, а не звук выдыхаемого воздуха, как кашель; живое

* *Parret H. La voix et son temps. Bruxelles, 2002. P. 28.*

существо этим воздухом ударяет воздух, находящийся в дыхательном горле, о само это горло*.

Если голос является звуком, «вдыхаемым душой»**, то кашель — это голос без души, который перестает быть голосом в прямом смысле слова. Кашель, так же как и икота, возникают независимо от намерений оратора и против его желания, они представляют собой разрыв в речи, прерывание в восхождении к смыслу, вторжение физиологии в структуру. Здесь, однако, происходит занимательная инверсия: эти голоса, какими бы они не показались соматическими и непривлекательными, почти никогда не являются просто посторонними по отношению к структуре, напротив, они могут очень хорошо ею интегрироваться и даже становиться ее двойником. Крайне несложно увидеть, что существует целая «семиотика кашля»: мы кашляем, когда готовимся что-то сказать, мы используем кашель как фатическую коммуникацию Якобсона, создавая таким образом переход к общению в прямом смысле слова; мы можем использовать кашель, чтобы выиграть время на размышление, или же как иронический комментарий, компрометирующий смысл сказанного; чтобы обозначить свое присутствие; чтобы прекратить неловкое молчание; в рамках прагматичного общения по теле-

* Аристотель. О душе / Пер. П. С. Попова, исправленный и дополненный М. И. Иткиным // Аристотель. Соч.: В 4-х т. Т. 1. М., 1976. 420b–421a.

** Там же. 420b.

фону*. Возможно, в этом отсутствуют лингвистические элементы, бинарные оппозиции, так же как и различительные признаки, за исключением одного самого решающего: неартикулированное как таковое становится видом артикулированного; досимволическое приобретает свою ценность лишь посредством своей оппозиции по отношению к символическому и тем самым оказывается само надделено значением именно ввиду своей незначающей природы. Каким бы физиологическим и неартикулированным он ни был, кашель не может избежать структуры. Благодаря своему неартикулированному характеру он может даже стать воплощением высшего смысла.

В качестве яркого доказательства достаточно будет одного примера: самая известная икота в истории философии — та, которая внезапно настигла Аристофана в платоновском «Пире» именно в тот самый момент, когда пришла его очередь произносить свою речь во славу любви:

Сразу за Павсанием завладеть вниманием — говорить такими созвучиями учат меня софисты** — дол-

* См. Parret H. La voix et son temps. P. 32.

** «Pausaniou rausaménoi» — Платон приводит здесь игру слов на греческом языке, используя похожесть звуков, и риторы, на которых он иронически ссылается, без сомнения являются софистами, для которых софизм, к великому ужасу Платона, представляется формой мысли, основанной не только на смысле и идее, но и на непредвидимой природе омонимов, каламбуров, игры слов и так далее, — все, что Лакан резюмирует в едином концепте *йазыка* («lalangue»),

жен был, по словам Аристодема, Аристофан, но то ли от пресыщения, то ли от чего другого на него как раз напала икота, так что он не мог держать речь и вынужден был обратиться к ближайшему своему соседу Эриксимаху с такими словами: «Либо прекрати мою икоту, Эриксимах, либо говори вместо меня, пока я не перестану икать». И Эриксимах отвечал: «Ну что ж, я сделаю и то и другое. Мы поменяемся очередью, и я буду держать речь вместо тебя, а ты, когда прекратится икота, — вместо меня. А куда я буду говорить, ты подольше удержи дыхание, и твоя икота пройдет. Если же она все-таки не пройдет, прополощи горло водой. А уж если с ней совсем не будет сладу, пощечки чем-нибудь в носу и чихни. Прodelай это разок другой, и она пройдет, как бы сильна ни была»*.

Икота была настолько сильной, что Аристофан был вынужден применить все советы Эриксимаха, и талантливый врач Эриксимах вошел в историю так, как указывает его имя: как тот, который борется с икотой.

Что означает икота Аристофана? Это невольное вмешательство неконтролируемого голоса, который меняет порядок ораторов в крайне структу-

представляющего большой интерес для нашей темы голоса. Я вернусь к нему более подробно, а пока могу лишь сослаться на замечательную книгу Барбары Кассен «Эффект софистики» (М.—СПб., 2000; *Cassin B. L'effet sophistique. Paris, 1995*), которая является лучшим исследованием на данную тему.

* Платон. Пир / Пер. С. Апта // Платон. Избранные диалоги. М., 1965. 185с–d.

рированной драматургии диалога? Может ли быть икота философским высказыванием? Как расценивать тот факт, что речь Аристофана, самый знаменитый текст Платона, фрейдовская притча о недостающих половинах, был перенесен из-за икоты? Интерпретаторы не переставали ломать над этим голову в течение более двух тысячелетий; некоторые думали, что речь идет лишь о реалистическом описании Платоном гастрономическо-философского праздника (пример пантагрюэлизма, как скажет об этом А. Е. Тейлор)*; другие думали, что это комическое отступление, выводящее на сцену комического поэта при помощи его отличительного признака; но чаще всего высказывалось предположение, что этот эпизод не такой уж бесхитростный и что в нем должен быть скрытый смысл. Лакан предпринял попытку детального прочтения «Пира» в рамках своего семинара о переносе (1960/1961) и в один критический момент решил проконсультроваться со своим философским наставником Александром Кожевым. В конце их обмена мнениями Кожев, уходя, дал ему совет, чтобы он углубил свое размышление: «В любом случае, вы никогда не объясните „Пир“, если не узнаете, почему у Аристофана была икота»**. Сам Кожев не раскрыл секрета, напротив, оставив Лакана в растерянности, но он поставил вопрос под таким углом, что все толкование в результате зависело от понимания

* См.: *Taylor A. E. Plato. The man and his work. London, [1926], 1977. P. 216.*

** *Lacan J. Le Séminaire Livre VIII: Le transfert. Paris, 2001. P. 80.*

этого невнятного голоса, для которого можно было предложить лишь следующую формулу: *это значит то, что это значит*. Этот произвольный голос, возникший из нутра человеческого тела, может быть понят как платоновская версия *маны*: сгущение звука, лишённого смысла, и неуловимого высшего значения, чего-то, что в конечном итоге может определить смысл целого. Этот докультурный, не-культурный голос может рассматриваться как нулевой уровень смысла, абсолютно ничего не означая сам по себе, точка, вокруг которой другие голоса — означающие — могут быть упорядочены, будто бы икота находилась в самом сердце структуры. Голос представляет собой короткое замыкание между природой и культурой, между физиологией и структурой, его грубая природа загадочным образом преобразуется *просто* в смысл*.

По определению досимволическое использование языка иллюстрируется детским лепетом. Этот

* Сделаем быстрое отступление от Платона к Любичу: в фильме 1941 г. «Это неопределенное чувство» мы видим одно из самых великолепных начал Любича. Женщина идет к психологу, потому что у нее икота. Для начала есть только женщина и голосовой симптом, произвольный голос, в котором сгущены все ее проблемы, которые она не решается назвать. Это кажется неприличным, это не может исходить от дамы, это слишком тривиально, хотя она и описывает свою проблему следующим образом: «Она приходит и уходит. Когда она приходит, я иду, и когда я иду, она приходит». «Я и это», была попытка сказать, где икота появляется как «это», это поражает субъект и становится воплощением его существа. И абсолютно невозможно интерпретировать Любича, если ты не знаешь, почему у Мерл Оберон икота.

термин, в его техническом значении, покрывает все способы, при помощи которых дети экспериментируют со своим голосом прежде, чем научатся употреблять его нормальным и кодифицированным образом. Именно здесь голос заключает в себе наиболее присущее ребенку самим своим именем — *in-fans*, тот, кто не может говорить. Многочисленные лингвисты и детские психологи (самым известным из которых был Пиаже) изучали этот предмет достаточно глубоко, поскольку наиболее важным на лингвистическом уровне оказывается тот решающий шаг, который соединяет голос и означающее, наиболее деликатный переход в плане развития между младенцем и говорящим существом. Они увидели в нем непроизвольный эгоцентрический разговор ребенка с самим собой, биологически обусловленный лингвистический бред и пр. *, хаотическое произведение голоса, постепенно движимое желанием общаться и дисциплинированным усвоением кода. Но если мы думаем, что постигаем таким образом голос, предшествующий речи в его солипсической и квазибиологической форме, то мы оказываемся во власти заблуждений. Лакан в своем семинаре 11 говорит на этот счет:

Пиажетической ошибкой — для тех, кто думает, что это неологизм, поясняя, что речь идет о господине Пиаже, — я называю ошибку, основанную на представлении о так называемой *эгоцентрической*

* *Jakobson R. Langage enfantin et aphasie. Paris, 1969.*

речи ребенка — речи, якобы имеющей место на стадии, когда у ребенка еще отсутствует <...> *взаимность*. <...> Ребенок на этой стадии говорит якобы — и пресловутую эгоцентрическую речь эту можно записать на магнитофон — для самого себя. Что ж, если пользоваться теоретическим разграничением, выведенным из функций я и ты, выходит, что к другому он действительно не обращается. Но ведь когда он говорит, обязательно нужно, чтобы вокруг него были другие <...>. Они и вправду не обращаются при этом к такому-то и такому-то — они говорят, если хотите, просто-напросто на авось. *Имеющий уши да слышит* — вот принцип эгоцентрической речи*.

Дети не лепечут просто так. Они не обращаются к определенному собеседнику рядом с ними, но их солипсизм, по крайней мере, попадает в структуру дискурса; они обращаются к кому-то в тени, на авось, *à la cantonade* (в сторону), если прибегнуть к выражению театрального французского жаргона; они говорят *в сторону* — другими словами, с Лаканом, с кем-то, кто может их услышать, с внимательным слушателем, которому они могут отправить приветствие («*имеющий уши да слышит*»). Даже если этот голос не говорит ничего внятного, он уже оказывается внутри дискурса, представляет его структуру. Сам Якобсон** говорит

* Лакан Ж. Семинары. Книга 11. С. 222.

** *Jakobson R. Child Language, Aphasia and Phonological Universals*, Haag. Paris, [1941], 1968. P. 25.

при помощи звуковых жестов, звуков, лишенных смысла, которые являются жестами дискурса, а также при помощи «ложных диалогов», в которых не передается никакая информация и в которых дети чаще всего не имитируют взрослых — напротив, взрослые имитируют детей, обращаясь к бормотанию и к тому, что в нем есть самого диалогичного, более эффективного, чем любые другие диалоги. Следовательно, здесь, на другом уровне (на уровне оттогенеза, если таковой существует), мы видим, что голос уже попался в структурный клубок и что нет голоса без Другого.

Если мы последуем этой логике до конца — точнее, в ее начало, — то найдем у ее истоков самое поразительное досимволическое неартикулированное проявление голоса — крик. Крик, хорошо нам известный первый признак жизни, является ли он формой речи? Представляет ли первый крик новорожденного приветствие, адресованное внимательному слушателю? Лакан изучает этот вопрос в контексте того, что он называет «сделать из своего голоса призыв»*. Здесь должно существовать что-то вроде первоначального мифического кри-

* *Lacan J. Ecrits. Paris, 1966. P. 679; Le Séminaire IV: La relation d'objet. Paris, 1994. P. 188; мы находим глубокие разработки о голосе в неопубликованном семинаре «Problèmes cruciaux pour la psychanalyse, 1964–1965» («Ключевые проблемы для психоанализа», 1964–1965), а также в «Identification, 1961–1962» («Идентификация», 1961–1962). См. также: *Poizat M. L'Opéra ou le cri de l'ange. Paris, 1986. P. 144–145; Poizat M. La voix du diable. Paris, 1991. P. 204–205; Poizat M. La voix sourde. Paris, 1996. P. 191–192.**

ка, который некоторое время будоражил умы*, но по этой же причине он тут же воспринят Другим, как только появляется. Первый крик может возникнуть как результат боли, нужды в пище, как неудовлетворение и страх, но, как только Другой его слышит, начиная с момента достижения того, кому он предназначался, как только Другой спровоцирован и интерпеллирован этим криком и отвечает ему, крик задним числом превращается в призыв, он интерпретирован, наделен смыслом, преобразуется в дискурс, адресованный Другому, отвечая таким образом за первую функцию речи: обращение к Другому и порождение ответа**. Крик становит-

* «Первичный крик» («The Primal Scream», 1970) Артура Янова тут же стал бестселлером, в скором времени за ним последовали «Первичная революция» («The Primal Revolution», 1972), «Первичный человек» («The Primal Man», 1976) и т. д., так же как и движение 1970-х гг., обещающее осуществить революцию в психотерапии. Достаточно было регрессировать к самой глубокой фазе самого себя, найти свой путь к истокам всего в крике, освобождаясь таким образом от социального давления и символических мук, начиная дышать свободно, как ребенок. Если психоанализ с самого начала был «говорящим лечением», то название последней книги Янова продолжает декларировать: «Слов недостаточно для этого» («Words Won't Do It»).

** См. начало доклада на Римском конгрессе: «...Чего бы ни добивался психоанализ <...> — среда у него одна: речь пациента. <...> Всякая же речь требует себе ответа. Мы покажем, что речь, когда есть у нее слушатель, не остается без ответа никогда, даже если в ответ встречает только молчание. В этом, как нам кажется, и состоит самая суть ее функции в анализе» (Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе / Пер. А. Черноглазова. М., 1995. С. 18).

ся призывом, адресованным Другому, он нуждается в интерпретации и ответе, он требует удовлетворения. Лакан любит следующую игру слов: *cri pur* («чистый крик») превращается в *cri pour* («крик для»), крик для кого-то. Если причиной неуловимого мифического крика вначале была потребность, то задним числом он превращается в запрос, превышающий необходимость: он не нацелен лишь на удовлетворение нужды, это требование внимания, реакции, он направлен в другую точку, которая превосходит удовлетворение потребности, он выделяется из нужды, и желание является в конечном счете не чем другим, как превышением запроса над потребностью*. Голос, таким образом, превращен в призыв, акт речи, в тот самый момент, когда потребность превращается в желание; он попадает в драматургию призыва, порождая ответ, провокацию, требование, любовь. Крик, не стесненный фонологическими правилами, представляет собой речь в ее минимальной функции: обращение и акт высказывания. Он является носителем акта

* См. классическую формулировку Лакана: «И поэтому желание не аппетит к удовлетворению, не запрос любви, но разность от вычитания первого из второго, собственно, феномен их раскола (*Spaltung*)» (Лакан Ж. Значение фаллоса / Пер. М. А. Титовой // Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М., 1997. С. 143). Именно голос является агентом данного раскола. Все это можно сжать в одной короткой формуле: желание — это требование минус потребность. См. также в «Идентификации»: «...Другой наделяет крик нужды составляющей желания» (2 мая 1962).

высказывания, к которому мы не можем отнести никакого различного сообщения, он представляет собой чистый процесс высказывания перед тем, как ребенок становится способным к какому-либо сообщению.

Но драма голоса здесь оказывается двойной, Другой не просто вынужден интерпретировать желания и запросы ребенка, но голос сам по себе, крик, уже сам по себе является попыткой интерпретации: Другой может ответить на призыв или нет, его ответ зависит от его прихоти, и голос — это то, что старается достигнуть Другого, спровоцировать его, соблазнить, упросить, он делает предположения относительно желания Другого, пытается повлиять на него, его контролировать, вызвать его любовь. Голос движим интерпретацией непостижимого Другого, к которому он старается адаптироваться, представ в качестве предмета его желаний, укротить его непроницаемость и его прихоти. В этой первоначальной драме присутствует, таким образом, двойная динамика, интерпретация крика и крик как интерпретация Другого, и оба направления находят точку пересечения в фундаментальной доктрине Лакана, согласно которой желание — это желание Другого.

Досимволическое использование голоса имеет общий элемент: вместе с физиологическими голосами, детским лепетом и криком, кажется, что мы имеем дело с голосом, внешним по отношению к структуре, но это кажущееся положение вне достигает самого сердца структуры: оно символизирует означающий жест, не означая при этом ничего

в частности, оно представляет собой речь в ее минимальных признаках, которые могут затем быть затенены артикуляцией. Неструктурированный голос начинает чудесным образом представлять структуру как таковую, означающее вообще. Означающее вообще как таковое возможно только в виде не-означающего.

С точки зрения «транслингвистики» сфера голоса оказывается за пределами языка, голос здесь нуждается в более сложной культурной обусловленности, чем овладение языком. Этот аспект наиболее ярко проиллюстрирован пением, но прежде мы должны коротко рассмотреть такое парадоксальное проявление голоса, как смех. Его парадокс заключается в том факте, что речь идет о физиологической реакции, которая кажется близкой к кашлю и икоте или даже животным звукам (существует целый список, начиная с легкой улыбки и заканчивая неконтролируемым хохотом), но, с другой стороны, смех является культурным признаком, на который способно лишь человечество. Таким образом, начиная с Аристотеля возникают предложения определить человеческое существо как «смеющееся животное» (так же, как и «говорящее животное»), увидеть в смехе человеческую особенность, которая отличает человека от животного. Здесь снова происходит смешение самого высокого и самого низкого, культуры и физиологии; неартикулированные квазиживотные звуки совпадают с тем, что есть наиболее существенного в человеческом, и, в конце концов, — может ли культура предложить что-то лучше, чем смех? Все это выглядит еще

загадочней, поскольку смех как типично культурная реакция часто возникает неконтролируемым образом, вопреки желанию и намерению несчастного субъекта; он охватывает его с непреодолимой силой рядом судорог и конвульсий, безудержно содрогающих тело и вызывающих рудиментарные крики, которые невозможно сознательно задержать. Смех отличается от других явлений, рассмотренных выше, тем, что, кажется, выходит за пределы языка в двух направлениях одновременно, в досимволическом и за пределы символического; это не просто докультурный голос, взятый в структуре, но и высококультурный продукт, который похож на регрессию к животному состоянию. Многие философы в тот или иной момент ломали голову над этим парадоксом, и так как я не могу высказаться здесь более подробно по данному вопросу, то дам лишь две классические ссылки: Декарт «Страсти души», параграфы СХХIV–СХХVI, и Кант «Критика способности суждения», параграф 54.

Пение представляет собой отличную стадию: оно преднамеренно выдвигает голос на передний план за счет потери смысла. Действительно, пение — это плохая коммуникация, оно препятствует ясному пониманию текста (нам нужны субтитры в опере, что развеивает идею об иницизированной элите и ставит оперу наравне с кино). Тот факт, что пение затуманивает слова и делает их сложно понимаемыми, вплоть до того, что их становится невозможно разобрать в полифонии, лежит в основе философского недоверия в отношении этого расцвета

голоса в ущерб тексту: приведем в качестве примера постоянные усилия, которые предпринимаются, чтобы регламентировать сакральную музыку, которая всегда старается найти надежную опору в словах и избавиться от притягательности голоса. Пение принимает всерьез развлечение голосом и берет свой реванш над означающим, оно опрокидывает иерархию, позволяя голосу взять верх, стать носителем того, что бессильны выразить слова. *Wovon man nicht sprechen kann darüber kann man singen*, то, о чем мы не можем говорить, мы можем спеть: выражение против смысла, выражение за пределами смысла, выражение, которое больше, чем смысл, но это выражение, которое функционирует только в некотором конфликте со смыслом, — оно нуждается в означающем как в границе, которую нужно преодолеть и оказаться за ее пределами. Голос выступает как превышение смысла. Рождение оперы сопровождалось дилеммой *primo la musica, e poi le parole*, или, наоборот, драматическая напряженность между словом и голосом оказалась у своих истоков, и их проблематичные и неразрешимые отношения стали представлять их движущую силу. Мы можем написать всю историю оперы, от Монтеверди до Штрауса («Каприччио»), через призму этой дилеммы*.

* Я считаю дурным тоном цитировать самого себя, но вынужден сделать исключение и сослаться на нашу книгу об опере (*Žižek S., Dolar M. Opera's Second Death. New York, London, 2002*), в которой этот момент проанализирован более глубоко.

Пение своим глубоким сосредоточением на голосе внедряет свои собственные коды и нормы, которые труднее постичь, чем лингвистические коды, но которые в то же время являются крайне структурированными. Выражение за пределами языка является еще одним очень сложным языком, его постижение требует долгого технического обучения, предназначенного только для редких счастливых, несмотря на то что оно наделено всеобъемлющей властью затронуть каждого. Однако пение, концентрируясь на голосе, на самом деле подвергается риску потерять ту самую вещь, которую оно так старается боготворить и почитать: оно превращает голос в фетиш — мы можем сказать, что оно возводит самые высокие крепостные стены, самое опасное ограждение от голоса. Предмет голоса, который мы пытаемся постичь, не может быть изучен при трансформации его в предмет активного и непосредственного внимания, а также эстетического удовольствия. Коротко это можно сформулировать так: «Если мы занимаемся музыкой и слушаем ее, <...> то вынуждены заставить замолчать то, что заслуживает название голоса как объекта *a*»*. Таким образом, фетишизированный объект находится в прямой оппозиции к голосу как объекту *a*, но я тут же должен добавить, что этот жест всегда амбивалентен: музыка вызывает объект голоса и затемняет его, фетиширует его, но в то же время открывает за-

* Miller J.-A. Jacques Lacan et la voix // La Voix (colloque d'Ivry). Paris, 1989. P. 184.

зор, который не может быть заполнен. Мы еще вернемся к этому.

Выведение голоса с дальнего на передний план приводит к полной перестановке или структурной иллюзии: голос кажется местом подлинного выражения, местом, где то, что не может быть сказано, может, по крайней мере, быть передано. Голос наделен глубиной: не обозначая ничего, он, кажется, хочет сказать больше, чем простые слова, он становится носителем первоначального загадочного смысла, который предположительно потерял в языке. Он, кажется, все еще поддерживает связь с природой, с одной стороны — с природой как потерянным раем, а с другой — он, кажется, выходит за грани языка, культурных и символических барьеров в противоположном направлении: он обещает восхождение к божественному, возвышение над эмпирическими, посредственными, ограниченными, над мирскими заботами человека. Эта иллюзия трансцендентальности сопровождала длинную историю голоса как агента сакрального, и особенно превозносимая роль музыки основывалась на ее двойственном отношении с природой и божественным. Когда Орфей, эмблематический архетипический певец, поет, то делает это, чтобы укротить диких животных и подчинить себе богов; его настоящая аудитория состоит не из людей, а из созданий ниже и выше культуры. Безусловно, это обещание первоначального слияния, о котором призван свидетельствовать голос, всегда является конструкцией обратного действия. Последнее следует сформулировать очень ясно: голос существу-

ет только посредством языка и с помощью языка, посредством *символического*, музыка же существует только для существа говорящего*. Голос как носитель более глубокого смысла, главного послания представляет собой структурную иллюзию, ядро фантазии, согласно которой поющий голос призван вылечить рану, нанесенную культурой, восстановить потерю, от которой мы страдали, приняв символический порядок. Это обманчивое обещание отрекается от того факта, что голос обязан своей привлекательностью этой ране и что эта якобы волшебная сила происходит из того факта, что он находится в этом зазоре. Если психоаналитическое название этого зазора — кастрация, то мы можем вспомнить, что фрейдовская теория фетишизма основана именно на фетишизированной материализации неприятия кастрации**.

Если нет лингвистики голоса, но лишь лингвистика означающего, то само понятие лингвистики не-голоса кажется многообещающим. Очевидно, что все не-голоса, от кашля, икоты, детского лепета, крика, смеха и вплоть до пения, не являются лингвистическими голосами, они не представляют собой фонем, хотя и не относятся к просто внешним явлениям по отношению лингвистической

* См.: *Baas B. De la chose à l'objet*. Leuven, 1998. P. 196.

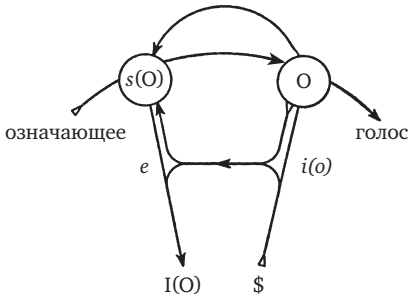
** «...в создании подобного заместителя памятник себе воздвигло отвращение к кастрации. <...> Он остается знаком триумфа над угрозой кастрации и защитой от нее» (Фрейд З. Фетишизм / Пер. А. В. Гараджи // Фрейд З. Венера в мехах. М., 1992. С. 375).

структуре: так и есть, своим отсутствием артикуляции (или избытком артикуляции в случае с пением) они особенно подходят для воплощения структуры как таковой, структуры в ее минимальном масштабе; или смысла как такового, за пределами различного смысла. Если они не подчиняются фонологии, то, по крайней мере, воплощают ее нулевую точку: голос, нацеленный на смысл, даже если ни один ни другой не могут быть артикулированы. Так, парадоксальное действие (*facit*) заключается в том факте, что лингвистики голоса не существует, хотя не-голос, который представляет собой голос, не укрощенный структурой, не является внешним по отношению к лингвистике. Что можно сказать и о предмете голоса, который мы рассматриваем.

Глава 2.

Метафизика голоса

Перейдем теперь, пусть и немного резко, к Лакану. В известной схеме желания мы находим, не без удивления, линию, которая соединяет означающее слева с голосом справа (Lacan 1989, p. 306):



Цепь означающих, сведенная к своим минимальным элементам, производит голос как следствие или как остаток: голос взят не как мифическое и гипотетическое начало, которое анализ призван разложить на различительные признаки, и не как распыленная субстанция, которую нужно низвести до структуры, грубый материал для разложения на фонемы, но скорее наоборот, он представляет собой исход для структурной операции. Мы можем оставить в стороне, ради преследуемых нами целей, особенность операции, описанной Лаканом, — ретроактивное произведение смысла, «точку скреп-

ления» («point de capiton»), природу субъекта, который участвует в ней, наиболее запутанные варианты этой схемы (р. 313, 315), и так далее. Почему голос является итогом? Почему означающее исчерпывает себя в голосе как в своем результате? И какой голос находим мы здесь — тот, который был убит фонологией? Если он был с успехом элиминирован, то почему вновь появляется? Неужели он не знает о том, что мертв?

Возможно, мы могли бы резюмировать это возвращение в лакановском тезисе: редукция голоса, которую фонология постаралась достичь, — фонология как парадигматическая витрина структурного анализа, — оставила остаток. Не в форме положительного элемента, который не может быть полностью растворен в сети бинарной логики, не как воображаемое соблазняющее качество, которое избежало бы этой операции, но именно как объект в лакановском смысле. Только редукция голоса — во всей его положительности, без исключения — производит голос как объект.

Голос и присутствие

Мы не можем разложить эту составляющую голоса на дифференциальные оппозиции, так как в первую очередь именно это разложение его и производит; невозможно приписать ему какой-либо смысл, поскольку смысл рождается исключительно в его оппозициях. Именно неозначающий остаток является тем, что сопротивляется означающим

действиям, гетерогенным излишком по отношению к структурной логике, но именно он как таковой, кажется, составляет что-то вроде противовеса дифференциальности; дифференциальная логика всегда ссылается на отсутствие, тогда как голос, кажется, материализует присутствие, рамку для различительных признаков, положительную базу для свойственной им отрицательности.

Безусловно, его положительность крайне уклончива — это всего лишь вибрации воздуха, которые исчезают, как только они произведены, чистое протекание, вовсе не то, что можно было бы зафиксировать или за что можно было бы ухватиться, так как мы можем лишь определить различия, что фонология основательно и проделала. В контексте лакановской схемы мы можем сказать, что она представляет собой противовес не только по отношению к дифференциальности, но и в первую очередь по отношению к субъекту. Поскольку схема была, помимо прочего, задумана для того, чтобы показать, что минимальное означающее действие производит субъект как абсолютно негативную сущность с вектором обратной силы, сущность, скользящую по цепи, не владея своим собственным означающим, — субъект всегда представлен лишь означающим для другого означающего, как в известном изречении*. Сам по себе он лишен основания и суб-

* Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда / Пер. А. Черноглазова // Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. С. 174.

станции, это пустое пространство, неминуемо вытекающее из природы означающего, — таким была для Лакана природа субъекта, который может быть отведен структуре. Голос, таким образом, обеспечивает эту пустую и отрицательную сущность противоположностью, его «недостающей половиной», так сказать, «дополнением», которое позволило бы этому отрицательному созданию заполучить некоторое влияние на положительность, «субстанцию», отношение к присутствию.

Является ли таким образом голос излишком, остатком фонологической операции, который должен иметь отношение к присутствию? Не предлагает ли он особенное упоминание — хотя и, следует это признать, смутное — о настоящем, уравновешивая чисто негативные дифференциальные признаки, соссоровское определение *in absentia* (в отсутствие), которое в конечном счете всегда берет верх над присутствием, как только мы начинаем использовать язык? Не относится ли голос главным образом к настоящему, после того как *символическое* избавилось от всех своих положительных элементов? Не является ли чистое присутствие остатком? Не продолжает ли объект голоса, как необходимая вовлеченность структурного вмешательства, пресловутую «метафизику присутствия» как ее самую последнюю и вероломную вариацию?

Все фонологическое предприятие, очевидно, было глубоко предвзятым, как это убедительно показал Деррида. Предубеждение находилось в его основе, однако, не было характерным только для фонологии, но разделялось ею с большей частью

метафизической традиции, и его же она, сама того не зная, унаследовала; предубеждение, которое, возможно определяет эту традицию как метафизическую, другими словами, как «фоноцентрическую». Оно состояло в простом и, по всей видимости, очевидном послыле о том, что голос — основной элемент языка, его естественное и единосущное воплощение, тогда как письмо представляет его производное, вспомогательное и паразитирующее дополнение (оно лишь фиксирует произнесенные слова), которое в то же время является вторичным и опасным (мертвая буква угрожает смертью духу). Так гласит история.

Из этого следует, что мы вовсе не должны искать все оставшееся на стороне голоса, как раз наоборот. Если вся метафизическая традиция «спонтанно» и систематически переняла принцип приоритета голоса, то только потому, что голос всегда занимал привилегированную позицию в самолюбовании, самотранспарентности, в воздействии на присутствие. Голос создавал иллюзию, что у нас может быть непосредственный доступ к чистому присутствию, к исходному пункту, не запятнанному наружным, твердая точка опоры против неуловимого взаимодействия знаков, которые в любом случае являются заменителями по самой своей природе и всегда указывают на отсутствие. Итак, если остаток действительно существует, то его следует искать на стороне письма, этой мертвой буквы, которая подрывает живой голос, в этом дополнении, узурпирующем его второстепенное место, чтобы запятнать присутствие. И в конце концов, вовсе не письмо в его

положительном и эмпирическом виде стоит здесь на кону, а, по существу, его след, след иного, который «всегда уже» смещал начало.

Сам де Соссюр разрывался между противоположными тенденциями: той, которая продолжала традиционную позицию и заставляла его выносить приговор письму, которое, будучи вторичным по отношению к голосу, «присваивало себе главенствующую роль»*, а с другой стороны, выступает его идея о том, что «сущность языка <...> не связана со звуковым характером языкового знака»**. Последующая судьба фонологии также оказалась раздвоена: между ее неоспоримым предубеждением о том, что голос являлся естественной субстанцией языка, а значит, очевидным отправным пунктом; и ее операциями, которые разрушали живое присутствие голоса в неодушевленной дифференциальной матрице (то есть в мотке следов), за исключением остатка, который Лакан рассматривал как парадоксальный объект голоса.

Поворот Деррида, направившегося по абсолютно другому пути, превращает голос в преимущественный объект философского поиска, демонстрируя его сложность со всеми его основными метафизическими заботами. Если метафизика, с этой достаточно важной точки зрения, движима стремлением отрицать роль иного, след другого, хвататься за последний смысл в борьбе с подрывной игрой раз-

* Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 63.

** Там же. С. 45.

личий, сохранять чистоту изначальности против дополнительности, то это возможно лишь цеплянием за привилегию голоса как первоначального источника самоприсутствия. Разделение между внутренним и внешним, модель всех других метафизических разграничений происходит отсюда:

Слышать собственный голос (la voix s'entend) (именно это, конечно, и называется сознанием) так близко от Я, в котором означающее полностью стерто, — это чистое самовозбуждение: оно необходимо принимает временную форму и не ищет вне себя, в мире или в «реальности», никакого означающего, никакой субстанции выражения, чуждой своей собственной стихии. Это уникальный опыт: стихийное самопорождение означаемого внутри Я...*

Эта иллюзия — иллюзия в высшей степени — состоит из внутреннего и в конечном счете из сознания, из я и автономии. Двойной смысл французского слова *entendre*, которое одновременно означает воспринимать на слух и понимать, выдвигает на передний план прямую связь между фактом слышания голоса и началом концептуальности, между речевой способностью и идеальностью. *S'entendre parler* становится таким образом минимальным определением сознания. Я не буду останавливаться на множестве известных следствий,

* Деррида Ж. О грамматологии / Пер. Н. Автономовой. М., 2000. С. 137.

разветвленных и достаточно действенных, которые из этого вывел Деррида.

Слышать голос — или просто слышать кого-то — может быть рассмотрено как элементарная формула нарциссизма, которая необходима, чтобы создать минимальную форму себя. Лакан начал свою карьеру, анализируя другую фундаментальную нарциссическую модель — зеркало, которое было призвано выполнить ту же функцию: обеспечить необходимое минимальное средство для продуцирования узнавания самого себя, воображаемое осуществление, предложенное многосложному телу, так же как и воображаемое ослепление, которое оно в себе несет, узнавание, по существу являющееся непризнанием, строением я, которое в том же жесте предлагает матрицу отношений к себе подобным, двойственный источник любви и насилия — весь известный арсенал знаменитой стадии зеркала. Лакан впоследствии был вынужден изолировать взгляд и голос как два основных воплощения объекта *a*, но его теория дала неоспоримую привилегию взгляду как парадигматическому образцу *воображаемого*, возводя его в статус модели. Мы, однако, можем рассматривать голос как нечто, в некотором смысле более выдающееся и фундаментальное: если голос — это первое проявление жизни, не означает ли это, что слышать самого себя и узнавать свой собственный голос представляет собой опыт, который предшествует узнаванию самого себя в зеркале? Не является ли голос матери первым проблематичным отношением с Другим, той нематериальной связью, которая заменяет пупови-

ну и определяет бóльшую часть судьбы первой фазы жизни? Не вызывает ли узнавание своего собственного голоса такой же эффект ликования у ребенка, как и узнавание себя в зеркале?

Существует рудиментарная форма нарциссизма, привязанная к голосу, которую сложно определить, так как в ней, кажется, нет никакой внешней опоры. Речь идет о первом движении «самореференции» и «саморефлексии», которая представляется чистой самоаффекацией как можно ближе к себе, это самоаффекация, которая не является рефлексией, так как ей, кажется, не хватает экрана, который отразил бы голос; это чистая непосредственность, когда у нас одновременно есть тот, кто отправляет, и тот, кто получает, не покидая своей абсолютной внутренности. В иллюзорной самопрозрачности происходит совпадение двух ролей без зазора и без необходимости в каком-либо внешнем посредничестве. Мы можем назвать это акустическим зеркалом (так и называется замечательная книга Кайи Сильверман, 1988) без какой-либо внешней отражающей опоры. Нет необходимости в узнавании своего собственного внешнего образа, и здесь мы могли бы увидеть ядро сознания, предшествующее всякой рефлексии. Рефлексия нуждается в отскоке на внешнюю поверхность, и кажется, что голос в этом не нуждается. Начиная с того самого момента, когда есть поверхность, которая отражает голос, последний достигает своей собственной автономии и вступает в измерение Другого, становится замедленным голосом, и нарциссизм терпит поражение. В конечном счете лучшим сви-

детелем Нарцисса является он сам, чья история, как, наверно, и следовало ожидать, включает одновременно взгляд и голос. Но его любопытная «связь» с нимфой Эхо, которая могла лишь повторять его слова и не могла сама начать разговор, представляет собой историю любви и неудавшегося нарциссизма. Отраженный голос не был его собственным голосом, хотя она просто посылает ему обратно его собственные слова. Речь идет о его голосе, преображенном Другим, и он предпочел бы умереть, чем отдаться Другому («Ante, ait, emoriar, quam sit tibi copia postrī», — говорит Овидий; «Лучше на месте умру, чем тебе на утеху достанусь!» в переводе С. В. Шервинского). И когда нифма умерла, остался лишь ее голос, она продолжает отражать наш собственный голос, голос без тела, остаток, след объекта*.

Внутри этой нарциссической и самовозбуждающей составляющей голоса есть нечто, что грозит его разрушить: голос, который волнует нас еще интимнее, но которым мы не можем управлять и над которым у нас нет никакой власти или контроля. Голос, представляющий проблему для психоанализа, — всегда был непокорный голос

* Обычный опыт показывает то же самое: собственный голос в записи всегда (или, по крайней мере, вначале) вызывает чувство неприятия. Мы можем вполне ощущать нарциссическое удовольствие, любясь своим изображением в зеркале, но слушать свой голос в записи неприятно: разрыв, который это вносит в факт «слышания собственного голоса», достаточен для того, чтобы разрушить нарциссизм; в этом всегда есть что-то тревожаще странное.

Другого, который противопоставлял себя субъекту. Самой зрелищной и очевидной его формой представляется опыт психоза, во время которого человек «слышит голоса», широкое поле слуховых галлюцинаций, кажущихся ему более реальными, чем все остальные голоса. Самой распространенной формой является голос совести, который напоминает нам о нашем долге и который Фрейд непосредственно связал со *сверх-я*, — это не просто усвоение закона, сам закон наделен избытком голоса. У истоков психоанализа находилась проблема гипнотического голоса, требующего подчинения, и его механизм — повторение некой формулы, теряющей при этом смысл, — был основан именно на попытке изолировать предмет голоса от смысла. Если психоанализ хотел сформироваться в радикальной оппозиции по отношению к гипнозу и его силе убеждения, то он был вынужден принимать в расчет и анализировать тревожную власть этого странного объекта. Была афония, частый истерический симптом, неожиданное отсутствие способности пользоваться своим голосом, принудительное молчание, которое делало объект голоса еще более осязаемым, возможно, в его чистой форме. В глубине проблемы находился вопрос о материнском голосе, первом представлении измерения Другого, наделенного рядом фантазий обратной силы, начиная с предшествующего первоначального слияния до навязывания означющего и недостатка (см., например, «хору» у Крестовой), давая также место, не без двойственности, параноидальным фантазиям «западни»: голос, ко-

торый был одновременно первым гнездом и первой клеткой*.

Здесь речь идет о списке достаточно беглом и поверхностном — мы будем вынуждены вернуться к этим элементам позже, — но он может нам служить несколько грубым напоминанием простой идеи: для психоанализа самоаффективный голос самоприсутствия и владения собой всегда находился в противопоставлении со своей оборотной стороной, неумолимым голосом Другого, голосом, который мы не можем контролировать. Если мы постараемся объединить обоих, то сможем предварительно подтвердить, что в самом сердце нарциссизма лежит чужое ядро, которое нарциссическое удовлетворение могло бы попробовать скрыть, но которое постоянно угрожает подорвать его изнутри. В период, когда Лакан, движимый первоначальной интуицией, писал свои знаменитые страницы о стадии зеркала, в его распоряжении еще не было теории объекта, и он был вынужден позже добавить несколько длинных послесловий к своим первым заметкам, что особенно поражает в семинаре 11, в котором одна из глав носит название «Расщепление между глазом и взглядом»**. Взгляд как объект, отделенный от глаза, — это именно то, что скрыто в образе, в котором мы себя узнаем; это не вещь, которая могла бы быть представлена в поле зрения, хотя она и преследует его

* См.: *Silverman K. The Acoustic Mirror. Bloomington, 1988. P. 72 ff., 100 ff.*

** *Лакан Ж. Семинары. Книга 11. С. 75.*

изнутри*. Если она принадлежит образу — как это происходит в случае с двойником, породившим широкий пласт романтической литературы — она непосредственно подрывает существующую реальность и ведет к катастрофе. По аналогии существует расщепление между голосом и ухом**. Такой же внутренний подрыв нарциссизма должен быть введен и здесь, как и та неотъемлемая двойственность кажущейся самопрозрачной самоаф-фектации.

Как только объект, одновременно как взгляд и как голос, появляется в качестве решающей точки для восприятия нарциссического я, он вносит разрыв в самое сердце самоприсутствия. Это вещь, которая не может присутствовать сама по себе, хотя целое понятие присутствия и построено вокруг нее и может быть установлено лишь вокруг ее пропуска. Так и субъект, далекий от того, чтобы состоять из самовосприятия в ясности своего присутствия перед самим собой, возникает лишь в неосуществимом отношении с этой частью, которая не может присутствовать. Субъект существует

* Из многочисленных формулировок вот одна менее известная, но очень ясная: «в форме своего образа, $i(a)$, я присутствую в Другом без остатка. То, что при этом утрачивается, остается для меня невидимым. В этом и есть смысл стадии зеркала. <...> Объект a — это то, чего не хватает, он не имеет зеркального отражения и в образе остается неуловим» (Лакан Ж. Семинары. Книга 10: Тревога (1962/1963) / Пер. А. Черноглазова. М., 2010. С. 313, 315).

** См.: Miller J.-A. Jacques Lacan et la voix // Fonagy I. et al., La voix. Actes du colloque d'Ivry. P. 177–178.

лишь в той мере, в какой существует *реальное* (лакановский термин для обозначения этой части) как невозможность присутствия. Голос мог бы быть неотъемлемым для присутствия и чистой внутренности, но он скрывает в своих недрах этот неслышимый объект голоса, который подрывает их обоих. Так, если для Деррида суть голоса заключается в самоаффектации и самопрозрачности как противопоставлении следу, остатку, чужести и так далее, то для Лакана проблема начинается именно здесь. Деконструктивистский поворот стремится лишить голос его неискоренимой двойственности, низводя его до уровня (само)присутствия, тогда как лакановское объяснение старается отделить от своего ядра объект как внутреннее препятствие для (само)присутствия. Этот объект воплощает саму невозможность достижения самоаффектации; он внедряет раскол, разрыв посреди полного присутствия и отсылает его к пустоте, но не к той пустоте, которая является просто нехваткой, пустым пространством; это пустота, в которой резонирует голос.

Короткое отступление в историю метафизики

Наиболее убедительным элементом пространных разборов Деррида является его способность показать, что маргинальная на первый взгляд тема — тема преимущества голоса над письмом, фоноцентрический уклон — систематически возникает во

всей истории метафизики и что она неотъемлемо и обязательно связана со всеми основными метафизическими вопросами. Одной этой очень ограниченной точки зрения достаточно, чтобы создать историю метафизики со всеми ее обширными ответвлениями. Широкий набор доказательств впечатляет, а их связность не подвергается сомнению. Одна-ко фоноцентрический уклон может не учесть всех аспектов метафизической трактовки голоса. Существует другая история метафизики голоса, в которой голос, далекий от того, чтобы быть гарантией присутствия, рассматривался как опасный, угрожающий и, возможно, даже губительный. Существует история голоса, получившая вотум метафизического недоверия. Голос, а не только письмо может появиться как угроза для метафизической последовательности и может быть воспринят как нарушение присутствия и смысла. Лакану не было необходимости выдумывать двойственность голоса и его опасную оборотную сторону, метафизика это всегда осознавала. Мы можем увидеть данную особенность в философском исследовании музыки — речь в очередной раз идет о достаточно ограниченной перспективе, но у нее есть важные последствия.

Итак, мы хотели бы представить короткий обзор некоторых парадигматических случаев. В одном из самых древних текстов (спорном и мифическом) о музыке китайский император Чунь (ок. 2200 года до н. э.) дал следующее простое наставление: «Позвольте музыке следовать за смыслом слов. Сохра-

няйте ее простой и наивной. Ибо претенциозная музыка, лишенная смысла и изнеженная, должна порицаться»*. Несмотря на простоту этого совета (исходящего от императора, что означает, что это больше, чем совет, он сразу поднимает сложные вопросы об отношении музыки с властью), основные вопросы, которые будут возвращаться на протяжении всей истории с поразительной настойчивостью, схематически заложены уже здесь: музыка и особенно голос не должны далеко отходить от слов, которые наделяют их смыслом; как только голос удаляется от своей текстуальной опоры, он становится бессмысленным и угрожающим, особенно ввиду своей соблазняющей и опьяняющей силы. Более того, голос за пределами смысла, безусловно, ассоциируется с женственностью, тогда как текст, образец значения, в этой простой оппозиции оказывается на мужской стороне. (Все-го каких-нибудь четыре тысячелетия спустя Вагнер напишет в известном письме к Листу: «Die Musik ist ein Weib», музыка — это женщина.) Голос за пределами слов — игра чувственности, лишенная смысла, он владеет опасной силой притяжения, даже если сам по себе пуст и легкомысленен. Дихотомия голоса и логоса уже тут.

Почти два тысячелетия спустя она все еще присутствует у Платона:

Надо остерегаться вводить новый вид мусического искусства — здесь рискуют всем: ведь нигде не бы-

* Цит. по: Poizat M. La voix du diable. P. 197–198.

вает перемены приемов мусического искусства без изменений в самых важных государственных установлениях — так утверждает Дамон, и я ему верю.
<...>

— Видно, именно где-то здесь надо будет нашим стражам установить свой сторожевой пост — в области мусического искусства.

— Действительно, сюда легко и незаметно вкрадывается нарушение законов.

— Да, под прикрытием безвредной забавы.

— На самом же деле нарушение законов причиняет именно тот вред, что, мало-помалу внедряясь, потихоньку проникает в нравы и навыки, а оттуда, уже в более крупных размерах, распространяется на деловые взаимоотношения граждан и посягает даже на сами законы и государственное устройство, притом заметь себе, Сократ, с величайшей распушенностью, в конце концов переворачивая всё вверх дном как в частной, так и в общественной жизни*.

Наименьшее, что мы можем сказать, так это то, что музыка — предмет серьезный. К ней нельзя относиться с легкостью, подход к ней требует большого философского внимания и крайней осторожности. Речь идет о настолько фундаментальной текстуре, что любая вольность неминуемо приводит к всеобщему упадку, она расшатывает социальное строение, его законы и нравы, и угрожает самому онтологическому порядку. Говоря об определении

* Платон. Государство. Книга IV / Пер. А. Н. Егунова // Платон. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3 (1). М., 1971. 424с-е.

онтологического статуса музыки: она поддерживает равновесие между «природой» и «культурой», естественным законом и законом человеческим*. Стоит только вторгнуться в эту область, как все тут же ставится под вопрос, и основания оказываются пошатнувшимися. Упадничество начинается с музыкального упадка: в начале, в великий период истоков, музыка была регламентирована законом и составляла с ним единое целое, но вещи очень быстро выходят из-под контроля:

Впоследствии, с течением времени, зачинщиками невежественных беззаконий стали поэты, одаренные по природе, но не сведущие в том, что справедливо и законно в области Муз. В вакхическом исступлении, более должного одержимые наслаждением, <...> невольно, по неразумию, они извратили музыкальное искусство, словно оно не содержало никакой правильности и словно мерилom в нем служит только наслаждение, испытываемое тем, кто получает удовольствие, независимо от того, плох он или хорош**.

Стоит только единожды богохульно сдаться на волю удовольствия как нормы («Впрочем, большинство утверждает, что степень получаемого душой

* Именно поэтому музыка рассматривается совсем не так, как живопись, которая не перестает задавать бесконечные проблемы имитации, копирования, мимесиса и пр.

** Платон. Законы. Книга III / Пер. А. Н. Егунова. М., 1999. 700d–e.

удовольствия и служит признаком правильности мусического искусства. Однако такое утверждение неприемлемо и совсем нечестиво. Вот что, по-видимому, вводит нас в заблуждение...»)*)*, отказаться следовать законам в музыке, не будет конца коварным последствиям — дерзость, нравственное разложение, разрушение всех социальных связей.

За этой свободой последовало нежелание подчиняться правителям, затем стали избегать подчинения отцу с матерью, всем старшим и их вразумлениям, а в конце концов появилось стремление не слушаться и законов. Достигнув этого предела, уже не обращают внимания на клятвы, договоры и даже на богов; здесь проявляется так называемая древняя титаническая природа; в своем подражании титанам люди вновь возвращаются к прежнему состоянию и ведут тяжелую жизнь, преисполненную бедствий**).

Чтобы предотвратить это поистине апокалиптическое видение — конец цивилизации, возвращение к хаосу, спровоцированное, казалось бы, невинными изменениями музыкальных форм, — нужно предписать строгую регламентацию вопросов музыки. Первое правило, главное средство для борьбы с монстром уже известно: «И слова должны сопровождаться гармонией и ритмом»***), — по-

* Платон. Законы. Книга II. М., 1999. 655d.

** Платон. Законы. Книга III. 701b–с.

*** Платон. Государство. Книга III. 398d, 400d.

скольку суть опасности заключается в голосе, который освобождается от слов, голос за пределами логоса, анархический голос.

Следуют и другие указания. Нужно запретить лады, которые размягчают душу или провоцируют изнеженность: смешанный лидийский, строгий лидийский («они не годятся даже для женщин, раз те должны быть добропорядочными, не то что для мужчин»)*, так же как ионийские лады. Должны быть сохранены лады, которые подходят для мужчин, как воинов, так и для мужественной скромности и чувства меры, — дорийские и фригийские лады**. В очередной раз половое разделение проходит через музыку (и это понимание будет действовать вплоть до нашего времени вместе с сексуальными коннотациями мажорных и минорных тональностей, *durus* и *mollis*)***.

Как следствие, необходимо запретить многострунные инструменты, которые делают возмож-

* Платон. Государство. Книга III. 398e.

** О точке зрения Аристотеля о ладах см.: *Аристотель. Политика*. Книга VIII, 1340b / Пер. С. А. Жебелева. М., 2002. С. 283–284. Чуть дальше (1342b 2–7, с. 289) он критикует пассаж из «Государства» о фригийских ладах.

*** См. также: «Еще надо было бы определить характер, которым мужские песнопения отличаются от песнопений, свойственных женщинам. Необходимо установить для них подходящие гармонии и ритмы. Нехорошо, если напев идет вразрез с гармонией в ее целом, если нарушается ритм и ничто не соблюдено в напевах как следует» (*Платон. Законы*. Книга VII. 802e).

ным свободный переход между ладами, «оттенки», особенно же флейту, «самый многоголосый инструмент»*. Но была еще и дополнительная причина, более простая и более убедительная, чем эта: невозможно произносить слова, играя на флейте. Духовым инструментам свойственно порочное качество освобождаться от текста, они действуют как заменители голоса, изолируют голос за пределами слов. Нет ничего удивительного, что Дионисий выбрал флейту в качестве своего любимого инструмента (вспомним также флейту Пана, не забыв при этом мифическую связь между флейтой и Горгоной, и так далее), тогда как Аполлон предпочел лиру. «Мы не совершаем ничего необычного, когда Аполлона и его инструменты ставим выше Марсия и его инструментов»**. Нет ничего удивительного в том, что флейта является принадлежностью женщин:

Я предлагаю отпустить эту только что вошедшую к нам флейтистку, — пускай играет для себя самой или, если ей угодно, для женщин во внутренних покоях дома, а мы посвятим сегодняшнюю нашу встречу беседе***.

На флейте играет девушка, и ее аудитория состоит из женщин (и кажется, что здесь есть быст-

* Платон. Государство. Книга III. 399d.

** Там же. 399 e.

*** Платон. Пир. 176e.

рый переход, который ведет от флейты к сомнительным добродетелям), тогда как мужчины посвящают себя философии.

Аристотель примет такое же понимание флейты:

Добавим к этому еще и то, что игра на флейте создает помеху в деле воспитания, так как при ней бывает исключена возможность пользоваться речью. Поэтому наши предки с полным основанием запретили употребление флейты как у молодежи, так и у свободнорожденных людей вообще, хотя первоначально они ею пользовались*.

<...> Для выражения вакхического экстаза и тому подобных состояний возбуждения из всех инструментов преимущественно нужна флейта**.

Но вернемся к Платону. Кажется, музыка заключает здесь в себе одновременно лучшее решение и крайнюю опасность, лекарство и яд. Любопытно, что известный анализ Деррида «фармакона»***, целебного и ядовитого средства применительно к письму, может также быть соотнесен с голосом.

В этом главнейшее воспитательное значение мусического искусства: оно всего более проникает в глубь

* *Аристотель*. Политика. С. 286.

** Там же. С. 643.

*** *Деррида Ж.* Фармация Платона / Пер. Д. Кралечкина // *Деррида Ж.* Диссеминация. Екатеринбург, 2007. С. 73–218.

души и всего сильнее ее затрагивает; ритм и гармония несут с собой благообразие, а оно делает благообразным и человека, если кто правильно воспитан, если же нет, то наоборот*.

Ключевой вопрос заключается в том, как найти золотую середину между ее благотворными и разрушительными эффектами, где провести черту между искуплением и катастрофой:

Если человек допускает, чтобы мусическое искусство завораживало его звуками флейт и через уши, словно через воронку, вливало в его душу те сладостные, нежные и печальные лады, о которых мы только что говорили; если он проводит всю жизнь, то жалобно стелая, то радуясь под воздействием песнопений, тогда, если есть в нем яростный дух, он на первых порах смягчается наподобие того, как становится ковким железо, и ранее бесполезный, крутой его нрав может стать ему ныне на пользу. Но если, не делая передышки, он непрестанно поддается такому очарованию, то он как бы расплавляется, ослабляет свой дух, пока не ослабит его совсем, словно вырежет прочь из души все сухожилия, и станет он тогда «копьеносцем некрепким»**.

* Платон. Государство. Книга III. 401d–e.

** Там же. 411a–b. Аристотель вынужден столкнуться с той же проблемой. Среди общеобразовательных предметов музыка занимает почетное место и является основной в воспитании: «...из числа свободных наук свободнорожденному человеку некоторые можно изучать только до известных пре-

Как таким образом мы можем достичь правильного равновесия в этом виде опасного удовольствия? До некоторых моментов музыка прекрасна и возвышает дух; однако, перейдя некие пределы, она вносит разрушение, упадок всех духовных качеств, их разложение в удовольствии. Где следует остановиться? Может ли философ обозначить границу этому беспредельному, неудержному удовольствию? Может ли он сохранить лекарство, не внося фатального яда?

Перепрыгнем еще через тысячелетие — или почти — и откроем «Исповедь» Блаженного Августина, Книгу X, 33. В ней мы можем прочесть это поразительное рассуждение о «грехе посредством уха»:

Теперь — признаюсь — на песнях, одушевленных изречениями Твоими, исполненных голосом сладостным и обработанным, я несколько отдыхаю, не застывая, однако, на месте: могу встать, когда захочу. Песни эти требуют, однако, для себя и для мыслей, их животворящих, некоторого достойного места в моем сердце, и вряд ли я предоставляю им соответственное. Иногда, мне кажется, я уделяю им больше почета, чем следует: я чувствую, что сами святые слова зажигают наши души благочестием более жарким, если они хорошо спеты; плохое пение

делов; чрезмерно же ревностное занятие ими с целью тщательного изучения их причиняет указанный выше вред» (*Аристотель*. Политика, 1337b 15–17). Как ни странно, но большая часть Книги VIII «Политика» посвящена музыке как средству воспитания.

такого действия не оказывает. Каждому из наших душевных движений присущи и только ему одному свойственны определенные модуляции в голосе говорящего и поющего, и они, в силу какого-то тайного сродства, эти чувства вызывают. И плотское мое удовольствие, которому нельзя позволить ослаблять душу, меня часто обманывает: чувство, сопровождая разум, не идет смиренно сзади, хотя только благодаря разуму заслужило и это место, но пытается забежать вперед и стать руководителем*.

Теперь мы будем удивлены снова найти голос как главный источник опасности и упадка. Противоядие также хорошо знакомо: оставаться верным Слову, Божьему Слову, убедиться, что Слово остается превыше, и таким образом избавиться от голоса за пределами слова, безграничного голоса. Афанасий, епископ Александрии, повел себя очень разумно, когда «заставлял произносить псалмы с такими незначительными модуляциями, что это была скорее декламация, чем пение»**. Не лучше ли запретить пение, чтобы избежать любой двойственности?

И, однако, я вспоминаю слезы, которые проливал под звуки церковного пения, когда только что обрел веру мою; и хотя теперь меня трогает не пение, а то, о чем поется, но вот — это поется чистыми голосами,

* *Августин Блаженный. Исповедь / Пер. М. Сергеенко. М., 2013. С. 164.*

** Там же.

в напевах вполне подходящих, и я вновь признаю великую пользу этого установившегося обычая. Так и колеблюсь я, — и наслаждение опасно, и спасительное влияние пения доказано опытом. Склоняясь к тому, чтобы не произносить бесповоротного суждения, я все-таки скорее одобряю обычай петь в церкви: пусть душа слабая, упиваясь звуками, воспрянет, исполняясь благочестия. Когда же со мной случается, что меня больше трогает пение, чем то, о чем поется, я каюсь в прегрешении; я заслужил наказания и тогда предпочел бы вовсе не слышать пения*.

Снова возникает вопрос границ, неразрешимая проблема правильных пределов, так как музыка — это одновременно то, что возвышает душу до божественного и низводит до греха, *delectatio carnis*. Она представляет телесную составляющую в ее самом коварном виде, поскольку в голосе кажется освободившейся от материальности; голос является самой изысканной и в то же время самой вероломной формой плоти.

Колебания Блаженного Августина прекрасно характеризуют то, что произойдет в следующем тысячелетии, и особенно в сложных и затруднительных взаимоотношениях между Церковью и музыкой**. Главная проблема, которая с поразительным

* Там же. С. 164–165.

** Для более детального исследования см. выдающуюся книгу Пуаза о сакральной музыке: *Poizat M. La voix du diable* (1991). Больше количество информации в этой главе было заимствовано из этой книги.

упорством продолжает оставаться актуальной, — это проблема регламентирования и кодификации сакральной музыки, которая в конечном счете всегда принимала форму ограничения голоса буквой, Святым Писанием. Но какими бы ни были попытки регламентирования, всегда существовал зазор, лазейка, повторяющийся остаток, след крайне двойственного удовольствия. Он мог, например, принять форму *iubilus*, пространства для «Аллилуйя», где всеобщий принцип одного слова для одной ноты был опущен, и просто голос мог брать верх благодаря своему собственному ликованию, мелизмам, лишеным основания. В ходе любопытного развития позже появились ноты без слов, подкрепленные новыми словами и целыми секвенциями (в техническом смысле слова), угрожая тем самым еретическими внедрениями в Текст. Но не является ли *iubilus* хоть и рискованным, но при этом самым подходящим средством восхваления Бога? Блаженный Августин сам же это подтверждает: ликование выражает то, что не может быть выражено словами, певцы настолько переполнены радостью, что они оставляют слова и полностью отдаются своему сердцу. «Et quem decet ista iubilatio, nisi ineffabilem deum?» («И кому принадлежит эта радость, если не невыразимому Богу?»)*. Лишь чистый го-

* «...Noc est enim bene canere deo, in iubilatione cantare. Quid est in iubilatione canere? intellegere, verbis explicare non posse quod canitur corde. Etenim illi qui cantant <...> cum coeperint in verbis canticorum exsultare laetitia, veluti impleti tanta laetitia ut eam verbis explicare non possint, avertunt se a syllabis verborum, et eunt in sonum iubilationis. Iubilum sonus quidam

лос за пределами слов соответствует Божьей невыразимости. Но еще раз, можем ли мы быть уверены, что мы действительно прославляем Бога?

Мы встречаем те же трудности с огромными проблемами, появившимися с введением полифонии, поскольку, когда несколько голосов поют в одно и то же время и следуют своей собственной мелодической линии, текст становится неразборчивым. С тем же самым мы встречаемся в борьбе с хроматическим, так как полутона угрожают подорвать гармоническую структуру и привести к ослаблению духа, радоваться запрещается. Каждое новое музыкальное изобретение имело опустошающий эффект и тут же было воспринято, на очень платонический манер, как путь к нравственному упадку. Папа Иоанн XXII был вынужден опубликовать странный декрет в отношении музыки «*Docta sanctorum Patrum*» в 1324 году в целях наведения порядка, но безуспешно. В XVI веке Тридентский собор должен был бороться с той же проблемой, рекомендуя то же средство, заключающееся в предпочтении внятности в отношении голоса: *...in tono intelligibili, intelligibili voce, voce clara, cantu intelligibili...** Все тексты кажутся написанными одной и той же рукой и движимы одной-единственной одержимостью: зажать голос буквой, ограничить его подрывную силу, рассеять присущую ему двойственность.

est significans cor parturire quod dicere non potest. Et quem decet ista iubilatio, nisi ineffabilem deum?» (цит. по: Augustine Confessions / Éd. James. J. O. O'Donnell. Oxford, 1992. Vol. 3. P. 218–219.

* См. *Poizat M. La voix du diable*. P. 144–145.

Однако не все попадало в эту монотонную картину. Некоторые мистические движения предлагали удивительное ниспровержение общей парадигмы: музыка — единственный надлежащий путь к Богу, так как она нацелена именно на Бога за пределами слова. Это путь к невыразимому и беспредельному бытию, качеству, которое Блаженный Августин уже прекрасно осознавал. На кону оказывается наслаждение за пределами означающего, нечто, открывающее перспективу лакановской проблемы женского наслаждения (которую Лакан сам подверг критике посредством женщин-мистиков). Но если Бог является музыкальным принципом *par excellence* и если Божественное слово достигает своего истинного масштаба лишь в поющем голосе, то из этого мы могли бы сделать радикальный вывод о том, что слово как таковое принадлежит дьяволу. Именно к такому крайнему заключению пришла Хильдегарда Бингенская, известная настоятельница бенедиктинского монастыря в XII веке, которая — наравне со своими философскими занятиями и дискуссиями с некоторыми выдающимися мужами своего века — посвятила большую часть своего времени сочинительству. В «*Ordo virtutum*», музыкальном моралите, мы находим историю души, совращаемой дьяволом и спасенной добродетелями — персонифицированными добродетелями, которые, разумеется, поют. При помощи любопытного проявления силы дьявол получает единственную мужскую и единственную говорящую роль, ограниченную лишь словами, простым *логосом*. Создание, в сущности, немзыкальное, дьявол является дьяволом, потому что он не может петь. (Можно добавить: нет ни-

чего удивительного, что его попытки не венчаются успехом.) Безусловно, Церковь не могла не сомневаться и не забеспокоиться, синод в Трире в 1147 году почти осудил Хильдегарду за ересь, задаваясь вопросом, кому следует приписать ее видения — дьяволу или Богу. Голос, который она слышит и записывает, действительно ли это Божественный голос? Существует ли способ его определить? Потребовался авторитет Бернарда Клервоского, чтобы спасти Хильдегарду*.

Возникший вопрос можно резюмировать следующим образом: происходит ли музыка от Господа или от дьявола? Поскольку то, что находится за пределами слов, сулит как наивысшее вознесение, так и самое ужасное осуждение на вечные муки. То, что возносит наши души к Богу, делает Бога двойственным, за пределами слов мы не можем отличить Бога от дьявола. Музыка могла бы быть элементом, делающим возможным духовное возвышение за пределами материального и репрезентации, но по той же самой причине она привносит наслаждение, неукротимое и бессмысленное за пределами наиболее покорного чувственного удовольствия. В голосе мы не можем найти ни гарантии, ни ясности — напротив, голос расшатывает любую уверенность и всякое основание устойчивого смысла. Голос безграничен, лишен прочности и — что не

* О Хильдегарде, ставшей достаточно модной фигурой, см.: *Dronke P. Women Writers of the Middle Ages. Cambridge, 1984; Newman B. Sister of Wisdom. Aldershot, UK, 1987; Flanagan S. Hildegard of Bingen. London, 1989; Pernoud R. Hildegarde de Bingen. Paris, 1994.* Ни одна из этих книг не оценивает по достоинству ее музыкальное творчество.

случайно — он находится на стороне женщин. Но если он вносит эту фатальную амбивалентность, то единственным логичным решением было бы запретить и религиозную музыку — и действительно, к такому радикальному заключению, другой крайности, приходят пуритане: в течение пятнадцати лет, с 1645 по 1660 год, во время правления Кромвеля, музыка была запрещена Англиканской церковью, книги по музыке и партитуры были сожжены, а органы уничтожены как «дьявольские флейты»*. Бог был восстановлен в Слове и тишине.

Я хотел бы завершить эту «краткую историю метафизики» Французской революцией, хотя и следовало бы учесть немалое число отклонений и проанализировать гораздо большее число авторов. На пике победной Революции в 1793 году возникла великолепная идея основать Национальный институт музыки, учреждение, посредством которого государство впредь занималось бы музыкой во имя великого блага народа**. Франсуа-Жозеф Госсек, ответственный за проект, написал в программном тексте надлежащим образом о том, что его целью будет про-

* См. *Poizat M. La voix du diable*. P. 44.

** Проект был представлен перед Собранием восемнадцатого брюмера, II года Революции — другого восемнадцатого брюмера, предшествовавшего своему знаменитому семилетнему эквиваленту. Таким образом, мы могли бы развить теорию Маркса: государственный переворот Наполеона был повторением по Платону, согласно которому музыкальные изменения служат прообразом социальных изменений. Но если для Платона они говорили об упадке, то здесь они были признаками диктатуры, призванной покончить с упадком.

движение музыки, которая могла бы «своим звучанием поддерживать и воодушевлять энергию защитников равенства, и запретить ту, которая размягчает души французов изнеженными звуками в салонах или храмах, посвященных самозванству»*. Музыка должна быть изъята со дворов, из церквей и концертных залов, она должна играть на открытом воздухе, доступная для всех; мелодии должны быть такими, чтобы люди могли их петь вместе, а не с этими претенциозными и помпезными уловками, которые служат одному разврату. Госсек сам вошел в историю музыки как инициатор больших хоров и один из первых композиторов, пишущих произведения для духовых оркестров. Музыканты должны были стать государственными служащими, вместо того чтобы зависеть от щедрости богачей, и вся музыкальная деятельность должна была программироваться и организовываться сверху**.

* Цит. по: *Attali J. Bruits*. Paris, 1977. P. 111.

** Франсуа-Жозеф Госсек (1734–1829) получил музыкальные знания и некоторую репутацию в качестве композитора при дворе. В 1766 г. он становится интендантом музыки у принца Конде и в 1774 г. преподавателем в Королевской академии музыки, а затем основателем и первым директором Королевской школы пения. После революции был инспектором музыки — занимал одну из главных музыкальных должностей в течение почти четверти века. Из-за приверженности революционным идеям отстранен от нее в 1816 г., после падения Наполеона и реставрации Бурбонов; умер в бедности и в полном забвении. Среди его многочисленных произведений «Гимн Жан-Жаку Руссо», «Гимн Верховному Существо», «Гимн свободе», «Песня 14 июля» и др. Его «Реквием» продолжает исполняться и сегодня, и он во все не плох.

Роли таким образом могут быть перевернуты, и те же орудия обращены против Церкви, впредь воспринимаемой как главный агент голоса против смысла. Но защитники разума невольно оказались в полном согласии со своими врагами: голос, лишенный смысла и изнеженный, был одинаково опасен для обоих лагерей. Крайне симптоматичным оказывается то, что одним из первых декретов Революции был запрет на публичное пение для кастратов, ставших эмблематичными и чудовищными представителями извращенности и коррумпированности «старого режима», воплощением его аморального «наслаждения», олицетворенного в голосе*. Они были не только героями классической и бароч-

* Из-за нехватки места я не могу углубиться здесь в удивительную сферу истории кастратов: их взлет в рядах Католической церкви в XVI в., их квазиангельское поведение, которое, по всей видимости, отъединяло наслаждение голосом от секса, их массовое присутствие в опере, их невероятная популярность в течение почти трех столетий, их постепенный закат вплоть до того, что они были заперты в Сикстинской капелле, и, в итоге, запрет папой Львом XIII на их деятельность лишь в 1903 г. (См. новеллу Бальзака «Сарразин», в известность которой внес свой вклад Барт.) Они поднимают самым прямым образом вопрос об отношении между голосом и кастрацией, слишком очевидно, а значит тривиально демонстрируя структурную связь между кастрацией и объектом в психоанализе (см., например, схему желания Лакана, где мы находим голос и кастрацию в параллельных и аналогичных местах). Лучшими исследованиями истории кастратов, скорее всего, являются: *Barbier P. Histoire des castrats*. Paris, 1989 (русское издание: *Барбье П. История кастратов*. СПб., 2006) и *Ortkemper H. Engel wider Willen*. Berlin, 1993.

ной оперы (вплоть до Моцарта), но и представителями католической музыки, их колыбелью и прибежищем была Сикстинская капелла, ядро извращенности в самом сердце Церкви.

Из этого быстрого и вынужденно схематичного обзора мы можем сделать промежуточный вывод о том, что история «логоцентризма» вовсе не идет в паре с «фоноцентризмом», что есть составляющая голоса, которая противится самоочевидности, смыслу и присутствию: голос против *логоса*, голос как другой *логос*, его радикальное отличие. Как мы увидели выше, «метафизика» всегда прекрасно осознавала этот элемент, компульсивно хватаясь за простую экзорцистскую формулу, повторяя ее снова и снова, движимая все той же невидимой рукой через тысячелетия. Возможно, то, что ее определяло как метафизику, было не просто отступление письма, но в первую очередь изгнание голоса. «Фоноцентрический» голос составлял лишь часть истории. Он представлял собой голос как иллюзорное обещание присутствия, сведенного к свойственной ему двойственности, и отрекался от своей отличительной части. Присутствие настоящего в голосе становится сомнительным, как только смысл является уклончивым, и именно это разъединение находится в сердце лакановской операции. Этим простым разделением мы, однако, еще не достигли истинной составляющей объекта голоса. Только здесь по-настоящему начинается лакановская проблема.

Шофар

В простой парадигме, которую я постарался установить, *логос* — в самом широком смысле того, что «имеет смысл», — сталкивается с голосом как вторжением инаковости, радости и женственности. Но это разделение не является исчерпывающим, и мы можем достаточно ясно увидеть, что существует также другой вид голоса: голос Отца, голос, остающийся по существу верным *логосу* как таковому, голос, который повелевает и принуждает, голос Бога. Если должны существовать основной закон, договоренность, то голос должен в них играть ключевую роль. Именно здесь проблема, которую поднимает Лакан в своем семинаре о тревоге*, вдохновившись выдающимся анализом Теодора Райка в отношении *шофара*, примитивной формы рога, используемого в еврейских религиозных ритуалах, одного из самых древних духовых инструментов.

Откуда исходит невероятная сила шофара? Так, в него трубят четыре раза в конце Йом-Кипура, производя продолжительные звуки, призванные наполнить душу глубоким неудержимым чувством**. Здесь нет мелодии, лишь длинные звуки,

* Лакан Ж. Семинары. Книга 10. С. 302.

** Шофар также используется во время большого числа других ритуальных случаев, тщательно проанализированных Райком. 27 июля 1656 г. Спиноза услышал звук шофара, который сопровождал формальный текст отлучения от Церкви, прочитанный священником.

напоминающие мычание быка. Райк видит ключ его секрета во фрейдовском мифе «Тотема и табу»:

Особенно тревожные, стонающие, кричащие и протяжные тона шофара становятся понятными при воспоминании о мычании быка; свое роковое значение он получает представлением перед бессознательной душевной жизнью слушателя тревоги и последней агонии божественного Отца, можно было бы сказать, «его лебединой песни», если бы сравнение не было несколько неуместным здесь. <...> Когда образ Отца был заново открыт в тотемном животном и почитался как божественный, те, кто его узнали, имитировали его голос при помощи звукоподражания. Имитирование животного крика означало одновременно присутствие Бога среди верующих и их идентифицирование с ним. Рог, наиболее характерная черта тотемного бога, даст в течение столетий рождение инструменту, который впредь будет использоваться как средство акустического подражания*.

Мы должны признать в звуке шофара голос Отца, крик умирающего праотца первичной орды, пережиток, который одновременно призван преследовать и в то же время скреплять основания его закона. Слыша этот голос, сообщество верующих устанавливает свой союз, свою общность с Богом, они подтверждают свое подчинение и свое соблюде-

* *Reik Th.* Das Ritual. Psychoanalytische Studien. Leipzig, Wien, Zürich, 1928. P. 235–236.

ние закона. Сам по себе закон, в своей абсолютной форме, прежде чем предписывать что-либо особенное, олицетворен голосом, голосом, требующим абсолютного послушания, хотя лишенным сам по себе смысла. Буква закона может завоевать свой авторитет при помощи остатка мертвого отца, этой его части, которая не совсем мертва, того, что осталось после его смерти и продолжает свидетельствовать о его присутствии — его голос, — но также и о его отсутствии: это *заместитель невозможного присутствия*, окутывающий центральную пустоту. Он функционирует как ритуальное повторение жертвы и напоминание о невероятных истоках закона, скрывая их отсутствие. Но этот жест крайне двойственен, так как кому нужно помнить? Кому в конечном итоге адресован этот голос? Словами Лакана: «Не является ли, одним словом, тот, чье воспоминание необходимо в данном случае пробудить, кого нужно заставить вспомнить, самим Богом?»* Поскольку функция этого голоса, помимо представления Бога, является также напоминанием Богу, что он мертв, в случае если он забыл.

Звук шофара имеет свою текстуальную опору в Библии, и Райк старательно перечисляет эти многочисленные случаи. Каждый из них примечателен, все они появляются в драматические моменты, в большинстве случаев когда устанавливается или подтверждается какой-либо договор, но нет никакого сомнения, что самым важным из них является момент основания Завета,

* Лакан Ж. Семинары. Книга 10. С. 310–311.

когда Моисей получает Скрижали Завета на горе Синай. Именно звук шофара в этот момент основания ознаменовал Божье присутствие для народа, поскольку последний мог слышать только этот ужасный и повелительный звук, и лишь Моисей мог говорить с Богом и разбирать то, что Он говорит. Шофар, условно переведенный как труба, был элементом голоса посреди природного шума грома:

На третий день, при наступлении утра, были громы и молнии, и густое облако над горою, и трубный звук весьма сильный; и вострепетал весь народ, бывший в стане (Исх 19, 16). Весь народ видел громы и пламя, и звук трубный, и гору дымящуюся; и увидев *то*, народ отступил и стал вдали. И сказали Моисею: говори ты с нами, и мы будем слушать, но чтобы не говорил с нами Бог, дабы нам не умереть (Исх 20, 18–19).

Таким образом, шофар, чей звук сильнее всех громов, является здесь голосом без содержания, остающимся верным Завету, опорой Завета, который поддерживает свою букву. В этом изначальном моменте есть разделение на голос, слышимый народом как грозное и доминирующее присутствие, и на Завет, которому только Моисей мог «придать смысл». Но *нет закона без голоса**. Кажется,

* Эта плеяда ни в коем случае не ограничивается иудаизмом или христианством. Ее версии мы находим почти во всех древних мифологиях, в которых связь между голосом и сотворением мира, и особенно между голосом и основой первоначально-

что голос как бессмысленный остаток буквы — это то, что наделяет букву властью, делая из нее не просто означающее, но действие. Лакан говорит об этом: «...То, что доводит отношения субъекта с означающим до конца, завершая их тем, что в первом приближении можно назвать его отыгрыванием (*passage à l'acte*)»*. Эти «первичные означающие» являются по своему существу «действиями»: «что происходит, когда означающее не просто артикулируется, то есть соединяется, сочленяется с другими в одну цепочку, а именно вокализуется, произносится вслух»**. Голос, кажется, обладает властью превращать слова в акты, простая вока-

го Закона, кажется, представляет собой общее место: «Значительное количество информации о природе музыки и ее роли в мире обеспечивается мифами о создании Вселенной. Каждый раз при более подробном описании происхождения мира в решающий момент действия возникает акустический элемент. Каждый раз, когда божество проявляет желание дать рождение себе самому или другому божеству, произвести на свет небо и землю или человека, оно издает звуки. <...> Источник, из которого происходит мир, это всегда акустический источник» (*Schneider M. Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes // Histoire de la musique I / Ed. Roland-Manuel. Paris, 1960. P. 132*). Шнайдер приводит несколько примеров, взятых из различных древних и «примитивных» культур, и убедительно показывает необходимую связь между голосом, религией и основными социальными ритуалами, пуповиной между голосом и элементарной социальной связью.

* Лакан Ж. Семинары. Книга 10. С. 308.

** Там же.

лизация придает словам ритуальную эффективность, переход от артикуляции к вокализации соотносим с *passage à l'acte*, переходом к действию и упражнением власти; как будто простое дополнение голоса может представить изначальную форму перформативности — мы вернемся к этому позднее. Но то, что здесь оказывается в игре, это вовсе не понятия действия и вокализации, но статус объекта, который является основой для обоих и который «должен быть отделен от фонемизации». Голос, противостоящий различительным оппозициям в фонемизации, возникает как «новое, совершенно независимое, в себе пребывающее измерение — измерение вокальное»* — шофар представляет голос, несводимый к озвучиванию означающего. В этой изоляции он свидетельствует об остатке ужасающего и предполагаемого *удовольствия* Отца, которое не может быть поглощено Заветом, это оборотная сторона Отца, которую Лакан называет «*le-père-la-jouissance*», его последний предсмертный крик, сопровождающий установление закона. Это часть, которая никогда не может просто присутствовать, но и не является просто отсутствующей: объект голоса — ключевая точка, находящаяся точно на пересечении присутствия и отсутствия. Он раскрывает присутствие и служит основанием для его воображаемого признания — узнать себя в качестве адресата голоса Другого, — но в то же время это то, что, в сущности, не хватает присутствию и переворачивает все представление

* Там же. С. 309.

о нем, делая из него усеченное присутствие, построенное вокруг недостатка — недостатка, олицетворенного в виде опоры голоса.

Метафизическая картина, которую я набросал в ее общих чертах, в результате вводит в заблуждение. Если Завет, Слово, *логос* вынуждены постоянно бороться с голосом, представляющим их как других, как носитель, лишенный смысла удовольствия, как женский упадок, то они могут это делать, лишь всецело основываясь на этом другом голосе, голосе Отца, сопровождающем Завет. Так что в конечном итоге мы имеем дело не с борьбой *логоса* против голоса, но с борьбой *голоса против голоса*. Однако этот неслышный голос, принадлежащий *логосу*, отличается ли он полностью от голоса, преданного анафеме, порождающего удовольствие и безграничное разложение? Не является ли удовольствие, преследуемое законом как нечто радикально чуждое ему, не чем иным, как аспектом удовольствия, присущим самому закону? Относится ли голос Отца к абсолютно другому виду, нежели женский голос? Отличается ли четко голос гонителя от голоса преследуемого? Секрет, возможно, заключается в том, что они оба одинаковые, что нет двух голосов, но лишь объект голоса, который раскалывает Другого и препятствует ему в его неискоренимой «радикальности».

И не лежит ли в основе одного из ликов Другого, лика, что мы именуем Богом, женское наслаждение? <...> И поскольку отцовская функция, с которой кастрация как раз и связана, вписывается в это же

место, о двух Богах у нас, как видите, не может быть речи, но не получается обойтись и одним*.

То, что наделяет Закон властью, — это и то, что его непоправимо нарушает, и попытки изгнать другой голос, голос за пределами *логоса*, основываются в конечном итоге на невозможности принять присущую Закону инаковость, находящуюся в месте его собственной нехватки, которую покрывает голос. Данная точка в структуре представляет собой то, что Лакан в своей алгебре обозначил как $S(A)$, место конечного, всегда отсутствующего означающего, который призван абсолютизировать Другого, место отсутствующего основания Закона, а также место, имеющее прямое отношение к женственности и несуществованию Женщины**. Именно в этом месте инаковости в Другом и находится объект. Мужская и женская позиции могли бы стать двумя способами подойти к одной и той же невозможности, они происходят из одного и того же затруднительного положения — как два неразрывно связанных способа рассматривать один и тот же объект, содержащий неискоренимую двойственность.

* Лакан Ж. Семинары. Книга 20: Еще (1971/1973) / Пер. А. Черноглазова. М., 2011. С. 91. Глава, из которой взят этот пассаж, на самом деле называется «Бог и наслаждение (LA) женщины».

** «Женщина связана с $S(A)$, и уже поэтому она двойится <...>. Ясно теперь становится, что именно на месте, непрозрачном месте, наслаждения Другого, Другого, которым могла бы быть, существуй она, Женщина, и располагается это <...> Верховное Существо <...>» (Там же. С. 96, 98).

Глава 3.

«Физика» голоса

Сейчас мы хотели бы пойти по другому пути. Мы увидели, что с точки зрения означающей структуры, означающего как простой суммы дифференциальных оппозиций, материальность, кажется, не принимается в расчет, функции означающего вынесены за скобки. Но нельзя сказать, что она не имеет никакого значения для голоса. Действительно, голос представляется в качестве связи, которая соединяет означающее с телом. Она указывает на то, что означающее, будучи чисто логическим и различительным, должно иметь точку происхождения и выхода в теле. Должно быть тело, чтобы его поддержать и взять его на себя, его бесплотная сеть должна крепиться к материальному источнику, телесный выход призван снабжать материалом для воплощения означающего, бестелесный означающий механизм должен быть привязан к телесному механизму, пусть даже в его наименее ощутимой «сублимированной» форме простой вибрации воздуха, которая исчезает, как только она произведена, речь идет о материальности в ее наименее осязаемой форме, а значит — в самой стойкой. Первое очевидное качество голоса заключается в том, что он исчезает, как только он произведен. *Verba volant,*

scripta manent («слова улетают, написанное остается»): Лакан перефразировал эту классическую поговорку, поскольку один только голос остается здесь, в месте, в котором он раздался и которое он не может покинуть, где он рождается и умирает одновременно, — тогда как буквы улетают и, летя, образуют водоворот истории.

Ален Бадью начинает свою последнюю книгу, свой *opus magnum*, «Логика миров» с утверждения, иллюстрирующего базовую доктрину того, что он называет «демократическим материализмом»: «есть только тела и языки». На самом деле речь идет об общем представлении, которое может рассматриваться как современный — постмодернистский — аватар более прославленных предшественников, скажем, декартовское разделение на *res extensa* и *res cogitans*, в котором обе части подверглись значительному изменению: со времен картезианских машин, покрытых одеждой и шляпами, тело эволюционировало до виртуального тела, тела со множеством удовольствий; до многообразно сексуализированного тела, кибертела, тела без органов, тела как силы жизни, до кочевого тела и так далее; мышление также эволюционировало от души и идей к разнообразию знаков и языков, сведенных к многочисленным версиям семиотики; вместо тела и души — множество удовольствий и знаков. Однако обе части остаются конкретными доказательствами, двойной субстанцией того, что есть. Но в этом двойном мире — именно здесь аргумент Бадью — есть также истины, которые не являются ни телами, ни языками, ни смешением

того и другого, они также не находятся где-то еще, в каком-то удаленном платоническом месте. Они есть «эти истины, бесплотные тела, языки, лишённые смысла, бесконечные титры, необусловленные дополнения. Они становятся и остаются прерванными, как сознание поэта, „между пустотой и чистым событием“»*. Таким образом, истины, возникающие как следствия событий, создают пролом в мире всего существующего, разрыв в последовательности тел и языков.

Голос как объект, парадоксальное создание, которое мы пытаемся понять, — это также разрыв. Безусловно, он имеет свойственную ему связь с присутствием, с тем, что есть, вплоть до поддержания самого понятия присутствия, хотя он одновременно и вносит разрыв, как мы смогли увидеть; мы не можем его просто отнести в ряд существующих вещей, его топология перемещает его по отношению к присутствию. Именно здесь заключается самая важная точка в данном контексте: *именно голос обеспечивает объединение тела и языков*. Он представляется как их недостающее звено, то, что у них есть общего. Язык прикреплен к телу посредством голоса, словно голос призван выполнять функцию пинеальной железы в новом картезианском разделении субстанций. И я предполагаю, что мы можем достичь то, что Бадью ищет другим путем: выявление события и истины посредством разрыва, внесенного объектом голоса.

* Badiou A. Logiques des mondes. Paris, 2006. P. 12.

Тело, вовлеченное голосом, каким бы оно ни показалось бесплотным, при этом не становится менее стеснительным и мешающим; при всем своем живом присутствии оно напоминает труп, от которого у нас не получается избавиться (как в хичковских «Неприятностях с Гарри», 1955). Нет голоса без тела, но, еще раз, это отношение наполнено ловушками: кажется, что голос принадлежит не тому телу или совсем не адаптирован к нему, или же он разобщен с телом, из которого исходит. Отсюда сложности, присущие тому, что Мишель Шион (1982) называл *акусматическим голосом*.

Акусматическая составляющая голоса

Акусматический голос — это просто-напросто голос, источник которого мы не можем увидеть, голос, происхождение которого не может быть установлено и который мы не можем локализовать. Это голос в поисках источника, в поисках тела, но даже когда он находит свое тело, оказывается, что что-то не так, голос не скрепляется с телом, это нарост, который не соответствует размеру тела, — в качестве короткого, но убедительного примера достаточно привести «Психоз» Хичкока, полностью построенный вокруг вопроса: «Откуда раздается голос матери? Какому телу он может принадлежать?» Мы можем видеть, что голос без тела по своей сути странный и что тело, к которому он привязан, не рассеивает его навязчивого эффекта.

Шион заимствовал слово «акусматический» у Пьера Шеффера в его знаменитом «Трактате о музыкальных объектах» («Traité des objets musicaux», книга, вышедшая в 1966 году, в этом же году были опубликованы «Сочинения» («Écrits») Лакана). Термин имеет конкретное техническое значение: согласно энциклопедическому словарю Ларусс, «акусматический» описывает «звук, который мы слышим, не видя причины, от которой он происходит». Он же дает его философское происхождение: «Акусматиками были последователи Пифагора, которые, спрятанные ширмой, в течение пяти лет проходили у него обучение, не имея возможности его видеть». Ларусс следует за Диогеном Лаэртским (VIII, 10): «Пять лет они проводили в молчании, только внимая речам Пифагора, но не видя его, пока не проходили испытания»*. Учитель за ширмой преподает свое учение, не будучи увиденным: безусловно, гениальный ход, стоящий у истоков философии, — Пифагор был якобы первым, кто говорил о себе как о «философе», а также первым, кто основал философскую школу. Преимущество данного механизма было очевидным: студенты, последователи были ограничены «голосом Учителя», не будучи смущенными его взглядами или жестами, визуальными формами, зрелищем презентации, театральными

* Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Пер. М. Л. Гаспарова. М., 1979. С. 335. Мы не нашли никакого упоминания ширмы у Диогена; ее источник следует искать в кн.: *Iamblichus. De vita Pythagorica*. Leipzig, 1815. P. 72, 89.

эффектами, которые всегда являются частью преподавания; они были вынуждены концентрироваться только на голосе и смысле, который от него исходил. Получается, что у своих истоков философия зависит от театрального *coup de force*: мы становимся свидетелями простой минимальной схемы, определяющей театр, — занавеса, который служит экраном, однако этот занавес останется опущенным в течение многих лет — философия проявляет себя как актерское искусство за занавесом*.

Смысл этого метода заключался в конечном счете в том, чтобы отделить дух от тела. Идея была не только в том, чтобы ученики могли лучше следить за смыслом, не отвлекаясь зрительно, сам голос приобретал авторитет и опору смысла, поскольку источник был скрыт, он становился вездесущим и всемогущим. Красота этого приема в том, что данный механизм является не только самым простым, но и исключительно формальным, он функционирует автоматически: Учитель, «под воздействием игры» («Гамлет» II, 2; в переводе М. Ло-

* Это театральное изобретение предшествует более чем на столетие другому гениальному философско-театральному ходу — пещере Платона, которая также широко представляет проблему акустического голоса и его происхождения: «Если бы в их темнице отдавалось эхом все, что бы ни произнес любой из проходящих мимо, думаешь ты, они приписали бы эти звуки чему-нибудь иному, а не проходящей тени?» // Платон. Государство. Книга VII 515b. Таким образом, факт наделения созданий голосами всегда основывается на притворстве.

зинского), так сказать, превращается в дух без тела. Тело отвлекает дух, оно представляет собой громоздкое препятствие и именно поэтому должно быть сведено к спектральности простого голоса, поручено его бесплотному телу. Разделение таким образом полностью подчинено тому факту, что дух приобретает новую форму тела, дух находится целиком в голосе, голос вдруг оказывается наделенным аурой и властью. Пифагор стал в течение своей жизни объектом культа, его почитали как божество (*Диоген Лаэртский*, VIII, 11), что, несомненно, имеет отношение к упомянутому приему.

Этот простой механизм в действительности используется в различных религиозных ритуалах, и мы можем тут же напомнить тот очевидный факт, что в Ветхом Завете Бог регулярно появляется в качестве акусматического голоса, — эту черту он, однако, разделяет со множеством других божеств, как будто существует прямая связь между акусматическим голосом и обожествлением. Голос, источник которого мы не можем видеть, потому что не можем его локализовать, кажется, исходит неизвестно откуда, отовсюду, он становится всемогущим. Можем ли мы зайти так далеко, чтобы утверждать, что скрытый голос производит на структурном уровне «божественные эффекты»?

Однако использование данного приема различно. В качестве простого примера из популярной культуры на мысль приходит «Удивительный волшебник из Страны Оз», глубинно фрейдовская сказка о природе переноса. (Лаймен Фрэнк Баум, кстати сказать, родился в мае 1856 года, как Фрейд, и его

«Удивительный волшебник из страны Оз» вышел в свет в 1900 году, тогда же, когда и «Толкование сновидений». Возможно, есть все основания написать историю «Фрейд и Баум»). В центре сюжета находится именно акустический голос, в котором и заключается вся магия волшебника. Дороти и ее спутники направляются в Изумрудный город в надежде получить помощь волшебника, который их спасет, но волшебник может быть волшебником лишь до тех пор, пока у него есть голос, источник которого скрыт*, и однажды, когда вуаль сброшена, когда экран развернут, он непременно превращается в беспомощного и жалкого старика, которому негде спастись, напротив, он сам крайне нуждается в помощи. Еще более зловещий пример представляет собой «Завещание доктора Мабузе» (Фриц Ланг, 1933), другая великая кинематографическая демонстрация того же механизма, где снова злонамеренный учитель — не что иное, как просто голос за экраном: получается, что эффект власти может исходить от простого граммофона, то есть от другого экрана, маскирующего источник.

Радио, граммофон, магнитофон, телефон: с развитием новых носителей акустическое качество голоса стало универсальным, а значит, тривиальным. Всех их объединяет их акустическая при-

* «...так никого и не увидев, Дороти спросила:

— Где вы?

— Я повсюду, — отвечал голос, — но для простых смертных я невидим» // Баум Л. Ф. Удивительный волшебник из Страны Оз: Сказочная повесть / Пер. С. Белова. М., 2013. С. 136.

рода, и в начале их внедрения не было конца рассказам об их странных эффектах, но последние постепенно становились все более редкими по мере их всеобщего распространения (за исключением периферии, где они могут появиться совсем внезапно), ставшего банальным. Правда в том, что мы не можем видеть здесь источник голосов, все, что мы видим, — это технический аппарат, из которого раздаются голоса, и, услуга за услугу, устройство занимает место самого невидимого источника. Невидимый отсутствующий источник замещен устройством, маскирующим его и начинающим действовать, как он сам, как его дублер. Единственным напоминанием об удивлении является собака, внимательно изучающая цилиндр фонографа, мы к ней еще вернемся.

В нашем распоряжении имеется великое литературное свидетельство эпохи, один из величайших авторов с поражающей ясностью передает свои ощущения того, что оказывается на кону. В романе «У Германтов», третьей книге «В поисках утраченного времени» Пруста, рассказчик пребывает в Донсьере, небольшом провинциальном городке, где он навещает друзей и куда звонит ему по телефонной связи его бабушка. «Телефоном тогда еще так широко не пользовались, как теперь»*, — говорит Пруст, эти строчки были написаны во время Первой мировой войны и опубликованы в 1920 году. Рассказчик вынужден поспешить на телефонную

* Пруст М. У Германтов / Пер. Н. Любимова. СПб., 1999. С. 130.

станцию, чтобы ответить на вызов к аппарату и принять участие в магии, «этой феерии достаточно несколько мгновений, чтобы перед нами предстало незримое, но живое существо, с которым мы хотим говорить...»*. Но эти существа предстают перед нами в присутствии, которое еще интенсивнее, действительнее «реального» присутствия, которое в то же время является знаком разлуки, доказательством невозможного присутствия, призраком присутствия, вызывающего в сердце образ смерти.

Неложное присутствие в условиях действительной разлуки — вот что такое близкий этот голос! Но и предвестие разлуки вечной! Много раз, когда я слушал и не видел говорившую со мной издалека, мне казалось, будто ее голос взывает из такой бездны, откуда уже не выберешься, и я предчувствовал, как сожмется у меня сердце в день, когда этот голос (один, уже вне тела, которое я больше никогда не увижу) прошепчет мне на ухо слова, и слова эти мне так страстно захочется поцеловать при их излете из уст, но уста навсегда превратятся в прах**.

Голос, отделенный от тела, напоминает голос смерти. Рассказчик впервые разговаривает со своей бабушкой по телефону, и он потрясен этим новым и неожиданным опытом.

* Там же.

** Там же. С. 131–132.

...После нескольких секунд молчания, неожиданно услышал голос, который до сих пор напрасно казался мне знакомым, напрасно потому, что всякий раз, когда бабушка со мной разговаривала, я следил за тем, что она говорит, по раскрытой партитуре ее лица, в котором большое место занимали глаза, самый же ее голос я слышал сегодня впервые. <...> хрупкий вследствие деликатности, казалось, он вот-вот разобьется, изойдет чистым потоком слез; затем, так как он был со мною один, без маски лица, я впервые заметил, что он надтреснут от житейских невзгод*.

Слыша вдруг этот голос так, как ему еще никогда не приходилось его слышать, как нечто более близкое и все же недостижимое, он оказывается охваченным смертельным страхом: «Я кричал: „Бабушка, бабушка!“ — и мне хотелось поцеловать ее; но около меня был только ее голос, призрачный, такой же неосвязаемый, как тот, что, быть может, придет ко мне, когда ее не будет в живых»**.

В то же время у него возникает немедленное и непреодолимое желание увидеться с ней, в ту же самую минуту, как можно скорее. Он садится в поезд, чтобы вернуться в Париж на следующий день, и спешит в ее квартиру, чтобы «скорей освободиться в ее объятиях от призрака, о существовании которого... я все это время не подозревал и который внезапно был вызван голосом бабушки»***.

* Пруст М. У Германтов. С. 132–133.

** Там же. С. 133.

*** Там же. С. 137.

Но уже слишком поздно — образовалась трещина, которую теперь уже невозможно ничем заполнить.

...Застав бабушку за чтением. Я был в гостиной, или, вернее, меня там еще не было, потому что бабушка еще не знала, что я здесь. <...> Вместо меня, — в силу мгновенного преимущества, одаряющего нас способностью неожиданно присутствовать при нашем отсутствии, — был только свидетель, наблюдатель, в шляпе и в пальто, чужой в этом доме...*

Оказывается, что присутствие было нарушено, акустический голос обнаружил присутствие одновременно реальное и безвозвратно разделенное, и приближение к недостающей половине, бабушке из плоти и крови, неизбежно делает раскол еще более ощутимым; неосязаемый призрак не исчезает, а охватывает живое, он сам является чужим в присутствии чужой женщины.

Я, для кого бабушка была мною самим, но только мною, какого я видел в душе, в одном и том же уголке прошлого, сквозь прозрачность прилегающих одно к другому или одно на другое наслоенных воспоминаний, вдруг в нашей гостиной, составлявшей часть некоего нового мира, мира времени <...> впервые и всего лишь на мгновение, потому что она очень скоро исчезла, увидел на диване красную при свете лампы, рыхлую, ничем не примечательную, больную, задумавшуюся, бродившую поверх книги

* Там же.

слегка безумными глазами, удрученную, незнакомую мне старуху*.

Голос наполнил его настоящим желанием вернуться и сжать в объятиях тело, которому тот принадлежал, но все, что он смог обнаружить вместо этого, была старая, незнакомая ему женщина.

Среди новых медиев именно кинематограф открыл целое поле для новых экспериментов со странной природой акустического голоса. В этом нет ничего удивительного, поскольку кино строится на соответствии изображения и звука, объединяя две половины, воссоздавая непрерывное течение видимого и слышимого, но в самой попытке их согласовать обнаруживается, что, находясь в своих незыблемых пределах, они не совпадают. Проницательная книга Мишеля Шиона «Голос в кино» («*La voix au cinéma*», 1982) позволила нам глубоко это осознать. Акустический голос в кино — это не просто голос, чей источник находится вне поля видения как «объективный» голос комментатора или «субъективный» голос рассказчика, — эти двое функционируют скорее как указания к применению, руководство для глаз, интерпретация того, что мы видим. Они никогда не являются такими уж невинными, как могут показаться, они могут обманывать и вводить в заблуждение, подвергаться различному изощренному использованию, но это уже другая проблема. Акустический голос как таковой — это голос, который мы не мо-

* Пруст М. У Германтов. С. 138–139.

жем локализовать, и в качестве его парадигмы выступает голос матери в «Психозе». Последний является парадигматическим, поскольку «мать всех акусматических голосов» — это именно голос матери, акусматический голос в высшей степени и по определению, голос, источник которого ребенок не может увидеть, — его связь с миром, его пуповина, его тюрьма, его свет. От какого тела он исходит? «Психоз» предлагает радикальный и тревожный ответ, но его ужасающая радикальность раскрывает трещину и намекает на то, что акусматический голос никогда не может быть просто привязан к этой особенной женщине.

Некоторые кинематографические примеры используют акусматическую власть телефона. Вспомните «Когда звонит незнакомец» (Фред Уолтон, 1979), в котором анонимный угрожающий звонок может в одно мгновение трансформировать привычную домашнюю семейную обстановку и населить ее тайными силами. Источник голоса может находиться где угодно — на самом деле, «когда звонит незнакомец», как коротко сообщает название, все тут же меняется радикальным образом, дом оказывается во власти «отчуждения» (*Unheimlichkeit*), и, как в фильме, незнакомец, конечно, всегда звонит изнутри самого дома: невидимый источник находится так близко, насколько это возможно, и дом не может быть в безопасности, пока источник голоса не раскрыт.

Экран, маскирующий голос, нарушает душевное спокойствие, он заставляет нас мысленно перешагнуть на другую сторону. «Занавеса Пифагора

недостаточно для того, чтобы отвлечь наше любопытство, которое инстинктивно, почти непрерывно поглощено вопросом о том, что же скрывается за ним»*. Ситуация, кажется, повторяет известную гегелевскую параболу о завесе, скрывающей внутреннее от внешнего и за которую нам следует зайти — не только для того, чтобы увидеть, что находится за ней, но и для того, чтобы было что здесь увидеть, а именно самих себя, шагающих за занавес**. Так, при помощи акустического голоса мы «всегда уже» зашли за экран и окружили загадочный объект фантазией. Голос за кадром не просто питает наше любопытство, но и привносит некоторое отрицание, выраженное формулой: «Я хорошо знаю, но все-таки»***. «Я хорошо знаю, что у голоса должна быть естественная и объяснимая причина, но я все-таки верю, что он окружен тайной и наделен магической силой». Он нас дразнит и тревожит вопреки нашему осознанию. Он пред-

* *Schaeffer P. Traité des objets musicaux. Paris, 1966. P. 93–94.*

** «Выясняется, что за так называемой завесой, которая должна скрывать „внутреннее“, нечего видеть, если мы сами не зайдем за нее, как для того, чтобы тем самым было видно, так и для того, чтобы там было что-нибудь, на что можно было бы смотреть» // *Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа / Пер. Г. Шпета. СПб., 1992. С. 92.*

*** Формула стала известной благодаря плодотворному тексту Октава Маннони «Я хорошо знаю, но все-таки» (*Mannoni O. Je sais bien, mais quand même // Mannoni O. Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène. Paris, 1969*). Самый лучший комментарий последнего был сделан Пфаллером (см. *Pfaller R. Die Illusionen der anderen. Frankfurt am Main, 2002*).

ставляет сбивающую с толку причинность, как эффект, лишенный настоящей причины. «Акустическая ситуация <...> в качестве результата имеет идею о причине, которая овладевает нами, преследует нас»*. И мы могли бы утверждать, что эффективность акустического механизма как раз раскрывает фундаментальное качество голоса, отмеченное нами с самого начала: он всегда демонстрирует то, что представляется как следствие освобождения от его причины. Есть несоответствие между его источником и его слуховым эффектом, расхождение, которое никогда не может быть устранено**. Этот элемент должен также слу-

* Chion M. *Le son*. Paris, 1998. P. 201.

** Мерло-Понти в сложном аргументе «Феноменологии восприятия» представляет феномен как *la chose intersensorielle*, интерсенсорность (1978, р. 366), сочетание нескольких чувств: «Если явление <...> представляется только какому-то одному из моих чувств, то речь идет о фантоме, он достигнет подлинного существования только тогда, когда в силу обстоятельств будет способен говорить что-то другим моим чувствам, как, например, ветер, когда он неистовствует и становится видимым через беспорядок, который производит в окружающем пейзаже» (*Мерло-Понти М. Феноменология восприятия* / Пер. Д. Калугина и др. СПб., 1999. С. 409). Мы имеем дело с простым механизмом «фантомизации», часто используемым в кино: лишить изображение звука или звук изображения, и отрезанная половина окажется наделенной фантомным измерением, она станет сюрреалистической и похожей на сновидение, будто отсутствующая часть одолжила свою силу той, которая присутствует. Когда согласование не работает, когда видимое не соответствует слышимому, появляется фантом (если оставить в стороне другие виды чувств). С другой стороны, данное явление — это «совпадение», встреча взгляда и го-

жить нам напоминанием о том, что методологическое изолирование голоса, которое мы поставили себе в качестве цели, всегда является упрощением: объект голоса проявляет себя в сопоставлении с видимым и визуальным, мы не можем отделить его от взгляда, помещающего его в необходимые рамки, так что как взгляд, так и голос возникают в качестве объектов в разрыве, ввиду чего они никогда не могут быть полностью согласованы.

Настоящая проблема акустического голоса заключается в следующем: сможем ли мы когда-нибудь приписать ему его источник? Именно этот процесс Шюон называет дезакустизацией, которая заключается в том, чтобы развеять тайну. Как только голос оказывается привязанным к телу, он теряет свой всемогущий харизматический характер — он становится банальным, как в «Удивительном волшебнике из Страны Оз». Аура исчезает, голос, будучи локализован, теряет свою притягательность и власть, в его распоряжении имеется то, что мы могли бы назвать кастраторским влиянием на своего носителя, который может орудовать или размахивать своим голосовым фаллосом до тех пор, пока его привязанность к телу остается скрытой. Можно задаться вопросом, какое впечатление могло бы произвести появление Пифагора из плоти и крови перед его несчастными учениками, про-

лоса, виденного и услышанного, того, что показывается (*phaino*, которое Хайдеггер связывает с *phos*, светом), и того, что говорится (*logos*) и слышится. Отсюда же целая программа феноменологии. Если не хватает одной части, феноменология рискует превратиться в фантомологию.

жившими пять лет в страхе от его голоса за ширмой. Возможно, это не так уж отличалось бы от сцены из «Удивительного волшебника из Страны Оз»:

...Тотошка в испуге бросился в сторону и врезался в ширму, стоявшую в углу. Ширма рухнула на пол с жутким грохотом. Тут друзей ждал новый сюрприз. Там, где она стояла, обнаружился маленький и немолодой человек с лысой головой и морщинистым лицом. Железный Дровосек занес топор и бросился к человечку с криком:

— Кто ты такой?

— Я Оз, великий и грозный, — сказал человек дрожащим голосом. — Не бейте меня, пожалуйста. Я сделаю все, что ни попросите!*

Могло бы случиться так, что в момент, когда занавес спал и жалкий старик был раскрыт, главным занятием учеников стало бы поддержание иллюзии, чтобы постигшее их разочарование не коснулось большого Другого. Другая ширма должна быть установлена, чтобы помешать большому Другому увидеть то, что видели они сами, и эта вторая вуаль создавала линию разделения между посвященными и непосвященными. Вероятно, тот факт, что пифагорейская школа была первой, которая разделила эзотерическое и экзотерическое знание, не является простым совпадением, эзотерическое знание предназначалось тем, кто видел Учителя, а экзотерическое знание — тем, кто был знаком

* Баум Л. Ф. Удивительный волшебник из Страны Оз. С. 137.

с его учением лишь посредством голоса, так, что линия разделения не относилась к самой доктрине, но только к ее форме. Не призван ли эзотерический термин, чтобы вернуть покров на свое место после того, как он был приподнят?

На другом уровне ужасный незнакомец-убийца из «Когда звонит незнакомец» оказывается банальным, сломленным и отчаявшимся существом с того самого момента, когда он перестает быть угрожающим присутствием, которое мы представляем себе на другом конце провода, и когда мы видим, как слова исходят из его уст. Так же, я предполагаю, как и любой анонимный человек, звонящий по телефону с угрозами, как только он оказывается раскрытым.

Шион сравнивает дезакусматизацию со стриптизом: она может быть процессом, состоящим из нескольких этапов, вуали могут быть скинуты одна за другой; мы можем, например, увидеть носителя голоса сперва на некотором расстоянии, или со спины, или в ряду неоднозначных ситуаций, могут возникнуть остановки и отвлекающие маневры (в качестве основного примера можно привести «Психоз», где нам несколько раз кажется, что мы видели загадочный источник голоса). Мы достигаем финальной стадии, когда действительно видим выход, отверстие в теле, из которого раздается голос, рот. То есть когда мы видим щель, трещину, дыру, впадину, пустоту, само отсутствие фаллоса, как в известном фрейдовском сценарии. Фрейд рассматривал фетишизм следующим образом: мы останавливаемся на предпоследней стадии, как раз перед тем, как пустота становится видимой, превращая таким

образом эту предпоследнюю стадию в фетиш, воздвигая защиту против кастрации, заслон от пустоты*. В этом ключе мы можем понять всю проблему фетишизма голоса, который фиксирует объект на предпоследней стадии, точно перед тем, как столкнуться с неприемлемой трещиной, из которой он должен раздаваться, с щелью, из которой он якобы исходит, перед тем, как она нас поглотит. Голос как объект фетиша утверждается на краю пустоты.

Одно из эмблематических изображений модернизма — «Крик» Мунка (1893). Оно стало предметом великолепного анализа, и буду довольствоваться лишь тем, что добавлю только одну сноску: мы видим пустоту, отверстие, пропасть, но без фетиша, который мог бы нас защитить или за который можно было бы ухватиться. Многие интерпретаторы (в том числе и сам Мунк) видели деформированный пейзаж на заднем плане как результат крика, который распространяется на природу, но мы можем его понять и в противоположном направлении: как пейзаж, который исчезает в воронке черной дыры рта, будто крик засасывает дальний план в отверстие, суживает его, вместо того чтобы расширяться в нем. Написанный крик по определению немой, застрявший в горле; черное отверстие лише-

* «Нам кажется, что при установлении (Einsetzung) фетиша выдерживается скорее такой процесс, который напоминает приостановку воспоминания при травматической амнезии. Как и в последнем случае, интерес здесь также как бы приостанавливается на полпути, в качестве фетиша удерживается нечто вроде последнего впечатления, предшествующего жуткому, травматическому» // Фрейд З. Фетишизм / Пер. А. В. Гараджи // Фрейд З. Венера в мехах. С. 376.

но голоса, который мог бы его смягчить, заполнить, наделить смыслом, поэтому его резонанс еще больше. Мы не только не можем услышать крик, но и человек, странное кричащее существо, инопланетянин, не может услышать нас; у него или нее нет ушей, он, она или оно не может никого достигнуть при помощи крика, так же как он, она или оно не может быть достигнут(а/о). Если дезакусматизация ставит проблему определения голоса, чей источник скрыт, то здесь мы сталкиваемся с противоположной проблемой: с источником, которому не может быть присвоен ни один голос, но который по той же самой причине еще больше представляет голос. Мы могли бы сопоставить картину Мунка с оперой Шёнберга «Ожидание» (1908), вероятно, мы можем услышать голос существа в крике истерической женщины посреди ночи, в этом антикрике, в попытке Шёнберга лишить голос его ауры фетиша*. Из одного и из другого, из тайной связи между двумя происходит программа модернизма: она основывается на принципе того, что *должен существовать другой объект помимо фетиша*. Мы можем вспомнить, что одним из модернистских манифестов была известная статья Адорно «О ха-

* См. у Адорно: «Что потом в эпоху экспрессионизма, с которым Шёнберг в первую половину творчества имеет много общего, называли криком — это не только нечто, не поддающееся коммуникации — благодаря отказу от обычного членораздельного донесения смысла, — но объективно и отчаянная попытка достичь слуха тех, кто уже не слушает» (Адорно Теодор В. Введение в социологию музыки / Пер. А. В. Михайлова // Адорно Теодор В. Избранное: Социология музыки. М., СПб., 1999. С. 89).

рактуре фетиша в музыке и о регрессии прослушивания» («Über den Fetischcharacter in der Musik und die Regression des Hörens», 1938, позже помещенная в «Диссонансы», 1956).

Из всего этого мы должны сделать парадоксальный вывод: в конце концов, *нет такой вещи, как дезакустматизация*. Источник голоса никогда не может быть увиден, он происходит из структурно скрытой и тайной внутренности, он абсолютно не может совпадать с тем, что мы можем увидеть. Это заключение может показаться удивительным, но мы можем его соотнести с банальным опытом обыденной жизни: всегда есть что-то крайне несоответствующее между внешним аспектом личности и ее голосом, до тех пор, пока мы к нему не привыкнем. Это абсурдно, этот голос не может происходить из этого тела, он вовсе не звучит как этот человек, или же этот человек вовсе не похож на свой голос. Звучание голоса в самой своей сути является *чревовещанием*. Последнее принадлежит голосу как таковому, присущему ему акустматическому характеру: голос исходит изнутри тела, из желудка, из живота — из чего-то несравнимого и несводимого к работе рта. Факт того, что мы видим отверстие, не демистифицирует голос, напротив, он увеличивает тайну.

Ощутимый промежуток навсегда отделяет человеческое тело от «его» голоса. Голос проявляет призрачную автономию, он никогда полностью не принадлежит телу, которое мы видим, настолько, что, когда мы видим, как говорит живой человек, здесь всегда срабатывает минимальный эффект чревовещания:

как будто голос говорящего прорезался из него и в некотором смысле говорит «сам по себе», через него*.

Чревовещатели, как правило, демонстрируют свое искусство, держа в руках марионетку, куклу, манекен, который и должен быть источником голоса (вспомните Майкла Редгрейва в фильме «Глубокой ночью»). Они предлагают ложную локализацию голоса, чье местонахождение не может быть найдено, опорой для дезакустизации**. Но представим, что мы сами являемся марионеткой (в виде турка?), тогда как голос — это карлик, горбун, спрятавшийся внутри нас?

Таким образом, голос как объект появляется вместе с невозможностью дезакустизации, речь не идет о навязчивом голосе, источник которого невозможно установить; он скорее появляется в пустоте, из которой он предположительно должен происходить, но которую он не заполняет, вроде действия без истинной причины***. В любопытной топологии тела он возникает как реактивный те-

* Žižek S. *On Belief*. London, New York, 2001. P. 58.

** Более подробно об этом см.: Connor S. *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford, 2001.

*** Именно по этой причине такие формулы, как «зерно голоса» («le grain de la voix»), «материальность тела, которое говорит на своем родном языке», «тело в голосе, который поет» и другие, предложенные Бартом (*Barthes R. L'obvie et l'obtus*. Paris, 1982. P. 238, 243), никогда не функционируют. Проблема в том, что голос не может быть без парадокса привязан к телу или рассматриваться как порождение тела без парадокса.

лесный снаряд, который отделяется от тела и разносится вокруг, но, с другой стороны, он раскрывает телесное нутро, внутреннее деление тела, которое не может быть раскрыто, — будто голос является самим принципом разделения между внутренним и внешним. Голос, будучи столь эфемерным, бесплотным, воздушным, по этой же причине представляет тело как сокровище, скрытое за видимой оболочкой, «реальное» внутреннее тело, уникальное и интимное, и в то же время он, кажется, раскрывает больше, чем просто тело, — во множестве языков существует этимологическая связь между душой и дыханием (дыхание, представляющее «немой голос», нулевую точку голосового звучания); голос, несомый дыханием, указывает на душу, не подчиняющуюся телу. Мы могли бы использовать лакановскую игру слов и сказать, что голос — это *plus-de-corps*: одновременно остаток тела, телесный излишек, и уже-не-тело, конец плотского, духовность плоти, настолько, что они символизируют само совпадение наиболее существенной телесности и души. Голос — это плоть души, ее неиско-ренимая материальность, посредством которой душа никогда не может избавиться от тела; она подчинена этому интимному объекту, который не что иное, как неизгладимый след внешнего и неоднородного, но благодаря чему тело в то же время не может быть просто телом, это усеченное тело, расколотое неразрешимым разломом между внутренним и внешним. Голос является воплощением самой неосуществимости этого разделения и действует как его агент.

Голос и влечение

Как мы могли бы соединить телесную топологию голоса с нашей изначальной связующей нитью, антиномией между смыслом и голосом как антиномией между означающим и объектом? Именно здесь мы должны использовать «классическое» психоаналитическое разделение на желание и влечение и постараться рассмотреть голос как объект влечения. Кажется, у нас есть два механизма в одном единственном месте: один, стремящийся к смыслу и пониманию и делающий попутно голос невнятным (что не является вопросом понимания), и, с другой стороны, механизм, который ничего общего не имеет со смыслом, но скорее с наслаждением. Смысл против наслаждения. Речь идет о наслаждении, обычно перекрываемом смыслом, ориентированном смыслом, обрамленном им, и лишь в случае, когда он разведен со смыслом, он может предстать как центральный объект влечения.

Схематически это выглядит так, что в каждом высказывании есть, с одной стороны, измерение означающего, которое в конечном итоге совпадает с измерением желания. Правда, безусловно, в том, что желание превосходит значение, это что-то вроде отрицательной силы, которую невозможно стабилизировать ни в одном фиксированном значении. Именно в этом ключе Фрейд в «Толковании сновидений» определил сновидение как перво-степенное исполнение желаний, *Wunscherfüllung*, удовлетворение желания именно в том, что противостоит значению, но в действительности заверша-

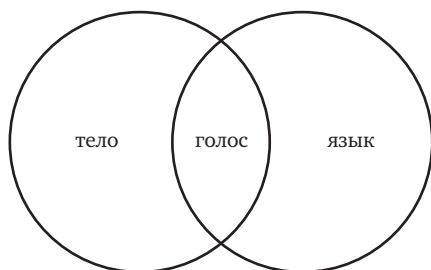
ет его ход; там, где «бессмыслица» снов раскрывает означающий механизм. Решение загадки сновидений заключается в удовлетворении желания, связанного с означающим. С другой стороны, здесь же находится измерение влечения, которое не следует означающей логике, но скорее витает вокруг объекта, объекта голоса, как чего-то ускользающего и не подлежащего обозначению. Таким образом, в каждой произнесенной фразе можно было бы увидеть мини-драму, борьбу, уменьшенную модель того, что психоанализ пытался рассматривать как враждующие измерения желания и влечения.

В желании у нас есть искры того, что Лакан, как известно, называл «бессознательным, структурированным как язык»; но влечение, говорит Фрейд, является молчаливым — в той мере, в какой оно вертится вокруг объекта голоса, это голос, который не может говорить и который *вовсе не структурирован как язык*. Желание — это то, что ведет к артикулированию крика, оно проявляет себя в своей функции призыва к другому, это другое название, указывающее на диалектику между субъектом и другим, — Лакан одно из своих самых известных «сочинений» («écrits») так и назвал «Субверсия субъекта и диалектика желания». Отрицательность желания — рычаг превращения голоса в означающее, принцип, продвигающий смысл, который, по определению, адресован другому, но желание само по себе, как движущая сила, никогда не может быть исчерпано каким-либо смыслом. Объект голоса, с другой стороны, является побочным эффектом этой операции, его вторичным результатом, кото-

рым овладевает влечение, вертясь вокруг, возвращаясь на то же самое место при повторяющихся движениях. Если субъект, желание и Другой переплетены в диалектическом движении, то голос — это их «не-диалектический» момент.

Голос связывает язык с телом, но природа этой связи парадоксальна: *голос не принадлежит ни одному ни другому*. Он не является частью языкознания, что следует из нашего изначального аргумента (в конце концов, сам де Соссюр говорил о незвуковой природе означающего; Деррида убедительно настаивал на этом пункте в работе «О грамматологии»), но и не принадлежит телу — он не только отделяется от тела и покидает его, но и не совпадает с ним, будучи «дезакустизированным», он не может быть локализован в нем. Он плывет, и плавающий голос — это явление, которое поражает куда более непосредственно, чем плавающее означающее, *le signifiant flottant*, заставившее течь немало чернил. Это реактивный снаряд тела, отделившийся от своего источника, который освободился, но при этом остается телесным. Именно в этом заключается преимущество, которое он разделяет со всеми объектами влечения: они все находятся в сфере, которая выходит за пределы тела, они продолжают тело в виде наращенного, но это вовсе не значит, что они снаружи по отношению к нему. Таким образом, голос расположен в топологически двойственном и парадоксальном месте, на пересечении языка и тела, но это пересечение не принадлежит ни одному из них. *То, что есть общего у языка и тела, — это голос, но голос не принадлежит ни языку, ни телу*. Голос исходит из тела, но

не является его частью, он же поддерживает язык, не принадлежа ему, но в этой парадоксальной топологии — это их единственный общий момент, и в данном случае речь идет о топологии объекта *a*. Именно здесь можно было бы поместить излюбленную схему Лакана в виде пересечения двух кругов и найти ей новое применение: круг языковой способности и круг тела, их пересечение, являющееся экстимным по отношению к обоим.



Чтобы рассматривать голос в качестве объекта влечения, мы должны его отделить от эмпирических голосов, которые могут быть услышаны. Внутри слышимых голосов находится неслышимый, так сказать, беззвучный голос. То, что Лакан называл объект *a*, грубо говоря, не совпадает ни с одной существующей вещью, о нем напоминают всегда лишь кусочки материального, привязанные к нему как невидимые, неслышимые добавления, не сливающиеся с ним: он одновременно упомянут и прикрыт, окутан ими, так как «сам по себе» он лишь пустота. Таким образом, звучание вызывает и в то же время маскирует голос; голос не находится где-то еще, при этом он не совпадает со слышимыми голосами.

Мы могли бы использовать разделение в английском языке между *aim* и *goal*, то есть целью, которую вводит Лакан для объяснения механизма влечения: влечение проделывает свой путь, не достигнув цели, его стрела отлетает от мишени, как бумеранг. Влечение удовлетворено, когда ему что-то мешает исполниться, не достигнув своего конца; Фрейд называет его «целезаторможенностью», *zielgehemmt**, тем не менее оно не пропускает своего маршрута; его путь к цели имеет форму круга, он огибает свой объект — цель заключается в выбранном пути, так что удовлетворение влечения происходит «в пути»**. И если цель высказывания в произведе-

* *Freud S. Triebe und Tribschicksale // Freud S. Gesammelte Werke. Bd. X. Frankfurt am Main, 1999. S. 215.*

** Лакан использует различие в английском языке между «*aim*» и «*goal*», во французском для обоих понятий существует только «*le but*»: «Здесь-то и проясняется *zielgehemmt*, торможение по отношению к цели, — особенности влечения, состоящие в том, что оно может порою получить удовлетворение, цели <...> при этом не достигая. <...>. *Aim* — если вы посылаете кого-нибудь с поручением, то слово это будет означать не то, что он должен, скажем, вам принести, а то, каким путем должен он следовать. *The aim* — это путь. Но у слова *цель* может быть и другое значение — *goal*. <...> Если влечение может быть удовлетворено, не достигнув <...> цели воспроизведения, то объясняется это тем, что <...> цель его как раз в возврате по замкнутому контуру и состоит. <...> Объект *a* не является источником орального влечения. Представление о нем <...> связано с тем фактом, что оральное влечение не удовлетворяется никакой пищей вообще, если не огибает при этом на своем пути извечно недостающий объект» (Лакан Ж. Семинары. Книга 11. С. 190–191).

нии смысла, то голос, простой инструмент — это цель, достигнутая в пути, побочный эффект траектории по направлению к цели, объект, вокруг которого кружит влечение; побочное удовлетворение, которого, однако, достаточно для того, чтобы приводить в движение весь механизм*.

Голос его хозяина

Мы хотели бы теперь обратиться к торговой марке HMV, одной из самых успешных в истории рекламы, чье лого осталось в коллективной памяти в качестве одного из самых эмблематичных лейблов прошлого века, тут же узнаваемого каждым. Его создание окружено самой настоящей сагой** : Ниппер, пес на картинке, родился в 1884 году и был назван так, поскольку имел склонность кусать (*nip*) посетителей за икры. После того как его первый хозяин Марк Барро умер в нищете в Бристоле в 1887 году, младший брат Марка — Фрэнсис, художник по профессии, взял Ниппера с собой в Ливерпуль. В Ливер-

* Можно сказать, что проблема пения (и шире — музыки) заключается в том, что оно пытается превратить путь в цель, объект влечения оно принимает за объект непосредственного наслаждения и именно поэтому не достигает его. Его эстетическое удовольствие зажимает наслаждение в рамки принципа удовольствия.

** Я основываюсь здесь на «Истории Ниппера и голоса его хозяина» («The History of Nipper and His Master's Voice»); см.: <http://danbbs.dk/> — enikoest/nipper.htm, и даю лишь короткое резюме этого сайта.

пуле и произошло самое главное событие в жизни пса: он открыл недавно изобретенный фонограф, и Фрэнсис Барро «часто замечал, насколько его беспокоил вопрос о том, откуда исходит голос». Три года спустя, после смерти Ниппера (в 1895 году, в год выхода «Исследований истерии» Фрейда и Брейера), он увековечивает эту сцену на полотне. Барро заканчивает свою картину в 1898 году и регистрирует ее в 1899 году под первым названием «Собака, смотрящая и слушающая фонограф», затем он решает переименовать ее в «Голос его хозяина» и пытается выставить ее в Королевской академии художеств, но получает отказ. В редакциях журналов он также терпит неудачу: «Никто не поймет, что делает собака», — была названа причина. Затем он обращается в «Edison Bell Company», главный производитель цилиндров для фонографа, но снова безуспешно. «Собаки не слушают фонографы», — ответила компания. В итоге удача улыбнулась ему в недавно созданной «Gramophone Company», проявившей интерес при условии, что он заменит фонограф Эдисона на картине на один из их аппаратов. В результате соглашение было подписано в сентябре 1899 года, и картина была впервые представлена публике на рекламных проспектах «Gramophone and Typewriter Company» в январе 1900 года (совпав с выходом в свет «Толкования сновидений» и знаменуя вместе с ним начало нового века). Картина и ее название были в итоге запатентованы в качестве логотипа фирмы в 1910 году.

Фрэнсис Барро был художником одной картины, как был Фома Аквинский автором одной кни-

ги, *homo unius libri*. Большую часть оставшейся профессиональной жизни он провел в написании двадцати четырех копий оригинала вплоть до своей смерти в 1924 году, воплотив таким образом модель бедного художника, которого настиг успех. На протяжении всего века лейбл «His Master's Voice» пользовался непревзойденной репутацией как в музыкальном бизнесе, так и у публики. С годами, по мере развития обширного рынка и накопления большой гаммы производимой продукции, под именем марки сложился увесистый «Путеводитель для коллекционеров» («Collectors Guide»), опубликованный в 1984 году и обновленный в 1997 году. Изображение используется только фирмой EMI в качестве защитного знака для магазинов HMV в Европе, оригинал выставлен в головном офисе EMI в Гроувенор-сквер в Лондоне.

Почему это изображение представляет для нас интерес? Каким уроком оно может нам послужить?

Во-первых, собака демонстрирует эмблематическую позу слушателя, она находится в типичном положении собачьего послушания, которое свойственно самому акту слушания. Слушание предполагает повиновение, отсюда же сильная этимологическая связь между ними двумя во многих языках: слушаться, послушание (*obey, obedience*) происходит из латинского *ob-audire*, производное слово от *audire*, слышать; в немецком *gehörchen, Gehorsam* происходит от *hören*; во многих славянских языках «*sluřati*» может означать одновременно «слушать» и «слушаться»; очевидно, то же самое можно сказать и об арабском и так далее. Этимология позво-

ляет увидеть неотъемлемую связь: слушание «всегда уже» является предпосылкой послушания; начиная с момента, когда мы начинаем слушать, мы уже на эмбриональном уровне начинаем повиноваться, мы всегда слушаем голос своего учителя, неважно, насколько мы потом будем ему возражать. В самой природе голоса есть что-то, наделяющее его авторитетом учителя (что идеально подходит для многочисленных политических применений, мы к этому вернемся). И собака в сфере *воображаемого* нашей культуры — это идеальное олицетворение слушания и послушания.

Проблема картины заключается в том, как изобразить голос, и она великолепно решает ее при помощи монтажа. Она оставляет в стороне уровень использования голоса для «межличностного общения» и показывает голос в качестве объекта, объединяя животное и машину, обходя, таким образом, человеческое. Мы могли бы рассматривать ее как особенный противовес «Крику» Мунка (написанному пятью годами ранее — может, следует написать историю «Мунк и Барро»?): картина Мунка фокусируется на человеческом голосе, но в его невозможности коммуникации, достижения другого; тогда как картина Барро представляет собой «успешное общение», лишь с той оговоркой, что оно присуще общению животных и машин. Человеческое общение может перестать быть возможным, согласно общепринятому восприятию картины Мунка, но другая коммуникация функционирует, по крайней мере в одном направлении: сообщение победно передано несчастному псу. Объект возни-

кает в самой несоразмерности технологии и животной природы, в сопоставлении, монтаже обоих. И именно в таком ключе Лакан описывает влечение — как монтаж, нечто неестественное и построенное не на природном порядке или инстинкте; это монтаж без завершенности, кажется, что у него нет ни хвоста, ни головы, как в сюрреалистическом коллаже.

Если мы попробуем найти аналогию парадоксам, обнаруженным нами на уровне *Drang, natиска*, на уровне объекта и на уровне цели влечения, — образ, который придет нам в голову, будет чем-то вроде работающей динамо-машины, присоединенной к газовой трубе, из которой появляется перо павлина, щекочущее животик хорошенькой девушки, расположившейся так просто, для красоты, по соседству*.

Монтаж собаки и граммофона с его абсурдным рупором (нет ли тут невидимого павлиньего пера, торчащего из рупора и щекочущего уши собаки?) может быть воспринят как воплощение подобного монтажа. Влечение всегда функционирует как абсурдный союз между животной природой и машинностью, они не соответствуют друг другу, но это все равно работает.

Какова цель картины, сила ее рекламной притягательности? Она достаточно четко показывает, что это новое чудо, граммофон, работает — даже собака оказывается обманутой. Звук настолько реалис-

* Лакан Ж. Семинары. Книга 11. С. 181.

тичен, что даже животные ему верят. Высокая точность воспроизведения звука находит свой полный эквивалент в собачьей преданности. Собака не видит источника голоса, она заинтригована и смотрит в загадочное отверстие, но она верит — верит еще больше оттого, что не видит источника; акустический хозяин еще больше представляет хозяина, чем его банальная внешняя версия.

Таким образом, вопрос об обмане, с которым мы здесь встречаемся, напрямую сопоставим с лакановской интерпретацией басни о соперничестве между двумя художниками:

В античном анекдоте о Зевксисе и Паррасии заслуга Зевксиса усматривается в том, что он сумел написать виноградины, к которым слетались птицы. Акцент ставится не на том, что виноградины эти были в каком-то смысле слова виноградинами совершенными, а на том, что даже птичьи глаза оказались обмануты их обликом. И доказательством этому то, что победу в состязании двух художников одерживает Паррасий, написавший всего лишь занавес, но написавший с таким правдоподобием, что Зевксис, повернувшись к нему, промолвил: *Ну а теперь твоя черед — покажи-ка, что у тебя под ним!* Ясно, таким образом, что речь идет об обмане зрения и ни о чем ином. О торжестве, иными словами, взгляда над глазом*.

* Лакан Ж. Семинары. Книга 11. С. 114. Чуть дальше Лакан добавляет другой комментарий на этот счет: «...двусмысленность обеих уровней — естественного обмана-приман-

Существуют две противоположные стратегии обмана: птицы обмануты наружностью, животные сбиты с толку внешним видом реального; тогда как человек введен в заблуждение занавесом, который не просто имитирует реальность, но маскирует ее. Только человеку присущ обманной способ в виде соблазна, обман заключается в том факте, что взгляд был привлечен к тому, чтобы проникнуть за завесу видимости — в ключевой гегелевский момент, поскольку за покрывалом нет ничего, помимо соблазненного субъекта. Взгляд уже прошел через завесу и проник в то, что не может быть увидено, он был обманут, делая шаг за внешнее. И мы уже смогли убедиться, что акустический голос имеет аналогичную структуру — мы обмануты голосом за занавесом, не видя его ис-

ки, с одной стороны, и обмана зрения, с другой. Хотя птицы и бросились, приняв роспись за виноградник, клевать пятнышки, нанесенные кистью Зевксиса на поверхность, успех этот, позволим себе заметить, не означает еще, что виноградины действительно изображены были художником с замечательным правдоподобием — наподобие тех, что видим мы в корзине у Вакха на одноименном полотне Караваджо в галерее Уффици. Если бы виноградины действительно были написаны так же правдоподобно, птицы навряд ли бы обманулись — с какой стати неправдоподобное правдоподобие это должно было вызвать у них представление о винограде? То, на что клюнули птицы, должно быть чем-то куда менее детализированным, чем-то имеющим скорее природу знака. Что касается противоположного примера, примера Паррасия, то он ясно показывает, что когда нужно обмануть человека, показывают ему написанную завесу, то есть нечто такое, за что требуется ему взором своим проникнуть» (Там же. С. 122–123).

точника, мы встревожены тайной его происхождения. Акусматический голос сочетает в себе два уровня, голос и взгляд, поскольку голос, как противоположность взгляда, не маскирует, он предстает в своей кажущейся непосредственности и напрямую проникает внутрь, его нельзя удержать на расстоянии. Таким образом, обман заключается в невозможности найти соответствие в видимом, в разрыве, который продолжает существовать между двумя, в невозможности их координации, хотя *видимое как таковое может начать функционировать как занавес для голоса.*

Что в таком случае представляет граммофон на нашей картине — виноградины или занавес? Он обманывает собаку, будучи «аутентичным воспроизведением», подлинной наружностью голоса; собака слушается так же, как птицы клюют ягоды. Но в то же время граммофон — это занавес, она прячет источник голоса, и собака еще больше одурочена воспроизведением, не видя источника. Все ее органы чувств пытаются определить, что же находится за прикрытием, начиная с уровня животного, она поднимается до уровня человека и тем самым очеловечивается; обман служит ей уроком того, что голос — это акусматическое создание (непоправимо акусматическое, а вовсе не с еще не раскрытым происхождением). Картина представляет собой что-то вроде пересечения, частичное совпадение двух уровней или необходимый переход одного в другой. Обманка для ушей — мы «всегда уже» начали слушать то, что за занавесом, природа голоса заключается в том, чтобы быть прикрытой видимым. В этом

монтаже мы могли бы увидеть притчу о влечении: собака начинает на уровне животного в сфере нужды, нацеленной напрямиком на реальность как место удовлетворения, но она оказывается перед парадоксом, маскировкой или удвоением самой реальности и находит неожиданное удовлетворение в объекте-заменителе, несводимом к завесе реального.

Торговая марка HNV представляет одну сторону голоса, голос как авторитет в эмблематичном изображении. Эта сила голоса исходит из факта, что его сложно держать на расстоянии — он изнутри трогает нас за живое, проникает напрямиком вглубь без защиты. Ушей нет век, как не перестает повторять Лакан, они не могут быть закрыты, человек все время уязвим, по отношению к звуку невозможно сохранять дистанцию. Существует четкая оппозиция между видимым и слышимым: видимый мир представляет собой относительную стабильность, постоянство, отличительный характер и расположение на расстоянии; слышимое же — это текучесть, прохождение, некоторая незавершенность, аморфность и отсутствие дистанции. Голос — неуловимый, постоянно меняющийся, в становлении, протекании, с нечеткими краями, в оппозиции к относительному постоянству, прочности и продолжительности того, что видно. Одним словом, он по своей природе скорее находится на стороне события, чем бытия, если заимствовать выражения Бадью. Он лишает нас дистанции и автономии. Если мы хотим его локализовать, установить

безопасное расстояние до него, то мы вынуждены воспользоваться видимым в качестве отсылки. Видимое может установить дистанцию, характер и источник голоса и таким образом нейтрализовать его. Сила акустического голоса заключается в том, что он не может быть сведен на нет при помощи визуальной рамки, он сам увеличивает видимое и покрывает его тайной. Эта непосредственная связь между внутренним и внешним в голосе является источником всех мифических историй о волшебной силе обворожительных голосов (сирены), которые приводят к потере человеком разума и, как следствие, катастрофе, смертельному наслаждению. И именно в этом механизм психоза, «слышание голосов» использует, изолирует и приобретает характер галлюцинаций, что присуще самому голосу. Все голоса могут быть помещены в голове, без внешнего источника, поскольку мы всегда слышим голос внутри головы, и природа его внешнего источника всегда сомнительна, стоит только нам закрыть глаза.

Я должен коротко добавить, что логика зрения кажется противоположной по отношению к логике слуха, если зрение находится скорее на стороне расстояния и стабильности, то лакановская теория взгляда как объекта нацелена именно на рассеивание этой спонтанной иллюзии, на устранение дистанции от глаза до того, что он видит, это изъятие зрителя из изображения. «Расщепление между глазом и взглядом», как называется глава из семинара 11, посвященная взгляду, говорит именно о том, что взгляд — это та точка, на которой рушит-

ся дистанция и где взгляд сам оказывается вписан в изображение, как точка, на которой изображение «смотрит» на нас, возвращает нам взгляд*. Иллюзия расстояния должна быть разоблачена как иллюзия, тогда как в случае с голосом проблема тяготеет к противоположному: как установить дистанцию, провести разделительную линию между «внутренним» и внешним миром. Откуда происходит голос? Где мы его слышим? Как мы можем отличить внешний голос от голоса в голове? Это первое онтологическое решение, первый эпистемологический разрыв, источник всей последующей онтологии и эпистемологии.

Но все это составляет лишь одну сторону двойственности, голос как авторитет — только часть истории. С другой стороны, правда также в том, что тот, кто издает голос, является носителем вокального выражения, это тот, кто выставляет себя и тем самым подвергается силе власти, которая состоит не в привилегии издавать голос, а принадлежит слушающему. Субъект оказывается предоставленным власти другого, отдавая свой собственный голос, настолько, что власть, доминирование может не только приобрести форму командующего голоса, но и уха. Голос исходит из непостижимого невидимого пространства внутри и раскрывает его, обнажает, разоблачает, показывает это внутреннее. Делая это, он производит эффект, в котором, с одной стороны, есть что-то неприличное (раскрывает то, что скрыто, интимно; чересчур оголяет, че-

* Лакан Ж. Семинары. Книга 11. С. 82.

ресчур со структурной точки зрения) и с другой — что-то тревожаще странное, именно так Фрейд вслед за Шеллингом описывал жуткое: «...все, что должно было оставаться тайным, сокровенным и выдало себя»*. Действительно можно было бы сказать, что здесь есть эффект — даже скорее эффект — стыда, сопровождающий голос: мы испытываем чувство стыда при использовании своего голоса, поскольку он открывает перед Другим скрытую интимность, речь идет о стыде, связанном не с психологией, а со структурой**. То, что оказывается обнажено, конечно же, не внутренняя природа, слишком ценное сокровище для того, чтобы быть раскрыто, или истинное я, или изначальная внутренняя жизнь; речь скорее идет о внутреннем, которое само по себе является результатом означющего разреза, его продуктом, его обременительным остатком; о внутреннем, возникшем в итоге вмешательства структуры. Так, используя голос, мы «всегда уже» предоставляем власть Другому, молчаливый слушатель всемогущее решать судьбу голоса и того, кто его издает; слушатель может выбрать его смысл или сделать вид, что ничего не слышит. Дрожащий голос — просьба о помиловании, сопереживании, понимании, и во власти слушателя — ответить на него или нет.

* Фрейд З. Жуткое / Пер. Р. Ф. Додельцева // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 268.

** Мы могли бы пойти еще дальше и говорить об «онтологическом стыде» — термине, преимущественно разработанном Джоан Копжек.

Голос — палка о двух концах: он наделен как властью над Другим, так и уязвимостью перед Другим, являясь призывом, мольбой, попыткой покорить Другого*. Он попадает прямым в внутреннее, настолько, что становится шатким сам статус внешнего, и напрямую раскрывает внутреннее, настолько, что сама гипотеза внутреннего оказывается в подчинении у голоса. Таким образом, факт слышания и произведения голоса представляет собой избыток, превышение власти, с одной стороны, и превышение уязвимости — с другой. Существует излишек голоса во внешнем ввиду его прямого, незащитного перехода во внутреннее; и есть излишек голоса, исходящего изнутри, который раскрывает слишком много всего отличного от того, чего бы нам хотелось. Мы чересчур подвержены голосу, и голос обнажает слишком много, мы слишком много содержим в себе и столько же изгоняем.

Голосу свойственна определяющая асимметрия: между голосом, исходящим от Другого, и своим собственным голосом. Принятие голоса Другого является основным, если мы хотим научиться говорить; овладение языком зависит не просто от имитации означающих, но преимущественно состоит из инкорпорации голоса. Голос — это излишек означающего, изначально представленный как

* Орфей, в отличие от сирен, уступает власть Другому и пытается получить снисхождение Другого при помощи голоса, тогда как сирены, обладатели голоса как власти, не имеют жалости.

излишек требования Другого, требования за пределами всякого отдельного требования, требования как такового, но в то же время требования по отношению к Другому, оба заключают в себе асимметрию произведения и подверженности*. Так, голос наиболее четко представляет механизм объекта влечения, его топологию, его топологический парадокс. Все объекты влечения функционируют строго посредством *механизмов — избыточных — инкорпорации и удаления* (отсюда оппозиция между грудью и испражнениями), они, во-первых, являются внетелесными, нематериальными «дополнениями» тела (отсюда же лакановский миф о ломтике (*lamella*)**), и, во-вторых, они и есть агенты разделения на внешнее и внутреннее, тогда как сами по себе не принадлежат ни к одному ни к другому, находясь в зоне частичного совпадения, пересечения, экстимности, — в результате чего наслаждение для говорящего существа несводимо к плотскому удовольствию.

* Последнее в некоторой степени проясняет лакановскую формулу влечения в схеме желания: $\$ \diamond D$ (см.: *Lacan J. Écrits. A Selection / Ed. and trans. A. Sheridan*). London, 1989. P. 314–315), мы видим субъект перед лицом требования, с тем избытком требования, который сопровождает голос.

** *Лакан Ж. Семинары. Книга 11. С. 209–210.*

Глава 4.

Этика голоса

Долгая традиция размышления о вопросах этики в качестве своего ведущего принципа взяла голос совести. Если первое приходящее на ум понимание голоса как инструмента речи вездесуще и банально, то это второе — не менее частотное. Существует распространенное представление о речи (но есть ли в речи еще что-то помимо представлений?), метафора (*idem*), которая связывает голос и совесть. Нам следует остановиться на том выдающемся факте, что этика так часто ассоциировалась с голосом, что он стал путеводной тропой размышлений о проблемах морали как в популярной рефлексии, так и в большой философской традиции. Не является ли этот внутренний голос морального повелевания, голос, который предупреждает, раздаст указы, наставления, голос, который мы не можем свести к тишине, если мы поступили неправильно, простой метафорой? Является ли он голосом, который мы действительно слышим, представляет ли внутренний голос все еще голос, и может ли голос, у которого отсутствует эмпирическое проявление, быть голосом в прямом смысле слова, быть ближе к голосу, чем звуки, которые мы физически слышим? И почему голос? Его метафоричность имеет

нечеткие границы. Является ли внешний голос буквальным, а внутренний — метафорическим? Быть может, данная метафора составляет внутреннее и совесть настолько хорошо, что само понятие буквального/внешнего зависит от факта дословного восприятия метафоры. В чем заключаются тонкая и прочная связи между голосом и сознанием? Возможно, этика — это и есть слышание голосов? Учитывая связь между сознанием и знанием (оба являются формами *con-scio*), не состоит ли сознание из слышания голосов? Поскольку я уже попытался набросать короткую историю метафизики через призму голоса, то позвольте мне усугубить и без того сложное положение и попробовать сделать короткий обзор истории этики в том же ключе*.

Голос демона

У истоков данной истории находится самый известный из всех внутренних голосов, сократовский голос, демон, сопровождающий Сократа на протяжении всей его жизни. В прославленном пассаже «Апологии» Сократ перед лицом суда говорит в свою защиту:

* Книга Бернарда Бааса (*Baas B. De la chose à l'objet*) представляет в данном случае очень полезный путеводитель, я пойду по его стопам, применяя их к своей собственной программе; см. также: *Baas B. Le démon de Socrate // Socrate. Perspectives philosophiques — perspectives psychanalytiques. Strasbourg, 1990. P. 109–132.*

Мне бывает какое-то чудесное божественное знамение; ведь над этим и Мелет посмеялся в своей жалобе. Началось у меня это с детства: вдруг — какой-то голос, который всякий раз отклоняет меня от того, что я бываю намерен делать, а склонять к чему-нибудь никогда не склоняет. Вот этот-то голос и не допускает меня заниматься государственными делами. И кажется, прекрасно делает, что не допускает*.

Голос, этот демон, представляет своего рода тень Сократа или его ангела-хранителя (и кажется, что сама фигура ангела-хранителя в христианстве исходит от прочтения Сократа Святым Августином). Несмотря на короткий характер цитаты, мы можем выделить в ней пять полезных для нас моментов.

- ◇ Происхождение этого голоса предположительно является божественным и сверхъестественным, он приходит свыше, хотя и обитает в самой глубине сознания Сократа, являясь одновременно наиболее интимным и наиболее трансцендентным. Это «атопический голос», пересечение внутреннего и внешнего.
- ◇ Речь не идет о голосе, дающем предписания, говорящем Сократу, что ему делать, — он сам должен это решить для себя. Он просто отговаривает его от некоторых действий, предотвращая от неправильного поступка, не советуя при этом, как следует сделать правильно. Голос имеет отрицательную, апотрептическую функцию и тем

* Платон. Апология Сократа / Пер. М. С. Соловьева // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Том 1. М., 1990. 31d.

самым находится в тесной связи с позицией Сократа в философии: это именно та позиция, которую Сократ занимает по отношению к своим многочисленным собеседникам, он относится к ним, по крайней мере в принципе, так же, как демон относится к нему. Он не предлагает ни советов, ни положительных теорий, он лишь отворачивает их от неправильного хода мыслей, общепринятых мнений, не навязывая им своих собственных идей, не предоставляя готовых ответов (хотя эта основная поведенческая тактика имеет склонность становиться расплывчатой, как только начинается ее применение на практике). Его собственная функция в отношении других является апотрептической, он лишь хочет открыть пути философии для других, так, как демон это сделал для него, и для этого он перенимает позицию демона и имитирует его стратегию. Он становится поборником голоса, который был ему дан независимо от его желания или намерений, и его роль — стать его агентом*.

- ◇ Это голос, с которым невозможно вести дискуссию, суть заключается не в том, чтобы взвешивать «за» и «против». Голос всегда прав, но не на основе логических аргументов, в конечном счете речь здесь идет вовсе не о *логосе*.

* «Подумайте о Сократе. Его безукоризненная чистота и его *atoria* коррелятивны. Недаром вмешивается всякий раз в дело демонический голос. Вы станете возражать, говоря, что голос, который Сократом руководит, — это не сам Сократ?» (Лакан Ж. Семинары. Книга 11. С. 275).

- ◇ Демон — это не универсальная функция, которая должна принадлежать всем, человеку как таковому; он принадлежит Сократу в качестве его отличительного знака, это особенная связь с божественным, которая в то же время определяет его миссию в философии: сделать ее широко доступной, преобразить ее в призыв, в тягу к философии, в первый шаг к обобщению.
- ◇ В тексте, следующем после процитированного нами, проясняется, что этот голос на самом деле отговаривает Сократа от участия в активной политической жизни: голос принадлежит нравственному закону как оппозиции по отношению к положительно утвержденным законам общины, поддерживаясь таким образом «неписанным законом». (Это различие широко применяется в «Антигоне» при разделении на божественные неписанные законы и человеческие законы *полиса*.) Здесь мы могли бы очень схематично выделить то, что Кант несколько тысячелетий спустя назовет оппозицией между моралью и законностью. Это деление зависит от определенного понимания разделения на голос и букву, согласно которому нравственность представляется как область голоса, а легальность — как сфера буквы.

Сократ — это творение голоса. Он не только не создал никаких письменных сочинений, но и совершенная им революция мысли основывалась исключительно на голосе, улетающем, не оставляя следов, как и все голоса, который, однако, продолжа-

ет звучать через историю философии; его мыслительный акт опирался только на голос, отделенный от буквы; и эта опора на голос со своей стороны также находит поддержку во внутреннем голосе, в его демоне, агентом которого он был.

Данная сократовская тема будет заимствована целой традицией, часто далеко уходя от своего источника: голос совести начал функционировать как верный проводник в вопросах этики, носитель моральных наставлений и указаний, повелительный внутренний голос, неотвратимый и властный в своей непосредственности и подавляющем присутствии, голос, который мы не можем заставить замолчать или воспрепятствовать ему — случись это, катастрофа неизбежна. Это голос, который подрывает все дискурсивные аргументы и предоставляет прочную основу для морального суждения за пределами дискурсивности, тонких расчетов, оправданий и обдумывания. Свой будто бы непогрешимый авторитет он черпает вне *логоса*.

Мы могли бы проследить этот механизм, возможно, в его самом чистом виде, в той части «Эмилия», которую Руссо назвал «Исповедание веры савойского викария» («La profession de foi du Vicaire savoyard») и которая представляет в его глазах здравую, крепкую и пронизательную основу морали. В лице савойского викария Руссо находит своего собственного Сократа, человека, который ничего не написал, который опирается лишь на простой голос и следует своему собственному внутреннему голосу. Ядро истинной природы в этом

предполагаемом воплощении естественной причины — не что иное, как «бессмертный и небесный голос», «святой голос природы», «внутренний голос», который «непогрешим»:

О совесть, совесть! божественный инстинкт, бессмертный и небесный голос, верный путеводитель существа темного и ограниченного, разумного и свободного, непогрешимый ценитель добра и зла, уподобляющий человека Богу! это ты создаешь превосходство его природы и придаешь нравственный смысл его действиям; без тебя я не чувствую в себе ничего такого, что поднимало бы меня над уровнем зверей, кроме печальной привилегии блуждать от ошибок к ошибкам при помощи мышления, лишенного руководства, и разума, лишенного основ*.

Человеческое достоинство не может быть обусловлено только разумом и пониманием, поскольку оно ведет нас от ошибки к ошибке, если оно не закреплено в голосе как в его проводнике и принципе, печати божественного в человеческом существе. Голос — это связь с Богом, тогда как разум

* Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании / Пер. П. Д. Первова // Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 347. Совесть совпадает с голосом, хотя несколькими страницами раньше Руссо делает следующую посылку: «...я извлекаю эти правила не из принципов высшей философии, но нахожу их начертанными природой в глубине своего сердца неизгладимыми буквами» // Там же. С. 341. Однако невидимые буквы природы бессильны без голоса как его единственного истинного выражения.

и понимание сами по себе лишены божественной искры, они всего лишь плачевная сторона нашего преимущества над животными. Другие голоса могут постараться изменить этот божественный голос — «шумный голос» предрассудков, «голос тела» («Совесть есть голос души, страсти — голос тела»)*. Кажется, что человеческая совесть — это дело голоса, она представляется борьбой голосов (мы, возможно, могли бы ее рассматривать как оперу, которую Руссо очень ценил), хотя в этой борьбе божественный голос в результате оказывается сильнее, он одерживает верх, будучи истинным голосом, нацеленным против ложных голосов**. Этот

* Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. С. 341.

** Это осуждение «голосов страстей» («les voix des passions») может показаться противоречащим ведущей идее аргумента, представленного Руссо в «Эссе о происхождении языков» (1761), учитывая тот факт, что голос страстей являлся первоначальной материей языка, исходным блаженным состоянием, в котором язык совпадал с пением и которое было утеряно, когда страсти были отделены от языка, и последний, будучи оторванным от своей природной почвы, смог стать орудием развращения. Однако противоречие лишь внешнее: первоначальные страсти, составляющие единое с языком, были также неотделимы от естественной склонности к морали; и союз страстей и нравственности в естественном голосе — то, что этика и музыка должны постараться найти заново. Это объясняет глубокий интерес Руссо к музыке (здесь же можно упомянуть его очаровательную оперу «Деревенский колдун», которую все еще продолжают ставить). Таким образом, для Руссо музыка обладает этической миссией — заставлять петь страсти и мораль одним и тем же голосом; мы можем также утверждать обратное: у этики есть музыкальное призвание.

голос обязательно наделен непосредственным моральным авторитетом: но сколько бы ни было гипотез и споров о нравственности, все это не имеет основания без солидной опоры в голосе, его непосредственной интуиции и производимого им чувства.

Позиция Руссо может показаться ужасно наивной и упрощенной, но она уходила глубокими корнями в борьбу, которая велась между поколением Просвещения и Церковью, носителями традиционного авторитета, с одной стороны, а с другой — в борьбу в самом сердце Просвещения, для которого фигура Руссо скорее представляла исключение. Он находился в строгой оппозиции по отношению к самому радикальному материализму и атеизму, особенно к Гельвецию и его труду «Об уме» («De l'esprit», 1758), книга в феврале 1759 года была сожжена на костре по парламентскому указу, осуждающему ее за чистый материализм и нападки на христианство (пример эмблематической связи между духом и огнем, о которой Деррида говорит в своей собственной работе «О духе» («De l'esprit»), заимствовав название у Гельвеция). Руссо занимает противоположную позицию, решительно защищая религию, для него не могли существовать добродетели без религии, но речь, конечно, шла о «естественной религии», которая, в свою очередь, предусматривала такую же энергичную критику института Церкви, ее догм и практики. Но вопреки всем предпринимаемым усилиям несколько лет спустя, в 1762 году, «Эмиль» также окажется

в огне, и Руссо удастся уйти от ареста, лишь сбежав в Женеву.

Естественная религия была внутренним оракулом, чистым источником внутренней правды, тогда как Церковь основывалась на идее первородного греха, человека как грешника, нуждающегося в постоянном надзоре и защите, как постоянного субъекта подозрений — первородный грех был доктриной христианства, дающей Церкви право на ведение перманентного террора. Религия Руссо, исповедуемая савойским викарием, была верой во внутреннего бога, в его интимное и чистое присутствие, воплощенное в голосе. Однако из этого следует парадокс, пронизывающий весь текст «Эмиля»: чтобы этот внутренний голос вышел на свет, необходимо избавиться от всех наслоений развращенных социальных голосов, от плохих привычек, унаследованных у плохой истории. Эмиль, будучи сиротой, должен был воспитываться Воспитателем, и главная функция последнего являлась апотрептической: защитить бедного Эмиля от всех порочных влияний, отвлечь его от всех укорененных вредных привычек таким образом, чтобы он мог открыть внутренний голос для себя самого. Вера во внутренний и чистый голос дает Воспитателю абсолютное право терроризировать бедного ребенка гораздо хуже любой Церкви, так что первородная чистота и первородный грех приводят к одному и тому же результату. Несчастный ребенок подвергается постоянной слежке и контролю, его жизнь зависит от милости Воспитателя.

Эмиль должен таким образом дорасти до того, чтобы быть способным разрешить себе действовать независимо от какого-либо внешнего авторитета, основываясь лишь на своей истинной внутренней природе, но лишь Воспитатель может решить, в чем заключается эта истинная природа, он единственный способен различить в шуме голосов хорошие голоса от бесчисленного количества ложных претендентов. Чистый внутренний голос становится неразрывно связан с подавляющим присутствием Другого.

Голос разума

Может показаться странным, но скорее симптоматичным, что мы находим это же понимание голоса у Канта. Странно, поскольку Кант, несмотря на то что он был большим поклонником своего современника Руссо, находился на противоположном от него конце в вопросах этики: лишь моральный закон может обеспечить прочную основу, будучи в своей универсальности — или, скорее, в своем предписании универсальности — чисто формальным. Любое нравственное действие должно быть подвергнуто экзамену на универсальность, и кажется, что в нем нет никакого места для голосов или нравственных чувств (действительно, Кант резко критиковал все попытки обосновывать мораль нравственным чувством). Этика должна быть основана на одном только разуме.

Мы можем сопоставить обращение к совести у Руссо, процитированное выше, с обращением к долгу у Канта:

Долг! Ты возвышенное, великое слово, в тебе нет ничего приятного, что льстило бы людям, ты требуешь подчинения, хотя, чтобы побудить волю, и не угрожаешь тем, что внушало бы естественное отвращение в душе и пугало бы; ты только устанавливаешь закон, который сам собой проникает в душу <...> — где же твой достойный тебя источник и где корни твоего благородного происхождения, гордо отвергающего всякое родство со склонностями, и откуда возникают необходимые условия того достоинства, которое только люди могут дать себе?*

Риторика обращения такая же, но поставленная перед ней цель — противоположна: долг как моральный закон представляет собой полную противоположность ощущениям, это призыв отрезать все связи с естественным, стремлениями, чувствами, привязанностями, внутренним оракулом:

Но из него <морального чувства> нельзя вывести понятие долга, иначе мы должны были бы мыслить себе чувство закона как такового и делать предметом ощущения то, что можно мыслить только разумом. <...> Моральный закон есть действительно закон причинности через свободу и, следова-

* *Кант И.* Критика практического разума / Пер. Н. М. Соколова // Кант И. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. М., 1994. С. 477.

тельно, возможности некоторой сверхчувственной природы*.

Речь идет не более и не менее, как о том, чтобы порвать все связи с божественным — моральный закон принадлежит только разуму и не может иметь никакого другого источника, природного или сверхчувственного. Несмотря на это, несколькими страницами выше мы с удивлением узнаем, что даже разум наделен голосом. Рассуждая о кажущемся ему чудовищным предложении выдвинуть свое личное счастье в качестве высшей цели, Кант утверждает, что данный принцип и лежащее в его основе противоречие полностью разрушили бы любую нравственность: «<...> если бы голос разума по отношению к воле не был столь четким, столь незаглушимым и столь внятным даже для самого простого человека, оно <противоречие> могло бы совершенно погубить нравственность <die Stimme der Vernunft in Beziehung auf den Willen <...> so deutlich, so unüberschreibbar, selbst für den gemeinsten Menschen so vernehmlich>»**. Странники ложной морали могут продолжать свои сбивающие с толку спекуляции лишь при условии, если они заткнут уши, чтобы не слышать этот «небесный голос» (*himmlische Stimme*)***.

Таким образом, наравне с голосом сердца, голосом природы и божественным голосом существу-

* Там же. С. 420–421, 430.

** Там же. С. 415.

*** Там же.

ет голос разума, который, будучи тихим, настолько силен, что мы можем кричать так громко, как нам только вздумается, мы никогда не сможем его перекричать или заставить замолчать. Сам разум наделен божественным голосом, он совпадает с ним — не следует ли, однако, Кант за Руссо? Не использует ли он «невинно» общую метафору, унаследованную у традиции, или же указывает на специфический ключевой случай в функционировании разума? Ключевой, хотя мы и не должны были найти его здесь на первом месте? Может быть, здесь сокрыто слепое пятно кантовского разума? (Его неслышимый крик?) Как бы там ни было, голос приобретает вместе с Кантом другую форму: Сократа голос всего-навсего отговаривал от плохих поступков (и предназначался лишь ушам Сократа); для Руссо божественный и природный голос (что означает одно и то же) был проводником, указывающим всем человеческим существам, как следует действовать, компасом в любой ситуации, при условии, что к нему прислушиваются; тогда как кантовский голос не приказывает и не препятствует чему-либо, а уж тем более не советует или отговаривает. Это просто-напросто голос, который спрашивает, неумолимо требует лишь одной-единственной вещи: подчинения желания рациональности и формальности нравственного закона, категорическому императиву. Голос разума — всего лишь указание подчиняться разуму, у него нет другого содержания. Это исключительно формальный голос, форма голоса, предписывающая чистую формальность, подчинение форме. Разум сам по себе бессилен —

идея, которую Кант подробно разовьет в «Споре факультетов» (1794)*, где вся аргументация будет базироваться на постулате, что факультет философии должен быть отделен от какого-либо уровня власти, — именно лишившись какой-либо связи с властью, он сможет рассчитывать на власть разума, который в конечном счете одержит верх. Преимущество факультета философии (в отличие от теологии, права и медицины) заключается в том, что единственные цели, которые он преследует независимым образом, — это знание и истина, и ввиду того, что он не связан с властью, его власть всепоглащающа: лишь голос, который абсолютно молчалив, может перекрыть все другие голоса. Голос разума, каким бы он ни был тихим, представляет власть слабого, таинственную силу, заставляющую нас следовать за разумом. Это власть, которая возникает там, где все другие виды власти нивелируются. *Голос есть сила разума.*

* Вопрос о власти разума появляется в «Критике практического разума» в виде *Triebfeder*, побуждения, движущей силы разума (и мы обязаны отметить особенную связь с *Trieb*, фрейдовским влечением). Нравственному закону в его чистой формальности не хватает силы, чтобы детерминировать желание, он нуждается в движущей силе, которую Кант находит в парадоксальном чувстве — уважении (*die Achtung*) к моральному закону. Он рассматривает его как единственное чувство априори и без патологии, чье происхождение не носит эмпирического характера, а рождено самим законом. К этому можно добавить: уважение морального закона занимает то же структурное место в аргументации Канта, что и голос разума. Для более подробного комментария см.: *Zupančič A. Ethics of the Real. London, New York, 2000.*

Голос кантовского разума неразрывно связан с тайной субъекта высказывания морального закона — и здесь мы приходим к концепции голоса как чистого акта высказывания. Кто обращается к нам во втором лице и наставляет нас: «Поступай так, чтобы максима твоей воли могла в то же время иметь силу принципа всеобщего законодательства»*? Кто субъект, высказывающий категорический императив? Какой авторитет обращается ко всем на «ты» в призыве, одновременно личном и всеобщем? Источник этой просьбы, безусловно, не может был воплощен в субъекте, он говорит с нами из места, которое не доступно для субъекта, хотя речь как раз и идет о как таковом локусе автономии субъекта. Здесь мы можем подтвердить, что субъект высказывания в своей структуре совпадает с голосом разума, голосом, происхождение которого мы не смогли бы определить. Наиболее интимная область сознания происходит из сферы за ее пределами, это атопический голос, обращающийся к нам изнутри, внутренний *атопос*. Кант уступает длинной традиции, определяя этот голос как божественный, так как упоминание божественного напрямую противоречит его центральной амбиции установить принцип, не зависящий от какого-либо божественного авторитета и порывающий все связи между этикой и теологией.

Полтора столетия спустя Фрейд в известном пассаже «Будущего одной иллюзии» (1927) исполь-

* Кант И. Критика практического разума. С. 409.

зует точно такую же метафору в поистине кантовском контексте:

Мы можем сколь угодно часто подчеркивать, что человеческий интеллект бессилён в сравнении с человеческими влечениями, и будем правы. Но есть все же что-то необычное в этой слабости; голос интеллекта тих, но он не успокаивается, пока не добьётся, чтобы его услышали. <Die Stimme des Intellekts ist leise, aber sie ruht nicht, ehe sie sich Gehör geschafft hat.> В конце концов, хотя его снова и снова, бесконечное число раз ставят на место, он добивается своего. Это одно из немногочисленных обстоятельств, питающих наш оптимизм относительно будущего человечества, но и одно само по себе оно много что значит. На нем можно строить еще и другие надежды. Примат интеллекта маячит в очень, очень неблизкой, но все-таки, по-видимому, не в бесконечной дали*.

Таким образом надежды на будущее человечества снова возложены на голос разума, который, каким бы он ни был мягким и тихим, все-таки одержит верх и будет наконец услышан. Сила разума заключается, еще раз, в голосе, происхождение которого нам не доступно. В «Новом цикле лекций по введению в психоанализ» (1933) Фрейд не стесняется употреблять еще более категоричные и радикальные формулировки: «Наша главная надежда на будущее заключается в том, что интеллект —

* Фрейд З. Будущее одной иллюзии / Пер. В. Биbihина // Фрейд З. Сумерки богов. М., 1990. С. 140.

научный дух, разум — со временем установит диктатуру в душевной жизни людей <die Diktatur im menschlichen Seelenleben>»*. До такой степени, что мягкий и слабый, едва слышный голос показывает себя как самая немыслимая кандидатура на роль диктатора, его еле уловимый звук имеет все задатки будущего диктатора. Демократия в психической жизни, кажется, не сулит ничего хорошего для будущего человечества и выглядит скорее как нечто пагубное.

Фрейд сталкивает разум с жизнью влечений (*Triebleben*) и противопоставляет их в непрекращающемся конфликте. Сила последних, кажется, не получает никакого объяснения, она выглядит очевидной, поскольку влечения по определению являются силами, производящими давление. Откуда тогда происходит сила разума? На какую силу может опереться разум в этой битве со столь мощным врагом, чья неукротимая и всемогущая власть

* Фрейд З. Новый цикл лекций по введению в психоанализ (1933 [1932]) // Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ / Пер. А. М. Боковой. М., 2009. С. 583. Он продолжает: «Сущность разума — залог того, что он обязательно отведет достойное место эмоциональным побуждениям человека и тому, что ими определяется. Вместе с тем общая непреложность такого господства разума окажется самой прочной объединяющей связью между людьми и проторит путь к дальнейшему сплочению» // Там же. С. 583–584. Таким образом, мы ждем от разума, что он будет щедрым просвещенным диктатором, который мудро предоставит своим подданным некую свободу действий. Как новое воплощение Фридриха Великого, героя стольких мыслителей Просвещения и особенно большого идола Канта?

как результат взаимодействия влечений всегда находит способы, в том числе и самые невероятные и требующие усилий, чтобы гарантировать свое удовлетворение? Какую силу можем мы использовать против непоколебимого, повторяющегося, непреодолимого влечения, которое движет побуждениями? Фрейд здесь, по всей очевидности, делает ставку на проигравшего, перед лицом этого великолепного противника он наделен лишь тонкой ниточкой голоса. К тому же голос этот очень тихий и слабый — он далек от трубного голоса *сверх-я*, которому ничего не стоит заставить себя слушать. Голос разума — это не голос *сверх-я*, вопреки ошибочному предположению Фрейда касательно их совпадения, и это тем более не голос субъекта (и его я) — но, вероятно, у него есть связь с бессознательным. В самом деле, Лакану требуется немного времени, чтобы установить родство:

*Голос разума негромок, — читаем мы в одном месте у Фрейда, — но говорит он вечно одно и то же. Не замечает обычно, что о бессознательном желании пишет Фрейд в выражениях точно тех же. Тоже негромкий, голос бессознательного желания настоятелен и неумолчен. И есть, возможно, между тем и другим какая-то связь**.

Так, странная судьба фрейдовского разума состояла в том, чтобы быть связанной с бессознательным. Разум неоднозначным образом предста-

* Лакан Ж. Семинары. Книга 11. С. 273.

ет не просто в терминах *инстанции* вытеснения, несмотря на ее заявленную диктаторскую роль, но скорее с точки зрения вытесненного: как те, которые всегда найдут способ, чтобы их услышали, какими бы ни были попытки их заглушить, — они дают о себе знать при самых строжайших видах цензуры, так же как и бессознательное желание. Разум был бы бессильным, если бы у него не было союзника в бессознательном, и его голос, кажется, является той ключевой точкой, которая связывает формальность интеллекта с силами *оно* и соединяет их воедино. Не читаем ли мы об указании на эту идею в самом девизе «Толкований сновидений», взятом из Вергилия: «Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo»?* Вероятно, его следует расценивать так, что разум должен воспользоваться областью инфернального, чтобы быть услышанным и восторжествовать? И что его связующее звено с преисподней — его голос?

Итак, Фрейд полтора столетия спустя следует за Кантом: та же вера в разум и его финальное господство и та же подчиненность голосу не утратили своей живости, даже более того — прибавили уверенности за полтора века стремительного и впечатляющего научного прогресса, породившего всеобщее доверие, — однако цитата о диктатуре имеет зловещую дату 1933 год, накануне другого вида

* «Если небесных богов не склоню — Ахеронт я подвигну». Перевод С. А. Ошерова.

диктатуры*, и призыв Фрейда к разуму звучит скорее как отчаянная мольба в эпоху, когда разум с захватывающей дух скоростью терял свои доминирующие позиции.

Мы тут же, конечно, спешим добавить, что Фрейд использует термин «разум» в абсолютно не кантовском понимании, а в гораздо более широком и менее точном смысле: он включает его в более широкую перспективу научного прогресса и интеллекта как такового, он использует его в привычном общепринятом смысле, тогда как кантовский разум находится за пределами науки — наука есть вопрос *Verstand*, понимания, а не *Vernunft*, разума. Наука — это дело развития знания, в отличие от разума, и практический разум вместе в законе морали расположен вне области, доступной науке, — он касается нечувственного, неэмпирического. Однако и Кант и Фрейд разделяют общую гипотезу о голосе разума, так же как и о его загадочном свойстве уметь о себе заявить и заставить себя слушать вопреки всем ожиданиям. Эта загадочная сила не имеет никакого отношения к божественному, но поддерживает парадоксальную связь с бессознательным желанием. Лакан в другом известном пассаже даже приходит к радикальному выводу, что последние два совпадают: категорический кантов-

* «Новый цикл лекций по введению в психоанализ» был написан в 1932 г. и опубликован в декабре этого же года, за месяц до официального выхода в свет и менее двух месяцев до того, как Гитлер пришел к власти.

ский императив, по его утверждениям, не что иное, как желание в его чистом виде*.

Действительно, природа желания, так, как она определена в психоанализе, наделена безусловным характером, который обычно отведен закону: он преобразует безусловную составляющую требования в «абсолютное условие», вводит «несоизмеримую, бесконечную меру»**, меру, под которую не подходит ни один объект и расценивается ею как «патологический» в кантовском понимании термина. Желание не переносит никакого компромисса с каким-либо отдельно взятым объектом, который всегда воспринимается как «это не то», в процессе, в ходе которого желание постоянно

* «...Куда более прав Кант, чья теория сознания <...> основана <...> на понятии о моральном законе, который называется у него, если присмотреться, не чем иным, как желанием в чистом виде» (Лакан Ж. Семинары. Книга 11. С. 291–292). См. также: «...соображения о возможности или невозможности на моральный императив никак не влияют <...>. Налагающее на нас необходимость практического разума обязательство свидетельствует о себе безусловным ты должен. Однако лежащая за порогом область обнаруживает, если применять к ней кантовское определение со всей строгостью, свою пустоту. Место это, как мы, аналитики, способны понять, и есть то место, которое занимает желание. Опыт наш, переворачивая традиционную перспективу, ставит в центр ту несоизмеримую, бесконечную меру, что носит имя желание» (Лакан Ж. Семинары. Книга 7: Этика психоанализа (1959–1960) / Пер. А. Черноглазова. М., 2006. С. 403); «И когда закон действительно здесь, желание не выдерживает, однако именно для разума закон и подавленное желание являются одной единственной вещью, и это как раз то, что открыл Фрейд» (Lacan J. Ecrits. P. 782).

** Лакан Ж. Семинары. Книга 7. С. 403.

сталкивается с неудовлетворением. Этика, как ее представляет Лакан в «Этике психоанализа», является этикой с настойчивым упором на желании, желании как непримиримой настойчивости. Отсюда общеизвестная максима этой этики: не поступаться своим желанием, *ne pas céder sur son désir**. Если психическая жизнь человека еще пока не достигла стадии диктатуры разума, то это не потому, что субъекты находятся под влиянием желания вместо того, чтобы слушать разум, ровно наоборот, они склонны отступать от этой максимы, поступаться своим желанием, они оставляют разум, так как не упорствуют в своем желании.

Но если следовать этому радикальному предположению, то «разум по Фрейду» должен быть отделен от простого доверия человеческим интеллектуальным возможностям, научному прогрессу и прочее и снова взят в кантовском узком понимании, представая, таким образом, в новом свете: не как разум, призванный укрощать дикие силы бессознательного, но как разум самого бессознательного желания. Место заблуждений и иллюзий (тех, у которых многообещающее будущее и которые благополучно держатся под контролем голосом разума, по словам Фрейда), так же как и место сомнений, капитуляции и компромиссов,

* «Я утверждаю, что единственное, в чем человек, во всяком случае в аналитической перспективе, может быть виновен, так это в том, что он поступился своим желанием» (Там же. С. 407). Что касается этой темы, я могу лишь посоветовать читателю великолепное исследование Аленки Зупанчич: *Zupančič A. Ethics of the Real.*

должно находиться в я, то есть на той территории, которая обычно представлялась как вместилище разума; тогда как разум, связанный с бессознательным, — следует ли его называть «бессознательным разумом»? — мог бы служить им противоядием.

Не является ли голос разума в данной перспективе голосом бессознательного желания? Есть ли у желания голос, тихий или громкий? Мы к этому еще вернемся, но пока отважимся сделать следующий шаг: голос разума (бессознательный) в своей настойчивости, возможно, вовсе не тот, кто защищает нас от иррациональности влечений, но, напротив, является тем рычагом, который продвигает желание к влечению. Следует напомнить, что «героизм желания» (героизм изречения «не поступать своим желанием») далеко не последнее слово Лакана о вопросах этики. Любопытен тот факт, что после семинара об этике (1959/1960) он никогда больше не возвращался к ним, и в его последующей работе мы находим тенденцию к снижению статуса желания: его нет среди «четырех основных понятий психоанализа», и позже в «Сочинениях» («*Écrits*») можно прочитать: «Ибо желание и есть не что иное, как защита <*défense*> — запрет <*défense*> на переход в наслаждении определенной границы»*. Героизм желания следовало бы оставить в пользу другого принципа, предварительно названного «от желания к влечению». Схематическим образом этика желания побуждает субъекта отречься от всякого компромисса, заключающего

* Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда. С. 179.

ся в поиске удовлетворения в отдельном объекте, ни один объект не может соответствовать желанию и его отрицательной силе, каждый объект должен быть пожертвован, чтобы сохранить желание во всей его чистоте. Но именно эта чистота как таковая и функционирует как защита и должна быть пожертвована в свою очередь: влечение возникает, когда желание побуждается пожертвовать не только своими объектами, но и чистотой как таковой, и голос в конечном итоге, возможно, единственный, кто делает возможным этот переход.

Наш краткий обзор этики голоса находит свое заключение, свою последнюю и, вероятно, самую чистую форму у Хайдеггера — в голосе, который не говорит ничего особенного, но настаивает как чистое указание. Вкратце: в параграфах «Бытия и времени» (которое, кстати сказать, было опубликовано в 1927 году, в том же году, когда вышло «Будущее одной иллюзии» Фрейда), говорящих о *Gewissen*, «Экзистенциально-онтологические основания совести» (№ 55–60), можно найти всю феноменологию зова (*der Ruf*) совести.

Что совесть выкрикивает позванному? Беря строго — ничего. Зов ничего не высказывает, не дает справок о мировых событиях, не имеет что поведать. Всего меньше стремится он к тому, чтобы развязать в призванной самости «диалог с собой». Окликнутой самости ничего не *на-зывается*, но она *вызывается* к себе самой, т. е. к ее самой своей способности быть. Зов, отвечая своей зовущей тенденции, не вводит

призываемую самость в «судоговорение», но как призыв к самой своей способности само-бытия он есть вы-(водящий-«вперед»-)зов присутствия в его собственнейшие возможности. <...> *Совесть говорит единственно и неизменно в модусе молчания**.

Таким образом, существует чистый зов, который негромок, который ничего не требует, это простое приглашение и вызов, призыв открыться перед Бытием, выйти из закрытости присутствия в себе. И понятие ответственности — этической, моральной ответственности — как раз является ответом на этот зов, на него невозможно не ответить; уклоняясь от него, мы уклоняемся от своей собственной фундаментальной ответственности, он же всегда здесь. Голос представляет ядро понятия об ответственности, последняя есть ответ голосу.

Откуда исходит голос? Он исходит из самой сокровенной области нашего бытия, но в то же время он — нечто превосходящее нас, он что-то большее в нас, чем мы сами, так, это нечто высшее в глубине наиболее интимного в нас.

Зов ведь как раз не бывает, причем никогда, ни запланирован, ни подготовлен, ни намеренно исполнен нами самими. «Оно» зовет <«Es» ruft>, против ожидания и тем более против воли. <...> Зов идет от меня и все же *сверх* меня**.

* Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. В. В. Бибихина. М., 2001. С. 273.

** Там же. С. 275.

Интимность, из которой исходит зов, описывается как *unheimlich*, не-по-себе («Зов предъявляет присутствие *ego* бытийной возможности, и это как зов из не-по-себе»)*. Зов, крик, голос, просьба — их настоящим местом является *unheimlich*, во всей его двойственности, вложенной Фрейдом в этот термин: интимное внешнее, отчужденная интимность, *экстимность* — великолепно найденный Лаканом термин для указания на тревожащую странность. Так, зов есть зов к выставлению, открытию к Бытию, которое противопоставлено саморефлексирующему монологу внутри себя, который связан с тем, что внутри себя, что нельзя присвоить и что ставит в крайнюю оппозицию *Dasein* и самосознание. Голос — это чистая чуждость, он препятствует саморефлексии. В этой роли он даже берет на себя структурную функцию, тесно связанную с функцией времени, центральную категорию книги Хайдеггера. Аналогия заходит так далеко, что некоторые читатели предложили переписать (или переименовать) хайдеггеровский проект «Бытие и время» в «Бытие и голос»**.

И более того: если голос — это открытие к Бытию, открытие, которое извлекает нас из погружения в существующие вещи и разрывает замкнутый

* Там же. С. 280.

** См.: *Vaas B. De la chose à l'objet; Agamben G. Le langage et la mort. Paris, [1982], 1991* («Если голос указывает на событие языка как время, если мышление является этим языковым опытом, который в каждом предложении и в каждом слове испытывает само событие языка, другими словами — мыслит бытие и время в их сопричастности голосу» (Р. 175)).

круг самоприсутствия и саморефлексии, не следует ли из этого, что голос совпадает в конечном итоге с самим Бытием? Бытие — не что иное, как открытие, «проявленное» голосом, и это умозаключение в последующей работе Хайдеггера сжато в «метафоре» «голоса Бытия», *die Stimme des Seins* (но снова возникает вопрос пределов метафорики). Бытие доступно исключительно посредством немого, афонического голоса, *die lautlose Stimme*:

Единственная из всех данностей, которую человек испытывает, когда его зовет голос Бытия, чудо всех чудес: *то*, что сущее *есть* <dass Seindes ist>. Тот, кто таким образом призван в своей сущности к истине Бытия, постоянно настроен <gestimmt> на существенный лад. <...> Изначальная мысль есть отголосок в пользу бытия <Widerhall der Gunst des Seins>, в котором проясняется и может сбыться Единственное <lichtet und sich ereignen lässt>: то, что сущее есть. Этот отголосок — человеческий ответ на слово немого голоса бытия. Ответ мышления и есть источник человеческой речи <Wortes>, которая единственная порождает язык как реверберацию <Verlautung> речи в словах*.

Таким образом, речь — это «всегда уже» ответ, ответ на этот вопрос, и он всегда несет ответственность по отношению к голосу Бытия.

Так, мы перешли от этической категории голоса совести к «фундаментальной онтологической»

* *Heidegger M. Wegmarken*(Gesamtausgabe I/9). Frankfurt am Main, 1976. S. 307, 310.

категории голоса Бытия (Хайдеггер в итоге отказывается от термина «онтология»). Все человеческое мышление есть ответ на этот немой голос, голос без высказывания и содержания, голос как нулевую точку и источник всех смыслов, значение, которое искажено в языке, состоящем из слов, но которое в то же время продолжает существовать в качестве его ведущего принципа, организовывая язык как его эхо, отзвук и сохранение. В этом и заключается вся двойственность позиции Хайдеггера: с одной стороны, он лишает голос не только артикуляции, но и любой звуковой субстанции, это молчаливый голос, не поддающийся присутствию (что, однако, составило основной отпечаток, оставленный голосом в метафизической традиции); с другой стороны, он тем не менее ставит его в качестве исходной (невозможной) точки, зова до языка, зова, на который язык отвечает как эхо, в виде бессмысленного источника всех смыслов, более фундаментального, чем язык, для которого источник, даже будучи очищен от всех метафизических черт, все-таки функционирует как «чистый источник», словно в иллюзии перспективы, в которой голос задним числом превращается в источник*,

* См. у Деррида: «Именно так, воззвав к „голосу бытия“, Хайдеггер напоминает, что этот голос безмолвен, бессловесен, беззвучен, изначально афоничен (*die Gewähr der lautlosen Stimme verborgener Quellen...*). Перво-источный глас не внятен слуху. Этот разрыв между первосмыслом бытия и словом, между смыслом и голосом, между „голосом бытия“ и *phone*, между „призывом бытия“ и членораздельным звуком — разрыв, который одновременно и подтверждает основоположную метафору, и обличает осуществляемый ею метафорический

хотя для нас он — не что иное, как следствие возникновения языка, его экстремный избыток.

Здесь я не могу больше задерживаться на этом вопросе, требующем гораздо более тщательного анализа.

Голос *сверх-я*

Вернемся к тому, что проходит красной нитью в вопросе голоса, к его этической составляющей. На примере всех попыток, которые нам удалось коротко рассмотреть, мы смогли констатировать, что поддерживается некоторая оппозиция между голосом, его чистым указанием и императивным откликом, с одной стороны, и дискурсивностью, аргументацией, особыми предписаниями и запретами, или моральными суждениями, широким спектром этических теорий — с другой*. В этой оппозиции, хотя

сдвиг, хорошо передает двусмысленность хайдеггеровской позиции по отношению к метафизике наличия и логоцентризму. Этот разрыв пленен метафизикой, но рвется на волю. И одно невозможно без другого» (Деррида Ж. О грамматологии. С. 138).

* Я обязан добавить, что «этика голоса» не исчерпывает собой этическую традицию. В одной из самых больших книг об этике — с самым лаконичным названием «Этика» — Спиноза не обращается к голосу совести (но многократно упоминает *morsus conscientiae*, озлобленное сознание, вероятно считая слух слишком слабой способностью по отношению к тому, о чем идет речь). Спиноза — самый радикальный метафизик и именно поэтому некто, кто часто отходит от стандартных образов, — нет ничего удивительного, что Хайдеггер не нашелся что сказать в его адрес.

она и возникает в абсолютно разных контекстах, мы снова находим, не без удивления и в сдвинутой форме, наше исходное разделение между голосом как объектом и означающим. Мы могли бы сказать, что фигура голоса совести подразумевает некое понимание морали, согласно которому цепь означающих не может поддерживаться сама по себе, она нуждается в опоре, фундаменте, основании — в чем-то, что не является означающим. Этика нуждается в голосе, но в голосе, который в конечном итоге не говорит ничего, являясь еще более громким, абсолютным вызовом, от которого невозможно уйти, тишиной, которая не может быть сведена к тишине. Голос возникает как неозначающее, лишенное значения основание этики. Но основание какого рода? Если оно было задумано как божественный голос, непогрешимый, поскольку божественный, предоставляя, таким образом, твердую гарантию, то оно превратилось бы в положительную величину, которая низвела бы субъект до пассивного положения состояния, заключающегося в исполнении указов, — этой опасности можно избежать лишь в понимании голоса как чистого призыва, который не приказывает ничего конкретного и ни за что не ручается. В одном единственном жесте он отдает нас во власть Другого и нашей собственной ответственности.

Этот этический голос может быть соотнесен с голосом чистого акта высказывания, который мы уже выделили в лингвистических высказываниях. Однако если в языкознании голос может представить акт высказывания за пределами сообщения, акт высказывания как внутренний и неотъемлемый

избыток сообщения, то в области этики мы вынуждены иметь дело с *актом высказывания без сообщения**. Именно здесь находится ключевая идея, пробный камень нравственности: голос — это акт высказывания, а сообщение мы должны обеспечить сами. Моральный закон похож на незаконченную фразу — фразу, оставленную неопределенности, ограниченную чистым актом высказывания, она, однако, требует следующих шагов, дополнения со стороны субъекта в виде его/ее морального решения, действия. Акт высказывания тут, но субъект должен предоставить сообщение и таким образом взять на себя акт высказывания, ответить ему и принять его на себя. Голос не командует и не запрещает, но тем не менее требует продолжения.

И все-же этот этический голос глубоко двойствен: если он находится в самом сердце этики, как голос чистого указания без положительного содержания, то он также в сердце действия, которое удаляет нас от этики, — мы уклоняемся от призыва, хотя и во имя самой этики. Психоаналитическим названием для обозначения данного отклонения является *сверх-я*.

Очень просто увидеть, что *сверх-я* происходит из голоса и наделено голосом. Фрейд не перестает возвращаться к этой теме: «Сверх-Я также не может отрицать своего происхождения из услышанного

* Эту формулу я позаимствовал у А. Зупанчич (*Zupančič A. Ethics of the Real. P. 164*), которой я также крайне признателен за аргументы, следующие за этой формулой. См. также: *Baas B. De la chose à l'objet. P. 196* и в других местах.

<*seine Herkunft aus Gehörtem*>, ведь оно — часть Я»*. Если для Фрейда голосовое выражение *сверх-я* представляет всего-навсего одну из его характеристик, то для Лакана речь идет об основном определяющем элементе *сверх-я*: «Сверх-Я в своем внутреннем императиве <...> является прежде всего голосом, к тому же достаточно звучным, и вся его власть в том, что он сильный голос <*sans plus d'autorité que d'être la grosse voix*>»**. Из чего можно вывести короткий тезис: различие между этическим голосом и *сверх-я* проходит между голосом чистого высказывания и сильным голосом. К тому же сильный голос всегда возникает вместе с указаниями, которые, однако, могут быть вверены только голосу. Это не незавершенная фраза, которую мы должны продолжить, но скорее моральный орган, в отношении которого мы всегда несовершенны: неважно, какие предпринимаются усилия, мы всегда будем терпеть неудачу, и чем больше мы будем стараться быть на высоте, тем глубже будет разрыв. Это голос, который всегда сводит субъект к чувству вины, и чем больше мы становимся виноваты в процессе самодвижения, тем больше наслаждаемся нашими собственными упреками и провалами. В этом и заключается непристойная сторона *сверх-я*, его злобная нейтральность, его *Schadenfreude*, его злое безразличие по отно-

* Фрейд З. Я и Оно // Фрейд З. Психология бессознательно-го / Пер. А. М. Боковой. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М., 2006. С. 326.

** *Lacan J. Ecrits. P. 684.*

шению к благополучию субъекта. Чтобы сформулировать последнее в кантовской терминологии: голос *сверх-я* — это не голос разума, но скорее голос разума, сходящего с ума, обезумевшего разума. *Сверх-я* — это не моральный закон, вопреки заявлениям Фрейда*, но способ уклониться от него.

Разделительная линия — крайне тонкая. Последнее мы можем увидеть у Канта: мы становимся свидетелями соскальзывания того, что Кант называет уважением (*die Achtung*) к моральному закону, с одной стороны, к тому, что он называет благоговением (*die Ehrfurcht*), с другой, состояние поверженности перед ним. Уважение — это мотив, побуждение (*der Triebfeder***) морального закона, условие его присвоения субъектом, оно представляет собой парадокс, ибо, будучи априорным чувством, является единственным непатологическим чувством в кантовской системе взглядов. Моральный закон может быть эффективным лишь

* «Откуда оно <Сверх-Я> черпает силы для такого господства, откуда берется его принудительный характер, выражающийся в форме категорического императива» (Фрейд З. Я и Оно // Фрейд З. Психология бессознательного. С. 323); «Подобно тому, как ребенок был вынужден повиноваться своим родителям, точно так же Я подчиняется категорическому императиву своего Сверх-Я» (Там же. С. 337); «Сверх-Я <...> может теперь стать жестким, жестоким, неумолимым по отношению к опекаемому им Я. Таким образом, категорический императив Канта — прямой наследник эдипова комплекса» (Фрейд З. Экономическая проблема мазохизма // Фрейд З. Венера в мехах. С. 360).

** Кант И. Критика практического разума. С. 626.

потому, что мы движимы уважением в отношении него. Но несколькими страницами далее Кант говорит:

Есть что-то необычайное в безгранично высокой оценке чистого, свободного от всякой выгоды морального закона <...>; голос его заставляет даже самого смелого преступника трепетать и смущаться перед его взором; поэтому нет ничего удивительного, что это влияние чисто интеллектуальной идеи на чувство считают непостижимым для спекулятивного разума <...>*

Он описывает воздействие морального закона на субъекта по существу как унижение**. Чисто формальный моральный закон вдруг оказывается наделенным голосом, который заставляет нас дрожать, взглядом, от которого мы не можем скрыться, унижением, *die Ehrfurcht****, которое не просто уважение, но прежде всего страх, благоговейный трепет, ужас: все элементы, которые могут быть разом объединены под именем *сверх-я*. Голос высказы-

* Кант И. Критика практического разума. С. 469.

** Там же. С. 466.

*** «Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением» (Там же. С. 562). В этой самой известной цитате из Канта мы находим *Bewunderung* и *Ehrfurcht*, которые мы также можем перевести как «удивление и потрясение», «почитание и трепет», — словом, крайне патологические данности, согласно собственным критериям Канта, в отличие от *Achtung*, уважения.

вания очерчивает некое место морального закона, не давая ему при этом какой-либо положительной субстанции или содержания, тогда как голос *сверх-я* затуманивает это место, наполняет его своей звучностью, представляя таким образом, по всей видимости, ужасающую фигуру «Другого Другого», Другого без нехватки, устрашающего Другого — не просто Другого закона, но и Другого его нарушения. Ибо избыток голоса работает здесь именно как нарушение закона, и предостережения, из которых исходит этот голос, не могут быть преобразованы в «принципы, дающие универсальный закон», так как они, напротив, уводят от универсальности.

Эта непристойная («неуниверсализируемая») часть *сверх-я* всегда доверена голосу: можно вспомнить тайные правила и ритуалы, объединяющие некоторые общности — правила инициации (в том числе грубое унижение новичков), принадлежность закрытому кругу, разделительную линию между иницированными и неиницированными, и так далее. Эти правила никогда не смогли бы быть записаны, их нужно шептать на ухо, намекать на них, и они ограничены только голосом. Последний — это в конечном счете то, что отличает *сверх-я* от закона: закон должен быть поддержан со стороны буквы, это нечто публично доступное, все время в наличии, тогда как в качестве отклонения и дополнения к закону существуют правила, доверенные голосу, правила *сверх-я*, которые чаще всего принимают форму нарушения закона, но в действительности фактически объединяют общности и составляют их невидимую скрепляющую основу.

Тот факт, что институты зависят от неотъемлемых нарушений законов и записанных норм, является предметом всеобщего опыта, и в этом, безусловно, нет ничего подрывного. Бахтин описал длинную карнавальную традицию, в какой-то мере до сих пор живую в некоторых наиболее патриархальных обществах, основывающуюся на предписанном нарушении всех социальных кодов, которое, однако, ограничено особенными периодами и пространствами — институционные нарушения функционируют карнавальным образом, сохраняя «нормальную» работу закона в качестве его внутреннего «извращения», которое поддерживает его правила. Нарушение действует так, что оно не может быть высказано публично, его привлекательность заключается в том, что оно предлагает дозу наслаждения, наслаждения греховного, чтобы в некоторой степени компенсировать строгость, требуемую законом, но это видимое снисхождение делает его еще более прочным и снабжает «избытком власти». Другой еще больше господствует посредством нарушений правил, хотя он, кажется, их подрывает, и мы еще больше попадаем в его заколдованный круг*. С другой стороны, «этический голос» чистого высказывания предполагает изме-

* Эрик Сантнер в своей превосходной книге «О психотеологии обыденной жизни» (*Santner E. On the Psychotheology of Everyday Life. Reflections on Freud and Rosenzweig. Chicago, 2001*) говорит о «не смерти» и «избытке жизни», жизнедеятельности, которая поддерживает заколдованный круг нарушения и чувства вины, не смерти как противоположности жизни.

рение Другого, который не дает гарантий и ограничивает его нехватку.

Таким образом, если «голос разума» достигает положительного существования — если он становится, так сказать, сильным, — то он превращается в извращение разума *сверх-я*. Лакан уже в семинаре 1 сформулировал другой свой выдающийся девиз: «Сверх-Я — это одновременно закон и его разрушение»*. В этой оборотной стороне закона мы можем услышать эхо прародителя — тень, которая всегда будет следовать за законом и тревожить его. Если во фрейдовском сценарии закон был установлен убийством первобытного отца, если речь шла о законе мертвого отца, то есть его имени, то проблема в том, что отец никогда не был полностью мертв — он выжил в виде голоса (в этом и заключается функция шофара)**. Голос предстает как часть отца, которая не совсем умерла, он вызывает фигуру наслаждения и таким об-

* Лакан Ж. Семинары. Книга 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/1954) / Пер. М. Титовой, А. Черноглазова. М., 1998. С. 140.

** Вместе с шофаром голосовой остаток первобытного отца трансформируется в ритуал и клеймо закона, его оборотная сторона таким образом становится признанной, поддерживается и используется во имя «общего блага». Такого рода четкое разделение, однако, не может в полной мере работать без некоторого остатка — мы к этому еще вернемся. Что касается отношений между законом и *сверх-я* в иудаизме и христианстве, см.: *Жижек С.* Кукла и карлик. М., 2009; и *Santner E.* On the Psychotheology of Everyday Life. Reflections on Freud and Rosenzweig.

разом предлагает уклон в сторону нарушения закона, основанного на его имени. Нет закона без голоса*, и разделительная линия пусть и тонкая, но решающая: если *сверх-я* есть дополнение закона, его тень, его мрачный и непристойный двойник**, то мы должны добавить, что альтернатива или размыкание между ними двумя не исчерпывающие — голос морального закона в промежутке между ними не совпадает ни с одним из них.

В заключение нашего короткого исследования этики голоса мы можем увидеть, что голос играет ключевую и определяющую роль, которая ставит его в двойственное положение. Голос, поддерживающий моральный закон, был назван божественным всей традицией от Сократа до Руссо, не обойдя даже Канта, и этот трансцендентный божественный голос был в то же время локализован в самой внут-

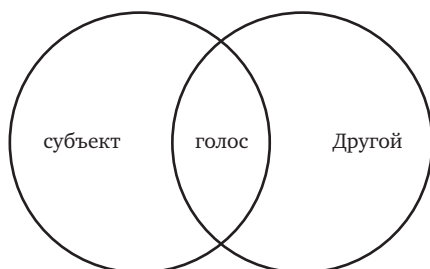
* Жан-Мишель Вив (Jean-Michel Vives) лаконично выразился на этот счет: «Голос без закона впадает в смертоносное < mortifère > наслаждение, закон без голоса остается мертвой буквой». Цит. по: Poizat M. *Vox populi, vox Dei*. P. 143.

** С этой точки зрения мы могли бы оспорить статус голоса в психозе, чего я не могу сделать сейчас. Если *сверх-я* функционирует как тень и дополнение закона, если оно действует внутри и посредством этого разделения, то последнее преподносит некий вариант «невротического» механизма. Но если голос вытесняет Другого и тут же «вершит закон», то это приводит к драматическим последствиям, свидетельством которых становится психоз. Лакан изучил психоз под заголовком «предизъятие имени отца» — и мы можем подтвердить, что предизъятое «имя отца» возвращается в реальное именно в форме голоса.

ренной сердцевине субъекта. С Хайдеггером этот голос был сведен к своему минимуму: открытию к радикальной чужести, открытию к Бытию, призыву, уклоняющемуся от самоприсвоения и саморефлексии, чему-то, находящемуся за пределами всего существующего, в области странности. То, что есть общего у всей этой традиции, — это тот факт, что голос исходит от Другого, но речь идет о Другом внутри. Этический голос вовсе не голос субъекта, не в его компетенции находится его усвоение и контроль, хотя автономия субъекта и зависит от него полностью. Но он и не принадлежит просто-напросто Другому, даже если и исходит от него: он принадлежал бы Другому, если бы можно было его свести к положительным указаниям, если бы он не был простым открытием или высказыванием. (Используя упрощенные кантовские понятия, можно было бы сказать, что разум принадлежит Другому, но не его голос.) Голос исходит от Другого, не будучи его частью, он скорее указывает на пустоту в Другом, очерчивает ее, не придавая ей положительной консистенции/плотности/постоянства. У него нет качеств, и все же он не может быть обойден.

Так, мы снова оказываемся перед лицом новой двойственной онтологии — или, скорее, топологии — статуса голоса «между двумя», помещенного как раз на месте любопытного пересечения. Голос может быть расположен на стыке субъекта и Другого так, как это было раньше в другом регистре, при расположении на пересечении тела и языка, обозначая пределы нехватки в обоих. Мы

можем по-новому применить уже использованную нами схему:



Голос — это элемент, который соединяет субъект с Другим, не принадлежа ни одному из них, так же как он образует связь между телом и языком, не являясь их частью. Мы можем сказать, что субъект и Другой совпадают в их общей нехватке, олицетворенной голосом, и что «чистый акт высказывания» может стать нитью, связующей этические и лингвистические аспекты голоса.

Глава 5.

Политика голоса

Возможно, лучшим подходом к изучению политической составляющей голоса, его глубокой вовлеченности в структуру политики являются ее истоки, само начало политической философии, первые страницы «Политики» Аристотеля. Вот что можно в них прочесть:

Что человек есть существо общественное в большей степени, нежели пчелы и всякого рода стадные животные, ясно из следующего: природа, согласно нашему утверждению, ничего не делает напрасно; между тем один только человек из всех живых существ одарен речью. Голос выражает печаль и радость, поэтому он свойствен и остальным живым существам (поскольку их природные свойства развиты до такой степени, чтобы ощущать радость и печаль и передавать эти ощущения друг другу). Но речь способна выражать и то, что полезно и что вредно, равно как и то, что справедливо и что несправедливо. Это свойство людей отличает их от остальных живых существ*.

* Аристотель. Политика. С. 25.

Мы были бы изрядно удивлены, узнав, что сам институт политики основывается на некоем разделении голоса, на разделении внутри голоса, его расчленении. Ибо, чтобы понять политику, мы вынуждены отличать простой голос, с одной стороны, и речь, внятный голос — с другой. Все, кажется, проистекает из этого глубокого разрыва между *phone* и *logos*, вопреки тому факту, что сам *logos* всегда погружен в голос, будь то *phone semantike*, голос, наделенный смыслом, который отсылает простой голос к доисторической эпохе. Существует определяющее разделение между словом и голосом, новая инкарнация нашего исходного разделения между означающим и голосом, политические последствия которого незамедлительны и впечатляющи*.

Вслед за Аристотелем отметим, что простой голос — это то общее, что есть у животных и людей, это животная часть человека. Он может указывать только на удовольствие и боль, опыт, разделяемый теми и другими. Но речь, *logos*, не просто указывает, она выражает или, более того, проявляет: она проявляет благоприятное (полезное) и вредное

* Странным совпадением кажется то, что две, возможно, самые известные книги о политической философии конца XX в., два открытия последних десятилетий, обе начинаются с обсуждения данного пассажа: «Несогласие» Жака Рансьера (СПб., 2013. С. 20–25; *Rancière J. La Méésentente. Paris, 1995. P. 19–25*) и «Homo sacer» Джорджо Агамбена (М., 2011. С. 8–14; *Agamben G. Homo sacer. Paris, [1995], 1997. P. 15–19*). Книги были опубликованы в 1995 г. на французском и итальянском языках соответственно.

и, как следствие, справедливое и несправедливое, хорошее и плохое. Если мы получаем удар, мы можем закричать, то есть издать голос, чтобы дать выход своей боли, то же самое сделали бы лошадь или собака. Но одновременно мы можем сказать: «Со мной поступили неправильно» (ранили, плохо обращались), и тем самым речь вводит меры хорошего и плохого. Она не просто дает выражение чувствам, но вводит критерии оценки.

За этой идеей находится оппозиция между двумя формами жизни: *zoe* и *bios*. *Zoe* — это обнаженная, голая жизнь, жизнь, сведенная до животной природы; *bios* — жизнь в общине, в *полисе*, в политической жизни.

Связь между голой жизнью и политикой — это та же самая связь, которую метафизическое понимание человека как «живого существа, одаренного речью», усматривает в отношении, существующем между *phóné* и *lògos*. <...> Вопрос «каким образом живое существо одарено речью?» полностью соответствует вопросу «каким образом голая жизнь живет в полисе?». Живое существо одарено речью, из которой оно удаляет и в которой в то же время хранит свой голос, таким же образом, каким оно живет в полисе, позволяя исключить в его рамках свою голую жизнь*.

* Агамбен Дж. Ното sacer. Суверенная власть и голая жизнь / Пер. И. Левиной, О. Дубицкой, П. Соколова и др. М., 2011. С. 14–15.

Этот насыщенный пассаж из Агамбена точно указывает на решающее соединение: на аналогию, которая более чем аналогия, между сочленением *phone-logos* и *zoe-bios*. Голос — что-то вроде голой жизни, что-то предположительно внешнее по отношению к политике, тогда как *logos* — это двойник *полиса*, социальной жизни, управляемой законами и общим благом. Однако основной идеей — идеей книги Агамбена — является, безусловно, то, что такой простой внешней стороны здесь нет: базовая структура, топология политики представляет для Агамбена топологию «включенного исключения» голой жизни. Это самое исключение помещает *zoe* на центральное и парадоксальное место, оно попадает во внутреннее. («Назовем эту предельную форму отношения, которая включает нечто единственно путем его изъятия, *отношением исключения*»^{*}.) Последнее снова ставит голос в наиболее особенное и парадоксальное положение: в топологию *экстимности*, одновременного включения/изъятия, которая удерживает исклю-

^{*} Там же. С. 26. Прочитируем несколько примеров из самого Агамбена: «великое заточение» («*grand renferment*») Фуко функционирует как «заключение внешнего», оно включает группу населения, исключая ее и подвергая «особому обращению» — она, таким образом, не находится за пределами социального, но в месте, где социальные механизмы проявляют себя более эксплицитно. Ключевой и общий механизм термина *ban* исключает из закона кого-то, категорию, группу людей и определяет тем самым действенность закона, ставя в рамки/вне закона. «Положение вне закона» подчиняется закону в его чистой форме.

ченного внутри себя. Ибо проблему представляет не то, что *зое* — досоциально, что оно соответствует животной природе и находится за пределами социального, но то, что оно продолжает существовать в своем включении/изъятии в самом сердце социального так же, как голос есть не просто внешний элемент речи, он остается внутри, делая ее возможной и постоянно преследуя ее невозможностью ее символизации. Но есть кое-что еще: голос не является неким пережитком предшествующего докультурного состояния или первобытного, блаженного слияния, когда мы еще не были заражены языком и скорбями, это скорее продукт самого *логоса*, поддерживающий последний и в то же время его нарушающий.

Viva voce

Если голос изъят и тем самым включен в саму структуру политики и лежащий в ее основе *логос*, данная типология имеет некоторые последствия, наблюдаемые практически и эмпирически. Мы можем увидеть, что голос в своей функции внутреннего внешнего *логоса*, видимый до-*логос*, экстра-*логос* призывается и даже необходим в некоторых четко определенных и решающих социальных ситуациях. Последние нуждаются в феноменологии и более детальном анализе, мы, однако, приведем здесь несколько примеров, взятых из абсолютно различных регистров. Они касаются всего, что Альтюссер называл идеологическими аппаратами

государства — Церковь, суд, университет, выборы, — и все они описывают особую, крайне кодифицированную и ритуализированную зону внутри их, стратегический пункт, где их ритуальный характер проявлен и выставлен напоказ, а их символическое воздействие инсценировано.

Голос тесно связан с измерением сакрального и ритуального в социальных ситуациях, которые имеют сложную структуру и при которых использование голоса делает возможным исполнение некоторого акта. Невозможно осуществить религиозный ритуал, не обращаясь к голосу: нужно, например, произносить молитвы и священные формулы *labialiter, viva voce*, устно, чтобы взять их на себя и сделать эффективными, хоть они все и записаны в священных текстах и предположительно каждый должен знать их наизусть. Эти слова, старательно перенесенные на бумагу и в память, могут достичь перформативной силы, только если они переданы голосу, и кажется, что таким образом голос в итоге придаст этим словам сакральный характер и гарантирует их ритуальную эффективность, несмотря на тот факт — или, скорее, *благодаря ему*, — что использование голоса ничего не прибавляет к их содержанию. Кажется, это применение голоса представляет отзвук предположительно архаического голоса, голоса, не сдерживаемого *логосом*, и напоминает использование шофара в еврейских религиозных ритуалах, которые, как мы увидели, Лакан предложил в качестве модели для рассмотрения объекта голоса. Три великие «религии Книги» все основываются на Священном

Писании, в котором проявила себя истина, даже если писание (священная буква) может быть эффективным лишь тогда, когда оно поддерживается живым голосом. Оно может функционировать как социальная связь, связь между сообществами верующих, только в том случае, когда голос произносит то, что было написано в основополагающий момент истоков и накоплено традицией и что верующие хранят так или иначе в своей памяти.

Светские примеры следуют той же схеме: судебные процедуры имеют очень строгие правила в отношении частей процесса, и снятие показаний под присягой должно быть осуществлено вслух. В руководстве для присяжных заседателей во французских судах указывается:

Устный характер дискуссии является фундаментальным правилом суда присяжных. Это правило требует, чтобы суд присяжных формировал свое убеждение только посредством элементов, возникающих в ходе устного обсуждения и при участии всех сторон в присутствии суда присяжных. Это причина, по которой ни суд присяжных, ни присяжные заседатели не могут обращаться к материалам досье во время заседаний. <...> Ввиду этого же правила запрещено чтение показаний свидетеля, который должен свидетельствовать в рамках процесса, до того, как он/она дал/-а показания перед судом: досье всегда идет во вторую очередь*.

* Цит. по: *Poizat M. Vox populi, vox Dei. P. 75.*

Тот факт, что речь идет о французском предписании, имеет некоторое значение. То же правило в общем применяется повсюду (например, в немецком гражданском кодексе: «Стороны ведут правовой спор перед надлежащим судом в устной форме <*mündlich*>»*), зародилось же оно во время Французской революции. Устный принцип, использование «живого голоса» и принцип публичного характера судебных процедур стали двумя главными доктринами, которые отстаивало Просвещение в качестве оружия против различных форм коррупции в юридической практике «старого режима», и они обе были утверждены декретами Революции, как, например, Закон от 16–29 сентября 1791 года, согласно которому опрос свидетелей должен всегда проходить устно <*de vive voix*>, без письменной записи показаний. Это условие было утверждено Кодексом Наполеона (1806). Разжалование письменного протокола до вторичного (вплоть до его запрета) было частью демократизации юридических процедур: ключевая роль отводилась суду присяжных, и присяжным в принципе мог стать кто угодно (вопреки некоторым нормам и правилам), проблема, однако, заключалась в том, что большинство потенциальных присяжных были неграмотными. Живой голос был инструментом, благодаря которому юридическая система могла

* Цит. по: *Vismann C. Action writing: Zur Mündlichkeit im Recht // Kittler F., Macho T., Weigel S. (eds.). Zwischen Rauschen Und Offenbarung: Zur Kultur- Und Mediengeschichte der Stimme. P. 142.*

быть изъята из рук специалистов, их непонятного жаргона и уймы анахронических правовых актов*. Голос был орудием демократизации правосудия, и он поддерживался другим элементом «политической художественной прозы», а именно тем фактом, что демократия — это вопрос безотлагательности, то есть голоса; идеальная демократия предположительно должна быть той, в которой все могли бы услышать голос всех остальных (отсюда же модель Женевы, которую мы находим у Руссо, и так далее). Запрет на письмо был революционной причудой, которая в скором времени должна была быть заменена на условие о том, что все юридически значимые слова, произнесенные вживую, должны быть записаны, их живое присутствие должно быть зафиксировано в письменном протоколе, который единственный может являться легальным *актом*. Однако написанное слово не имеет силы, если ему не предшествует живой голос и оно не основывается на нем. Авторитет письма обусловлен тем фактом, что оно является верной копией голоса. Второй акт, в значении правового документа, должен следовать за первым, актом голоса, и иерархия обоих составляет ключевую юридическую условность.

Безусловно, существуют всевозможные исключения из этого правила, но живое присутствие голоса — тот элемент, который определяет риту-

* Можно напомнить, что высмеивание профессии юриста было одним из сильных мест комедии эпохи Просвещения. Возьмем, к примеру, сцену суда в «Фигаро» Бомарше.

альную природу юридических процедур. Эксперты должны читать вслух свои наиболее технические показания, и лишь голос преобразует простые констатирующие высказывания в перформативные. Одно и то же заявление достигает перформативной ценности, когда оно читается вслух перед судом, между тем как оно остается «мертвой буквой» удостоверяющего заявления до тех пор, пока оно остается написанным в досье. Это тот самый аспект, которого не мог избежать даже президент Соединенных Штатов с письменными показаниями, он был вынужден появиться перед кафедрой свидетельских показаний. Таким образом, здесь мы тоже имеем дело с письменным текстом, запечатленным на бумаге, на основе которого суд обязан принимать решения, но, чтобы закон стал эффективным, установленным в законодательном порядке, мы вынуждены обратиться к голосу, устной форме. Если суд должен принять решение, может ли настоящее дело относиться к закону, как буква закона применяется в его отношении, обязан ли суд определить истинность представленного случая и соотнести его с законом, то он может это сделать только посредством голоса, *viva voce*. (Попутно следует отметить связь между голосом и установлением правды: есть место, где правда должна быть выражена в голосе и где написанная правда, будучи дословно той же, не является достаточной*.)

* Центральная роль непосредственности голоса повлекла за собой большое число юридических проблем с введением звуковой записи и позже видео в залах заседания (в Гер-

Если «живой голос» является основным для правосудия в процессе приведения законов в действие, он также играет ключевую роль в законодательной власти. «Парламент» прежде всего происходит от *parlare*, это место, отведенное для речи. Но ситуация здесь обратная по отношению к правосудию: в последней «живой голос» был обязательным для приведения в силу буквы закона, тогда как дебаты вживую, устные дискуссии с возможностью возразить имеют место с целью их последующей конкретизации в букве закона. Закон — это вовсе не исходная предпосылка, а следствие голосового ритуала, за него нельзя проголосовать, по крайней мере в принципе, не пройдя через стадию голосового выражения. Обе ситуации в их обратной симметрии обоюдно поддерживают друг друга и образуют две половины одного воображаемого целого.

Если в этом кратком исследовании мы сделаем еще один скачок и от области права перейдем к университету, то увидим, что в рамках англо-американской университетской научной системы действительно существует институт под названием *viva*

мании, например, видеозапись была разрешена в 1998 г.). В большинстве стран эти записи все еще рассматриваются в качестве общего правила, как вторичные по отношению к письменному протоколу, составленному в присутствии судьи. Не говоря о том факте, что радио или телевизионная трансляция юридических процессов исключена — помимо прочих соображений, она рассеяла бы иллюзию, правовую условность, непосредственность голоса как ключевой точки правосудия.

vose, или просто *viva*, который предполагает защиту диссертации, докторской степени, которая должна осуществляться «живым голосом». В большинстве университетов все экзамены и тесты сегодня проходят в письменной форме, так что в теории мы могли бы фактически пережить всю университетскую жизнь и получить диплом, ни разу не открыв рот. Вплоть до «вивы»: подойдя к этой стадии, подвергаясь решающему инициационному ритуалу, необходимо «отдать голос», мы не должны просто предоставить свое знание, мы вынуждены его исполнить. Корпус знаний кандидата должен быть написан в диссертации, которую члены комиссии — как оптимистически предполагается — внимательно прочитали, но этого недостаточно, он должен быть введен в действие посредством голоса и только таким образом стать действенным. Общий опыт данных утомительных событий показывает, что на самом деле речь идет о вопросе голосовой демонстрации; предположительная проверка и выяснение знаний кандидата имеют очень мало общего с этими знаниями как таковыми, они несут полностью ритуальный и звуковой характер (не считая нарциссических споров и факультетской политики под прикрытием продвижения чистой науки).

Но если *viva* представляет собой крайность образовательной системы, его ритуальный выход, голос, также вездесущ с самого начала школы вплоть до того, что становится неосязаемым. Минимальный школьный механизм (этот доминирующий

идеологический аппарат государства для Альтюссера) основывается на голосе учителя, который определяет его ритуальный характер и функционирует вполне по аналогии с правосудием. Учитель — это тот, кто передает Знание посредством своего голоса: Знание хранится в книгах, но оно может стать действенным, только когда оно передано голосу. Все может быть написано в учебнике, но этого будет недостаточно до тех пор, пока учитель не возьмет его на себя при помощи голоса, который приводит его в исполнение, даже если он просто читает вслух учебник. Все Знание доступно для всех в учебниках, но школа как институт функционирует единственно посредством голоса. Если во время «вивы» аспирант должен «отдать голос», чтобы тем самым претендовать на Знание, то в таком случае последнее с самого начала должно быть инсценировано голосом учителя.

Последний пример несколько отличается и является менее очевидным: выборы в большом числе языков сохранили связь с голосом — отдать свой голос за кандидата, подсчитать голоса. В английском языке эта связь слабая — считаются избирательные бюллетени, но очевидна в немецком: *für jemanden stimmen, seine Stimme abgeben, Abstimmung, Stimmabgabe*; во французском: *compter les voix, donner sa voix*; в шведском: *att rösta på*; в славянских языках: *glasovanje, glasanje* и так далее. Не идет ли в очередной раз речь о метафоре? Как может быть, что голос предоставляет повод для такого количества метафор с неоднозначными границами? Его историческое происхождение ух-

дит в голосование при помощи голоса*, то есть при помощи шумных возгласов одобрения. Католические епископы избирались, например, таким образом в течение продолжительного времени; в более общем плане шумные одобрения ритуально сопровождали каждую коронацию монарха. Монархи — упаси бог — никогда не избирались, тем не менее народ должен был «отдать свой голос», когда монарх возлагал на себя свою роль**. Коронация, восшествие монарха на престол, не могла быть исполнена надлежащим образом без формальных приветственных возгласов, которые основывались на некоем понимании старинного изречения о *vox populi, vox Dei*. В парадоксальной связи Божья воля, которая проявлялась в выборе монарха, могла быть приведена в исполнение, выражая себя через глас народа, у которого не было права голоса***. У народа нет власти принимать решения, в его распоря-

* «Голосовать» происходит от *lat. votum, voveo*, что означает желание, обещание и не имеет никакого отношения к *vox*, голосу.

** Существует великий оперный пример последнего: начальная сцена оперы «Борис Годунов» Мусоргского полностью построена вокруг темы приветственных возгласов в адрес монарха.

*** См. *Poizat M. Vox populi, vox Dei*. P. 236 ff и в других местах, для детального объяснения изречения и его связи с выборами. В письме Алкуина установлено: «Согласно божественным законам народ должен быть ведóm, а не наоборот, нельзя следовать за ним. <...> И нельзя слушать тех, кто говорит „*Vox populi, vox Dei*“, поскольку бурное рвение простонародья всегда близко к безумию» (P. 238).

жении есть только голос для легитимации Божьей воли, и Божий глас может проявить себя только через голос народа. Народ вызывался и мог лишь ответить на призыв. Истоки изречения *vox populi, vox Dei* сложно определить, но его можно проследить, по крайней мере, начиная с коронации «монарха всех монархов» Карла I Великого; мы находим первое упоминание этого изречения в письме Алкуина Карлу Великому (в 798 году). Его коронация в 800 году создала внушительную проблему в отношении ритуальных возгласов одобрения, так как было решено, что в нарушение предыдущего обычая это приветствие должно было произойти после коронации, а не до нее, послужив таким образом моделью для будущего.

Выборы сохранили данный элемент ритуального использования голоса. В нашем технически высокоразвитом обществе мы все еще должны отдать свой голос или мы должны, так сказать, ритуально осуществить миф об обществе, организованном и объединенном при помощи голоса, где народ все еще призван отдать свой голос правителю. В основе последнего лежит фантазия о *Gemeinschaft* (общность, единение), в рамках которого все члены могут слышать один другого, и фундаментальной социальной связью здесь является связь посредством голоса. Однако голос электората должен быть молчаливым (голос, сведенный к молчанию?): он должен быть отдан письменно (при зачеркивании или обведении) и в маленькой кабине, похожей на камеру, в полной изоляции (по-французски она так и называется *l'isoloir*) и в полной тишине. К тому же

мы должны это делать по одному, в результате чего коллективный взрыв голоса одобрения упразднен, убит в зародыше, очевидно лишившись своих основных качеств и зрелищного эффекта. Это измеренный и подсчитанный голос, голос в подчинении у арифметики, порученный письменному знаку, немой голос, лишенный какого-либо звучания; но неважно, до какой степени они стараются его задушить и расчлениить, это все еще голос. Если буква конституции должна быть приведена в жизнь, в демократическом обществе она должна в очередной раз быть исполнена посредством голоса.

Антиполитика голоса

Эти появления голоса в недрах общественной жизни, которая в своем принципе основывается на «букве закона», эти случаи, связанные с квазисакральными и ритуальными событиями, представляют собой крайне говорящие и симптоматичные моменты, в которых элемент голоса как таковой призван для осуществления ключевой социальной функции. Они выводят на передний план необходимое появление голоса в некоторые ритуальные моменты в жизни общества, которое полностью управляется законами и организовано с их помощью; правила и предписания — условие универсальной доступности буквы и ее неизменная природа, делающая закон возможным, в противовес мимолетности голоса. Когда голос необходим во время этих событий, то это голос, надлежащим

образом очерченный, прирученный, усмиренный, который, однако, абсолютно необходим в качестве дополнения к букве или как дополнение и завершение буквы, словно он ее потерявшаяся половина, которая делает возможным ее приведение в жизнь. Именно голос ритуальным образом гарантирует реальный авторитет буквы*. Здесь же ритуальное использование голоса отличается от его привязанности к *сверх-я*: то, что находится на кону в ритуале, это кодифицирование голоса и его публичное представление, он используется как рычаг социальной перформативности, как печать сообщества и признание его символической эффективности, голос как практика буквы; тогда как в *сверх-я* главной идеей является избежание пуб-

* В жесте, выступающем в качестве противовеса вышеупомянутому, монарх у Гегеля завершает и приводит в исполнение рациональную легальность не при помощи голоса, а с помощью своей подписи, письменного знака, лишённого смысла и делающего закон эффективным. Монарх — конститутивное исключение, вписанное в рамки закона, сведенное к простому означающему, подписи, чисто перформативному акту без какого-либо значения. В этом и заключалось пари Гегеля: включить момент исключения и таким образом его нейтрализовать, привести в жизнь царство разума посредством исключения, находящегося в его центре. Интерес данной стратегии был в том, чтобы низвести исключение до бессмысленной буквы, всегда всеобщее доступной и проверяемой, до нулевой точки универсальности, в противоположность тоталитарному властителю, привязанному к своему голосу. Для различия между двумя см.: Žižek S. *Tarrying with the Negative*. Durham, 1993. P. 174–193.

личности и сохранение в тайне своего кода — если он осуществляет публичное появление, то всегда создает впечатление непристойности.

Однако это общественное применение голоса не является единственным объяснением или всей правдой, до этого далеко. Все случаи, которые я коротко представил здесь в качестве примеров, основываются в некоторой степени на структуре разделения труда: имеется сосуществование буквы и голоса, и абсолютно ясно, когда и где должен внедриться голос, чтобы привести в силу букву. Обе функции четко ограничены и определены, и вмешательство голоса требуется в обозначенных и строго отведенных месте и времени. Такое разделение создает впечатление мирного сосуществования, взаимодополняемости, будто буква находит в применении голоса недостающую ей половину. Голос используется исключительно в предназначенных для него месте и времени, и все зависит от поддержания границы, даже если последняя может быть расплывчатой и проблематичной. Разделение труда между голосом и буквой несомненно может достичь всевозможного разнообразия форм, но в то же время оно является лекарством, инструментом противостояния оскорбительным действиям власти и ограничения их злоупотреблений, хотя и важно детально анализировать их значимость и эффективность в отдельно взятых случаях.

По контрасту с этим существует другой вид голоса, крайне отличное применение и функция голоса, чьей целью является не приведение в испол-

нение, а подвергание сомнению самой буквы и ее авторитета. Это именно (соответственно именуемый) авторитарный голос, голос как авторитарность, голос как источник авторитета против буквы, или голос, который не дополняет, а вытесняет букву. Еще показательнее, что все явления тоталитаризма тяготеют к зависимости от голоса, который, услуга за услугу, склоняется к замещению авторитета буквы или ставит под вопрос ее действительность. Голос, который выступает безграничным и свободным, то есть не обязанным букве, голос как источник и непосредственное средство насилия.

В качестве веселого и забавного примера того, что само по себе зловеще, можно взять интерпретацию Чаплином «великого диктатора». И правда, структурное применение голоса в «тоталитаризме» никогда не было описано столь убедительно. Нам следует отметить несколько вещей*.

1. То, что мы слышим в известной вводной речи Хинкеля, диктатора Томании, это несуществующий язык, который, однако, представляет все задатки немецкого (можно узнать несколько смехотворных немецких слов). Мы не понимаем ни слова (или в буквальном смысле одно-два слова, как *sauerkraut*), именно голос и его драматургия изолированы в качестве основной характеристики диктатора, голос за пределами смысла. Вся

* За следующее ниже хочу еще раз поблагодарить Аленку Зупанчич (см.: *Zupančič A. The Shortest Shadow. Nietzsche's Philosophy of the Two. Cambridge, MA, 2003. P. 168–169*); см. также: *Poizat M. Vox populi, vox Dei. P. 169–72.*

речь — не что иное, как инсценировка и хореография голоса*.

2. В то же время у нас есть невидимый английский переводчик, который переводит речь, то есть придает значение бессмысленному голосу в виде последовательного перевода. Этот механизм выдающийся и поразительный, он кажется буквально вездесущим: антрополог Юндзо Кавада, изучавший (политическую) роль голоса в различных обществах, например, рассказывает нам, что в племени моси в Буркина-Фасо шеф (король) всегда говорит непонятным низким голосом и нуждается в переводчике, который объясняет людям, что в действительности сказал шеф**. Основным является то, чтобы шеф присутствовал как источник голоса, он должен издавать голос, чистый голос без значения, а его так называемый визир, некто вроде заместителя, берет на себя заботу о смысле. Этот прием, кажется, функционировал во многих

* Скорее показателен тот факт, что эта сцена была первой, в которой зрители смогли услышать голос Чаплина, поскольку у него было много опасений перед тем, как отжаться «говорящему кино».

** «В этом обществе король не обращается напрямую и громким голосом к слушателям, которые являются его подданными. Его голос всегда тихий, низкий. Каждый раз, когда правитель делает паузу, ассистент, отвечающий за повторение, усиливает и передает громким голосом аудитории слова короля. Но этот человеческий усилитель не ограничивается механическим воспроизведением высказываний монарха. Случается, что он их дополняет и изменяет стиль при их декламации для публики» (*Kawada J. La voix. Étude d'ethno-linguistique comparative. Paris, 1998. P. 12*).

обществах: Салазар изучил его применительно к Франции XVII века, обществу, в большой степени управляемому «культом голоса», как указывает название его книги (1995)*. Мы можем, как мы увидели, изолировать его на абсолютно другом уровне в библейской «первоначальной сцене», когда Моисей должен истолковать Божий глас, услышанный им на горе Синай, для людей, которые могли слышать лишь гром и трубу, в четком разделении между голосом и законом. Тот же прием приведен в действие в данной карикатуре: властитель как источник забавных слов бок о бок с невидимым переводчиком, отвечающим за значение.

3. Однако весь интерес сцены заключается в том, что абсолютно ясно, что то, что говорит переводчик, не является верным переводом речи, но скорее ее трансформацией в нечто «политкорректное», адаптированное к ушам сторонних лиц. Очевидно, что для своих диктатор говорит что-то, что может быть доверено только голосу и не переносит перевода. Мы можем предположить, что он обещает им облегчение при помощи строгих законов, дающих «позволение убивать», присутствует обещание мародерства, грабежей, разбоев, оргий, обещание временной отмены закона — чего-то, что не может быть произнесено публично, — тогда как перевод-

* «Тело короля впечатляет, господствует, потрясает, судит и приводит в оцепенение не столько внешней роскошью или аллегориями похвал, не священным ужасом перед священной плотью, неприкосновенной, незабываемой со времен средневековых сказок, но действием своего голоса» (*Salazar Ph.-J. Le culte de la voix au XVIIe siècle. Paris, 1995. P. 289*).

чик представляет вещь для ушей большого Другого, для исторической записи и, как следствие, минимизирует ее, придает ей логику, тщетно стараясь поместить ее в правильную перспективу. Таким образом, переводчику не требуется переводить забавные голоса для публики, которая прекрасно их понимает; он должен действовать как посредник для Другого, который отличается от аудитории посвященных. Парадокс сцены заключается в том факте, что у нас есть две версии, речь диктатора и ее перевод, но мы не понимаем первой, зная при этом, что вторая ложная. Мы, однако, прекрасно знаем, что происходит: несоответствие между двумя версиями обеспечивает четкое указание, именно в отражении их обеих появляется «объект диктатора». Отметим, что все здесь находится под знаком обмана настолько, что мы были убедительно предупреждены, что именно в этом и заключается суть вопроса.

4. Речь в начале — речь диктатора Хинкеля — затем получает отражение в финальной речи, произнесенной еврейским цирюльником, переодетым в Хинкеля, цирюльником, являющимся точной копией диктатора; принятый за него, он должен обратиться к массам в этой роли. Его речь резко отличается от первоначальной, она предстает в энергичных словах, полных гуманизма, это призыв к человечности и братству. Хотя последняя ирония в том, что ответ масс кажется все тем же: они проявляют все тот же энтузиазм вопреки противоположному смыслу выражаемого. Это явление интригует, поскольку массы не знают, что речь идет не о настоящем Хинкеле, а о его еврейском двойнике, — следует ли это расценивать как бесконечную доверчивость

масс, отданных на милость любой манипуляции? Помимо данного аспекта, финальная сцена проходит под сопровождение музыки из «Лоэнгрина», которая из всех возможных вещей представляет собой жест, лишь увеличивающий финальную двойственность. Может ли финальная сцена аннулировать, стереть, отменить задним числом, *aufheben*, действие первой, ремейком которой она является? Или же голос раздается за пределами предположительно гуманистических посланий, неотделим от них, угрожающе показывая что-то еще?

Тоталитарное использование голоса относится совсем к другому порядку идей, нежели случаи разделения труда. Мы должны были бы его расценивать как обращение к сакральному и ритуалу*, или, скорее, именно потому, что это не измерение сакрального и ритуала, оно должно еще больше делать вид, что является им, должно его имитировать, брать его в качестве модели, подражать, поддельваться под него как можно более верно и зрелищно. Голос, хотя и помещен в центре, имеет здесь абсолютно другую функцию: фюрер может быть канцлером Третьего рейха, главнокомандующим армии и занимать многочисленные политические функции, но он фюрер не благодаря политическим функциям, которые на него возложены, не в ре-

* Сакральное, но лишь в том значении сакрального, как Агамбен представляет его в «Номо Сасег», которое является данностью как раз внешней по отношению к сакральному и жертвенному, открытию в биополитику.

зультате выборов и также не на основании своих способностей. Именно отношение к голосу делает из него фюрера, и связь, которая соединяет его с подданными, приведена в исполнение как голо­совая связь; другая часть ситуации — это ответ на голос массовым одобрением, что является основ­ной особенностью речи. Именно голос вершит за­кон — «Führerworte haben Gesetzkraft», как скажет Эйхман в Иерусалиме, его слова, поддержанные простым голосом, вершат закон, голос безотлага­тельно превращает их в закон, то есть он временно его отменяет. Это то, что Карл Шмитт провозгла­сит уже в 1935 году: «Желание и план фюрера» про­демонстрированы в устных директивах (*Leitsätze*), которые представляют «непосредственным и са­мым интенсивным образом положительный за­кон»*. Шмитт был большим теоретиком права и не мог бы выразиться яснее.

В лице фюрера *zoe* и *bios* совпадают**. Он пред­ставляет собой единство народа (*Volk*) и его чая­ния, его биополитические амбицию и попытку — и термин Фуко «биополитика» нацелен именно на упразднение отличий между *zoe* и *bios*, что означа­ет в случае выбранной нами перспективы одновре­менную отмену различий между голосом и *логосом*.

* Цит. по: *Vismann C. Action writing: Zur Mündlichkeit im Recht*. P. 139.

** «Он находится в точке пересечения *zoé* и *bios*, биологиче­ского и политического тела. В его личности они непре­рывно переходят одно в другое» (*Агамбен Дж. Homo sacer*. С. 235).

Биополитика поглощает сакральное, голос поглощает букву, разделение распадается. Распадение этого различия неизменно приводит к появлению, с другой стороны, «голой жизни»: жизни, которую любой может безнаказанно убить, но жизни, которая не может быть пожертвована, то есть подвержена экономике жертвоприношения, дара, искупления в жесте обмена с (божественным) Другим. Такова жизнь евреев, основных *homines sacri* наших дней*.

Использование голоса в сталинизме (обычно рассматриваемом как другая часть ложной данности «тоталитаризма»)** представляет отличный вид структуры. Тут же становится ясно, что сталинские руководители — начиная с самого Сталина — не были хорошими публичными ораторами. Голос сталинского правителя даже находит-

* Здесь будет уместным привести критическое замечание Лакана. На последних страницах семинара 11 он говорит: «В современной истории остается нечто такое, что для всех критических оценок ее лежит по-прежнему за семью печатями. Я имею в виду породившую чудовищное и оставшееся якобы в прошлом явление холокоста драму — драму нацизма. Никакая основанная на гегельяно-марксистских предпосылках историческая концепция не может, на мой взгляд, дать вулканическому этому выбросу объяснение. И это доказывает, что жертвоприношение темным богам остается чем-то таким, чьему чудовищному обаянию редкий субъект способен и в наши дни не поддаться» (Лакан Ж. Семинары. Книга 11. С. 291).

** См. Žižek S. Did somebody say totalitarianism? London, 2000.

ся в оппозиции по отношению к голосу фюрера и его впечатляющей эффективности. Когда сталинский руководитель произносит публичную речь, он читает монотонным голосом, без какой-либо особой интонации и риторических оборотов, будто он сам не понимает, что говорит. Созывы партии были всегда инсценированы как монотонное чтение бесконечных речей, в течение которых история должна была занять свое место, которые, однако, имели непреодолимо усыпляющее действие — определенно речь шла об истории без какой-либо драмы. Речь все равно будет напечатана на следующий день на плотно заполненных шрифтом страницах официальной газеты, так что никто не слушал (так же, как никто не читал газету). Исполнение все же является основным и необходимым не по причине присутствия делегатов в зале, не по причине якобы собранных вокруг радио и громкоговорителей масс людей, но как инсценировка, предназначенная для большого Другого. Исполнение предназначено для ушей большого Другого истории, и в конце концов сталинские меры были всегда оправданы через призму осуществления великих исторических законов, с позиции будущего, которое якобы их утвердит.

Главной задачей фашистского правителя было создание События здесь и сейчас, если фашизм инвестирует все свои ресурсы в механизм привлекательности и зрелища, если голос был идеальным средством произведения таких Событий, устанавливая прямую связь между правителем и массами, то главной озабоченностью собраний сталинской

партии было то, чтобы ничего не произошло, чтобы все проходило согласно ранее установленному сценарию. Написанный сценарий не должен скрываться — напротив, сталинский руководитель всего лишь агент, должностное лицо сценария, и весь интерес монотонного чтения в том, чтобы представить как можно меньше отклонений. Здесь не авторитет голоса, а авторитет буквы является руководящим принципом — именно буква представляет Событие, голос — это всего лишь его придаток, необходимый придаток с тех пор, как речи должны были быть прочитаны вслух, чтобы быть действительными, публикации недостаточно, голос, однако, должен быть низведен до минимального количества. Видимость, что оратор, кажется, не понимает то, что он читает, несет таким образом структурный характер, это не отражение его интеллектуальных способностей, хотя иногда и было трудно отличить одно от другого. Ситуация является почти обратной фашизму: слова фюрера, поддержанные непосредственным харизматическим присутствием голоса, тут же приобретали законодательную силу, как мы смогли увидеть, тогда как сталинский правитель старался держаться в тени, как и его голос; он был всего лишь исполнителем текста так же, как и простым инструментом законов истории, а не их создателем. Он не законодатель, а просто секретарь (хотя и генеральный секретарь), заботящийся об объективно и научно установленном течении истории, покорный солдат на службе у Другого. Он не действует под своим именем, но под именем пролетариата, прогресса, мировой революции и так

далее, и большой Другой ничего не доверил голо-
су — все в букве и ее законе.

Если сталинские руководители были плохими ораторами, то, вероятно, симптоматично то, что те, кто противостояли сталинизму, были великими ораторами. Троцкий, заклятый враг, являлся блестящим оратором; Тито хотя и не блестящий, но все же плохо умел читать по бумажке и часто прибегал к спонтанным отступлениям на простонародном языке, обращаясь напрямую к «простому народу», к которому он якобы сам принадлежал. Кастро представляет отдельный случай: его с трудом можно назвать оппозиционером сталинизма, но он следовал совсем другой логике в своих появлениях перед публикой. Он представляет нечто вроде невозможного синтеза двух противоположных элементов: с одной стороны, он произносит свои речи без написанного текста, в пламенном обращении, основываясь на сиюминутном вдохновении, с барочной риторикой и непоколебимой верой в непосредственность голоса; но, с другой стороны, эти импровизированные диалоги длятся часами, становятся сокрушительно репетитивными и спонтанно превращаются в речи партийных лидеров с таким же усыпляющим действием, осуществляя таким образом свою цель вопреки противоположной исходной точке.

Если в сталинизме все происходит во имя большого Другого истории, то в фашизме фюрер сам берет на себя роль Другого. Он не нуждается в объективных законах, его оправданием является во-

площение единства и стремления нации, ее «воли к власти», ее потребности в жизненном пространстве и расовом очищении. Жизнь, сила, власть, кровь, земля — и голос, чтобы продолжить этот ряд, голос взамен, вместо закона. В такой перспективе все наследие Просвещения — человеческие права, демократия и так далее — могут возникнуть лишь как препятствия для биополитической программы. Катастрофа сталинизма заключалась в том, что он был наследником Просвещения и представлял его внутреннее извращение. Его террором был террор буквы и закона во имя Другого, но само скрывание закона за буквой было источником извращения: сталинский голос был слабым и однообразным, простой приросток к букве, однако эта инсценировка, это низведение голоса к минимуму, стремление стушевать его в целях представления буквы в ее самом объективном измерении, независимо от субъективности ее исполнителя — именно это низведение и было источником власти Сталина. Чем больше он представлялся маленьким, тем больше была его власть, сведенная до спрятанного придатка, мельчайшего добавления голоса, но именно голос принимает решение о действительности буквы.

Голос и буква

Агамбен на первых страницах своей книги «*Nomos sacre*» определяет вслед за Карлом Шмиттом суверенитет как парадокс:

«Суверен в одно и то же время находится внутри и за пределами правовой системы». <...> Суверен, обладая законной властью приостанавливать действие закона, ставит себя вне закона. Это означает, что парадокс можно также сформулировать следующим образом: «Закон находится вне себя самого», или: «Я, суверен, находящийся вне закона, заявляю, что положения вне закона нет»*.

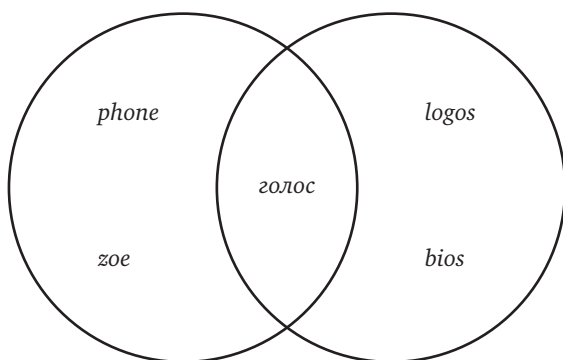
Так, суверенитет структурно основан на исключении. Суверен — это тот, кто может приостановить правовой порядок и объявить чрезвычайное положение, когда привычные законы больше не действуют, делая из чрезвычайности правило. Чрезвычайное положение поддерживает очень близкую связь с измерением «голой жизни»: действительно, оно объявляется, когда наши голые жизни в опасности (во время стихийных бедствий, войн, восстаний, 11 сентября...) и когда мы вынуждены во имя голой жизни отменить действительность нормального правления закона. Суверену решать, настолько ли велика опасность, чтобы вводить такие крайние меры, в результате чего само правление закона зависит от решения и исходного суждения пункта, находящегося вне закона. И в тот самый момент, когда объявляется то, что напрямую касается наших голых жизней, выживания, следовательно, является неполитическим вопросом, мы имеем дело с суверенитетом и политикой в их чистой форме, с их показательной стороны.

* Агамбен Дж. Homo sacer. С. 22.

Мы можем увидеть, что этот парадокс во многом совпадает с отношением между голосом и буквой, которое мы проанализировали. Буква закона, чтобы завоевать авторитет, вынуждена в определенный момент времени опереться на сам по себе подразумеваемый голос, это структурный элемент голоса, который гарантирует, что буква — не просто «мертвая буква», а вершит власть и может быть приведена в действие. Последнее может принять форму разделения труда и «мирного сосуществования» во всей ее проблематичности, однако напряженность между ними постоянно представляет гораздо более мрачную угрозу: *голос структурно находится в том же положении, что и суверенитет*, что означает, что он может приостановить действенность закона и ввести чрезвычайное положение. Голос находится в точке исключения, которое угрожает стать правилом там, где он вдруг демонстрирует свое глубокое соучастие в голой жизни, *зое* как противоположность *bios*, о которых говорил Аристотель. Эта чрезвычайная ситуация — чрезвычайная ситуация голоса на командующей позиции, при которой его скрытое существование вдруг становится подавляющим и разрушительным. Голос находится именно в той точке, место которой невозможно определить, в рамках и за рамками закона одновременно, отсюда и постоянная угроза чрезвычайного положения.

Отсюда следует «политика голоса», в которой голос является центральным и амбивалентным. Переход от голоса к *логосу* представляется как не-

посредственный политический переход, который на второй стадии приводит к повторному появлению голоса в недрах политики. Если отношение *голос/логос* аналогично отношению *голос/буква*, то мы можем увидеть, что *голос*, объект *голоса*, снова оказывается на пересечении обоих. Здесь должна быть часть *голоса*, которая наделяет букву авторитетом, существует точка, в которой буква должна опереться в своем авторитете на сам по себе автоматически подразумеваемый *голос*. Эта неслышная часть *голоса* снова возникает с неким очарованием в отношении ритуального применения *голоса* там, где скрытый *голос* появляется в положительной звучности, в виде, так сказать, своего собственного дублера. Парадоксальная топология *голоса* преимущественно находится «между двух», что мы и увидели на протяжении этих страниц, и может быть продолжена на отношения между *phone* и *logos* так же, как между *zoe* и *bios*.



Во всех наших примерах две данности частично перекрывают друг друга в элементе, который не принадлежит ни одному из них, хотя он и держит их вместе. Эта ситуация — наложение, пустота — делает из голоса нечто ненадежное и неуловимое, данность, которую невозможно встретить в большом количестве звучности недвойственного присутствия, но это и не нехватка. С того самого момента, как этот голос рассматривается как нечто положительное и захватывающее, мы проникаем в область, где неприятные последствия не заставляют себя ждать. В политике он очень быстро становится командующим Голосом хозяина, вытесняющим закон.

Но в области «политики голоса» мы должны провести ту же операцию, что и в сфере этики: общественное ритуальное применение голоса и его «авторитарное» извращение вовсе не покрывают все поле. Здесь мы также вынуждены высвободить из звучных и пронзительных голосов беззвучный голос чистого акта высказывания, высказывания без сообщения: акта высказывания, которое мы должны обеспечить сообщением, политическим сообщением в ответ на этот голос — не слушая/повинуясь, не просто выполняя социальные ритуалы, а занимая политическую позицию. Это голос сам по себе подразумевается не только в законе, но и в более широкой социально-символической текстуре, в символической ткани традиций и нравов, это что-то, что мы никогда не сможем просто взять на себя при помощи уступчивости и подчинения, но что требует действия, политической

субъективации, способной принять различные формы. Символическая эффективность зависит от избытка голоса, который она неслышно прячет в своих недрах, — если я начал эту главу, упоминая Альтюссера, я могу подвести итог, коротко сославшись на его механизм интерпелляции, которая представляет лишь еще одно название этого голоса, призыв, поддерживающий общественные предписания и символические мандаты. Альтюссер очень четко видел, что присвоение символического предполагает ответ на зов, и дал ему превосходное название. Существует, однако, разделение, шаткая и непрочная линия в интерпрелирующем голосе: с одной стороны, мы находим здесь процесс становления субъекта, признавая себя в качестве того, к кому обращен призыв, что могло бы стать версией Голоса его хозяина, дающего положительные указания; с другой стороны, здесь есть голос, который интерпеллирует без какого-либо положительного содержания — нечто, от чего бы мы предпочли уйти, подчиняясь звучному голосу заявлений и приказаний, но все же: этот чистый избыток голоса неотразим, хотя он и не говорит нам, что делать и не предлагает точек опоры для признания и идентификации. Чтобы стать субъектом, недостаточно одного признания и подчинения, к тому же, помимо всего прочего, мы должны ответить на «простой голос», который всего лишь открытие, чистый акт высказывания, требующий ответа, действия, разрушения внушительных голосов господства. Если в первом случае мы превращаемся в субъект, именно взяв на себя форму автономно-

го я, отрицая его гетерономное происхождение, так что идеологическое господство идет рука об руку с автономной субъективностью, как убедительно показал Альтюссер; то во втором случае мы становимся субъектом, лишь будучи верными «чужому ядру» голоса, которое не может быть присвоено я, следуя как раз гетероному разрыву, в котором мы не можем себя узнать. Идеологическая интерпелляция никогда не сможет свести к молчанию этот другой голос, и расстояние между двумя голосами открывает политическое пространство*.

В известном отрывке из «Анализа конечного и бесконечного» Фрейд (1937) говорит о трех «невозможных» профессиях, неудовлетворительный исход которых гарантирован: управление, воспитание и психоанализ**. Если мы рассмотрим эти три профессии в нашей пристрастной перспективе,

* Это всего лишь набросок, требующий более углубленного изучения. Мы можем, например, связать его с оппозицией, которую мы находим у Рансьера, между полицией и политикой, а также между обычной идентификацией и субъективацией: «Под субъективацией мы будем понимать производство посредством серии действий инстанции высказывания и способности к нему, не опознававшихся как таковые в данном опытном поле, — чья идентификация, стало быть, неразрывно связана с переустройством самого опытного поля» (Рансьер Ж. Несогласие. Политика и философия / Пер. В. Е. Лапицкого. СПб., 2013. С. 63).

** Фрейд использует ту же идею в «Предисловии к „Трудному подростку“ Августа Айхорна» (1925).

то станет очевидно, что все три включают в себя голос в качестве ключевого элемента. Они являются профессиями голоса, и, вероятно, именно этот обременяющий элемент голоса в первую очередь и делает их невозможными. С другой точки зрения, они кажутся невозможными, потому что все включают в себя перенос, и, по всей вероятности, существует тесная связь между обоими: голос может прекрасно функционировать в качестве ядра или рычага переноса, в качестве переносимого голоса, и, надо думать, перенос — лишь другое имя для обозначения механизма приведения в исполнение буквы посредством голоса, который мы проанализировали.

Мы рассмотрели первую профессию, управление, с некоторыми парадоксами политики голоса. Я лишь коротко коснулся второй, голоса в воспитании, который требует более внимательного анализа в книге со многими длинными главами; но я бы хотел предварительно закончить, хоть и резко, на ноте «голоса как стержня анализа». Действительно, психоанализ — одна из тех вещей, которая реализуема исключительно посредством *viva voce*, живого голоса, в живом присутствии анализируемого и аналитика. Их связь — это связь голоса (анализ в письменной форме или даже по телефону никогда не будет работать). Но чей голос? Пациент, анализируемый — тот, кто должен представить свои ассоциации, все, что приходит ему в голову в присутствии аналитика. Так что пациент (в принципе) главный или, в крайнем случае, един-

ственный говорящий, сомнительная привилегия издавания голоса принадлежит ему. Аналитик должен оставаться молчаливым, во всяком случае, таков принцип, большую часть времени. Однако здесь происходит странная перестановка: именно аналитик, в своем молчании, становится воплощением голоса как объекта. Она или он представляет олицетворение, воплощение голоса, воплощенный голос, голос тихого и фонического. Это не Голос его хозяина, это не голос порядка или *сверх-я*, но скорее невозможный, невыносимый голос, на который мы должны ответить. Это голос, который ничего не говорит, и голос, который не может быть высказан. Это тихий голос призыва, призыва ответить, взять на себя положение субъекта. Мы приглашены, чтобы говорить, и мы скажем все, что приходит на мысль, чтобы нарушить тишину, чтобы заставить замолчать этот голос, чтобы низвести тишину к тишине, но, возможно, весь процесс анализа и есть способ научиться принимать этот голос. Это голос, в котором лингвистический, этический и политический голоса объединяют свои силы, совпадая в том, что является измерением чистого акта высказывания в них. Они завязаны вместе вокруг центрального ядра объекта голоса, его пустоты, и в качестве ответа на этот объект наша судьба как лингвистический, этический, политический субъект должна быть разъята на составляющие и собрана снова, пройдена и принята.

Голоса Фрейда

Мы проанализировали наш предмет — голос — под различными углами, но, возможно, настало время «вернуться к Фрейду», к его собственной теории голоса, если таковая вообще существует.

Объект «голос» начал свою карьеру в психоанализе, на сцене и в свете прожекторов, вместе с работой Лакана. Он был первым, кто уделил должное внимание голосу, который до этого времени, кажется, не был по-настоящему услышан или же был сведен до шепота, хотя и был вовлечен во все ключевые этапы психоанализа. Он возвел его до статуса настоящего объекта психоанализа, одного из главных воплощений того, что он называл *объектом а* (воплощение плохо подходит в качестве приемлемого термина), и в этом он видел свой ключевой вклад в психоанализ. К списку объектов, унаследованных у Фрейда, Лакан, как известно, добавил два новых, взгляд и голос, и, кажется, эти два новичка внезапно взяли на себя первенство и стали служить в качестве объектов-моделей (моделей для того, что по определению не имеет моделей). Несмотря на то что новый лозунг «взгляд и голос» был отчеканен быстро, кажется, что все взгляды были направлены на «взгляд», как в соб-

ственной работе Лакана, так и в море комментариев, в то время как все уши не прислушивались к «голосу», которому не удалось найти надлежащую аудиторию. Восстановить равновесие — предприятие крайне рискованное, ибо, как я подозреваю, психоаналитическая судьба равновесия в том, чтобы быть роковым образом вне его.

Однако история голоса в психоанализе не началась вместе с Лаканом, и, вооружившись ретроспективным знанием, кажется очень странным, что он не был услышан раньше. Голос был помещен, так сказать, в самую колыбель психоанализа, так как, в конце концов, убаюкивать — в его природе. Ибо история голоса, стоит только на ней сосредоточиться, не второстепенна, она не ограничена голосами за сценой и суфлерами. Он расположен в самом сердце психоаналитической попытки, хотя долгое время и функционировал как история голосов, обращенных из центра сцены за кулисы, *à la cantonade*, в сторону, к неизвестному адресату, *à bon entendeur salut, имеющий уши да слышит**, приветствуя тех, кто их услышит наподобие послания в бутылке — голос в бутылке представляется неплохим образом для преследуемой нами цели. Произнесенные *à la cantonade*, как детские голоса, они были произнесены Лакану, тому, кто был способен их услышать. Эти голоса многочисленны, и они играют настолько центральную роль, что у меня возникает соблазн сказать: в начале был голос. В начале психоанализа, поскольку голос —

* Лакан Ж. Семинары. Книга 11. С. 222.

самый первый кандидат для любого вида генезиса, отправная точка для создания мира, как мы видели.

Фрейд любил шутить на свой счет, что он особенно неподатлив музыке. Он с легкостью признавал, что не понимает ее, что ему не хватает восприимчивости и чувствительности в ее адрес; он объявлял о своем невежестве и недостатке компетентности в данной области. Нам трудно поверить ему на слово, ибо его музыкальные отсылки если не изобилуют, то на удивление многочисленны и не показывают каких-либо лакун*. Чаще всего он ссылается на Моцарта, но также на «Кармен» Бизе, «Мейстерзингеров» Вагнера, «Фиделио» Бетховена, на Оффенбаха и так далее, в основном действительно на оперу. В анализе одного из своих ключевых сновидений в «Толковании сновидений», «революционном» сне о графе Туне, мы находим Фрейда, напевающего под нос «Каватину» из «Женитьбы Фигаро» на перроне вокзала, после того как он случайно встретил австрийского премьер-министра**; из его писем мы узнаем, что у него была привычка напевать арии из «Дон Жуана» своей собаке и тому подобное. Должны ли мы видеть в его

* Детальный список см.: *Lecourt É. Freud et le sonore. Paris, 1992. P. 219–223.*

** Фрейд самокритично добавляет: «Может быть, посторонний человек не разобрал бы мотива» (*Фрейд З. Толкование сновидений / Пер. А. М. Боковой. СПб., 1998. С. 224*). Мотивом, конечно же, был известный «*Se vuol ballare, Signor Contino*» (I/3), с очевидной отсылкой к графу Туну.

неприятии своих музыкальных способностей отказ? Не преувеличивает ли он?

В начале своего текста о «Моисее Микеланджело» (1914) он просит о снисхождении, поскольку в вопросах искусства он объявляет себя простым любителем, пытающимся понять загадку действия, которое оно на него производит. Он продолжает следующим образом:

И все же произведения искусства оказывают на меня сильное воздействие, в особенности литература и скульптура, в меньшей степени живопись. Я склонен, когда это уместно, долго пребывать перед ними и намерен понимать их по-своему, то есть постигать, почему они в первую очередь впечатлили меня. Там, где мне это не удастся, например в музыке, я почти не способен испытывать наслаждение. Рационалистическая или, быть может, аналитическая склонность во мне противится тому, чтобы я был захвачен художественным произведением и не признавал, почему я захвачен и что меня захватило*.

Не могли бы мы в этих строках разглядеть некую муку или даже панику перед лицом чего-то, что угрожает его увлечь, захватить, заставить его потерять свою аналитическую позицию и дистанцию? Дистанцию, которую он может сохранять в отношении литературы и изобразительных искусств? В цитате есть некоторый парадокс: он вос-

* Фрейд З. Моисей Микеланджело / Пер. М. Н. Попова // Фрейд З. Художник и фантазирование. С. 218.

приимчив к литературе и скульптуре, но может сохранять дистанцию и анализировать то, как они функционируют. Тогда как музыка его не трогает, но и не позволяет удерживать дистанцию — следует ли ему поддаться ее очарованию, чтобы она поглотила его, как черная дыра? В таком случае это хорошо, что у него нет музыкального слуха, так как, если бы он у него был, то он был бы вынужден ее слушать, что было бы невыносимо*.

Однако его неспособность оценить музыку, каким бы ни было ее происхождение, возможно, является его преимуществом: она делает его нечувствительным по отношению к особенному и самому распространенному способу обращения с голосом, а именно к способу его эстетического восприятия и боготворения — самый высокий бастион против объекта голоса, как мы смогли увидеть. Его нечувствительность к его эстетике и соблазнительному пению сирен находит свой противовес в большой восприимчивости к слушанию голоса в другом регистре и в его способности слышать голос именно там, где друзья итальянской оперы оказываются глухими.

Если мы берем Фрейда в рамках проблемы голоса, то мы можем увидеть, что его голоса многочисленны и разного вида. Напрасными будут поиски особенной теории голоса у Фрейда, он встречает голоса в большом числе разных контекстов во все-

* Как в старом анекдоте: «К счастью, я не люблю спаржу, потому что, если бы я ее любил, то был бы вынужден ее есть, и это было бы ужасно».

возможные решающие моменты, трактуя их в поучительной манере, но это не составляет какой-либо единой последовательной модели; он, скорее, оставляет нам указания, загадки и линии для следования. Здесь я обойду стороной два наиболее очевидных и чаще всего обсуждаемых случая: слышание голосов при психозе, для которого у меня не хватает компетентности, и голос *сверх-я*, который мы уже коротко рассмотрели. Я останусь на более элементарном уровне и постараюсь увидеть, как примирение с голосом может лежать в основании базовых озарений психоанализа. В три этапа я прослежу голос в фантазии, голос в желании и голос во влечениях. Голос как избыток, голос как отражение и голос как молчание.

Мы можем начать с предварительной и упрощенной демаркационной линии, по отношению к которой вопрос голоса может действовать как дискриминационный фактор: с одной стороны, есть бессознательное, как оно представлено в трех больших томах: «Толкование сновидений» (1900), «Психопатология обыденной жизни» (1901) и «Остроумие и его отношение к бессознательному» (1905), трудах, ознаменовавших начало XX века и убедительно представивших открытие психоанализа. Если бессознательное могло быть раскрыто, то только потому, что оно говорит, мы можем услышать его голос, и если оно говорит, то потому, что оно в итоге само «структурировано как язык», как постарается коротко покончить с этой длинной историей Лакан спустя полвека. С одной стороны, вместе с «Тремя очерками по теории сексуально-

сти» (1905) происходит смена сценария и обстановки, сцена вдруг оказывается занята героями другого рода, влечениями и их выдающимся качеством быть молчаливыми, *stumm*, немыми, как говорит Фрейд. Они вообще не говорят, а приступают к делу в тишине — их рот вовсе не закрыт, во всяком случае не в примере оральных влечений, но если их рот открыт, то не для того, чтобы говорить. (Есть или говорить — Делёз подробно остановится на этой дилемме, к которой мы еще вернемся.)

Когда сами влечения позже оказываются разделены, когда Фрейд проводит линию между либидо, с одной стороны, и влечением к смерти, с другой, — разделение, которое будет занимать его и не давать ему покоя бóльшую часть всей оставшейся жизни, — речь в очередной раз пойдет о разделении посредством голоса: «...у нас должно возникнуть впечатление, что влечения к смерти в основном безмолвны, а шум жизни большей частью исходит от эроса»*. Так, в этой измененной позиции влечения все еще не говорят, хотя и производят много шума, создавая жизненный гам, — но таков лишь случай с либидо, Эросом, тогда как его двойник, загадочное влечение к смерти, остается молчаливым, невидимым и неслышным, пусть и вездесущим. Два влечения всегда переплетены, втиснуты друг в друга, они всегда действуют вместе в различных комбинациях, так что тишина

* Фрейд З. Я и Оно // Фрейд З. Психология бессознательного. С. 335.

влечения к смерти предстает молчаливой тенью, сопровождающей жизненный гам, его обратную сторону.

Щелчок

Но позвольте начать с первой части разделения, там, где бессознательное «говорит», где речь является посредником бессознательного желания, там, где, согласно лакановской максиме, «бессознательное структурировано как язык». Так где же во всем этом располагается голос? — голос именно как элемент, который не поддается означаемому и не может быть определен его логикой, голос как остаток, избыток означаемой операции. Существует ли голос бессознательного, противопоставленный структуре языка? Я могу предварительно начать с формулы, согласно которой язык сам по себе не кажется структурированным как язык. Элемент голоса нарушает его, мешает ему быть только языком, здесь голос возникает как постороннее тело, которое ускользает от языка и в то же время в некоторой степени приводит его в движение.

Возьмем один пример, любопытный случай, который Фрейд назвал «Сообщением об одном случае паранойи, противоречащем психоаналитической теории» (1915). Вкратце: красивая молодая женщина в один момент поддается на убеждения своего коллеги по работе вступить с ним в связь. Она в первый раз приходит к нему в квартиру

в состоянии повышенной нервозности и возбуждения. Но:

Лежа, частично раздевшись, на диване возле своего любовника, она услышала шум, напоминающий щелканье или удар. Не зная его причины, она пришла к определенному истолкованию его после того, как повстречала на лестнице двух мужчин, один из которых нес нечто, выглядевшее как закрытый ящик. Она убедила себя, что кто-то, действуя по указанию ее любовника, наблюдал за ней и сделал ее фотографии во время интимного tête-à-tête*.

Перспектива занятия любовью была прервана загадочным звуком, шумом, щелчком, стуком, ударом, тиканьем. Его происхождение неизвестно, и ее любовник, когда она задает ему вопрос, объясняет его как что-то тривиальное — возможно, это тиканье старых часов. Странный звук, таким образом, задним числом приобретает огромное значение, он вдруг оказывается окруженным ретроспективной трактовкой, параноической конструкцией, фантазией, наделяющей его смыслом и рамками: бедная девушка чувствовала себя жертвой преследования, заговора, устроенного ее любовником, это был щелчок фотоаппарата, предназначенный для того, чтобы сделать компрометирующие ее фотографии, и все, что после этого мог сказать ее

* Фрейд З. Женщина, которой казалось, что ее преследуют / Пер. А. Юдина // Знаменитые случаи из практики психоанализа: Сборник. М., 1995. С. 35.

любовник в свое оправдание, лишь еще больше доказывало его виновность. Небольшой шум, необъяснимый щелчок — все равно что зерно желания, маленький раздражитель, который приводит к тяжелым последствиям. И для начала мы можем сказать: в бессознательном оно не только говорит, но и щелкает, и, вероятно, не бывает *ça parle* без *ça cliquète*. Желание щелкает (как адская машина?).

Как случайный и незначительный внешний шум связан с бессознательным? Как он может стать объектом фантазии, который приводит в действие субъект более глубокого внутреннего? Объяснение Фрейда содержит два элемента. Во-первых:

Тиканье часов можно сравнить с пульсацией клитора при половом возбуждении. Не думаю, что это было тиканье часов или вообще был какой-либо шум. Женщина могла испытать ощущение удара или стука в клиторе, а впоследствии спроецировать его как восприятие внешнего объекта*.

Существует ли простой ответ на интригующий вопрос: «Что заставляет вибрировать (тикать) женщину?» Несложно увидеть, что мы попадаем здесь на зыбкую почву, где Фрейд берет на себя роль, которую ему отвела феминистская критика, —

* Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции 16-35 / Пер. Г. В. Барышниковой. СПб., 1999. С. 34. Фрейд временами возвращается к этой идее связи между часами и женскими гени- талиями, между тиканьем и клитором, в частности.

роль кого-то, кто навязывает свои собственные мужские фантазии о женской сексуальности бедной женщине, так что он невольно мог бы дать ответ на другой вопрос, в данном случае: «Что заставляет вибрировать (тикать) мужчину?» Между тем при всем скептицизме есть твердая убежденность в том, что он говорит: странная петля, связь между внутренним и внешним, короткое замыкание между внешней случайностью и интимным, необычное совпадение щелчка с интимным сексуальным возбуждением. Щелчок возникает в самый неподходящий момент, препятствует счастливому продолжению, он — *der Störer der Liebe*, разрушитель любви*, как говорит Фрейд в другом контексте, обсуждая измерение тревожащей странности. Это момент сбоя желания, структурный момент, во время которого что-то нарушает и прерывает течение желания к его исполнению, а на самом деле определяет и приводит в действие желание как таковое. Щелчок, тихое тиканье, препятствие желанию, заставляет объект появляться абсолютно независимо от частных понятий физиологии и мужских проекций, он приводит к парадигматической ситуации: кратчайшее расстояние между внутренним и внешним тиканьем дает ключ от того, «что возбуждает (заставляет тикать) желание».

Но далее следуют еще более странные вещи. Слышание тиканья в данном контексте вызывает первобытную стереотипную фантазию:

* Фрейд З. Жуткое / Пер. Р. Ф. Додельцева // Фрейд З. Художник и фантазирование. С. 271.

Среди бессознательных фантазий всех невротиков и, вероятно, всех людей почти всегда присутствует одна, которую можно обнаружить с помощью анализа: это фантазия наблюдения сексуального взаимодействия родителей. Такие фантазии <...> я называю первобытными фантазиями <...>. Случайный шум, таким образом, просто сыграл роль провоцирующего фактора, который активизировал типичную фантазию нечаянного подслушивания, являющуюся компонентом родительского комплекса. Более того, следует усомниться в том, что мы можем назвать с полной уверенностью этот шум «случайным». <...> Такие шумы, наоборот, составляют необходимую часть фантазии подслушивания <Belauschungsphantasien>, и они воспроизводят либо звуки, которые указывают на взаимодействие родителей, либо звуки, которыми подслушивающий ребенок боится выдать себя*.

Ситуация пациента представляется смещенным повторным приведением в действие фантазии, которая полностью построена вокруг ядра голоса, маленького зерна необъяснимого шума, загадочного звука, который может возникнуть даже при самом тихом щелканье. У истоков фантазии находится травматическое ядро, материализованное в голосе, шум — мы должны были бы предоставить здесь полную самостоятельность звучности, которая не принадлежит языку.

* Фрейд З. Женщина, которой казалось, что ее преследуют. С. 35–36.

Основным признаком выступает двойная природа звука — это, с одной стороны, то, что мы слышим, что демонстрирует загадочную деятельность Другого, которым мы очарованы, поражены, заморожены; но в то же время это звук, который мы могли бы производить сами и который мог бы выдать нас перед лицом Другого, раскрыть наше существование Другому, разоблачить наше укрытие, откуда мы сами становимся виновными свидетелями вещей, которые не должны были бы видеть: «слишком» проявил себя, обнаруженный голосом, и мы боимся «слишком» раскрыть самих себя своим собственным шумом. Субъект парализован страхом и становится единым со звуком, звуком услышанным и издаваемым, он или она пойман(а) между двумя звуками, которые в итоге могут быть рассмотрены как один и тот же объект. (Можно вспомнить яркую сцену из фильма Линча «Синий бархат».) Услышанный звук поднимает вопрос тайны в Другом: «Что заставляет Другого вибрировать/тикать?» — что тут же обращено в свою собственную тайну: «Что заставляет меня вибрировать/тикать?», «Может ли Другой услышать мое тиканье?» — так что два звука, два голоса, два тиканья, два вопроса объединены в одном объекте, объекте террора, объекте мучений, объекте тайны. Объект этот является звуковым и появляется в качестве ядра субъективации. Тайна в Другом — это тот избыток, который в действительности делает из Другого просто Другого, это то, что дарует ему инаковость, именно звук выдает избыток загадочного наслаждения, и положение пойманно-

го субъекта показывает, как наслаждение Другого напрямую поднимает вопрос о своем собственном наслаждении. В анализе случая Доры, когда возникает такая же проблема*, Фрейд говорит:

В таких случаях дети догадываются о сексуальном по зловещему шороху < das unheimliche Geräusch >. Движения для проявления сексуального возбуждения имеются у них наготове в виде врожденных механизмов**.

Если бы речь шла о врожденных механизмах, то проблема была бы гораздо менее серьезной: поскольку вся сложность в том, что субъект перед лицом этой тайны оказывается без подсказок или указаний.

Я могу упомянуть, по крайней мере вскользь, что предприятие Жана Лапланша по реабилитации, так сказать, теории соблазнения помещалась в этом особенном комплексе эмоционально окра-

* Дора была другой жертвой ночного подслушивания: «Теперь благодаря симптоматическим действиям и другим признакам у меня были все основания предположить, что ребенок, спальня которого находилась рядом со спальней родителей, подслушал ночной визит отца к своей жене и слышал тяжелое дыхание во время коитуса и без того страдающего одышкой мужчины» (Фрейд З. Фрагмент анализа истерии (История болезни Доры) // Фрейд З. Знаменитые случаи из практики / Пер. В. И. Николаева, А. М. Боковой. М., 2007. С. 109). Основным случаем является случай Человека-волка, который я здесь оставлю в стороне.

** Там же.

шенных представлений. Критическая линия, направленная против Фрейда, обвиняла его в том, что он якобы скрыл доказательство сексуального насилия над детьми как главную причину истерии, заменив ее на безобидные фантазии. Истерия представляется скорее в зрелищных формах, которые похожи на действия без истинной причины, и травма соблазнения, кажется, предоставляет недостающую причину, тогда как отказ Фрейда от теории соблазнения, кажется, в очередной раз переносит вину на самих женщин. Аргумент Лап-ланша заключается в том, что соблазнение или подвержение ребенка сексуальной травме действительно лежит в основе не только любой истерии, но и какого угодно формирования субъекта. Ребенок всегда становится объектом загадочного чрезмерного инвестирования, избытка страсти, который также характерен для отношений между взрослыми, избытка в Другом, о котором свидетельствует ребенок и который равносителен травматической тайне, вызывая тем самым процесс субъективации. Как мне найти место в том, что движит Другим, что доставляет ему наслаждение? Более классической и более стереотипной версией этого является *Lauschphantasie*, фантазия подслушивания*. Таким образом, соблазнение проис-

* На удивление Мерло-Понти использует этот же пример в «Феноменологии восприятия» (см.: Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. под редакцией И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб., 1999. С. 241–242), без отсылки к Фрейду, в феноменологическом анализе понимания.

ходит не только «в мыслях», но в то же время и не может быть отнесено к внешней причинности — новая причинность фантазии заключается как раз во встрече/контакте того и другого.

С нашей предвзятой позиции, самая интересная часть — это роль, которую играет голос, загадочный звук-объект, являющийся основным знаком в этом избытке в Другом, он сжимает тайну Другого, будучи в то же время знаком, раскрывающим избыток в субъекте, — тут, так сказать, и происходит перекрывание двух избытков. Именно здесь Фрейд обнаруживает краеугольный камень, на основе которого он надеется построить новую теорию истерии и новую модель психической жизни человека. Он продолжает возвращаться к этой теме снова и снова в своей переписке с Вильгельмом Флиссом и своих первых работах по этиологии истерии.

Я открыл недостающую мне часть для разгадки проблемы истерии в форме нового источника, из которого проистекает элемент бессознательной выработки. Я опираюсь на истерические фантазии, которые, я теперь вижу, каждый раз возвращаются к вещам, услышанным ребенком в раннем детстве и понятым намного позднее. Удивительно, что возраст, в котором ребенок получает такого рода знания, очень ранний: начиная с шести-семи месяцев!*

* 6 апреля 1897; *Freud S. Briefe an Wilhelm Fliess 1887–1904*, hg. von J. M. Masson. Frankfurt am Main, 1986. S. 248. Четырьмя годами ранее: «Мне кажется, я понял невроз страха у мо-

Месяц спустя:

Фантазии происходят от *услышанного*, но *понятого* только *намного позже* <...>. Они представляют собой защитные структуры, сублимацию и приукрашивание фактов, которые одновременно служат в качестве самооправдания. <...> Я теперь вижу, что все три невроза, истерия, невроз навязчивости и паранойя, содержат одни и те же элементы <...>. Но прорыв в сознание, формирование компромиссов, т. е. симптомов, различны от случая к случаю*.

В «Draft I», датированном тем же днем:

Фантазии связаны с услышанными вещами так же, как сновидения связаны с вещами увиденными. Ибо в снах мы ничего не слышим, но только видим**.

Этот ряд цитат относится к эпохе, когда Фрейд ведет упорную борьбу, в своем обмене с Флиссом, за определение основных концепций и механизмов своей теории, мы, однако, можем найти гораздо

лодых людей, которых мы относим к девственникам и которые не были подвержены никакому сексуальному насилию. Я проанализировал два подобных случая, отмеченных ужасной боязнью сексуальности на фоне вещей, которые они увидели или услышали и наполовину поняли; так, этиология была чисто эмоциональной, но все еще сексуального характера» // 30 мая 1883; Ibid. S. 41f.

* 2 мая 1897. Ibid. S. 253.

** Ibid. S. 255. Перевод А. Красовец.

больше, Фрейд остался удивительно верен этому особому озарению на протяжении всего своего творчества и вплоть до последнего текста «Абрис психоанализа» ([1938], 1940)*.

Основное прозрение указывает в одном направлении: во-первых, голос, шум, услышанное находится в центре формирования фантазии, фантазия — это выдумка, построенная вокруг звукового ядра, она имеет привилегированные отношения с голосом в отличие от снов, которые предположительно визуальные, как будто две формы физического существования требуют два различных типа объектов. Первофантазия построена вокруг голоса, тогда как материал, из которого состоят сновидения, это изображения, даже если ключ к их разгадке заключен в словах — что ставит коварную проблему голоса и языка в снах, которую мы вынуждены оставить в стороне. Во-вторых, самое важное то, что существует понятие времени, особенное сме-

* «Наше внимание прежде всего привлекают воздействия известных влияний, которые затрагивают не всех детей, хотя происходят достаточно часто, — это сексуальное злоупотребление детьми со стороны взрослых, совращение другими, чуть более старшими детьми (братьями и сестрами) и, что довольно неожиданно, их взволнованность от услышанного и увиденного в сексуальных процессах между взрослыми (родителями) обычно в то время, когда считается, что у них еще нет ни интереса к таким впечатлениям, ни понимания их, ни способности позднее о них вспомнить» (Фрейд З. Абрис психоанализа: критически-историческое исследовательское издание / Пер. М. М. Бочкаревой. Ижевск, 2015. С. 50-51.

щение, о котором не перестает повторять Фрейд: *временной разрыв между восприятием и пониманием*. Здесь имеется голос, составляющий тайну и травму, поскольку он продолжает существовать, не будучи понятым, здесь есть время субъективации, которое как раз и есть время между слышанием голоса и его пониманием, — именно в этом промежутке время для фантазии. Голос всегда понимается *nachträglich*, с запозданием, задним числом, и временное смещение первофантазии есть разрыв между слышанием и наделением смыслом того, что мы услышали, его оценкой. Для сравнения можно взять схему Лакана, в которой смысл заходит на ретроактивный вектор*, лишь с тем нюансом, что здесь ретроактивное смещение занимает время, проходят годы, прежде чем «точка скрепления» («le point de capiton») выходит на свет. Все это время фантазия внедряется как временная, продленная точка скрепления, и положение субъекта представляется двойником еще не понятого голоса. Фантазия существует как временное понимание чего-то, что ускользает от понимания**.

* *Lacan J. Écrits*. P. 805, 808, 817.

** Здесь я должен сослаться на классический текст о происхождении фантазии, написанный Лапланшем и Понталисом (*Laplanche J., Pontalis J.-B. Fantasma originaire, fantasme des origines, origines du fantasme*. Paris, [1964], 1985), который предлагает превосходный, все еще актуальный подход в саморефлективной и круговой форме, посредством которого исходная фантазия функционирует как источник фантазии, так же как и первофантазия, указатель появления сексуальности и субъективности.

Лакан использует притчу о трех заключенных, чтобы раскрыть свою идею логического времени, трех логических времен, которые совпадают с понятием времени в притче*: здесь есть *l'instant de voir*, момент видения, интересующий нас *l'instant d'écoute*, момент слышания, за которым следует продленное *temps pour comprendre*, время для понимания, которое в итоге завершается *le moment de conclure*, моментом для вывода, когда появляется финальное решение. Время фантазии расположено во времени понимания, между исходным и финальным моментами: это защита от избыточной природы исходного момента, он обрамляет голос и подкрепляет его выдумкой, он возникает на месте понимания, взамен его в качестве заместителя понимания до момента вывода, во время которого истинный смысл будет наконец раскрыт и фантазия станет бесполезной.

Однако проблема в том, что момент правильного понимания никогда не приходит, он, так сказать, бесконечно отложен. Время между слышанием и пониманием как раз и составляет время конструирования фантазий, желаний, симптомов, всех базовых структур, которые лежат в основе и организуют широкое разветвление человеческого наслаждения. Но как только этот механизм оказывается на месте, никогда не возникает момента, когда можно было бы сказать с четкой объективностью и невозмутимостью, спокойствием и самообладанием: «Так вот о чем шла речь, это были мои

* *Lacan J. Écrits. P. 197–213.*

родители, занимающиеся сексом. Тогда все в порядке, все под контролем, у вещей есть смысл, в конце концов, это то, что родители должны делать по определению, если бы они этого не делали, то в первую очередь не были бы моими родителями (по крайней мере, в эпоху Фрейда); теперь мне все ясно, нет необходимости быть травмированным, все в мире снова встало на свои места». Всегда есть что-то неотъемлемо невозможное в факте произнесения чего-то подобного — или, я предполагаю, что если кто-то утверждает такое, то речь идет об очевидном случае психоза. Скажите это или что-то в этом роде, и тут же последует «конец цивилизации в том виде, как мы ее знаем», наш мир сильно пошатнется.

Когда субъект в итоге понимает, в предполагаемый момент вывода, это «всегда уже» слишком поздно, все произошло тем временем: новое понимание не может сместить и искоренить фантазию, напротив, оно вынужденно становится ее продолжением и дополнением, ее заложником. Истинному, надлежащему смыслу всегда предшествует воображаемый, который расставляет декорации, занимается инсценировкой, так что когда наконец появляется предполагаемый главный актер, он помещен в готовую рамку: неважно, что он говорит, сцена поставлена, и обрамление обуславливает его слова. Наступление адекватного понимания — это наступление наименее неправдоподобной и нелепой фантазии из всех: фантазии, которая могла бы иметь объективное и нейтральное понимание «сексуальности», наслаждения, этого избытка, что-

бы мы могли относиться к ней с подходящей дистанцией, бесстрастно, так сказать, на научном языке, желательно по-латыни*. Но здесь нет правильной меры, умеренной середины, взвешенности. Мы можем увидеть, что наиболее техническое, мелочно точное и фактическое описание «сексуальных действий» в действительности предстает как самое ненормальное из всех, непредвзятая объективность напрямую совпадает с бредом.

Когда ребенок слышит, он не должен быть способным что-либо понять; когда взрослый понимает, он не должен быть травмирован; но эти обе крайности невозможны: непонимание — это как сходжение с рельсов, и понимание не значит возвращение на них. Субъект всегда зажат между голосом и пониманием, пойман во временность фантазии и желания. Из упрощенной перспективы в прошлое есть «объект голоса» в начале, за которым следует означающее, призванное придать ему смысл, примириться с голосом (но которое на самом деле производит голос и его избыток в первую очередь). На основе этой простой схемы мы можем, однако, увидеть, что означающее всегда находится в заложниках у фантазии, оно «всегда уже» вписано в ее экономику и всегда возни-

* Я предполагаю, что данный симптом заключается в том, что не существует нейтральных немаркированных выражений для обозначения сексуальных частей или актов ни в одном языке: они либо вульгарны, непристойны, представлены в широком множестве, либо технические и изобилуют заимствованиями из других языков.

кает как формирование компромисса. Здесь есть вектор времени между голосом (непостижимое, травматичное) и означающим (артикуляция, рационализация), и то, что соединяет обоих в этой ретроспективной и ускоренной временности, это фантазия как место стыковки обоих (которую Лакан в своей алгебре обозначает как $\$ \diamond a$, стык между субъектом означающего и объектом).

Мы видим, как смысл, когда он возникает, вместо того чтобы рассеять фантазию, лишь продолжает ее. Это, безусловно, проясняет несколько загадочный лакановский девиз: «On ne comprend que ses fantasmes», «мы понимаем только свои фантазии». Действительно, понимание фатально вовлечено и переплетено с узнаванием, найти снова (*wiederfinden*, говорит Фрейд) — найти потерянный ключ к разгадке, найти себя — найти то, что мы всегда знали, сводя незнакомое и чужое к хорошо знакомому, знакомому с незапамятных времен. *Einleuchten*, другой термин Фрейда: быть просветленным, найдя то, что, кажется, было потеряно, найти то, что мы «всегда уже» знали, быть уверенным, что мы видим свет, с ощущением «да, это оно», или, что по сути то же самое, «да, это я» — именно в этом указующий знак, верный признак фантазии. Понять — значит найти себя в фантазии, воссоздать ее рамки, чтобы все больше и больше к ней приспособиться, расширить ее, не рассеивая, не пересекая ее; но пересечение фантазии — точка, откуда должен вести психоанализ. Аналитический процесс был бы тогда противоположностью понимания, рассеиванием понимания. Знание,

le savoir, и то, что Лакан называл *l'enseignement*, обучение, представляют другую крайность фантазии, это проблема конструкции, вопрос математики*, букв, которые как раз лишены значения, регулируются своим собственным автоматизмом и которые в своей буквальности являются проводниками переноса знания. Они вводят в знание то, что уходит от понимания, точку опоры, воплощенную в математике. Как следствие, адекватное знание в отношении секса — не в его фантазийном понимании — должно быть представлено известными формулами сексуации (*sexuation*), — мы могли бы понять их как двойника, в другой крайности, этого непостижимого и тревожаще странного шума, которым мы были побеспокоены и который не можем разгадать.

Язык

Я хотел бы теперь рассмотреть язык с совсем другого угла: голос в образованиях бессознательного, которые, согласно простому элементарному тезису Лакана, — всего лишь образования означающего. Где таким образом могло бы находиться место голоса, учитывая дихотомию, оппозицию между голосом и означающим? Говоря немного грубо и упрощенно, слова в той мере, в которой они слу-

* Математика — термин в психоаналитической алгебре Лакана, имеющий отношение к символическому и указывающий на то, что не говорится, но что может быть передано. *Пер.*

жат «сырьевым материалом» для бессознательных процессов, рассматриваются как звуковые объекты. То, что в них имеет значение, это их особенные звучность, отголосок, эхо, созвучия, отражения, контаминации. Мы можем взять самые простые из них, оговорки, и достаточно лишь быстро пробежаться по «Психопатологии обыденной жизни»*, чтобы оценить «звуковой фон» бессознательного.

Фрейдовскому изучению оговорок, самой важной категории обширного класса парапраксов (слово, изобретенное Стречи для обозначения *Fehlleistungen*, ошибочных действий), предшествует исследование Р. Мерингера и К. Майера «Описки и очитки» («*Versprechen und Verlesen*», 1895). Два автора составляют приблизительную классификацию оговорок и распределяют их по основным пяти категориям: перемещения, предвосхищения, или антиципации, постпозиции, или отзвуки, контаминации и замещения. Все эти категории являются всего лишь уточнениями простого факта: внешнего подобия звука, факта омонимии. Слова, весьма условно, звучат похоже, в большей или меньшей степени, что делает их предрасположенными к контаминации, их взаимный звуковой контакт может их изменить, исказить, как сохранением, инерцией некоторых звуков, их импульсом, который влияет на то, что следует затем, или же

* Речь идет о самой популярной работе Фрейда, сперва опубликованной в 1901 г. всего на 92 страницах, затем дополняемой с каждым новым изданием вплоть до финального в 1924 г. из 310 страниц.

предвосхищением некоторых звуков, которые влияют на те, что им предшествуют, или при помощи различных видов замещений. В этой контаминации рождается новое образование — оговорка, которая может звучать как бессмыслица, но приводит к возникновению другого смысла.

Возьмем два примера из сотен, пациентка говорит: «Одно нужно за ними признать: это все-таки необычные люди: sie haben alle Geiz <у них у всех скупость>... Я хотела сказать: Geist <дух, ум>»*. Чтобы объяснить эту на вид невинную игру слов, можно было бы написать целую книгу**, соединение звуков устанавливает связь между духом и скупостью, все заключено в этой игре слов. Второй пример: «Es war mir auf der Schwest... Brust so schwer» <Мне было на сердце (дословно: на груди) так тяжело, но вместо Brust — грудь вначале было сказано Schwest...>***. Вы могли бы подумать, что последнее услышанное слово было просто подвергнуто влиянию предшествующего слова, но Фрейд тут же отмечает связь между *Bruder und Schwester*, братом и сестрой, и предполагает причастность ассоциации *die Brust der Schwester*, грудь

* Фрейд З. Психопатология обыденной жизни / Пер. А. М. Бовикова // Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1990. С. 233.

** Так получилось, что я написал на эту тему одну книгу, которая доступна только по-словенски («О скупости», Любляна, 2002) и которую можно рассматривать как длинный комментарий к данной фрейдовской обмолвке.

*** Фрейд З. Психопатология обыденной жизни. С. 226.

сестры, и возможную фантазию, которая за ней скрывается, для которой случайная встреча звуков дала возможность проявить себя.

Звуковые контаминации могут быть произведены метонимически на оси, которую де Соссюр называл *in preasentia*, в виде звуков, которые присутствуют в актуальной цепи означающих; или присутствующие слова могут быть объединены с отсутствующими, на оси *in absentia*, с теми, которые просто находятся в уме говорящего (де Соссюр на самом деле назвал эту ось фрейдовским названием, осью ассоциаций, и включал в нее омонимы, случайные звуковые подобию). Мерингер и Майер называли отсутствующие слова, которые окружают присутствующие слова, «летучими или блуждающими речевыми оборотами», которые находятся «за порогом сознания»*. Ключ к этой скрытой парадигматической цепи лежит в самом говорящем, но в таком говорящем, чья психология полностью отдана всем сложностям звуков языка. Летучие и блуждающие слова бродят и дрейфуют вокруг существующей цепи, ждут своего момента, удобную возможность для того, чтобы неожиданно возникнуть. Эти летучие означающие в минималистском смысле находятся все время здесь, таясь в засаде в большом количестве. Все эти механизмы, конечно же, состоят в близком родстве с процессами работы сновидений, описанными как сжатость и перемещение, и с игрой слов, так что все три книги организованы вокруг одной эле-

* Там же. С. 228.

ментарной идеи, хотя и рассмотренной с разных сторон.

Кажется, будто у нас есть некая миниатюрная версия нашего предыдущего сценария, но лишь наоборот: здесь есть речь, наделенная смыслом, и эта перспектива конструирования смысла вдруг оказывается нарушена внедрением голоса, звука, функционирующего как подрыв, которому невозможно придать смысл. Элемент голоса в форме случайного и бессмысленного созвучия неожиданно сходит с ума и производит бессмыслицу, которая в следующем шаге оказывается наделенной неожиданным смыслом. В рамках понимания — то есть фантазии — незванный гость появляется как чужое тело, и его чуждость зависит именно от элемента голоса/звука как оппозиции значению. С образованием фантазии возникла продленная временная петля, могут пройти годы между бессмысленным звуком и его пониманием задним числом; вектор длительного времени обеспечивает рамки фантазии как временную расстановку перед наступлением смысла — но нет ничего более постоянного, чем временная расстановка и временные меры, которые, раз установившись, демонстрируют упорную настойчивость и инерцию. Но здесь мы имеем дело с петлей времени, которая происходит в одно мгновение, как молния, вспышка, внезапное озарение, которое исчезает, как только оно произведено. Бессмыслица исходит из похожих звуковых столкновений, возникает другой смысл, который может проявить себя лишь на мгновение

ввиду этого созвучия, через сиюминутное оглашение, и затем исчезает. Он исчез вопреки интерпретации, которая старается обрмить его смыслом, перспективой понимания, или, скорее, он растворяется через интерпретацию, которая призвана зафиксировать его в отдельном смысле, назвать его значение, в ущерб бессмыслицы, но при этом теряя ее, наделив положительным содержанием, — будто она надлежащим образом существовала в этот момент, если мы вообще можем назвать нечто подобное существованием.

Первый пункт, следующий из этого, касается отношений между языком и бессознательным: бессознательное, возможно, и структурировано как язык, но язык, рассмотренный крайне особенным образом. Мы начнем с удобной формулы, предложенной Ж.-А. Миллером, который описывает лакановское понятие голоса как ту часть означающего, которая не участвует в обеспечении смысла*. Означающее — всего лишь связка различий, у него нет собственных положительных черт или идентичности, — таким образом, оно либо различительно и тем самым отличается, либо неотлично и как результат — незначительно. Вся находка соссюрвской фонологии прежде всего в том, чтобы лишить фонемы какой-либо звуковой субстанции; но отражения, контаминация звуков, созвучия, рассмотрение слов как звуковых объектов — все это уже

* *Miller J.-A. Jacques Lacan et la voix // Fonagy I. et al. La voix. Actes du colloque d'Ivry. P. 180.*

совсем другой вопрос. Он основывается на подобию, одинаковых звучаниях, отзвуках, сходствах, соответствиях, и все они находятся на противоположном конце дифференциальной логики; они все равно что случайный паразит, прикрепившийся к означаемому. Чтобы звуки были одинаковы, они должны прежде всего звучать — то есть быть наделенными положительными чертами, — но эти черты вовсе не дифференциальные, их бывает сложно различить, мы никогда не можем сказать, какой степени сходства будет достаточно: разве «ананас» звучит как Хаммершлаг, если снова привести пример из Фрейда, взятый из его образцового сна об инъекции Ирме?*

Действительно ли существуют анаграммы, как попытался доказать де Соссюр в обширном изучении большей части классической латинской поэзии, или они всего лишь плод его воображения? Проблема в том, что они все еще здесь и начинают разрастаться, стоит нам обратить на них внимание. Есть степень и нюансы сходства, бесконечные нюансы, момент неразрешимости, как оппозиция дифференциальности, всегда четкая, — что-то либо различимо и таким образом лингвистически релевантно, либо неразлично, а значит, нерелевантно. Материальная реализация равнодушна к означаемому, но вовсе не равнодушна к ценности голоса.

* Фрейд говорит в сноске: «Слово „ананас“ очень странным образом напоминает фамилию моей пациентки Ирмы [Хаммершлаг]» (Фрейд З. Толкование сновидений. С. 132). Вопрос вкуса?

Приведем следующий превосходный пассаж в одном из снов Фрейда, изложенных в «Толковании сновидений»:

Однажды в длинном и чрезвычайно запутанном сновидении, центром которого было морское путешествие, мне приснилось, что ближайшая остановка носит название Герзинг <...>. Герзинг — комбинация из станций нашей венской пригородной дороги, которые почти всегда кончаются на *-инг*: Nietzing, Liesing, Mödling (Medelitz, «*meae deliciae*», устаревшее слово, которое означает «*meine Freud*», моя радость <этот пассаж есть в оригинале, но его нет в переводе. Пер. >), и английского Hearsay (слухи)*.

Hearsing в отличие от *hearsay*, «*hearsing*» наряду с «*hearsay*» включенный в «*hearsay*» — какое экономное описание способа функционирования означающего в бессознательном. Элемент пения в говорении, который не участвует в обеспечении значения и позволяет осветить появление бессознательного. Анализ всегда основан на «*hearsay*» — что делает аналитик помимо того, что слушает, как говорят люди? — но идея в том, что внутри «*hearsay*» мы должны прислушаться к «*hearsing*», *to give hearsing a hearing*. «*Hearsing*» в «*hearsay*» — точка, в которой голос получает власть: то, что казалось простым избытком означающего, наполняет сам процесс обозначения. Но в том же самом жесте интерпретация также рискует его потерять,

* Там же. С. 334–335.

как только она снова помещает его в шаблон означающего, что мы вынужденно делаем, придавая ему смысл. «Hearsing» — рычаг аналитического толкования, особенный способ обращения с «hearsay», но и его двойник, поскольку толкование тяготеет к повторному обозначению, тогда как «hearsing» избегает его.

Слово как означающее, слово как объект: как можно их мысленно соединить? Являются ли эти две логики просто внешними, дифференциальность против подобия и неоднородности звуков? Особенность против созвучия? Необходимость против случайности? Пресловутая произвольность означающего есть источник необходимости, именно в этом довод де Соссюра, его дифференциальность обязательна и непреодолима, тогда как звуки и голоса случайны, их логика неустойчива и непредсказуема. Лакановский концепт *lalangue*, который на русский переводят как *йазык*, нацелен как раз на это*. Английский перевод не мог бы найти ничего лучше, чем *llanguage*, чтобы сохранить этот звуковой образ, поскольку *lalangue* — это игра слов, идея того, что позволяет эту игру слов в языке, и сам термин *lalangue* — первый образец подобного рода. *Йазык* — это не язык, взятый как означающее, но и не просто концепция языка под руководством звуковых эхо. Это скорее концепция самого их различия, различия двух логик, их разрыв и их объединение в этом самом расхождении.

* См.: Lacan J. and the *École freudienne*. *Feminine Sexuality* (ed. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose). London, 1982; и в других местах.

Различие, которое не есть различие дифференциальности, но различие их несоизмеримости как таковой. Они не являются внешними одни по отношению к другим, но при этом и не совпадают. Я почти склонен к тому, чтобы сказать (используя язык Делёза), что речь идет о двух рядах, о ряде означающих и ряде голосов, которые не участвуют в обозначении, и оба ряда различаются именно на основе их точек соприкосновения, где слияние звуков функционирует как раскол значения и в то же время как источник другого значения, их смещение служит точкой расхождений.

Мы можем сказать, что в ранних работах Лакана, где тезис «бессознательного, структурированного как язык» берет свое начало в логике означающего — отсюда же следует концепция субъекта как \$, *sujet barré*, субъекта без качеств с опорой на недостаток (то есть субъекта без опоры). Он обращается к другой логике, «ценности голоса», в рамках означающего как парадокса данной логики. Одним из следствий последнего была полная дихотомия между означающим и объектом, объектом, представляющим неоднородный момент наслаждения «за пределами» языка, непостижимого означающим, хотя и являющегося результатом его внедрения. Действительно, один из его известных девизов гласит: «наслаждение говорящему как таковому воспрещено <la jouissance est interdite à qui parle comme tel>»*. Но с концепцией *языка*

* Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда. С. 176.

(в «Еще» и после) эта внешняя оппозиция, так сказать (хотя она и не была никогда просто внешней), становится внутренним расщеплением языка как такового. Как будто объект, объект голоса и, следовательно, наслаждение было интегрировано в означающее, но интегрировано таким образом, что их расхождения — это то, что движет *йазыком*. Противоречие означающего и голоса, которое мы изучаем с самого начала, таким образом преобразуется во внутренние расхождения, которые мешают разъединению означающего и голоса, с тем следствием, что мы не можем больше изолировать означающее как основу «это говорит». В «Еще» возникает неожиданный поворот, когда кажется, что «*ça parle*», «это говорит», смещено или заменено «*ça jouit*», «это наслаждается», так что наслаждение становится внутренним элементом речи как таковой, оно наводняет речь, при этом не поглощая ее, оно охватывает ее таким образом, что логика различия постоянно пересекается с логикой сходств и отголосков до такой степени, что первая не может быть изолирована как отдельная сфера (*символическое*). *Йазык* означает, что в речи есть наслаждение, а не запретный объект за ним, что всякий смысл — это всегда *jouis-sens, le sens joui*, другая игра слов, элемент наслаждения в процессе образования смысла. Из этого следует, что «бессознательное, структурированное как язык» теперь заменено другим утверждением: «бессознательное структурировано как *йазык*», что полностью перемещает точку отсчета. Если первая формула требует антиномии означающего против голоса, то вторая берет их на одном уровне, как принадлежащих одной поверх-

ности, поверхности ленты Мёбиуса: продвигаясь по поверхности означаящего, мы оказываемся на поверхности голоса (и наоборот), оба находятся на одной поверхности, разделенной своим внутренним кручением. У нас нет необходимости пересекать границу, но из-за этого они еще не становятся одним и тем же, их совпадение заблокировало бы язык, и язык возникает теперь лишь как кручение, которое ведет от одного к другому. Мы увидели, что нет лингвистики голоса, но лишь лингвистика означаящего. Но второй ответ Лакана заключается в утверждении, что нет и лингвистики означаящего, но скорее что-то, что он называл лингвистерией (*linguisterie*), чтобы отдать должное непредсказуемой природе *языка*.

Если мы вернемся назад, то увидим, что призрак *языка* преследовал структурализм с самого начала. Самым простым и зрелищным доказательством будет, пожалуй, курс лекций, которые были прочитаны Романом Jakobsonом во время войны в Нью-Йорке, ставшем одним из мифических мест рождения структурализма. Jakobsonу было предложено место на кафедре общего языкознания, и он начал с того, что дал «шесть лекций о звуке и значении», чтобы объяснить базовые доктрины структурной лингвистики в целом и фонологии в частности. Леви-Стросс входил в число восторженных слушателей и позже утверждал, что стал другим человеком после того, как услышал это откровение, в результате чего встреча с фонологией Jakobsonа оказалась в самом сердце его собственного проекта.

Шесть лекций были опубликованы лишь в 1976 году под заголовком «Шесть лекций о звуке и значении» с предисловием Леви-Стросса. Название в своей обманчивой простоте экономно иллюстрирует судьбу структурализма. Английская версия «Six Lectures on Sound and Meaning», безусловно, все портит своей точностью. На первый взгляд название прямоком нацелено в суть проблемы: каким образом мы производим значение при помощи звуков? Как сделать так, чтобы звуки имели смысл? Отношение между звуком и смыслом — это то, что определяет язык, и фонология стала революционным орудием для объяснения его механизмов и операций — сбивая с толку элегантною простотой своего объяснения, дедуктивной строгостью своего доказательства, подсказывая Леви-Строссу возможность увидеть в фонологии способ наделения гуманитарных наук строгостью, которая до этого казалась привилегией естественных наук*.

Но послушаем еще раз — я говорю «послушаем», а «не прочитаем»: «Six leçons sur le son et le sens». Якобсон провел половину своей блистательной языковедческой карьеры, размышляя не только о классических проблемах лингвистики, но и о своей излюбленной теме поэтики. Вопрос «Каким образом звуки создают смысл?» должен быть рас-

* «Фонология по отношению к социальным наукам играет ту же обновляющую роль, какую сыграла, например, ядерная физика по отношению ко всем точным наукам» (Леви-Стросс К. Структурная антропология / Пер. Вяч. Вс. Иванова. М., 2001. С. 39). Из этого понимания следует обширная эпистемологическая программа.

ширен и поставлен иначе: «Каким образом язык создает поэтические эффекты?» Язык никогда не занимается простым производением смысла; производя смысл, он всегда создает нечто большее, чем обеспечиваемый смысл, его звуки превосходят свой смысл. Элементарным доказательством этого является формулировка заглавия: у Якобсона определенно речь не идет о каком-либо совпадении в факте аллитерации «s», которая повторяется четыре раза в начале слов, один раз в середине и один раз в конце; нет совпадения и в игре слов «leçons» и «le son» — все это теряется при переводе на английский и другие языки. Заглавие возникло «с искусной помощью аллитерации» («art alliteration's artful aid», если процитировать еще одну игру слов, придуманную Черчиллем). Звуки, безусловно, имеют смысл, но в то же время заглавие показывает, что в нем присутствует избыток звуков по отношению к смыслу, звуковой излишек, у которого нет смысла, он здесь просто так, чтобы позабавиться, для красоты и для удовольствия. Ибо что означает аллитерация? Существует ли смысл, который мы могли бы ей приписать? Кажется, что название включает в себе скрытое послание за пределами непосредственного послания — не за пределами, но на том же месте. Заглавие извещает о шести лекциях, но есть и седьмой урок, который можно извлечь из самого названия.

Заглавие указывает на два различных направления. С одной стороны, на уровне смысла оно открывает путь к фонологии, то есть к рассмотрению звуков, которое лишает их звуковой субстанции

и сводит к чисто дифференциальной данности. Но, с другой стороны, на уровне звуковой субстанции звуки не должны быть сокращены, но поддержаны, разработаны, их музыка должна быть услышана, они могут производить звуковые эхо, они могут отражаться, составлять материал для искусства звуков за пределами их способности образования смысла. Звуки в заглавии не являются фонологически значимыми звуками, они производят несущественный излишек в распространении смысла, несерьезное дополнение, приложение к основной функции языка. Они — как паразитирующие на фонемах — странные паразиты, поскольку фонемы, по идее, лишены плоти, крови и костей (по словам самого Якобсона), тогда как звуки заглавия наделены звуковой плотью и кровью, словно телесные паразиты на бестелесном создании.

Возможно, я слишком увлекся данной интерпретацией, но полагаю, что Якобсон, почитатель творчества Льюиса Кэрролла, не мог не знать известной сентенции из «Алисы»: «Думай о смысле, а слова придут сами!»* («Позаботься о смысле, а звуки позаботятся о себе сами», «Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves»)** . Эта фраза звучит из уст Герцогини, которая, говоря это, демонстрирует обратное, поскольку она вопиющим образом пренебрегает смыслом того, что было прежде, и скорее показывает бессмыс-

* Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес / Пер. Н. Демуровой. М., 1992. С. 99.

** Carroll L., Gardner M. The Annotated Alice. Harmondsworth etc., 1986. P. 121.

ленный аспект произведения смысла; к счастью для нас, это точно не та фраза, которую Льюис Кэрролл когда-либо использовал в отношении себя. Существует очевидное противоречие в самой фразе, поскольку она построена на основе английской поговорки: «Take care of the pence and the pounds will take care of themselves» («Позаботься о пенсах, а фунты позаботятся о себе сами»). Таким образом, выражение стало возможным не ввиду смысла, который она призвана выразить, но следуя звуковой модели некоего шаблона, странно принудительно-го квазиавтоматизма, представленного в поговорках (я даже склонен сказать, что в своей массе поговорки производят больше звука, чем смысла). Эта фраза более всего уместна для заглавия Яacobсона: позаботься о смысле, то есть сведи голос к фонемам, к отдельным дифференциальным единицам, если ты хочешь произвести смысл — звуки позаботятся о себе сами — то есть будут непредсказуемым излишком, ты скажешь больше, чем хотел, звуки превысят заложенный смысл, незванные гости, которые, кажется, загадочным образом несут свой собственный смысл, независимо от того, что ты хочешь сказать.

Здесь мы можем провести условную разделительную линию между слышанием и слушанием и между значением и смыслом. Вкратце: слышать — значит идти за значением, которое может быть лингвистически дешифровано; слушать означает скорее быть в поисках смысла, чего-то, что заявляет о себе в голосе за пределами значения. Мы могли бы сказать, что слышание переплетено с пониманием — отсюда французское двойное

значение (*double entendre!*) *entendre, entendement*, что одновременно означает слышать и понимать, интеллект — то есть свести услащенное к значимому, внятное — к понятному; тогда как слушание подразумевает открытость смыслу, который неразрешим, зыбок, неуловим и который прикреплен к голосу. Смысл, помимо составления импровизированной связи с делёзовским использованием слова в «Логике смысла», также содержит аллюзию на другое применение смысла: смысла пяти чувств (*senses*), чувственного (не говоря о чувствительном и чутком). Двусмысленность смысла и чувства (слуха) является, я полагаю, структурной, она уже заключена в формуле «звук и смысл», которая также может быть прочитана как «чувство и смысл».

Для Якобсона то, что не обеспечивает значение, непредсказуемый характер *языка*, о который оно не перестает спотыкаться, взято как материал для поэтических эффектов, он функционирует как источник повторений, ритмов, рифм, звуковых эхо, метрики — всего того сложного арсенала, который создает обаяние поэзии. *Язык* является для него источником эстетического действия, который стоит особняком от отсылочной или информационной функции языка, это его побочный эффект, который может представить проблему установления другого вида кодификации помимо лингвистической. Поэтика превращается в поиск другого набора кодов, которые не вносят вклад в необходимое, как это делают лингвистические коды, но в случайное. Неизбежно звуки начинают сами производить смысл, другой вид смысла, чем слова, дополнительный, добавленный смысл, в этом и за-

ключается преимущество поэзии — будто в первую очередь звуковое эхо представляет выгоду «заботы о смысле», и затем другое значение возникает как преимущество «заботы о звуках». Даже в поэзии абсурда сложно не увидеть смысл — лучшим доказательством этого несомненно является огромная масса интерпретаций и комментариев, которыми окружено, наверное, самое известное абсурдное стихотворение «Бармаглот» в «Алисе», доказывающее, что бессмыслица создает больше смысла, чем обычный смысл, который далек от того, чтобы отсутствовать, напротив, здесь слишком много смыслов.

Таким образом, один из способов, так сказать, укротить понятие *йазыка* — это сделать из него объект эстетического удовольствия. Речь в очередной раз идет о еще одном способе его потерять, несмотря на большое в этот период увлечение Лакана Джойсом, автором *йазыка*, если таковой вообще был. Правда в том, что поэзия основывается на тех же механизмах, что и бессознательное, но результат, который ищет психоанализ, — вовсе не эстетическое очарование, а знание. Весь разговор о поэтике бессознательного наверняка далек от правды. Крайне симптоматично то, что Лакан в «Еще» исходит из двух соотносительных движений: он вводит две концепции, корреляцию которых он никогда не объясняет, *йазык* и *матема*, но обе основаны на том, что означающее не обеспечивает создание смысла, объект в означающем, так сказать, объект внутри означающего, один раз оказывается под воздействием избытка голоса (*йазык*), а в другой — под воздействием буквы,

бессмысленной буквы в матеме (отсюда же формулы сексуации и пр.). Я почти склонен к тому, чтобы применить здесь вечное гегелевское суждение: утверждение умозрительной идентичности двух на вид противоположных крайностей, так что чистый голос в конечном счете может быть воплощен в букве, матеме. Несложно быть взволнованным поэтикой *йазыка* и его бесконечными эхо, гораздо сложнее увидеть, что здесь заключена заноза мертвой буквы, «математической» формулы, которая прерывает бесконечное возбуждение и отсылает его к знанию*. Здесь находятся два крайних заключения, выведенные из базовой аксиомы всего раннего творчества Лакана о том, что бессознательное структурировано как язык — следствия чего, я думаю, полностью опрокидывают эту предпосылку.

Если элемент «hearsing» вездесущ, если плавающие звуки всегда здесь как непредсказуемые и бесконечные потенции, почему некоторые из них оказываются реализованными, тогда как несметное множество — нет? Почему лишь немногие из них оказываются выбранными, и почему именно они,

* Если эпистемологическая программа всего раннего структуриализма была основана на фонологии, то крайне отличный жанр эпистемологии исходит из матемы как отказа, так сказать, от фонологической операции. Она связывает эпистемологию, лежащую в основе психоанализа, с галилеевской наукой, с физикой, которую Леви-Стросс взял в качестве аналогии, — я могу лишь сослаться на великолепный анализ данной идеи, на глубокую и пронизательную работу Жан-Клода Мильнера.

а не другие? Кажется, что мы оказываемся здесь перед проблемой, поставленной Лейбницем: необходима достаточная причина, чтобы перейти от потенциальности к действительности. Бог, согласно Лейбницу, анализировал все потенции и, начиная с выбора всех возможных слов, создал только это, несомненно мудро выбрав самое лучшее (вопреки Вольтеру). Кто же выбирает из числа бесконечных звуковых соответствий? Они не являются достаточными сами по себе, им не хватает достаточной причины, должен существовать принцип, который бы останавливал их плавание. Безусловно, есть законы, которые управляют звуковыми контаминациями, «мне только кажется, что их действия недостаточно для того, чтобы нарушить правильное течение речи»*. Для обозначения этого принципа Фрейд использует термин «бессознательное желание».

Но каков его статус? Может, это всего лишь предшествующая независимая данность, которая ожидает удобного случая, чтобы предъявить себя? Поводов, безусловно, более чем достаточно. Но это сделало бы из бессознательного желания что-то отдельное и отчлененное от языка, независимую тенденцию, которая использовала бы язык как средство и свой материал для «самовыражения». Откуда бы он происходил? Он мог бы появиться как лейбницевский *principium reddendae rationis*, принцип достаточного основания, обеспечивающий достаточное основание для оговорок,

* Фрейд З. Психопатология обыденной жизни. С. 237.

сновидений, симптомов, — всему этому, кажется, не хватает именно достаточного основания, этих тонких трещинок непредвиденного, которое не владеет твердым фундаментом и появляется как чистый излишек, избыток без прикрытия. Мы могли бы сформулировать проблему невроза в лейбницевских терминах: у всего есть достаточное основание — кроме меня, кроме моей оговорки, моего симптома, моего страдания, моего наслаждения. Как я могу оправдать свое существование? Непосильную задачу в мире достаточных оснований? Может ли бессознательное желание служить именем для достаточного основания в отношении всего, чему достаточного основания не хватает? Можем ли мы видеть в нем *ratio*, анализирующий все потенциальные оговорки и мудро выбирающий лучшее?

Очевидно, что связь между языком и желанием гораздо более деликатная и интимная, их переплетение не может быть распутано. Желание возникает в ходе и поддерживается бессознательными встречами, этой частью голоса в означающем, и нет никакого способа выделить его из этой сети как независимую силу, поместить где-то за пределами языка, откуда она могла бы управлять отдельными случаями оговорок как их причина. Здесь имеет место странная петля в причинности, согласно которой желание — такой же результат оговорки, как и его причина. Оно возникает лишь посредством оговорки как ее результат и в круговой петле задним числом становится ее причиной, оно создает свое предшествование и читается лишь ретро-

спективно, оно не предсуществует где-то в другом месте, откуда оно могло бы манипулировать языком и использовать его как средство для своих конкретных целей. В конце концов, оно совпадает с непредсказуемой природой самого языка, с его звуковыми эхо и отражениями, его созвучиями. Оно не проистекает из некоторых глубин бессознательных порывов, напротив, все эти желания должны быть интерпретированы как обратные эффекты чего-то абсолютно поверхностного, случайное резонирование голоса в означающем, как складка, морщинка, стиб языка (если использовать превосходный делёзовский термин), его нарост.

Фрейд часто настаивает на том факте, что мы не должны смешивать скрытые мысли, которые анализ откапывает под явным содержанием, с бессознательным желанием как таковым, *in persona*, — эти латентные мысли относятся к предсознанию, являющемуся часто чем-то неприятным, но не чуждым сознанию*. Кажется даже, что причина пси-

* «Единственно важное в сновидении — это работа сновидения, оказавшая воздействие на материал мыслей. <...> Аналитическое наблюдение также показывает, что работа сновидения никогда не ограничивается переводом этих мыслей в знакомые вам архаические или регрессивные формы выражения. Напротив, она постоянно добавляет нечто, что не принадлежит скрытым мыслям дня, но что является подлинной движущей силой образования сновидения. Этой незаменимой добавкой точно так же является бессознательное желание, для исполнения которого преобразуется содержание сна» (Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ / Пер. А. М. Боковинова. М., 2009. С. 200).

хоанализа заключается в том, чтобы сделать осознанными эти самые подспудные мысли, о которых мы не подозреваем. Но желание не заключается в этих мыслях, его место где-то между двумя, в самом избытке искажения (*Entstellung*), явного в отношении скрытого, — в искажении, которое не может быть объяснено скрытыми мыслями, они никогда не представляют сами по себе достаточно основания для искажения. Желание пребывает в форме, а не в содержании, но материя этой формы является как раз тем самым избытком «голоса в означаемом». Таким образом, смысл интерпретации заключается в конечном счете не в факте приращения значения, не в сведении непредсказуемого к отображению логики, которая кроется за ним, но скорее посредством самого акта установления, демонстрации его непредсказуемости.

Главное значение истолкования состоит <...> во все не в его способности обнаружить значения, определяющие собою то, чем психика субъекта на пути своем руководствуется. Это только начало. Ибо нацелено истолкование не столько на смысл, сколько на то, чтобы свести означаемые к бессмыслице и получить тем самым доступ к тому, что все поведение субъекта в действительности определяет. <...> не по признаку связи значений, <...> а именно в качестве бессмысленной и не сводимой ни к чему более цепи означаемых*.

* Лакан Ж. Семинары. Книга 11. С. 226.

Молчание

Дать пространство голосу: если именно в этом задача психоанализа, то она более всего ощутима в третьем и самом парадоксальном голосе Фрейда, которым является молчание. Фрейд описывает побуждения как немые, молчаливые, и молчание, которое мы будем изучать, находится в непосредственной связи с побуждениями. Молчание подразумевает не только спокойствие, мир, отсутствие звуков, оно в прямом смысле слова — другое речи, не только звука, оно вписано в регистр речи, где очерчивает некие позиции, отношение и более того — действие*. Чтобы молчание возникло, не достаточно не производить никакого шума, и действие аналитика основывается главным образом на природе молчания.

Молчание кажется очень простой вещью, в которой нечего понимать или истолковывать. Однако оно никогда не возникает само по себе, оно всегда функционирует как отрицание голоса, как его тень, обратная сторона и таким образом как нечто, что может пробуждать голос в его чистой форме. Для начала мы могли бы применить грубую аналогию: молчание — обратная сторона голоса, так же как побуждение является обратной стороной желания, его тенью и «отрицанием».

* Лакан предложил в своих неопубликованных семинарах установить разницу между *sileo*, простым отсутствием голоса и звука, и *taceo* («я молчу»), который приводит к действию; см.: Fonteneau F. *L'éthique du silence*. Wittgenstein et Lacan. Paris, 1999. P. 126.

Существует много видов молчания, и мы, возможно, могли бы их сгруппировать, следуя в наших целях трем регистрам Лакана: *символическому, воображаемому и реальному*. В первую очередь есть символическое молчание, молчание как то, что фундаментальным образом определяет *символическое* как таковое. *Символическое* в своем минимуме сводится к чередованию присутствия и отсутствия — уже у де Соссюра определение означающего как чисто дифференциальной и противопоставительной данности подразумевает то, что язык может не только использовать оппозицию между разными отличительными чертами, но основываться на противопоставлении между чем-то и ничем, присутствием черты и ее отсутствием*. Отсутствие конца в грамматике само по себе функционирует как «ноль-конец», завершающий работу, так же как приближающийся конец, опущение как таковое само по себе выступает в качестве означающего. Если все элементы различительные, то нулевая точка отличия есть отличие между чем-то и его отсутствием, так что отсутствие само по себе является частью структуры, демонстрируя отрицательную природу означающего. Мы должны слышать молчание, например, как отсутствие фонемы, чтобы получить значение, так что символическое молчание представляет особенность символического

* «Итак, оказывается, что материальный знак не является необходимым для выражения понятия; язык может ограничиться противопоставлением чего-либо ничему» (Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. С. 88).

порядка как такового, его структурирующий принцип. Чередование присутствий и отсутствий представляет сам ритм *символического*, его внутреннее условие, и как таковое оно способствует значению наравне с фонемами.

В героическую эпоху структурализма любили цитировать фразу Шерлока Холмса о «собаке, которая не лает», — детектив ловко пользовался отсутствием знака как знаком, имеющим большое значение, и лишь в символическом порядке что-то отсутствующее отсылает к чему-то, что представляется наравне с присутствующей вещью. В структурализме собака, которая не лает, кусает. Место знака, указывающего на его отсутствие, само является частью знака, находясь на том же уровне, что и он. Если отношение между признаком и его записью стало предметом многочисленных дискуссий, то же самое можно сказать и об отношении между голосом и его молчанием, молчанием как элементом голоса, голоса, взятого в его минимальной дифференциальности.

На более широком уровне дискурса вся «прагматика молчания» может проистекать из того, что ей предшествует, того, что исследует различное применение молчания для «коммуникации» и его эффективность как внутренний элемент дискурса. Молчание как простое отсутствие речи может достичь самого высокого значения, оно может быть воспринято как знак высшей мудрости. Молчание может быть очень красноречивым ответом, который отсылает говорящего к его вопросу и его предпосылкам, но также может быть признаком не-

ведения, самое высокое с легкостью смешивается с самым низким. «Молчание — золото» и «*si tacuisses, philosophus mansisses*» («если бы ты молчал, остался бы философом»), где молчаливая мудрость философа возникает как дополнение к собаке, которая не лает.

Прагматику молчания можно претворить в систему, более того, ее можно возвести в ранг искусства, что было сделано в самый расцвет эпохи Просвещения аббатом Динуаром в его памфлете «*L'art de se taire*» (<1771> 2002), «Искусство молчать». Мы можем коротко обратиться к этой книге, исключительно ради удовольствия. Динуар, пылкий сторонник Церкви, видел в искусстве молчать прежде всего оружие против потоков речи, наводнивших век Просвещения. Этот грандиозный потоп, питающийся простым разумом, был для него лишь тарабарщиной, невнятицей, которая угрожала подорвать действительность духовного и авторитет веры, — и мы никак не можем обвинить бедного аббата в паранойе. Можно ли остановить этот поток при помощи молчания и таким образом сделать возможным возвращение к старым ценностям? Для него речь — вопрос разума и понимания, но то, что превосходит разум, может найти свое место только в молчании. Однако молчание — это искусство, оно вовсе не простое и не возникает естественным образом: «...Чтобы как следует замолчать, недостаточно закрыть рот и не говорить: в этом не будет никакого различия между человеком и животными, которые немы по своей при-

роде»*. Молчание требует больших усилий, оно подразумевает этику, первый принцип которой гласит: «Мы должны прерывать молчание лишь тогда, когда мы можем сказать что-то лучшее, чем молчание»**. Так, молчание становится мерой смысла, но все ли слова могут соответствовать данному критерию? Можем ли мы в таком случае просто говорить? Все, что мы можем сказать, весит слишком мало по сравнению с молчанием.

Однако Динуар не заходит так далеко в своей этике, напротив, это этика правильной меры, сдержанности, заключающаяся в том, чтобы взвешивать свои слова и выбирать подходящий момент. Второй принцип утверждает: «Есть время для молчания, так же как есть время для говорения»***. Молчание — это выбор *kairos*, правильного момента для речи, который наделяет речь собственной властью. Таким образом, искусство молчания является частью риторики, это искусство о том, как наилучшим образом повлиять на адресатов, и уже старые риторы предлагали добавить риторическое молчание в свой набор приемов. Молчание — эффективное средство, которое придает нескольким выбранным словам свой собственный вес.

Аббат Динуар предлагает целую феноменологию молчания и его действий, выделяя десять видов

* *Dinouart Abbé. L'art de se taire. Grenoble, [1771], 2002. P. 38.*

** *Ibid.* P. 39.

*** *Ibid.*

молчания: 1) осторожное молчание (осторожный человек знает, когда сохранять молчание и когда говорить); 2) искусственное молчание (используется для того, чтобы смутить другого и скрыть свои собственные мысли); 3) уступчивое молчание (чтобы не разозлить другого и остаться в стороне от проблем); 4) насмешливое молчание (выражающее критицизм и ироническую дистанцию); 5) духовное молчание (выражающее духовную открытость и присутствие духа); 6) глупое молчание (демонстрирующее духовную тупость); 7) одобрительное молчание (показывающее одобрение и согласие); 8) презрительное молчание (показывающее надменность и холодность); 9) угрюмое молчание (у людей, зависимых от своего настроения); 10) политическое молчание («осторожного человека, который контролирует себя, ведет себя осмотрительно, который не всегда открыт, который не говорит все, что думает, <...> который, не нарушая прав истины, не всегда отвечает ясно, чтобы не выдать себя»^{*}).

Прагматика молчания Динуара подвешена между двумя полюсами: с одной стороны, мы находим расчет, каким образом произвести наибольший эффект при помощи молчания, используя его как инструмент или оружие; с другой стороны, мы находим этику самоконтроля — научиться быть молчаливым, то есть сдерживать себя, сохранять хладнокровие, тогда как речь всегда отдает нас власти другого, говорящий человек «принадлежит

^{*} *Dinouart Abbé. L'art de se taire. P. 42–47.*

меньше себе, чем другим»*. Между двумя нет противоречия: только человек, который полностью себя контролирует, будет действительно способен повлиять на других. Добродетельный аббат стал превосходным образцом своей собственной этики: ему не понадобилось много слов, лишь короткий памфлет, чтобы обеспечить себе место в истории**.

Если прагматика молчания крепко укоренена в молчании как части дискурса, то символическое молчание также охвачено одним из его ответвлений, которое мы могли бы назвать воображаемым молчанием. Молчание может указывать на высочайшую мудрость, и его развитием может быть «мистическое молчание», молчание вселенной, которое может охватить и увлечь наблюдателя, видение высшей гармонии, океаническое чувство, о котором говорит Фрейд в «Недовольстве культурой», космическое спокойствие. Здесь нет голоса, чтобы он мог быть услышан, и именно по этой причине молчание говорит в чистом присутствии, поскольку голос нарушил бы равновесие, чередование привело бы к дисбалансу. Молчание функционирует словно пропитанное более высоким

* Ibid. P. 40.

** Аббат Динуар (1716–1786) был немного более словоохотлив в роли переводчика и составителя различных текстов. Помимо данного короткого памфлета, он написал два других: «Le triomphe du sexe» («Триумф пола», 1789), который вызвал несколько проблем в отношениях с Церковью, и «L'éloquence du corps» («Красноречие тела», 1754). Пол, тело, молчание... Еще один неизвестный предшественник психоанализа?

смыслом, это зеркало, которое отражает внутреннее и внешнее в идеальном согласовании. Это молчание не нехватки, а предполагаемой полноты.

Однако оборотная сторона всеохватывающего молчания представлена известной фразой Паскаля: «Вечное молчание этих бесконечных пространств пугает меня». Восклицание Паскаля выражает молчание, которое без каких-либо сомнений принадлежит современности и отстоит достаточно далеко от мистического молчания. Оно находится в точке эпистемологического разрыва современного молчания (ирония заключается в том, что Паскаль, великий богослов, внес вклад в изобретение первой вычислительной машины и дал свое имя компьютерной программе). Это молчание вселенной, которая перестала говорить, которая не является больше выражением высшего смысла гармонии, мудрого плана Создателя. Это вселенная, которая перестала иметь смысл, и это удаление смысла совпадает с наступлением современной науки. (Можем ли мы сказать: наука и молчание?) Это молчание — не всепоглощающее *воображаемое* и не символическая пульсация. Молчание новой вселенной не означает ничего, у него нет смысла, и в этом отсутствии смысла оно вызывает у Паскаля страх. Оно сопоставимо с появлением буквы в математике, которая также лишена смысла.

Молчание влечений должно быть понято в данном контексте: это не молчание, которое способствует смыслу, и именно в этом его самая беспокоящая характеристика; оно представляет что-то, что

мы можем назвать молчанием в регистре *реального*. Оно ничего нам не говорит, но упорствует — в этом еще одна черта влечений: они настаивают в форме постоянного давления, настойчиво и глупо возвращаются на то же самое место, пространство их молчаливого удовлетворения. Нет ничего естественного в молчании влечений — это не немое измерение естественной жизни, оно не принадлежит к какой-либо органической или животной основе, напротив, влечения представляют денатурированную природу, лишенную природных свойств, они не регрессия к изначальному непревзойденному животному прошлому, которое пришло нас преследовать, но следствие допущения символического порядка. Они избавляются от органических функций и развращают их, чтобы, так сказать, упразднить естественные функции органов и превратить их в продолжение фантомных органов (отсюда миф Лакана о ломтике), они ведут себя как паразиты, которые сбивают со своего естественного пути органическое, но их паразитизм находит поддержку в избытке, произведенном вторжением *символического* в тело, вмешательством означающего в плотское. Что общего между сетью означающих, этой отрицательной и абстрактной дифференциальной матрицей, и телом? Самый простой указатель нам дается со стороны топологии, открытой нами в разных областях: их пересечение есть влечение, которое не просто принадлежит означающему или органическому, оно находится на точке их «невозможной» стыковки.

Мы использовали эту топологию, чтобы определить место, принадлежащее голосу, но оно эмблематично локализации влечения: все влечения принадлежат к этой области скрещения, не структуры, не тела, но и не чего-то, что оказывается внешним по отношению к ним, оно заключено в самом их ядре и держит их вместе. Фрейд в своем известном изречении написал, что толкование сновидений было «королевской дорогой к пониманию бессознательного», и я бы добавил — бессознательного, «структурированного как язык», — и мы могли бы еще продолжить, сказав, что голос, этот нарост языка, является королевской дорогой к влечениям, к части, которая «не говорит».

Фрейд приписал молчание только половине влечений, тем, которые он обобщает выражением «влечение к смерти», тогда как другая половина была резюмирована при помощи либидо, носителя всех «шумов жизни». Это то, что породило скорее мифический (и, я думаю, ошибочный и неудачный) дуализм Эроса и Танатоса как двух космических принципов, находящихся в непрекращающемся переплетении вечной борьбы. Но если один из противников очень шумный, то самая выдающаяся особенность другого в том, что он молчалив, — Фрейд постоянно возвращается к этой черте в своем труде, — и поскольку она не может быть услышана и воспринята положительно, научным способом наблюдаема, большое число сторонников Фрейда (не говоря уже о его критиках) не могли здесь следовать за ним. Они предполагали, что, развивая эту крайне спекулятивную гипотезу (и Фрейд с легко-

стью признавал ее спекулятивный и даже мифологический характер)*, Фрейд, возможно, слышал голоса. Речь шла о слышании голосов самым невероятным, но и самым настойчивым и коварным способом, каким можно слышать молчание. Так каким же образом мы можем наблюдать за этим молчанием? Не следует ли Фрейд всего лишь идее фикс наподобие этих святых и сумасшедших, которые возложили на себя миссию в виде слышания голосов? Только в данном случае не заключается ли его миссия в слышании молчания?

Так можем ли мы слышать молчание? Какое в этом может быть различие? Можем ли мы извлечь из него какую-либо выгоду? Имеет ли оно, помимо теоретической спекуляции, практические следствия? Мы можем предложить простой тезис: молчание влечений должно находиться в тесной связи с молчанием аналитика. Психоанализ в своей элементарной форме помещает бок о бок говорящего анализируемого — единственное правило заключается в том, что он или она свободно говорят все, что им приходит на ум, — и аналитика, который сохраняет молчание. Здесь могла бы быть полезна одна аналогия: мы видели, как Сократ превращался в агента своего собственного демона, свой внут-

* «Теория влечений — это, так сказать, наша мифология. Влечения — мифические существа, грандиозные в своей неопределенности. Мы в нашей работе ни на минуту не можем упускать их из виду и при этом никогда не уверены, что видим их ясно» (Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ и новый цикл / Пер. М. В. Вульфа, Н. А. Алмаева. Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. М., 2003. С. 519–520).

ренный голос, применяя к другим то отношение, которое было у него со своим демоном; позиция аналитика в другом регистре заключается в его превращении в агента голоса, совпадающего с молчанием влечений, берущего на себя это молчание как рычаг для своей позиции, преображая таким образом молчание в действие.

Мы увидели, что *йазык* в конце концов указывает на измерение, в котором «голос в означающем» становится носителем наслаждения, так что речь возникает как процесс, в котором означающее и наслаждение объединяются в бесконечности звуковых отражений и игры слов, которые составляют текстуру бессознательного. Молчание, кажется, находится на противоположной стороне от этого, и на самом деле функция молчания аналитика в том, чтобы прервать этот процесс, остановить его, ввести разрыв, промежуток в этот поток, в это производство значения, которое совпадает с производством *jouis-sens* (наслаждения, наслаждения смыслом). Существует точка, в которой поэзия бессознательного не может быть услышана аналитиком. Если его первая функция заключается в том, чтобы прислушиваться к *йазыку*, действовать как адресат его обращений за пределами значения, слушать его смысл, то его вторая функция противоположна: порвать с бесконечной поэзией бессознательного, с бесконечным током свободных ассоциаций, с постоянным соскальзыванием наслаждения и смысла. В первой роли он является толкователем, расшифровывающим кодированные послания, даже если он избегает ловушки, за-

ключающейся в простом сведении их к значению, а во второй роли он воплощает пределы интерпретации.

Вторая роль, хотя и представляется на максимальном расстоянии от первой, является лишь ее обратной стороной. Она уже вписана в самое начало аналитической ситуации, в ее минимальные признаки, ибо, как только слова произнесены в присутствии этого молчаливого другого, создается простой и поразительный эффект: слова неожиданно переносятся в область, откуда они начинают звучать странно и фальшиво, как только анализируемый слышит свой собственный голос на фоне этого молчания, возникает структурный эффект, который мы могли бы назвать *лишением владения голосом*, его экспроприацией (*ex-proprius* — он лишен свойственного ему). Он перестает быть качеством самоприсутствия и любви к себе (все, что могло бы составить основу для фоноцентризма). Свобода «говорить что попало» неожиданно оказывается перенесенной в свою противоположность, обратное движение приходит в действие в тот самый момент, когда мы начинаем использовать эту свободу, затруднительное положение, в котором анализируемый сказал бы что угодно, лишь бы заполнить это молчание, но безрезультатно. Мы можем увидеть наш голосовой сценарий в этом последнем варианте: в рамках мира речи разрыв внесен молчанием, этим глухим голосом, который изгоняет все другие голоса и подрывает мир смысла.

Исходная гипотеза начала анализа помещена под знамя того, что Лакан называл «субъектом,

якобы знающим». Анализируемый не вступает в анализ для того, чтобы слушать молчание, но при условии, что за этим молчанием есть предполагаемое знание, которое призвано содержать в себе признаки его симптомов, ключи к их значению и разрешению. Без этого предположения о знании, удерживаемом Другим, который выступает рычагом переноса, анализ никогда не мог бы вступить в силу. Таким образом, анализ помещен в царство Другого, предположительно владеющего знанием, которое предоставляет гарантию помощи анализируемому в избавлении от его проблем, гарантию того, что все бессмысленное обретет смысл, и эта структурная иллюзия лежит в основе «свободных ассоциаций» и побуждает пациента адресовать свою речь аналитику. Но какова в таком случае связь между Другим, его предполагаемым знанием и молчанием влечений?

В одном из своих (редких) размышлений о голосе в семинаре о тревоге (5 июня 1963) Лакан приводит довод в пользу своего утверждения, что объект голоса должен быть отделен от звучания. Он совершает любопытный экскурс в физиологию уха, говоря об ушной впадине, о ее форме в виде раковины улитки, *le tuyau*, трубы, и продолжает, говоря, что его важность лишь топологическая, она состоит в формировании пустоты, полости, пустого пространства, «самой элементарной формы образования и сотворения пустоты»*, как пустое пространство посреди трубы или любого духово-

* Лакан Ж. Семинары. Книга 10. С. 342.

го инструмента, пространство простого резонанса, объема. Но это всего лишь метафора, говорит он, и продолжает следующим, скорее мистическим пассажем:

Значение голоса, как мы его понимаем, вовсе не в том, чтобы резонировать в каком-то пустом пространстве. Малейшее вторжение голоса в область того, что именуется в лингвистике фатической функцией — и ошибочно рассматривается как простое установление контакта, хотя на самом деле здесь происходит нечто совершенно иное, — резонирует в пустоте, представляющей пустоту Другого как такового, *ex nihilo* в собственном смысле слова. Голос отвечает на то, что говорится, но отвечать за это он не может. Другими словами, чтобы голос мог дать ответ, мы должны включить его в свое тело как инаковость того, что говорится*.

Как придать всему этому смысл? Если есть пустое пространство, в котором резонирует голос, то это только пустота Другого, Другого как пустоты. Голос возвращается к нам посредством петли Другого, и то, что к нам возвращается от Другого, — это чистая инаковость того, что было сказано, то есть голос. Возможно, именно в этом изначальная форма известной формулы, согласно которой субъект всегда получает свое собственное послание в обратной форме: послание, которое мы получаем в качестве ответа, это голос. Наша речь резонирует

* Там же. С. 342–343.

в Другом и возвращается в форме голоса — чего-то, на что мы не рассчитываем: обратная форма нашего сообщения — это его голос, который был создан из абсолютной пустоты, *ex nihilo*, как неслышное эхо чистого резонанса, и беззвучный резонанс наделяет то, что сказано, инаковостью. Пустота производит что-то из ничего, хотя и в виде неслышного эхо. Мы рассчитываем на ответ от Другого, мы обращаемся к нему в надежде получить ответ, но все, что мы получаем, — это голос. Голос — это то, что сказано, преображенное в свою инаковость, но ответственность принадлежит субъекту, а не Другому, что означает, что субъект в ответе не только за то, что он сказал, но в то же время должен отвечать за инаковость и перед инаковостью своей собственной речи. Он или она говорят нечто большее, чем были их намерения, и этот излишек есть голос, который произведен, пройдя через петлю Другого. Последнее, как я полагаю, является фундаментом этого скорее разительного лишения голоса в присутствии молчания аналитика: что бы мы ни говорили, это тут же нейтрализовано своей собственной инаковостью, голосом, звучащим в резонансе пустоты Другого, который возвращается к субъекту как ответ на момент говорения. Этот резонанс экспроприирует свой собственный голос, резонанс Другого препятствует ему, зарывает его, хотя он всего лишь эхо собственных слов субъекта. Речь принадлежит субъекту, но его голос принадлежит Другому, он создан в петле его пустоты. Это то, чему мы должны на-

учиться, чтобы ответить ему и за него*. И таким образом Другой в символическом порядке, который поддерживается аналитиком, превращен в агента голоса: молчание нацелено на то, чтобы проявить голос в Другом. Мы могли бы экономно выразить это при помощи лакановской алгебры: от A до a . Резонанс — это место голоса, который вовсе не является первичным данным, втиснутым в шаблон означающего, это продукт означающего как такового, его собственный Другой, его собственное эхо, резонанс его вмешательства. Если голос подразумевает возвратность, в той мере, насколько его резонанс возвращается от Другого, то это возвратность без $я$ — подходящее название для обозначения субъекта. Ибо это не тот же субъект, который отправляет свое послание и получает голос в ответ, — напротив, субъект — это то, что выходит из этой петли, результат ее траектории.

Весь процесс анализа, таким образом, трансформируется в траекторию, управляемую голосом. Мы уже увидели, что голос и есть инструмент анализа и что единственная связь между аналитиком и пациентом — это голосовая связь. Аналитик скрыт, как Пифагор, и находится за пределами поля зрения пациента, добавляя таким образом еще один поворот винта к приему Пифагора: если у Пифагора рычагом являлся акустический голос, то

* Баас очень хорошо формулирует это: «Если этот голос <...> не является моим, то ответ, который я могу дать на его призыв, это всегда мой ответ» (*Baas B. De la chose à l'objet. P. 205*).

здесь мы имеем дело с *акустическим молчанием*, молчанием, источник которого невозможно увидеть, но которое должно быть поддержано присутствием аналитика. Три модальности голосов Фрейда объединены и вступают в игру. Во-первых, речь, адресованная этому Другому, приобретает форму *йазыка*: Другой предположительно должен слышать именно «голос в означающем», кодированное послание, относящееся не к намерению говорящего, но к его оговорке, постоянному соскальзыванию означающего к голосу; слышать «hearsing» в «hearsay». Это принадлежность бессознательных формирований и работы желания, и аналитик, как тот, кто слышит, возвращает послание отправителю — послание, выраженное в означающих, возвращено в форме голоса, то есть язык возвращен как *йазык*. Во-вторых, интерпретация этих формирований приводит в результате к их укоренению в фантазии, где желание ориентируется прежде всего, преодолевая травматическое ядро, во фрейдовском сценарии, воплощенном в голосе, который фантазия старается нейтрализовать и наделить смыслом. Бесконечное распространение бессознательных формирований и их интерпретации противопоставлено их редукции до минимального ядра фундаментальной фантазии*. В-третьих,

* Лакан устанавливает непосредственную связь между фундаментальной фантазией и влечением: «...После того как субъект оказывается по отношению к *a* сориентирован, переживание базового фантазма становится, само, влечением» (Лакан Ж. Семинары. Книга 11. С. 290).

если молчание аналитика служит рамкой для процветания *языка* и его бесконечного толкования, то это также что-то, что его прерывает и устанавливает для него границы. Аналитик — агент Другого, но не просто как «субъект, якобы знающий», в то же самое время (и мы не можем разъединить обоих) это Другой, в котором звучит голос и «занимает место», опора для инаковости в голосе, место, где голос получает ценность события, разрыва.

Именно здесь «возвращение послания в его обратную форму» достигает своей финальной цели: возвращенное послание — просто голос чистого звучания; или, другими словами, *послание желания возвращено как голос влечения*. Но это вовсе не голос, который мы могли бы изолировать как таковой, независимо от двух других, это вовсе не черная дыра немного наслаждения, поглощающего объект, речь, желание, смысл, — если мы попытаемся взять этот голос напрямую как объект, как цель, то неминуемо упустим его. Проблема влечений в том, что они никогда не могут быть взяты напрямую как предполагаемое место наслаждения, «это» не наслаждается так, как нам хотелось бы, именно в этом все затруднение анализируемых, хотя «это» может быть затронуто, пусть и долгим путем «перехода» через голос и петлю Другого.

Последним этапом данной траектории должен быть переход с позиции анализируемого на позицию аналитика: это способ остаться верным данному опыту, этому событию, этому голосу, беря на себя свою позицию, представляя объект голоса как таковой. Ответить голосу и ответить за него —

отправная точка аналитического дискурса, и смысл его существования в том, чтобы сохранить открытым пространство для этого разрыва в преемственности «тел и языков». Именно в этом состоит манера рассматривать то, что Лакан называл *la passe* (процедура прохода) как исход анализа: как превратить тупик конфронтации с этим голосом в *passe*, новое начало*.

* Одна из главных статей Лакана по этой проблеме носит самое подходящее название «О фрейдовском „Trieb“ (импульсе) и желании психоаналитика» («Du „Trieb“ de Freud et du désir du psychanalyste», *Ecrits*), связывающее таким образом влечение и позицию аналитика.

Глава 7.

Голоса Кафки

Возьмем в качестве предварительной отправной точки вопрос имманентности и трансцендентности у Кафки, который очень быстро может привести к некоторому замешательству и является всего лишь воплощением отношений между внутренним и внешним, которые мы рассмотрели. Другими словами, существует целый ряд интерпретаций, утверждающих, что всю сложность мира Кафки можно, пожалуй, наилучшим образом описать, обращаясь к трансцендентности закона. Действительно, кажется, что закон недостижим для «героев» Кафки: у них никогда не получается узнать, что было сказано, закон — это всегда ускользающая тайна, само его существование — вопрос предположения. Где закон, что он требует, что он запрещает?* Мы всегда «перед лицом закона», за

* См. «К вопросу о законах»: «Наши законы известны немногим, они — тайна маленькой кучки аристократов, которые над нами властвуют. Мы убеждены, что эти старинные законы в точности соблюдаются, но все же чрезвычайно мучительно, когда тобой управляют по законам, которых ты не знаешь. <...> Да и существование этих мнимых законов — только предположение. Лишь по традиции принято считать, что они существуют и доверены аристократии как

его дверями, и один из великих парадоксов этого закона в том, что он ничего не запрещает, но сам запрещен, он основан на запрете запрета, его запрет как таковой запрещен*. Мы никогда не сможем достичь места запрета — если бы мы могли это сделать, то были бы спасены — так, по крайней мере, кажется. Трансцендентность закона по этой самой причине иллюстрирует несчастную судьбу героев Кафки, и единственная трансцендентность в мире Кафки — трансцендентность этого закона, который похож на недостижимое, непостижимое божество, на мрачного бога, посылающего непонятные пророческие знаки, но мы никогда не можем определить его место, цель, его логику или значение.

Однако при более близком рассмотрении эта неуловимость трансцендентного закона оказывается миражом: это необходимое заблуждение, иллюзия угла зрения, ибо если закон от нас ускользает, то не по причине его трансцендентности, а потому, что у него нет внутреннего. Это всегда переключива-

тайна, но это всего-навсего традиционный взгляд, заслуживающий признания в силу своей древности, и ничего больше, ибо самый характер этих законов требует, чтобы их возникновение сохранялось в тайне. <...> Есть маленькая партия, которая <...> пытается доказать, что если закон и существует, то он может гласить лишь одно: все, что делает аристократия, — закон» (*Кафка Ф.* К вопросу о законах / Пер. В. Станевич // *Кафка Ф.* Роман. Новеллы. Притчи. М., 1965. С. 567–568.

* См. *Derrida J.* Préjugés, devant la loi // *Lyotard J.-F.* La faculté de juger. Paris, 1985. P. 122 и в других местах.

ние от одной инстанции к следующей, поскольку это не что иное, как движение отсрочки, он совпадает с этим бесконечным движением уклонения. Непостижимая тайна за закрытой дверью, за непроницаемым фасадом — вовсе не тайна, нет никакой тайны за пределами этого метонимического движения, которое может быть воспринято как совпадающее с движением желания. Если у закона нет внутреннего, то у него нет и внешнего: мы «всегда уже» внутри закона, нет внешнего по отношению к закону, закон — это чистая имманентность, «беспредельное поле имманентности вместо бесконечной трансцендентности»*, если процитировать Делёза и Гваттари, так как это второе прочтение стало по праву известным именно благодаря их книге о Кафке, одной из недавних наиболее влиятельных интерпретаций.

Таким образом, то, что при первом чтении появляется как чистая трансцендентность, согласно второму прочтению видится как чистая имманентность. Согласно первому — мы «всегда уже» и невозвратно исключены, согласно второму — мы всегда включены, и трансцендентности нет, мы пойманы имманентностью закона, которая в то же время является имманентностью желания. Должны ли мы выбирать между двумя, присоединяться к одному или другому лагерю? Являются ли два прочтения непримиримыми? Хотя второе прочтение, безусловно, гораздо более полезное и эффек-

* Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка: За малую литературу / Пер. Я. И. Свирского. М., 2015. С. 65.

тивно рассеивает недоразумения первого, оно, вероятно, не покрывает всего, что оказывается в игре у Кафки. Отстаивая измерение чистой имманентности, оно избегает, уменьшает и предотвращает парадокс. Парадокс появления трансцендентности в самом сердце имманентности или, скорее, способ, которым имманентность всегда удваивается и пересекается сама с собой. Или другими словами: здесь, видимо, нет внутреннего, нет внешнего, но возникает проблема пересечения.

Лакан, насколько мне известно, никогда не упоминает Кафку в своем изданном опусе, но мы находим несколько беглых ссылок в его неопубликованных семинарах, и одна из них напрямую касается нашего аргумента. В своем семинаре об идентификации (семинар 9, 1961/1962) Лакан впервые достаточно продолжительно развивает свое применение топологии. Он берет «изображение» геометрической фигуры тора и разрабатывает проблему желания субъекта в топологических терминах, переводя свое изречение о том, что «желание субъекта — это желание Другого», в проблему установления коммуникации, перехода между двумя торами, субъекта и Другого. Это требует изобретения некоторой топологической модели, в которой изгиб пространства будет устанавливать связь между внутренним и внешним. Он говорит о минимальной аналогии, которую «невозможно исключить из всего, что для него [для субъекта] зовется внутренним и внешним, так что одно и другое переходят друг в друга и управляют друг другом» (занятие 21 марта 1962 г.). В своих поисках такого рода

топологической модели он обращается к Кафке, ссылаясь на его великолепный рассказ «Нора», написанный одним из последних*. Сложная архитектура норы с ее проходами в виде лабиринтов и ее настоящими и ложными входами, проблема скрывания и бегства, перехода изнутри наружу — все это предоставляет идеальную парадигму для того, что ищет Лакан. Нора — это место, где мы предположительно должны быть в безопасности, идеальным образом спрятаны внутри, но рассказ показывает, что в самом интимном месте укрытия мы полностью раскрыты, внутреннее неотделимо слито с внешним. Но эта структура относится не только к архитектуре и организации пространства, она касается «чего-то, что существует в самой глубине организма», в его внутренней организации и его отношении с внешним. Действительно, человек кажется «животным из норы, животным тора», и обращение Кафки к животной природе — один из его излюбленных приемов, к которому мы вернемся, — основывается на минимальной схеме, которая связывает человеческое существо как

* Рассказ «Der Bau» был написан в конце 1923 г. и опубликован после смерти Кафки Максом Бродом, который также снабдил его названием. Немецкое слово невозможно перевести во всей его неоднозначности. Оно может означать процесс строительства, сооружения; результат строительства, здание; структуру, производство (завода, романа...); тюрьму; нору, дыру в земле, шахту. Колебание происходит не только между процессом и результатом (устанавливая равнозначность между ними), но и между фактом возведения здания и рытья ямы.

«животный» организм с социальным и символическим. Одно переходит в другое в искривленном пространстве, где они не могут быть ни противопоставлены, ни потерпеть крах*.

Непосредственная связь между «животной природой» и законом, настолько центральная у Кафки, представляет также краеугольный камень стараний Агамбена и особенно его интерпретации Кафки, в которой «голая жизнь» и закон появляются как две стороны одной монеты, хотя Агамбен и подходит к ним различными путями. В его прочтении известной притчи врата Закона всегда открыты, привратник, охраняющий их, не препятствует человеку из деревни их миновать, однако тот все-таки чувствует, что войти в открытые ворота невозможно. Сама открытость сковывает его, субъект стоит охваченный страхом и парализованный перед открытыми вратами, в положении исключенности из закона, которая, однако, имеет точную форму включенности в него, так как именно таким образом закон его контролирует. «Перед законом» мы всегда внутри закона, нет места перед ним, само это исключение и есть включение.

* Мы находим другое попутное упоминание Кафки в семинаре Лакана «От Другого к другому» (1968/1969). На занятии 11 июня 1969 г. Лакан предлагает Троянского коня с его пустым животом, «эту пустую совокупность», скрывающую опасный объект, в качестве подходящей модели для большого Другого, где Троя как таковая появляется в расширении как «кафковский замок».

Исключительное включение или включающее исключение — способ, которым Агамбен, как мы смогли увидеть, описывает структуру суверенности: это точка исключения, вписанная в сам закон, точка, которая может приостановить действительность законов и объявить чрезвычайное положение. На противоположном конце суверенности мы находим обратную фигуру, обратную точку исключения в виде *Homo sacer*: голая жизнь исключена из закона таким образом, что она может быть уничтожена при полной безнаказанности, не входя в сферу жертвоприношения. Будучи вне рамок закона, его голая жизнь подвергается убийству при полной безнаказанности, *Homo sacer* подвергается закону как таковому в его чистой действительности. Чрезвычайное положение является господством закона в его чистой форме — а именно избытка действительности над значением («*Geltung ohne Bedeutung*», если использовать выражение, взятое из переписки Гершома Шолема с Вальтером Беньямином в 1930-е годы), приостановка действия всех законов и есть, таким образом, установление закона как такового. О творчестве Кафки можно сказать, что это литература в непрекращающемся чрезвычайном положении. Субъект зависит от милости закона за рамками каких-либо законов, без какой-либо защиты; он может быть произвольно лишен всего своего имущества, в том числе и своей голой жизни. Закон функционирует как постоянное нарушение самого себя. Герои Кафки всегда *Homines sacri*, предоставленные чистой действительности закона, который демонстрирует себя как своя собственная

противоположность. Кафка превратил *Homo sacer* в центральный литературный персонаж, показывая тем самым некоторое смещение в работе закона, произошедшее в начале XX века, и ознаменовал новую эпоху с ее многочисленными катастрофическими следствиями, определившими этот век.

Агамбен предлагает оптимистическое прочтение так называемой притчи «Перед законом» именно в том месте, где большинство толкователей видят простое поражение крестьянина. Действительно, человеку ни разу не удалось пройти к Закону, он умирает за воротами и, уже умирая, узнает, что они были отведены только ему. Так, последняя фраза гласит: «Эти врата были предназначены для тебя одного! Теперь пойду и запру их» («Ich gehe jetzt und schlieÙe ihn»). Но если сама открытость закона является чистой формой его закрытости, его действенности и его безусловной власти, то человек смог совершить самый выдающийся подвиг: ему удалось достичь закрытости. Ему удалось закрыть ворота, прекратить господство чистой действенности. Закрытые врата в данной интерпретации — шанс на освобождение: они устанавливают границу чистой имманентности. Правда в том, что ему удастся это ценой собственной жизни, так что закон приостановлен лишь в момент его умирания, — прочтение говорит нам: у закона нет власти над смертью, у нас нет ни малейшего шанса, пока мы живы. Но все же здесь есть перспектива закрытости, отменить закон можно лишь в том случае, если мы настаиваем достаточно долго. Крестьянин был столь наивным или столь про-

зорливым? С одной стороны, он был очень робким, позволив очень быстро себя подчинить и отвлечь от изначального намерения, тут же дав себя запугать. Но, с другой стороны, он показал невероятное упорство, настойчивость и целеустремленность. Это была борьба на истощение: им действительно удалось целиком его истощить при помощи открытых ворот, но в конце он был тем, кто истощил закон. Если мы готовы стоять до конца, то можем положить конец закону.

Это похоже на стратегию отчаяния. Но какие другие стратегии возможны в данном случае, в этой невозможной ситуации? Если все еще существует выход для закрытости, то кажется, что нет ни одного выхода для открытости. Именно поэтому Кафка, как правило, ошибочно воспринимается как мрачный автор полной и безысходной закрытости, и как раз поэтому решение чистой имманентности не предлагает подходящего ответа. Далее я рассмотрю три стратегии, предлагающие своего рода выход и связанные с примером голоса — как с точкой парадокса.

Почему голос? Что помещает голос в структурную и привилегированную позицию? Закон всегда проявляет себя посредством частичных объектов, посредством беглого взгляда, нескольких мельчайших фрагментов, свидетелями которым мы неожиданно становимся и которые в своей фрагментарности остаются загадкой; через отрывки; через слуг, привратников, горничных; через мелочи, мусор, отбросы закона. Эта обширная бессмысленная действительность олицетворена в виде частичных объектов,

и их достаточно для конструирования фантазий, их хватает для того, чтобы завладеть желанием. И среди них находится голос, бессмысленный голос закона: закон постоянно производит странные шумы, издает загадочные звуки. Действенность закона может быть привязана к голосу, лишенному смысла.

Когда землемер К. приезжает в деревню, расположенную под замком, он останавливается в гостинице и с нетерпением желает прояснить характер своей миссии. Он был послан, его вызвали, и он хочет знать зачем, для этого он звонит в замок, используя недавнее изобретение, телефон. Но что же он слышит на другом конце провода? Лишь голос, что-то вроде пения, или гудения, или шепота, голос вообще, голос без качеств.

В трубке слышалось гудение — такого К. никогда по телефону не слышал. Казалось, что гул бесчисленных детских голосов — впрочем, это гудение походило не на гул, а, скорее, на пение далеких, очень-очень далеких голосов, — казалось, что это гудение каким-то совершенно непостижимым образом сливалось в единственный высокий и все же мощный голос, он бил в ухо, словно стараясь проникнуть не только в жалкий слух, но и куда-то глубже*.

Здесь нет сообщения, но достаточно голоса, чтобы привести его в оцепенение, он вдруг оказыва-

* *Кафка Ф. Замок* / Пер. М. Рудницкого // *Кафка Ф. Малое собрание сочинений*. СПб., 2015. С. 421.

ется парализованным: «перед телефоном он чувствовал себя беспомощным». Он был заморожен, загипнотизирован. Это лишь случайно выбранный пример.

Вмешательство голоса в этом месте является ключевым и необходимым, ибо голос лучше всего иллюстрирует действенность за пределами смысла, будучи структурно помещенным в точку исключения. Закон может остаться законом лишь в той мере, когда он записан, то есть когда он получил форму, имеющуюся в распоряжении у всех, всегда доступную и неизменяемую, — однако у Кафки невозможно достичь места, где он записан, чтобы проверить, что он говорит, в доступе всегда отказано, место буквы бесконечно ускользает. Голос — это именно то, что не может быть проверено, он всегда меняется и убегает, он неуниверсален по преимуществу, это то, что не может быть универсализировано. Мы уже увидели, что голос структурно находится в той же позиции, что и суверенность, и может ставить под вопрос действительность закона: голос находится в точке исключения, внутреннего исключения, которое угрожает стать правилом, и, начиная с этого места, он демонстрирует основательное сообщничество с голой жизнью. Неотложность — это неотложность голоса в командной позиции, его скрытое существование внезапно становится подавляющим и разрушительным. Голос находится именно в том месте, которое нельзя локализовать, одновременно внутри и вне закона, отсюда постоянная угроза чрезвычайного положения. И у Кафки исключение стало единст-

венным правилом. Буква закона спрятана в недоступном месте и могла бы вообще не существовать, это вопрос предположения, и вместо нее у нас есть только голоса.

Одиссей

К. заморожен голосом, который исходит из замка посредством телефона, словно путешественник, очарованный пением сирен. В чем секрет этого непреодолимого голоса? Кафка предлагает ответ в рассказе «Молчание сирен» («Das Schweigen der Sirenen»), написанном в октябре 1917 года и опубликованном в 1931 году Максом Бродом, также снабдившим его названием. В этом рассказе сирены непреодолимы, так как они молчаливы, однако Одиссею удастся их перехитрить. Здесь в нашем распоряжении есть первая стратегия, первая модель уклонения от непобедимой силы закона.

«Чтобы уберечься от сирен, Одиссей заткнул себе воском уши и велел приковать себя к мачте». Первая фраза — это уже один из великолепных ударов крупными силами в качестве начала у Кафки, как, к примеру, первый параграф его романа «Америка», в котором мы видим героя, Карла Россмана, прибывающего на корабле в порт Нью-Йорка, любующегося статуей Свободы с мечом, поднятым по направлению к солнцу. Мы почти не обращаем на это внимание, но где же меч у статуи Свободы? Здесь мы имеем дело с Одиссеем, заткнувшим уши и прикованным к мачте, тогда как по легенде у греб-

цов были заткнуты уши воском, а Одиссей был привязан к мачте. Здесь было разделение труда, по сути, сама модель разделения труда, если следовать аргументу Адорно и Хоркхаймера, представленному в «Диалектике Просвещения» (1997). Есть четкое разделение между теми, кто был обречен быть глухим и работать, и теми, кто слушал и наслаждался, получая удовольствие от искусства, но при этом был беспомощно привязан к мачте. Именно здесь заключен сам образ разделения на работу и искусство, и самое место, чтобы начать изучение функций искусства в его отделении от экономики труда и от выживания, то есть в его беспомощности. Эстетическое удовольствие всегда в оковах, ему препятствуют заданные границы, и именно поэтому Одиссей, противостоящий сиренам, представляется настолько исключительным для Адорно и Хоркхаймера.

Одиссей Кафки сочетает обе стратегии, аристократическую и пролетарскую, он принимает двойные меры, хоть мы и знаем, что все это бесполезно: пение сирен может пронзить любой воск, а настоящая страсть может разорвать любые цепи. Но у сирен есть еще более действенное оружие, чем голос: их молчание, то есть голос в своей чистоте. Молчание, невыносимое и непреодолимое, — абсолютное оружие закона. «Хотя этого не случилось, но можно представить себе, что от их пения кто-то и спасся, но уж от их молчания наверняка не спасся никто». Мы не можем противостоять молчанию по одной простой причине, что тут нечему противостоять. Именно здесь предстает механизм закона в своем минимуме: он ничего не ждет от

нас, ничего не требует, мы всегда можем воспротивиться указам и предписаниям, но не молчанию. Молчание здесь есть сама форма действительности закона за пределами его значения, нулевая точка голоса, его чистое воплощение.

Одиссей наивен: он по-детски доверяет своим приспособлениям и плывет рядом с сиренами. Сирены не просто молчат, но делают вид, что поют: «Сперва он увидел было повороты их шей, их глубокое дыхание, их полные слез глаза, их полуоткрытые рты» и верил, что они поют, что ему удалось спастись и что он был хитрее их, хотя их пение и невозможно было остановить. «А Одиссей, если можно так выразиться, не слышал их молчания, он полагал, что они поют и только слух его защищен». Если бы он знал, что они молчали, то был бы потерян. Он вообразил, что избежал их власти при помощи своего наивного ухищрения, и в качестве первого объяснения мы склонны предполагать, что его спасла его наивность.

Однако правда всей истории, возможно, вовсе не заключается в наивности Одиссея: «Может быть, он, хотя человеческим умом этого не понять, действительно заметил, что сирены молчали, и только до некоторой степени корил их и богов за то мнимое пение». Изворотливый и хитроумный Одиссей, ловкий и коварный Одиссей — Гомер очень часто сопровождает его имя одним из этих эпитетов. Не проявил ли он крайнюю хитрость, претворяясь наивным? Таким образом, во втором объяснении он выступает коварнее их, делая вид, что не слышит, что там действительно нечего слышать.

Они делали вид, словно поют, и он сделал вид, что не слышит их молчания.

Мы могли бы сказать, что его уловка имеет структуру самого известного еврейского анекдота, образец совершенства среди еврейских анекдотов: «Два еврея встречаются на галицийской станции в вагоне железной дороги. „Куда ты едешь?“ — спрашивает один. „В Краков“, — гласит ответ. — „Ну посуди сам, какой ты лгун, — вспыхнул первый, — когда ты говоришь, что ты едешь в Краков, то ты ведь хочешь, чтоб я подумал, что ты едешь в Лемберг. А теперь я знаю, что ты действительно едешь в Краков. Почему же ты лжешь?“»* Так, продолжая, мы можем представить себе реакцию сирен: «Почему ты делаешь вид, что ты ничего не слышишь, тогда как ты действительно ничего не слышишь? Почему ты делаешь вид, что не слышишь, тогда как прекрасно знаешь, что нечего слышать? Ты притворяешься, чтобы мы подумали,

* Здесь приводится один из великих примеров, взятый из книги Фрейда об остроумии: *Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному* / Пер. СПб., М., 1997. С. 115. В «списке острот» в конце книги эта шутка лаконически обозначена как «правда при помощи лжи (еврейское)», и действительно, как я постарался показать в другом месте, это остроумие экономно воплощает проблему, которую «еврейство» представляет для западной культуры: неразличимый характер правды и лжи, тот факт, что они не только похожи, но и совпадают, так что «еврейство», кажется, подрывает саму основу способности языка говорить правду. Именно в этом и заключается проблема, поставленная «евреями»: они выглядят точно так же, как мы, как и ложь выглядит точно так же, как правда.

что ты ничего не слышишь, тогда как мы прекрасно знаем, что ты действительно ничего не слышишь». Еврейский анекдот — триумф Одиссея, ему удастся ответить на притворство другим притворством. В анекдоте первый еврей, который просто-напросто говорит правду о том, куда направляется, является победителем, так как ему удастся переложить бремя правды и лжи на другого, который может ответить лишь истерической вспышкой. Мы имеем дело с тем же колебанием, что и в нашей истории: тот, кто говорит правду, слишком наивен или слишком хитроумен? Тот же самый вопрос остается нерешенным в случае с поселянином, умирающим перед воротами закона. Стратегия Одиссея, возможно, не чужда стратегии поселянина: Одиссей отвечает притворством на другое притворство, человек из деревни противопоставляет отсрочке отсрочку, истощению — истощение, ему удастся истощить истощение, положить конец отсрочке, закрыть ворота.

Это не работает с сиренами. Они, бесспорно, побеждены: «Им уже не хотелось соблазнять, им хотелось только как можно дольше ловить отблеск больших глаз Одиссея». Не были ли они вдруг охвачены страстным желанием по отношению к тому, кому удалось спастись? «Если бы у сирен было сознание, они были бы тогда уничтожены. А так они остались, только Одиссей ушел от них». У них нет сознания, они действуют без убеждения, это автоматы, они неодушевленные, это машины, имитирующие человеческое, киборги, и вот почему их поражение не может иметь никакого действия.

Одному удалось спастись, но это не может разрушить механизм.

Можем ли мы бороться с законом, притворяясь глухими по отношению к нему? Можем ли мы просто притвориться, что не слышим молчание? Это не просто стратегия, это не поддается человеческому пониманию, говорит Кафка, это непостижимо уму. Это требует высшего коварства, но без введения отмены закона. Одиссей был исключением, а все остальные представляют правило*.

МЫШЬ

Обратимся теперь к другой стратегии, в сердце которой снова находится голос, только в этот раз

* Прежде чем попрощаться с Одиссеем, я хотел бы лишь напомнить, что в классической иконографии Одиссей был трансформирован в христианского героя. Начало этому было положено Амвросием Медиоланским в IV в., который описывал Одиссея как человека, мужественно сопротивляющегося соблазну. Таким образом, в бесконечных интерпретациях мы видим его привязанным к мачте, в пародии на Христа, распятого на кресте, окруженного толпой обнаженных девушек на пляже или сирен, ставших русалками; он покрыт потом и дрожит, борясь сам с собой, героически противостоя соблазну, словно святой Антоний, он представляет греческий образец христианских добродетелей. И мы можем запросто увидеть, что он отдается этой христианской форме «избытка наслаждения», этой обманутой — а значит, непреодолимой — форме наслаждения в прегрешении и самобичевании. Для общего смотра многообразного применения образа сирен см. *Donder Vic de. Le chant de la sirène. Paris, 1992.*

речь идет о голосе в таком положении, из которого он мог бы нейтрализовать голос или молчание, закон. «Певица Жозефина, или Мышиный народ» («Josefine die Sängerin oder das Volk der Mäuse») является последним рассказом Кафки, написанным в марте 1924 года, за несколько месяцев до смерти. Поскольку это последний рассказ, то мы неизбежно читаем его как завещание, его последнюю волю, «точку скрепления» («point de capiton»), точку зрения, которая проливает финальный свет на его творчество, дает подсказку, которая окончательно озаряет все, что было до этого. И несомненно, ирония в том, что эта подсказка, этот шов дается не просто голосом, а самым маленьким из голосов, малюсеньким и микроскопическим писком*, и мы не можем противиться тому, чтобы не воспринимать это слабое пищание как лейтмотив, который мог бы задним числом озарить кафкианский мрак.

Возникает широкий круг вопросов по поводу разнообразного применения Кафкой животного

* Немецкий словарь предлагает выражение «das trägt eine Maus auf den Schwanz fort» для обозначения такого маленького количества, что мышь могла бы нести его на своем хвосте (со всей неоднозначностью немецкого слова «хвост»/«пенис»). Существует одно достаточно вульгарное выражение по-словенски: «мышиный пенис», которое означает самую маленькую вещь, которую только можно себе представить; мышиный голос относится к тому же разряду вещей. Пенис мыши — иносказание для кастрации? Не является ли Жозефина кастратом, не в этом ли секрет ее голоса?

мира, который настолько важен для его творчества, что Делёз и Гваттари останавливаются на этом достаточно подробно. Самым известным является превращение в животного Грегора Замзы, который, помимо всего прочего, выделяется своим голосом, нечленораздельными звуками, которые вырываются из его рта, когда он пытается оправдаться перед управляющим: «„Это был голос животного“, — сказал управляющий <...>», это означающее, низведенное до чистого бессмысленного голоса, до того, что Делёз и Гваттари называли чистой интенсивностью. Общий вопрос может быть сформулирован следующим образом: находится ли животная природа за рамками закона? Первый ответ следующий: ни в коем случае. Животные у Кафки никогда не связаны с мифологией, они никогда не являются аллегорическими или метафорическими. Прочитируем заслуженно известное выражение Делёза и Гваттари: «Превращение — противоположность метафоры»*; Кафка, возможно, первый абсолютно неметафоричный автор.

* «Больше нет ни собственного смысла, ни фигурального смысла, а есть распределение состояний в диапазоне слова. <...> Речь уже идет не о сходстве между поведением животного и поведением человека, и еще меньше о чем-то вроде игры слов. Нет больше ни человека, ни животного, поскольку каждый детерриторизирует другого. <...> Животное не говорит „как“ человек, но извлекает из языка тональности без значения» (Делёз Ж., Гваттари Ф. Указ. соч. С. 28.)

Общества животных, мышей и собак* (к которым мы вернемся чуть позже) организованы «точно так же», как человеческие общества**, что означает, что животные всегда лишены гражданства, животные лишены территории, в них нет ничего докультурного, невинного или аутентичного. Однако, с другой стороны, они представляют собой то, что Делёз и Гваттари называют *la ligne de fuite*, линией ускользания. Превращение в животное

* Нам также следует вспомнить здесь барсука в «Норе», историю которого использует Лакан. Барсук — это асоциальное животное, одинокий землекоп; животное, глубоко изолированное от общества, но ввиду того, что он вне системы, его конфронтация с подавляющим и непостижимым большим Другим еще больше.

** Глубокое исследование показало, что мыши, как и собаки, странным образом во многом напоминают евреев и их судьбу, как это продемонстрировали несколько интерпретаторов, но я не собираюсь погружаться в это: «Никакие существа на свете, по моему разумению, не селятся на таких отдаленных пространствах <...>. Мы, желающие держаться вместе <...> как раз мы оказываемся всего больше удалены друг от друга, как раз мы предаемся нередко занятиям, своеобычность которых озадачивает и родню» (Кафка Ф. Исследования одной собаки / Пер. Ю. Архипова // Кафка Ф. Исследования одной собаки. СПб., 2012. С. 7. В обоих случаях мы также встречаем метафору «жить, как собака», «бедный, как мышь», которая разрушена своей буквальностью. Еще, говоря о мыши, следует учитывать связь немецких слов *Maus* и *tauscheln*, со всеми немецкими коннотациями (глагол происходит от Моисея на идише, *Mausche*, и значит, говорить на идише или смеси немецкого с идишем и, как следствие, — говорить непонятно; другое наращение смысла указывает на тайные сделки, скрытые дела, обман).

Грегора Замзы означает его бегство от механизма семьи и работы: бегство от всех символических ролей, которые он должен взять на себя, его состояние насекомого является в то же время его освобождением. Превращение — это попытка бегства, хотя и неудавшаяся. Но это состояние представляется палкой о двух концах: на начальном уровне мы можем истолковать превращение в животное как превращение, которое закон совершает со своими подданными, то есть с созданиями, низведенными до простой жизни животных, самый низкий вид животной природы представлен насекомыми — ползающим и отвратительным роem, который следует обезвредить, нежертвенным животным миром (насекомое — это антиягненок), который отсылает к голой жизни *Homo sacer*. Закон обращается с подданными как с насекомыми, как говорит нам метафора, но Грегор Замза разрушает метафору, воспринимая ее дословно, «буквализируя» ее, метафора, таким образом, рушится, расстояние аналогии исчезает, и слово становится вещью. Но с полным принятием положения голой жизни, низведения до животного возникает линия ускользания — не только как внешнее закона, но и как основа полного принятия закона. Животная природа наделяется двойственностью именно в момент полной реализации безусловной предпосылки закона.

Голос Жозефины представляет иную проблему: возникновение другого вида голоса в рамках общества, управляемого законом; голоса, который не является голосом закона, хотя и может показать-

ся, что их невозможно разделить. Голос Жозефины наделен особой властью внутри этой абсолютно немзыкальной расы мышей*. Что же особенного в голосе Жозефины?

А в узком кругу мы откровенно признаемся друг другу, что пение Жозефины как пение не представляет собой ничего из ряда вон выходящего. Но может быть, это вообще не пение? <...> Может быть, это все-таки только свист <pfeifen>? А вот уж свистеть-то мы все умеем, это ведь и есть собственно художественное умение нашего народа или, скорее даже, не умение, а некая характерная форма самовыражения. Мы все свистим, однако никому не приходит в голову выдавать это за искусство; мы свистим, не обращая на это внимания, да и просто не замечая этого; среди нас много даже таких, которые вообще не знают, что этот свист — один из признаков нашей самобытности. <...> Жозефина не поет, а только свистит, да при этом еще, может быть, — мне, по крайней мере, так кажется — почти не выходит за рамки обычного свиста...**

* Общее между Фрейдом и Кафкой, помимо очевидной аналогии их еврейского происхождения и того, что они разделяют один и тот же исторический момент так же, как и пространство Центральной Европы, — это их утверждение, что они оба являются абсолютно немзыкальными, что делает их особенно восприимчивыми к измерению голоса.

** *Кафка Ф.* Певица Жозефина, или Мышиный народ / Пер. Г. Ноткина // *Кафка Ф.* Исследования одной собаки. С. 74–75.

Жозефина просто свистит, она свистит, как это постоянно делают все мыши, хотя и менее законченно по сравнению с остальными: «свист — это язык нашего народа»*, то есть речь без значения. Однако ее пение завораживает, это не обычный голос, хотя его и невозможно отличить от других при помощи какой-либо положительной черты. Как только она начинает петь — а делает она это в непредвиденных местах и в неожиданное время, посреди улицы, где угодно — тут же образуется толпа и слушает, совершенно зачарованная. Таким образом, самый банальный свист вдруг возведен в особый ранг, вся его власть покоится на месте, которое он занимает, как в лакановском определении сублимации: «возвести объект в достоинство Вещи»**. Жозефина может сколько угодно быть убежденной, что ее голос особенный, но он не может быть отличен от какого-либо другого. Рассказ написан в 1924 году, через десять лет после того, как Дюшан выставил свое «Велосипедное колесо» (1913), обычное велосипедное колесо, этот объект искусства загадочным образом походит на любое другое велосипедное колесо. Как написал Жерар Вайцман, Дюшан заново изобретает колесо для XX века***. Происходит акт чистого *creatio ex nihilo*

* Там же. С. 87.

** Лакан Ж. Семинары. Книга 7. С. 175.

*** Вайцман предлагает лучший из всех известных мне комментариев к Дюшану; см.: *Wajcman G. L'objet du siècle. Lagrasse, 1998.*

или *creatio ex nihilo* наоборот: колесо, предмет массового производства, не создается из ничего, напротив, оно создает ничто, разрыв, который отделяет его от всех остальных колес, и представляет колесо как чистый объект бытия, лишенный всех своих функций, неожиданно возведенный в ранг странной возвышенности.

Голос Жозефины — продолжение готового изделия в области музыки. Единственное, что она делает, — вводит разрыв, неосязаемый раскол, который отделяет ее голос от всех других, оставаясь при этом абсолютно таким же — «этот ничтожный голосок»*. Это может начаться где угодно, везде, в любой момент, с каким угодно типом объекта: это искусство реди-мейда, и все готово к употреблению в сфере искусства. Это подобно неожиданному вмешательству трансцендентного в имманентное, при этом трансцендентное остается в самой середине имманентного и внешне ничем не отличается, неосязаемое отличие в том, что как раз тождественно. Ее искусство — это искусство минимального разрыва, и раскусить его сложнее всего.

В самом деле, расколоть какой-нибудь орех — не искусство, и потому никто не осмеливается созывать публику, чтобы развлекать ее, щелкая перед ней орехи. Если же кто-то осмеливается на это и задуманное удастся, тогда все-таки речь здесь уже не может идти только о щелканье орехов. И если речь

* *Кафка Ф.* Певица Жозефина, или Мышиный народ. С. 83.

идет все-таки о шелканье орехов, то оказывается, что мы просто не замечали этого искусства, поскольку свободно им владеем, и только этот новый шелкунчик открыл для нас его сущность, причем если он в этом случае будет несколько менее успешно шелкать орехи, чем большинство из нас, это может оказаться даже полезным в плане производимого эффекта*.

Таким образом, неважно, какой голос сможет раскусить эту проблему при условии, что он сможет создать ничто из чего-то. Ее гений заключается в отсутствии какого-либо таланта, что делает ее еще более гениальной. Профессионально состоявшаяся певица никогда не смогла бы совершить подобный подвиг.

Жозефина — популярная артистка, народная артистка, так что народ заботится о ней, как отец позаботился бы о своем ребенке, тогда как она уверена, что это она заботится о народе: «Ее пение якобы спасает нас ни больше ни меньше, как от ухудшения политического и экономического положения и если не предотвращает несчастий, то, по крайней мере, дает нам силы их переносить»**. Ее голос — это коллективный голос, она поет для всех, она — глас народа, который в противном случае образует анонимную массу. «Ее свист, раздающийся там, где все остальные скованы молчанием, доходит до нас как послание народа к каж-

* Там же. С. 76.

** Там же. С. 81.

дому в отдельности»*. В обратной перспективе она воплощает собой коллективность и низводит своих слушателей до их индивидуальности. Ее единственность противопоставлена коллективности народа — с ним всегда обращаются как с *массой*, он проявляет единообразие в своих реакциях, вопреки некоторым незначительным расхождениям во мнении, и его народная мудрость выражена рассказчиком (*Erzählermaus*, как говорит комментатор), носителем общественного мнения**. Он не индивидуумы, тогда как она представляет другую крайность — исключительного индивида, возвышенную индивидуальность, которая отстаивает и может пробудить потерянную индивидуальность других.

Но в своей роли артистки она также является капризной дивой, перед нами разворачивается целая комедия с притязаниями на свои права. Она желает быть освобожденной от работы, требует специальных привилегий, работа якобы вредит ее голосу, она хочет, чтобы ей оказывались почести за ее заслуги, чтобы ей было отведено особое место. Она «хочет, чтобы ею не просто восхищались — само восхищение ее не волнует, — она хочет, чтобы ею восхищались именно так, как она того хочет»***. Но народ, несмотря на всеобщее

* *Кафка Ф.* Певица Жозефина, или Мышиный народ. С. 83.

** *Кафка* в рукописи зачеркивает четыре пассажа, в которых рассказчик говорит от первого лица, он — голос анонимности и должен оставаться без я.

*** Там же. С. 77.

уважение в ее адрес, ничего не хочет слышать, он продолжает быть бесстрастным в своем суждении — он уважает ее, но хочет, чтобы она оставалась одной из них. Так разыгрывается целый фарс творческой личности, которая не оценена по достоинству, она не получает всех лавров, которые, по ее мнению, ей принадлежат, она инсценирует гротескный спектакль о гении, непонятом своими современниками. Из протеста она объявила, что сократит свои колоратуры, что послужит им уроком, и, возможно, она это сделала, но никто этого не заметил. Она продолжает придумывать всевозможные капризы, позволяет себя умолять и сдается лишь скрепя сердце. Мы становимся свидетелями комедии раненного нарциссизма, гигантомании, раздутого эго, высокой миссии помпезного призвания художника. Так, однажды она действительно перестает петь, будучи твердо уверенной, что это повлечет за собой огромный скандал, но никому нет никакого дела, все идет, как обычно, по своим делам, не замечая отсутствия, то есть не замечая отсутствия отсутствия, недостатка разрыва.

Странно, как она, такая умная, так ошибочно рассчитала, — так ошибочно, что, можно даже подумать, она вообще ничего не рассчитывала, а просто ушла в даль путем, предначертанным ей судьбой, которая в нашем мире может быть только очень печальной. И вот теперь она уклоняется даже от пения и разрушает даже ту власть над душами, которой достигла. Как она вообще могла достичь этой власти, когда она так плохо знает наши души? <...>

А вот путь Жозефины, похоже, кончается. Недалеко то время, когда раздастся и умолкнет ее последний свист. Она — всего лишь маленький эпизод в вечной истории нашего народа, и народ переживет эту утрату. <...> Так что мы, возможно, не слишком много и потеряем; Жозефина же <...> радостно затеряется в бесконечной шеренге героев нашего народа и, поскольку историей мы не занимаемся, вскоре достигнет такой степени освобождения, что будет забыта так же, как и все ее собратья*.

Вопреки ее тщеславию и гигантомании народ с легкостью может обойтись без нее, она будет забыта, от ее искусства не останется ни следа — это не народ архивариусов, и к тому же нет никакой возможности сохранить, собрать, архивировать ее искусство, которое заключается в чистом разрыве.

Здесь, таким образом, предстает вторая стратегия: стратегия искусства, искусства как неисключительного исключения, которое может возникнуть в любом месте в любой момент и сделано из чего угодно, из предметов, готовых к употреблению, так долго — насколько оно может обеспечить их зазором, заставляя их соблюдать разрыв. В этом и есть искусство минимального различия. Однако как только оно появляется, данное различие оказывается подрванным самим жестом, который его спровоцировал, начиная с того момента, как этот жест и это различие становятся

* *Кафка Ф.* Певица Жозефина, или Мышиный народ. С. 94–95.

учрежденными, как искусство превращается в институт с отведенным ему местом и прочерченными границами. Его власть заключается в то же время в отсутствии власти, сам статус искусства маскирует то, что на кону. Отсюда фарс эгоцентричной гигантомании и непонятого гения, занимающего бóльшую часть истории. Жозефина хочет невозможного: она хочет место за пределами закона, за рамками равенства — а равенство является основной особенностью мышиноного народа, равенство в их миниатюрности, в их крохотном размере (чем объясняется, что ее претензии на величие выглядят еще более комично). Но в то же время она хочет, чтобы ее исключительный статус был юридически санкционирован, символически признан, прославлен надлежащим образом. Она хочет быть как суверен одновременно в рамках и за рамками закона. Она желает, чтобы ее единственность была признана в качестве особой социальной роли, и, начиная с момента, когда искусство получает его, оно исчерпывает себя. Разрыв, который оно вводит, сводится до социальной функции, как и все другие, разрыв становится институцией разрыва, его место ограничено, и в качестве исключения он может прекрасно вписаться в правила — то есть в правила закона. Как артистка, которая желает поклонения и признания, она будет забыта, предана музею воспоминаний, то есть забвению. Ее голос, который дает трещину в кажущейся непрерывности закона, предан и разрушен самим статусом искусства, которое вновь устанавливает и заполняет зазор. В лучшем случае оно

может быть маленьким перерывом: «Свист — это язык нашего народа, многие, сами того не зная, всю свою жизнь только свистят, но тут этот свист освобождается от оков повседневной жизни и на краткий миг освобождает и нас»*.

Лишь на непродолжительный момент, однако, освобождая нас, она помогает нам наилучшим образом переносить все остальное. Миниатюрный размер мыши достаточен для того, чтобы создать зазор, но как только он институирован и признан, его важность уменьшается до размера мыши, вопреки его иллюзии величественности. Это голос, привязанный к мачте, и гребцы, несмотря на то что они могут слышать его в миг короткого перерыва, будут и дальше оставаться глухими. Таким образом, мы не заканчиваем вместе с кафкианской версией Одиссея, но застреваем с Одиссеем как таковым, или, скорее, с версией Адорно и Хоркхаймера. Великолепный голос Жозефины в итоге станет *den Mäusen gepfiffen*, как гласит немецкое выражение (и эта немецкая фраза вполне могла послужить источником всей истории), что означает: пищать впустую кому-то, кто не может ни понять, ни оценить это — не по причине тупости масс, а ввиду природы искусства как такового. Мы можем сказать: искусство и его мышеловка. Таким образом, вторая стратегия терпит неудачу, она становится жертвой своего собственного успеха, и трансцендентность, которую обещает искусство, оказывается такого характера, что она может за-

* Кафка Ф. Певица Жозефина, или Мышиный народ. С. 87.

просто соответствовать одной из частей разделения труда; разрушительная сила разрыва, как оказывается, прекрасно адаптируется к преемственности.

Собака

Перейдем теперь к третьему варианту. Повесть «Исследования одной собаки» («Forschungen eines Hundes»), написанная в 1922 году (за два года до смерти Кафки) и опубликованная в 1931 году, название которой в очередной раз дал Макс Брод, является одним из самых странных и мрачных рассказов писателя — и это немало, — не считая того, что повесть эта — одна из самых длинных. Речь в ней идет об обычном псе, который внезапно пробуждается от своей жизни, встретив семь собак, играющих достаточно особенную музыку.

...Точно отзываясь на мой рык — из неведомой тьмы под ужасающий шум, какого мне еще не приходилось слышать, выступило семеро собак. <...> это они производят ужасный шум, хотя я не мог взять в толк, как это им удается <...>. В ту пору я еще ничего почти не знал о врожденной творческой музыкальности, свойственной собачьему племени, она до сих пор как-то ускользала от моей мало-помалу развивавшейся наблюдательной способности, тем паче что музыка с младенческих дней окружала меня как нечто само собой разумеющееся и неизбежно, ничем от прочей моей жизни не отделимое,

и ничто не понуждало меня выделять ее в качестве особого элемента жизни, <...> тем большее, прямо-таки ошеломительное впечатление произвели на меня эти семеро великих музыкантов*.

Для начала ситуация сходна с ситуацией с пением Жозефины: музыка вездесуща в жизни собак, это самая очевидная вещь, на которую никто не обращает внимание, и нужны «великие музыканты», чтобы ее выделить, то есть создать разрыв. Но происходит следующий поворот:

Они не декламировали, не пели, они, в общем-то, скорее молчали, в каком-то остервенении стиснув зубы, но каким-то чудом они наполняли пустое пространство музыкой. Все, все в них было музыкой — даже то, как поднимали и опускали они свои лапы, как держали и поворачивали голову, как бежали и как стояли, как выстраивались относительно друг друга, <...> они сплетали из своих простертых по земле тел замысловатейшие фигуры**.

Откуда исходит музыка? Нет ни речи, ни пения, ни музыкальных инструментов. Она приходит из неоткуда, из воздуха, *ex nihilo*. Музыка была везде в жизни собак, готовое изделие, но оно лишь было создано из ничего. Мы видели, что проблема Жозефины была в том, чтобы создать ничто из чего-то,

* Кафка Ф. Исследования одной собаки. С. 8.

** Там же. С. 8–9.

creatio ex nihilo наоборот, *creatio nullius rei*, но здесь еще лучше: их проблема заключается в том, как создать ничто из ничего, зазор из ничего, который окружает предмет готового изделия, сделанный из ничего. Мы сталкиваемся здесь с великим чудом: готовое изделие в виде ничто. Ничто в виде готового изделия олицетворяется голосом, лишенным различного источника, акустическим голосом. Речь идет о голосе как чистом отголоске, о котором говорит Лакан в пассаже «Тревоги», рассмотренном нами выше.

Голоса семи собак происходят из абсолютной пустоты, из неоткуда, чистый отголосок без источника, как будто абсолютная инаковость голоса превратилась в музыку, в музыку, которая пропитывает все и каждого, будто голос этого отклика охвачен всеми точками возможного распространения. Отклик голоса функционирует не как эффект издаваемого голоса, но как причина, абсолютная *causa sui*, при этом причина, которая в этой своей самопричинности охватывает все. Будто абсолютная пустота Другого начинает отражаться сама в себе в присутствии этих великих музыкантов, чье искусство состоит в том, чтобы позволить Другому резонировать для себя самого.

Несчастный молодой пес ошеломлен:

...музыка усилилась, завладела пространством, по-настоящему захватила меня, заставила забыть обо всем на свете — и об этих живых собачках; как ни сопротивлялся я ей всеми силами <...>, музыка,

насилуя мою волю, не оставляла мне ничего, кроме того, что неслоь на меня со всех сторон, с высоты, из глубины, отовсюду сразу, что окружало, и наваливалось, и душило, подступая в своем намерении так близко, что эта близь чудилась уже дальней далью с умирающими в ней звуками фанфар. <...> звучала музыка, доводила тебя до беспамятства*.

Этот опыт разносит в прах жизнь молодого пса, это начало его поиска, его исследования. Его интерес во всем этом вовсе не артистический, статус этого голоса как искусства не составляет никакой проблемы, в отличие от Жозефины, его интерес имеет эпистемологический характер. Это поиск источника, попытка приобрести знание при помощи источника всех вещей. Одна из попыток Жозефины состоит в сохранении детской составляющей своего искусства внутри этой мышинной расы, которая одновременно очень инфантильная и преждевременно постаревшая, мыши подобны детям, на которых лежит «некоторая усталость и безнадежность»**, и голос Жозефины призван сохранить их детство вопреки их экономии выживания, вопреки их всегда преждевременной зрелости. Однако молодой пес представляет другую крайность: он решает, что «есть вещи поважнее, чем детство»***. «Es gibt wichtigere Dinge als die

* *Кафка Ф.* Исследования одной собаки. С. 9–10.

** *Кафка Ф.* Певица Жозефина, или Мышинный народ. С. 86.

*** *Кафка Ф.* Исследования одной собаки. С. 14.

Kindheit»*: здесь одна из великих фраз Кафки, которая могла бы стать девизом или более серьезным политическим лозунгом. Политический лозунг в нашу эпоху всеобщей инфантилизации социальной жизни, начиная с инфантилизации детей, в эпоху, которая любит следовать презренной обратной линии, согласно которой мы все в душе дети, и в этом наше самое ценное качество, нечто, за что мы должны цепляться. Есть вещи поважнее, чем детство: это также лозунг психоанализа, который на самом деле состоит исключительно из воспоминаний детства, но не для того, чтобы сохранить это ценную и единственную вещь, а чтобы от нее отказаться. Психоанализ стоит на стороне юного пса, который решает вырасти, оставив позади «блаженную пору юных собачьих лет», и начинает свое исследование, обращается к изучению, продолжает поиск.

Поиск получает странный и неожиданный поворот. Вопросы: «Откуда берется музыка? Откуда берется голос?» тут же переносятся в другой вопрос — «Откуда берется еда?». Загадка бестелесного резонирования голоса без лишних слов превращается в загадку совсем другого жанра, самого что ни на есть плотского. Голос — это звучание, которое происходит из неоткуда, у него нет никакой цели (лакановское определение наслаждения), но еда представляет нечто противоположное, это са-

* *Kafka F.* Die Erzählungen. Originalfassung. Ur. Roger Hermes. Frankfurt am Main, 1996. P. 420.

мый элементарный способ выживания, самый материальный и телесный из элементов. Это вопрос относительно тайны там, где, как кажется, ее вовсе нет, пес видит загадку там, где ее никто другой не видит, самая простая и очевидная вещь вдруг оказывается наделенной самыми большими секретами. Произошел разрыв из неоткуда, и он хочет начать свое исследование с самой банальной вещи. В нескольких фразах и строчках мы переходим от загадки песни к загадке пищи — и самый большой гений Кафки заключен в этом пассаже, полностью непредсказуемом и в то же время абсолютно логичном.

Однажды начав задаваться вопросами, он выясняет, что нет конца загадкам. Что является источником пищи? Земля? Но что позволяет земле обеспечивать пищей? Откуда земля берет пищу? Точно так же как источник закона был тайной, которую мы не могли решить, так и источник пищи представляется тайной, чья разгадка всегда недостижима. Кажется, что пища, которая является чистой материальностью и имманентностью, неожиданно раскроет трансцендентное, стоит только достаточно углубиться. Пес прогуливается, распрашивая других собак, которые все кажутся абсолютно безразличными к таким очевидным тривиальностям, никому и в голову не приходит воспринимать всерьез столь банальные вещи. Когда он их спрашивает об источнике пищи, они тут же думают, что он голоден, так что вместо того, чтобы дать ему ответ, они дают ему пищу, они хотят наполнить его

пасть едой и отвечают на его вопросы тем, что кормят его*. Но пасть пса не может быть набита, его не так просто сбить с пути, и он оказывается настолько вовлеченным в свое исследование, что в итоге перестает есть. Рассказ заключает в себе большое число поворотов, которые я не могу здесь рассмотреть, каждый из них познавателен и удивительно прекрасен, я перескочу сразу к последним абзацам.

Способ, чтобы открыть источник пищи, — это умереть от голода. Как в «Голодаре» («Der Hungerkünstler»), рассказе, написанном в том же году, речь не идет о голодающем художнике, представляющем собой достаточно банальное явление, но о ком-то, кто возвел воздержание от пищи в ранг искусства. Воздержание от пищи, как оказывается, является его «готовым изделием», ибо его секрет в том, что он действительно не любит есть. Это искусство не было оценено по достоинству, в отли-

* Не могу устоять перед соблазном и не процитировать здесь Лакана: «Как бы ни набивали вы себе снедью уста — те уста, что открываются у вас в ответ на влечение, — удовлетворены они будут не пищей <...>. В отношении орального влечения ясно, к примеру, что ни о пище, ни о связанных с пищей воспоминаниях, ни об отголосках пищи, ни о материнской заботе речь не идет...» (Лакан Ж. Семинары. Книга 11. С. 179); «Объект *a* не является источником орального влечения. Представление о нем не связано с некоей первоначальной пищей, представление о нем связано с тем фактом, что оральное влечение не удовлетворяется никакой пищей вообще, если не огибает при этом на своем пути извечно недостающий объект» (Там же. С. 191).

чие от Жозефинино, и поэтому художник умер от голода. Но пес — вовсе не художник, это не портрет художника в образе молодого пса; этот пес является так называемым ученым, и он умирает от голода в своем поиске знания, который приводит его почти к такому же результату. Однако в момент полного истощения, когда он уже умирает (как поселянин), появляется спасение, спасение в момент «истощения истощения». Его рвет кровью, он настолько слаб, что теряет сознание, и, когда он открывает глаза, перед ним из ниоткуда нарисовывается собака, странная охотничья собака прямо перед ним.

Нет однозначности, является ли это частью галлюцинации агонизирующего пса? Или, еще радикальнее, не является ли это ответом на гамлетовский вопрос «Какие сны приснятся в смертном сне?» (перевод М. Лозинского). Эти последние параграфы — не являются ли они возможным продолжением «Перед законом»: сны, которые могут посетить человека из деревни в момент его смерти? Не иллюзия ли это все, спасительный проблеск лишь в смертный миг? Спасение лишь ценой отсутствия последствий? Но кафкианское описание этой иллюзии, тот факт, что он доводит ее до конца, продвигая ее до точки науки, до рождения науки из иллюзии на пороге смерти: все это необходимое следствие, нечто, что затрагивает здесь и сейчас и радикальным образом трансформирует его.

Умиравший пес сперва пробует избавиться от появившейся охотничьей собаки (может, это дух, который вмешивается в конце, в противовес тем,

что вмешивались в начале?). Охотничья собака очень красивая, и вначале кажется, что она старается воздать должное изголодавшемуся псу; она очень беспокоится за умирающего пса, не может его оставить. Но весь этот диалог — не что иное, как подготовка к событию, появлению песни, песни, которая снова исходит из неоткуда, возникает независимо от желания кого бы то ни было.

И мне вдруг почудилось, что я постиг нечто такое, чего до меня не знала ни одна собака <...>. А постиг я, что собака может запеть прежде, чем сама знает об этом, более того, что мелодия, отделившись от нее, парит в воздухе по собственным законам, будто нет ей дела до породившей ее собаки и обращена она только ко мне, ко мне... <...> но не смог бы сопротивляться мелодии, которую собака уже готова была, кажется, посчитать своей собственной. Она становилась все громче, ее нарастание, кажется, ничем не сдерживалось, и она уже почти разрывала мне перепонки. Самое же скверное заключалось, лишь для меня одного; перед величием его умолк лес, и только я его слышал, только я; да кто же я такой, что смею все еще оставаться здесь, простираясь в своих страданиях и своей крови?*

Песня раздается снова из неоткуда, она идет из неоткуда, отделена от того, кто ее поет, лишь *post festum* охотничья собака вступает, чтобы взять ее на себя, признать ее в качестве своей. И эта песня

* Кафка Ф. Исследования одной собаки. С. 46.

направлена только на оголодавшего пса, она здесь только для его ушей, это безличный зов, адресованный лично ему одному, как и врата Закона предназначены только человеку из деревни. Она как чистый голос зова, как непреодолимый призыв закона, его неустрашимое молчание, но в этот раз тот же зов выступает в своем противоположном измерении, в виде зова спасения.

И этот голос из неоткуда вводит второй разрыв, пес неожиданно выздоравливает на пороге смерти, голос находит его и вселяет в него новую жизнь, он, который не мог двинуться с места, может теперь прыгать, он воскрес, родился заново. И продолжает свои исследования с удвоенной силой, он распространяет свой научный интерес на область музыкальной жизни собак. «Наука о музыке, быть может, еще обширнее, чем наука о пище»*, новая наука, которую он пытается установить, охватывает оба его занятия, источник пищи и источник голоса, она объединяет их в одном усилии. Голос, музыка как чистая трансцендентность и пища как чистая имманентность материального мира: но они разделяют общую почву, общий источник, их корни уходят в одно и то же зерно. Наука о музыке пользуется большим уважением, нежели наука о пище, она достигает возвышенного, но это как раз то, что мешает ей проникнуть «в самую толщу народа», «она считается особенно трудной. И по благородству своему толпе недоступна»**. Она

* *Кафка Ф.* Исследования одной собаки. С. 47.

** Там же. С. 47.

была ошибочно утверждена как отдельная наука, ее власть была бессильной, так как она была отнесена к отдельной области. В этом заключалась несчастная судьба Жозефины, ее пение было отделено от пищи, искусство противопоставлялось выживанию, возвышенное было ее мышеловкой, так же как погруженность в пищу была несчастной судьбой всех остальных. Точно так же как наука о пище должна была действовать через отказ от пищи, музыковедение ссылается на молчание, «*verschwiegenes Hundewesen*», молчаливую собачью сущность, которая после опыта с песней может быть раскрыта в каждой собаке в качестве ее настоящей природы. Если, чтобы проникнуть в эту сущность, «саму собачью природу», путь через пищу был, казалось, самой простой альтернативой, все, однако, возвращалось к одному и тому же — важными оказывались точки пересечения. «Как бы там ни было, но уже и в ту пору мое настороженное внимание привлек к себе стык двух наук — учение о взыскующем пищи песнопении»*. «*Es ist die Lehre von dem die Nahrung herabrufenden Gesang*»**. Песнопение может взыскивать, *herabrufen*, пищу: источник пищи по ошибке искался в земле, тогда как его поиски должны были быть направлены в противоположном направлении. Голос — искомый источник пищи. Здесь происходит наложение, стык между питанием и голосом. Мы можем еще раз про-

* Там же. С. 47–48.

** *Kafka F. Die Erzählungen. Originalfassung. Ur. Roger Hermes. P. 454.*

иллюстрировать его при помощи пересечения двух кругов, круга пищи и круга голоса и музыки. Что мы найдем в точке их пересечения? В чем заключается загадочное пересечение? Вот где самое лучшее определение того, что Лакан называл объектом *a*. Это общий источник питания и музыки.

Пища и музыка — обе проходят через рот. Делёз не перестает возвращаться к этому снова и снова. Существует альтернатива: либо вы едите, либо вы говорите, используя ваш голос, вы не можете делать и то и другое одновременно. Они разделяют одно и то же место, но при взаимном исключении: будь то инкорпорация или распространение.

Богатый или скудный, какой бы он ни был, язык всегда подразумевает детерриторизацию рта, языка <как телесного органа. — Пер. > и зубов. Рот, язык и зубы обнаруживают свою изначальную территориальность в пище. Сосредотачиваясь на артикуляции звуков, рот, язык и зубы детерриторизируются. Следовательно, есть дизъюнкция между питаться и говорить. <...> Говорить <...> — значит голодать*.

При помощи речи рот лишен своей природы, отклонен от своей естественной функции, находясь во власти означающего (и, для наших целей, во власти голоса, который является лишь иной формой означающего). Фрейдовское название для обозначения этой детерриторизации — влечение (во всяком случае, его преимущество состоит в том, что

* Делёз Ж., Гваттари Ф. Указ. соч. С. 24–25.

нам не нужно произносить этой ужасной фразы, но ее цель остается той же). Есть никогда не будет означать то же самое, после того, как рот оказывается детерриторизированным — он находится в плену влечения, он крутится вокруг нового объекта, который возник во время этой операции, он продолжает его обходить, кружить вокруг этого бесконечно ускользящего объекта. Речь в этой денатурализирующей функции таким образом подвергается повторной территориализации, она приобретает свою вторую природу при помощи своего укоренения в значении. Значение — это ретерриторизация языка, приобретение им новой территориальности, натурализованной субстанции. (Это то, что Делёз и Гваттари называют экстенсивным или репрезентативным использованием языка, как оппозиции к чистой интенсивности голоса.) Но эта вторичная природа никогда не сможет преуспеть по-настоящему, и та малая часть, которая ускользает от нее, может быть определена как элемент голоса, эта чистая инаковость того, что было сказано. Именно тут общая территория, которую он делит вместе с пищей, то, что в пище уклоняется как раз от факта ее принятия, застрявшая в горле кость*.

Таким образом, собачья сущность касается как раз этого пересечения пищи и голоса, две линии исследования сходятся, с нашей предвзятой точки зрения, они встречаются в объекте *a*. Таким об-

* «...Объект *a* предстает инородным телом — предметом, застрявшим у означающего поперек горла» (Лакан Ж. Семинары. Книга 11. С. 286).

разом, должна существовать одна-единственная наука, пес на последней странице закладывает начало новой науки, он пес-основатель новой науки. Хотя, по его собственному признанию, он посредственный ученый, по крайней мере, согласно установленным научным критериям. Он не смог пройти:

...самое легкое научное испытание <...>. Причину, если отвлечься от уже упомянутых жизненных обстоятельств, следует искать прежде всего в моей неспособности к научной работе, весьма ограниченной способности суждения, плохой памяти и, главное, в том, что я не в состоянии постоянно держать научную цель перед глазами. Во всем этом я признаюсь себе откровенно, даже с известной радостью. Ибо корни моей научной несостоятельности заложены, как мне представляется, в инстинкте, и весьма недурном инстинкте. <...> Этот инстинкт — может быть, как раз ради науки, но не той, что процветает сегодня, а другой, окончательной и последней науки — заставил меня ценить свободу превыше всего. Свобода! Слов нет, свобода, возможная в наши дни, растеньице чахлое. Но какая ни есть, а свобода, какое ни есть, а достояние...*

Это последнее предложение рассказа. Последнее слово всего, *le fin mot* как *le mot de la fin*, — это свобода с восклицательным знаком. Не становимся ли мы жертвами обмана, может, нам следовало бы себя ущипнуть, возможно ли, что Кафка дейст-

* Кафка Ф. Исследования одной собаки. С. 48.

вительно произнес это слово? Это единственное место, где Кафка говорит о свободе в эксплицитной манере, но это вовсе не означает, что остальная часть его мира характеризуется отсутствием свободы. Скорее наоборот: свобода здесь все время, везде, это *fin mot* Кафки как сокровенное слово, которое мы не решаемся произнести, хотя оно постоянно сидит у нас в голове. Свобода, которая, может, и не выглядит как что-то особенное, и на самом деле может иметь вполне жалкий вид, но которая все время здесь, и стоит нам ее однажды обнаружить, нет никакой возможности ее избежать, — это знание, за которое цепляешься, это постоянная линия ускользания, превращенная в линию преследования. И есть лозунг, программа новой науки, которая будет способна с ней обращаться, брать ее в качестве объекта, изучать ее, наивысшая наука, наука о свободе. Кафке не хватает подходящего слова, он не может ее назвать в 1922 году, но ему достаточно оглянуться вокруг себя, осмотреть ряды своих австрийских еврейских соотечественников.

Это, конечно, психоанализ.

Содержание

Виктор Мазин	
Младен Долар	5

Голос и ничего больше

Введение. <i>Che bella voce!</i>	51
Глава 1. Лингвистика голоса	69
Голос и означающее	71
Лингвистика не-голоса	89
Глава 2. Метафизика голоса	108
Голос и присутствие	109
Короткое отступление в историю метафизики	121
Шофар	142
Глава 3. «Физика» голоса	150
Акусматическая составляющая голоса	153
Голос и влечение	174
Голос его хозяина	179
Глава 4. Этика голоса	193
Голос демона	194
Голос разума	203
Голос <i>сверх-я</i>	222

Глава 5. Политика голоса	234
<i>Viva voce</i>	238
Антиполитика голоса	249
Голос и буква	262
Глава 6. Голоса Фрейда	271
Щелчок	278
<i>Йазык</i>	294
Молчание	317
Глава 7. Голоса Кафки	337
Одиссей	348
Мышь	353
Собака	367



Младен Долар
Голос и ничего больше

16+

Редактор *И. Г. Кравцова*
Корректор *Л. А. Самойлова*
Компьютерная верстка *Н. Ю. Травкин*

Подписано к печати 19.03.2018. Формат 84 × 108^{1/32}.

Печать офсетная. Бумага офсетная.

Тираж 2000 экз. Заказ № .

Издательство Ивана Лимбаха.
197342, Санкт-Петербург, ул. Белоостровская, 28А.
E-mail: limbakh@limbakh.ru
WWW.LIMBAKH.RU

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в ОАО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

ISBN 978-5-89059-318-4



9 785890 593184