

Кристиан
Метц

ВООБРАЖАЕМОЕ
ОЗНАЧАЮЩЕЕ

психоанализ и кино



территория взгляда



ЕВРОПЕЙСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Издание осуществлено в рамках программы содействия издательскому делу «Пушкин» при поддержке Посольства Франции в России и Французского института / Министерства иностранных и европейских дел Франции

Programme



Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'aide à la publication Pouchkine, a bénéficié du soutien de l'Ambassade de France en Russie et de l'Institut français / ministère français des Affaires étrangères et européennes

CHRISTIAN METZ

LE SIGNIFIANT
IMAGINAIRE

Psychanalyse et Cinéma

CHRISTIAN BOURGOIS ÉDITEUR

Кристиан
Метц

ВООБРАЖАЕМОЕ
ОЗНАЧАЮЩЕЕ

психоанализ и кино



территория взгляда

СПб 2013

УДК 791.43.01
ББК 85.370
М53

Метц К.

М53 Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Кристиан Метц ; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной ; науч. ред. А. Черноглазов. — изд. 2-е. — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. — 334 с. (Территория взгляда; вып. 1)

ISBN 978-5-94380-148-8

Кристиан Метц (1931–1994) — известный французский теоретик кино, фактически создавший новую дисциплину — семиологию кино и успешно преподававший ее в течение ряда лет в Парижской высшей школе социальных наук. Метц — автор многочисленных работ, посвященных проблемам киноязыка, таких как «Эссе о значении в кино» (том 1, 1968; том 2, 1972), «Речь и кино» (1971), «Воображаемое означающее» (1975), «Имперсональное выражение, или Пространство фильма» (1991).

Новаторская в плане методологии книга «Воображаемое означающее» (1975) представляет собой одну из первых попыток применить психоаналитический подход и лингвистические модели к исследованию кино. Исследуя природу восприятия фильма, Метц связывает кино с фетишизмом и вуаеризмом, открывает тождество «работы фильма» и «работы сновидения». Во второй части книги предпринимается попытка описания специфики киноязыка через установление аналогии между функционированием классических риторических фигур — метафоры и метонимии и основных механизмов работы бессознательного — сгущения и смещения.

Книга представляет интерес как для специалистов по кино и психоанализу, так и для всех, кто интересуется семиологией и современными методами исследования произведений искусства.

УДК 791.43.01
ББК 85.370

В оформлении обложки использован кадр из фильма
Ингмара Бергмана «Молчание» (Tystnaden), 1963 г.

- © Première édition Union Générale d'Édition, 1977
- © Cristian Bourgois Editeur, 1984, 2002
- © Европейский университет в Санкт-Петербурге,
издание на русском языке, 2010, 2013
- © Д. Калугин, Н. Мовнина,
перевод на русский язык, 2010, 2013

ISBN 978-5-94380-148-8

© О. Аронсон, предисловие, 2010, 2013

	<i>Олег Аронсон</i>		
СЕМИОТИЧЕСКОЕ СНОВИДЕНИЕ		<	9
	1977–1984		
	(Предисловие)	<	21
I. ВООБРАЖАЕМОЕ ОЗНАЧАЮЩЕЕ		<	25
1. <i>Воображаемое и «хороший объект»</i>			
	<i>в кино и в теории кино</i>		25
	«Ходить в кино»		29
	«Говорить о кино»		32
	«Любить кино»		37
2. <i>Воображаемое исследователя</i>			40
Психоанализ, лингвистика, история			41
Фрейдовский психоанализ			
и другие виды психоанализа			46
Некоторые виды психоаналитического			
исследования кино			51
3. <i>Идентификация, зеркало</i>			71
Восприятие, воображаемое			71
Все-воспринимающий субъект			74
Идентификация с камерой			79
Об идеалистической теории кино			82
О некоторых подкодах идентификации			84
«Просмотр фильма»			88
4. <i>Страсть к восприятию</i>			89
Скопический режим кино			93
Вымысел театра, вымысел кино			99

5. <i>Отказ от реальности, фетиш</i>		101
Структуры веры		104
Кино как техника		107
Фетиш и кадр		111
6. <i>Он говорит, заниматься теорией...</i> <i>(Предварительное заключение)</i>		112
II. ИСТОРИЯ/ДИСКУРС <i>(Заметки о двух типах вуаеризма)</i>	<	115
III. ИГРОВОЙ ФИЛЬМ И ЕГО ЗРИТЕЛЬ <i>(Метапсихологическое исследование)</i>	<	123
1. <i>Фильм/сновидение: знание субъекта</i>		123
2. <i>Фильм/сновидение: восприятие и галлюцинация</i>		132
3. <i>Фильм/сновидение: уровни вторичного процесса</i>		145
4. <i>Фильм/фантазм</i>		155
5. <i>Направление работы фильма</i>		165
IV. МЕТАФОРА/МЕТОНИМИЯ, или <i>ВООБРАЖАЕМЫЙ РЕФЕРЕНТ</i>	<	171
1. <i>«Первичная» фигура, «вторичная» фигура</i>		174
О «стершихся» фигурах		176
Фигуральное, лингвистическое: фигура внутри «прямого смысла»		178
О возникающих фигурах		183
Металингвистическая иллюзия		185
2. <i>Фигуры «малые», фигуры «большие»</i>		190
Статус и перечень		193
3. <i>Риторика и лингвистика: вклад Якобсона</i>		195
4. <i>Референциальное, дискурсивное</i>		205
Пересечения референциального и дискурсивного		209
Фигура и тема		214
Крупный план, монтаж, наложение кадров		217
5. <i>Метафора/метонимия: асимметрия симметрии</i>		220
От метонимии к метафоре		223
От метафоры к метонимии?		226
О метафоро-метонимической дистрибуции		230
6. <i>Фигура и субституция</i>		233

7. Проблема слова	237
Фигура/троп	239
Риторическое и иконическое	244
«Изолирующий» характер слова	250
8. Сила и знагение	257
9. Сгущение	263
Сгущение в системе языка	265
Короткое замыкание, короткая цепь	270
Сгущение-метонимия	272
10. От «работы сновидения» к «первичному процессу»	276
11. «Цензура»: барьер или отклонение?	284
Избежавшие цензуры знаки цензуры	285
Прохождение, непрохождение через цензуру: разрыв между сознательным и бессознательным	288
Первичное/вторичное: рефракция	294
Конфликт, компромисс: степени	297
12. Смещение	299
Смысл как переход, смысл как встреча	302
Смещение-метафора	305
13. Пересечения и переплетения в фильме: наплыв как пример изобразительного средства	309
14. Сгущения и смещения означающего	316
О понятии «работа означающего»	318
Сгущение/метафора, смещение/метонимия: выход за предел	323
Выход за пределы в иконической системе	326
15. Парадигма/синтагма в психоаналитическом тексте	330

СЕМИОТИЧЕСКОЕ СНОВИДЕНИЕ <

Среди огромного числа книг, написанных о кино, теоретических совсем немного. Среди теоретических совсем уж мало тех, которые безоговорочно признаны классикой. «Воображаемое означающее» Кристиана Метца — одна из них. Это — классика теории кино, что само по себе вроде бы предполагает ее «непреодолимое значение». Но одновременно с этим — как и в любом произведении, признанном классическим, — нечто в ней, еще недавно казавшееся актуальным, уже принадлежит истории, уже утрачено, и, возможно, безвозвратно. Однако порою то, что утрачено, обладает не только некоторым эффектом ностальгии (по прошлому, когда еще были возможны и «теория», и «классика»), но и чем-то более существенным. Может быть, это даже вовсе и не «утрата», а нечто такое, что могло бы состояться, но так и не состоялось. Может быть, это — те ожидания, которые были связаны с теорией кино, но которые так и не реализовались. И большой вопрос, а могли ли реализоваться. Очевидно только, что книга Метца во многом симптоматичная. Будучи написанной в середине семидесятых годов, она остается одной из самых известных и цитируемых. Практически ни одно исследование в жанре *cinema studies* или феминистского анализа кино не обходится без ссылок на «Воображаемое означающее» (вкуче со ссылками на тексты Ж.-Л. Бодри или Л. Малви, написанными примерно в то же самое время). Однако если мы берем в расчет только это измерение книги Метца (условно — «классическое»), то мы теряем нечто важное, а именно то, что по прошествии многих лет вместе с теорией и сама эта книга словно меняется, обнаруживая в себе потенциал, который, пожалуй, был неведом и самому Метцу. Перед нами не просто еще один возможный способ анализа кино, совмещающий в себе лингвистику и психоанализ (как пишется во многих аннотациях к этой книге),

но нечто большее — явно недооцененная эвристическая попытка дать право высказывания самому кино. Не просто говорить о кино теоретически, но посмотреть, как само кино меняет не только восприятие зрителей, но и теоретический аппарат исследователей. Другими словами, главным здесь оказываются не фильмы, не выразительные средства кинематографа и даже не природа кино в целом, но вопрос о языковых средствах теории, о самой возможности теоретического высказывания относительно этой странной образной материи, одновременно реальной и призрачной, материальной и иллюзорной, где желание и наслаждение оказываются куда более значимыми, нежели знание и понимание.

Принято считать «Воображаемое означающее» книгой переломной и для самого Метца, и для теории кино. Кристиан Метц, известный семиотик структуралистского толка, прославившийся в 60-е годы своими работами о проблемах киноязыка, о способах анализа и чтения кинотекста, о системе значений, порождаемых самой кинематографической техникой, в этой книге, казалось бы «вдруг», обращается к Фрейдю и Лакану (не забывая, впрочем, о Якобсоне и Женетте), смещая все свои традиционные акценты: вместо вопроса о чтении и понимании кинематографического кода, он вдруг задается неожиданным для семиотика вопросом — что значит «любить кино»? Почему мы любим одни фильмы, а не другие? В чем особенность этого «перцептивного состояния», привнесенного в культуру кинематографом? Начиная с подобных «простых», кажущихся почти наивными, вопросов, Метц пытается очертить некоторое аффективное поле, лежащее в основании *любого* кинематографического значения. Причем, как настоящий теоретик, он не доверяет психологическим трактовкам этих перцептивных состояний, прекрасно понимая, что объяснения от психологии являются уже сформированным культурным кодом, включающим в себя те же мифологические, жанровые, повествовательные конструкции, которыми переполнен сам кинематограф. Характерная для всякого семиолога и феноменолога критика психологизма является для Метца необсуждаемым условием возможной теории. Его не интересует воспринимающий субъект, становящийся в кино крайне пассивным, его не интересует кино и как объект, причем объект достаточно странный, полу-реальный и полу-иллюзорный. Его интересует *отношение* между ними, и оно становится куда более конкретным, чем смотрящий фильм зритель, и более материальным, чем призрачные экранные образы.

Вовсе не случайно, что в качестве возможного теоретического языка им выбирается именно психоанализ, поскольку он, с одной стороны, имеет дело именно с аффективными образами (с бессознательным, сферой вытесненного), а с другой — критичен в отношении психологии с ее презумпцией единого и неделимого «я». И конечно, не случайно, что привлекаемый им психоанализ связан с фигурой Жака Лакана, посвятившего свои работы поиску особого языка бессознательного, на котором высказывается само желание. Или, если быть более точным, в котором высказывание отделяется от высказываемого, обнаруживая за высказывающимся субъектом — другой, накрепко связанный с первым, субъект — субъект желания. Можно сказать, что пафос Метца в «Воображаемом означающем» состоит именно в попытке отождествления кинематографического повествования с высказыванием, но не режиссера, не продюсера (или кого-то еще, претендующего на роль автора), а именно «субъекта желания», которого нельзя отождествить ни с создателями фильма, ни с его зрителями, но который располагается в «странном месте» — в разрозненных образах, лишенных видимости, в образах *аффективных*...

Итак, одна из основных задач Метца — преодолеть сложившееся противопоставление интеллектуального и аффективного, показать, как кино, становясь объектом исследования, вовлекает нас в совершенно неожиданное теоретическое поле, где вопрос о притягательности кино имеет, возможно, куда большее значение, чем вопрос о правилах его функционирования. Потому-то он не склонен разделять фильмы на достойные и не достойные внимания, на массовую или авторскую продукцию, утверждая, что фильм именно в качестве «низкого» культурного объекта, объекта масс-культы, оказывается куда ближе к ответу на вопрос, что это за желание, которое ведет нас в кинотеатр, заставляет снова и снова смотреть кино.

«Смотреть кино»? Но как мы смотрим? Что мы видим? И можно ли это вообще назвать «смотрением»? Не есть ли это какая-то иная перцептивная процедура? Подобные вопросы постоянно витают в «Воображаемом означающем». И было бы ошибкой считать, что они принципиально новые по сравнению с теми, которыми Метц задавался в тот свой теоретический период, который принято называть семиотическим...

Между тем в книгах Метца 60-х годов, и в «Essais sur la signification au cinéma» (1968), и в «Langage et Cinéma» (1971) мы на-

ходим его ключевой вопрос относительно кино, который звучит крайне просто, но ответ на который уже предполагает и его будущий поворот к психоанализу, и переопределение задач теории кино вообще. А вопрос был таков: является ли кино языком в лингвистическом смысле этого слова? Метц отвечает: нет, кино — не язык... И уже в самом этом ответе заключено множество проблем для господствовавшей в те годы семиотики кино.

Однако сам подобный теоретический ход был не нов. Так, Ролан Барт в небольшой статье 1962 года «Риторика образа» спрашивает: можно ли говорить о языке визуальных образов, языке изображений? С одной стороны, многие лингвисты эту возможность отрицают, поскольку это чрезмерно расширяет понимание языка, превращая в язык практически любые поведенческие коды (Барт приводит пример «языка пчел» и «языка жестов»). То есть под именем языка любым знаковым системам навязывается определенный способ производства смысла (грамматика). С другой стороны, образы могут быть поняты как нечто избыточное по отношению к языку (Барт называет эту сферу «жизнью»), то, что присутствует в изображении и превышает любое его «значение». И в том и в другом случае мы приходим к разотождествлению языка и изображения, которое достаточно трудно воспринять, поскольку вся европейская письменная культура строилась на том, что изображение *иллюстративно* по отношению к слову, является его копией. Барт находит новый тип визуального сообщения в фотографии — не-языковое сообщение, или, как он говорит, *сообщение без кода*. Мы сначала «видим фотографию», а уже затем наполняем ее культурными значениями. При этом сама она остается нейтральной как некий фрагмент некодированной реальности, бытия-в-прошлом, того, что было и что не предполагает никакой иллюзии присутствия... (Это, возможно, один из первых его шагов к будущей аффективной феноменологии, которую он попытается продемонстрировать именно на примере фотографии в своей последней книге «Camera Lucida».)

Подобным же способом Метц пытается нащупать не-языковую (или, скорее, не вполне языковую) природу кино. Только в отличие от бартовской фотографии кинематографическое сообщение предстает у него именно кодом, но кодом самой иллюзии. Любой фильм для него — fiction. И если кино и несет в себе некоторое сообщение, то это всегда сообщение вымысла. А если говорить о «Воображаемом означающем», то здесь это — сообщение

желания, накрепко связанное с иллюзорной природой кинематографа, с его постоянным кодированием ложного. Фактически, речь идет о том, что фильм представляет, говоря словами Метца, «технику воображаемого». Причем и в смысле вымысла, и в лакановском смысле, когда «воображаемое» оказывается своего рода защитой от травматичной действительности, когда создаются ее иллюзорные образы, в которых ключевым оказывается не соответствие какой-либо действительности, не потребность в тех или иных объектах реальности, но *желание стать объектом желания*. Когда мы говорим об аффективных образах, которые — что уж лукавить — стали камнем преткновения для Метца, то говорим именно об этой включенности в мир других, описанный Лаканом в его знаменитом анализе «стадии зеркала». И вот, когда Метц совершает решительный шаг в сторону лакановского психоанализа, то здесь и возникает множество теоретических проблем, которые и до сих пор остаются в большинстве своем неразрешенными.

Прежде всего, пытаюсь сохранить наукообразие и теоретический пафос, Метц оказывается в мире, совершенно чуждом классическим представлениям и о науке, и о теории. Мир психоанализа — прежде всего *практика*. И, несмотря на все попытки придания ему ауры научности (у Фрейда в большей степени, в меньшей — у Лакана), психоанализ призван не *объяснять* мир или человеческое поведение, но *обугать* жить вместе со своими невротами, обучать «смотреть», уклоняясь от культурного кода, формирующего само наше зрение. И это противоречивое сочетание теории и практики, науки и этики, присущее психоанализу, накладывает свой отпечаток и на работу Метца, что говорит вовсе не против работы, а *за* нее. Мы прекрасно знаем многочисленные способы использования психоанализа при интерпретации отдельных произведений или патологий тех или иных авторов. Сам Метц дистанцируется от попыток рассмотрения фильмов в качестве симптомов и от биографического использования психоанализа. Его интересует, прежде всего, что может дать психоанализ для выявления специфики кинематографического *означающего*. Этим он недвусмысленно отсылает именно к кинематографической практике высказывания, к сфере выражения и восприятия, подвешивая знание и понимание смысла отдельного фильма или личности режиссера. Не случайно во многом, что в «Воображаемом означающем» практически отсутствуют примеры из фильмов и отсылки к манере того или иного режиссера, при том, что многие страницы

посвящены подробному изложению отдельных положений Фрейда, Лакана, Женетта, Лиотара, Якобсона... Сама его манера изложения оказывается словно необходимым сопутствующим моментом высвобождения кино из-под власти теоретического взгляда. Кино перестает быть объектом исследования, подобно тому, как в самом психоанализе пациент становится активным, и именно его собственная речь и его интерпретация становятся не только фактом лечения, но и условием возможности продолжения психоанализа в качестве «теории». Только теория эта крайне необычна, поскольку базируется не на объяснениях или обобщениях аналитика, а на рассказах пациента — не важно, истинных или ложных (а можно сказать даже: всегда ложных!), — за которыми стоит только одно — желание воплотить фантазм в речи. Фактически, психоанализ стал первой дисциплиной, которая сделала воображаемое инструментом анализа.

Метца, который пытается установить связь между кино и практикой психоанализа, в этой связи интересуют прежде всего две вещи — фрейдовский способ толкования сновидений и лакановское разделение между глазом и взглядом. И то и другое имеет непосредственное отношение к вопросу, который мы сформулировали ранее, — что значит «видеть» фильм?

Что мы «видим», когда видим сновидение? Все, что мы имеем, — это только рассказ о сновидении, то есть, говоря фрейдовским языком, некую «вторичную обработку» образного материала, часть которого неминуемо должна быть забыта, а сохранившееся в воспоминании — воссоединено заново. Так цензурируется работа сновидения, в которой как раз и проявляется невысказываемое желание. Фрейд, напомним, при толковании сновидений совершает своеобразную редукцию повествовательных и грамматических конструкций, придающих образам сновидения смысл, выявляя точки сгущения (соединение в единый образ разнородных, не сочетаемых друг с другом изображений, то, что Метц называет «значение как встреча») и смещения (замещение образа частичным объектом или же выделение в нем иной доминанты, «перенос значения»). Представляя кино как своего рода «онирический поток», Метц сосредоточивает свое внимание именно на процессах сгущения и смещения как основных фигурах восприятия фильма, находя для них эквиваленты в большей степени в якобсоновских интерпретациях метафоры и метонимии, нежели в лакановских. Это, возможно, самый проблематичный момент во всей книге.

Ведь это явная уступка лингвистике, вместе с которой заново происходит объективация образов, сведение их к логике фигур (вместо привычных поэтических тропов), к своеобразной риторике без грамматики... (Интересно, что в близком ключе пытался мыслить кино Пазолини, описывая его «поэтическую» природу как язык самой реальности, как стилистику без грамматики.) И уж тем более неожиданным выглядит это, если учесть то, что Метц следует Лакану, утверждая, что кино имеет дело не с человеческим глазом (отождествляемым с субъектом зрения, субъектом представления), идеальным инструментом, для которого изображение всегда нечто большее нежели видимый образ, доступный зрению, а со взглядом, являющимся частью самого образа (Лакан, рассматривая примеры из живописи, предпочитает говорить о *картине*). То есть взгляд не принадлежит субъекту зрения, а отделен от него, вынесен вовне (взгляд — всегда «взгляд другого»), и именно он формирует иного субъекта — субъекта желания. Фактически, уже в самом этом разделении глаз/взгляд мы имеем дело с двумя разными типами удовольствия, отмеченными, кстати, еще Фрейдом. Удовольствие от подглядывания, подсматривания связано с эротизмом познания, с потребностью обладания конкретным объектом. Взгляд же открывает совершенно иное удовольствие, в котором желание обнаруживает себя через утрату. Желание — всегда желание иного объекта, нежели тот, который видим, предъявлен, *представлен*. Взгляд определяется именно утраченным, забытым, он создается мнесическими следами, формируя субъекта желания, или — субъекта восприятия аффективных образов. Образы эти всегда больше, нежели любое возможное изображение, именно они завораживают, притягивают, вводят в состояние оцепенения. Именно к ним вплотную подходит Метц, пытаясь ответить на вопросы, что значит «любить кино» или «ходить в кино». Однако именно от них он удаляется, обращаясь к теоретическим конструкциям Jakobsona, почти механически устанавливая аналогию между сгущением и метафорой, смещением и метонимией. Между тем сами эти образы связывают кино с особой сомнамбулической практикой, своего рода «сном наяву».

Надо сказать, что попытки отождествления фильма и сновидения сопутствуют истории кино почти от самого его рождения и особенно популярны были в 20-е годы. Метц делает нечто совершенно иное. Он противник подобной аналогии. Скорее он склонен к отождествлению кино и психоанализа. Кино для него

не сновидение, но оно — *структурировано* как сновидение. Это значит, что кино, имея совершенно иную природу, нежели природа сна, в самой своей технологии, в своем способе высказывания повторяет механизм работы сновидения. Материя же этого высказывания — и в этом Метц остается верен своим ранним работам — не вполне язык. Не язык, но тогда что? Прямых ответов французский исследователь не дает, хотя понятно, что он уже далек от прежних идей, связанных с особым кодом-language, характерным именно для кино, который он пытался представить в своих ранних работах. Однако вся линия рассуждений, пытающаяся соединить Фрейда и Лакана с Женеттом и Якобсоном, подводит нас к тому, что то пространство аффективных образов, с которым сталкивается Метц, это скорее *письмо*, нежели речь или язык. И в этом смысле, то, что Метц описывает словосочетанием «воображаемое означающее», можно понимать как запаздывающее или отсроченное (вполне в духе Деррида) означающее, то есть такое означающее, которое принципиально отделено от означаемого, которое предполагает иное (нежели сосюрвовское) понимание знака. Сам же факт соединения означающего и означаемого (что было характерно и для классических теорий кино, и во многом для семиотики кино 60-х) — всего лишь результат символической операции, «вторичной обработки», стирающей следы желания, объективирующей (а порой и онтологизирующей — как в случае с Андре Базеном) фильмическую реальность.

Идея кинематографического письма, возникающего в пространстве, где взгляд уже обнаружил себя как условие восприятия, а глаз с его аналитической понимающей способностью еще слеп, письма как набора своеобразных нечитаемых иероглифов и каракуль, бессмысленных аффективных знаков, завораживающих зрителя, мнесических следов, где вспоминаемое и забытое создают гетерогенное (и гипногенное) образное пространство, дополнительное изображению, — именно эта идея, похоже, является горизонтом размышлений Метца. Письмо, о котором мы здесь говорим, конечно же, в чем-то близко понятию архе-письма в работах Деррида. И хотя Метц совершенно далек от каких-либо деконструктивистских идей, хотя у него мы не найдем ссылок на Деррида, но само обращение к психоанализу, попытка в этой связи пересмотреть задачи семиотики (пусть даже только на уровне переосмысления риторических фигур), попытка иметь дело с призрачным, галлюцинаторным, сновидческим аспектом кинемато-

графа невольно приводит его квазитеоретические размышления к тому пределу, за которым маячит критика самой теории.

Конечно, читая «Воображаемое означающее», нельзя не учитывать тот французский интеллектуальный контекст 70-х, в котором причудливо были переплетены структуралистские идеи (Тодоров, Женетт, Кристева) с философией (Лиотар, Делёз и Гваттари, Деррида) и психоанализом (Лакан). Метц словно впитывает в себя самые разнообразные влияния. Он очень чувствителен ко всей ситуации того времени, а потому и тот образ кино, который предстает в этой книге, оказывается совершенно иным, нежели в работах других теоретиков (да и самого Метца более раннего периода). Основное изменение состоит в том, что кино перестает быть *предметом* анализа. Несмотря на то что Метц в самом начале книги задается вполне традиционным и теоретически корректным вопросом «что может дать психоанализ для анализа кинематографа?», отчетливо заметно, как его рассуждения приводят к ответу на совсем другой вопрос: что может дать кино для лучшего понимания и психоанализа, и семиотики? Кино перестает быть предметом и становится аналитическим инструментом для познания образной материи, на которую любая теория накладывает свои ограничения, выявляя в ней по преимуществу знаки познания и понимания, знаки контроля и господства аналитического глаза. И психоанализ, и семиотика для Метца — дисциплины, открывающие новые типы знаков. И кино, понимаемое как материализованный онирический поток образов, оказывается удачным подспорьем в этом нелегком деле.

Действительно, утверждая, что кино имеет дело не столько со зрением, восприятием изображения, сколько со взглядом как условием возможности зрения, со взглядом, для которого сам зритель оказывается своеобразным экраном, где оставляют свои записи кинематографические образы, Метц с неизбежностью должен изменить и традиционное семиотическое понимание знака. Каковы они, знаки желания, знаки письма, эти призрачные знаки без означаемого? Возможно ли вообще говорить о знаках в данной ситуации? Фрейд, например, предпочитает говорить о символах бессознательного, а Деррида — о следах письма. Метц же пытается свести специфику кинематографических знаков к фигурам метафоры и метонимии. Такая редукция, конечно, снимает радикальность задачи, поскольку на кону совершенно особое понимание знака как базового элемента любой теоретической конструкции.

А базовое отличие состоит в том, что знак перестает быть «знаком чего-то». То есть знак проявляется до своей референциальной функции. А значит, когда мы говорим «знаки желания», то имеется в виду вовсе не то, что какой-то знак отсылает к тому или иному желанию субъекта, а что субъект желания производит особый тип знаков, более того — является условием возникновения знаков.

И надо сказать, что к иному пониманию знака подводит не только психоанализ, но и современная философия. Мы уже упоминали о бартовской аффективной феноменологии, о понятии письма у Деррида как места, где текст становится грезой, обнаруживая собственных призраков. И конечно же, нельзя не упомянуть Жюль Делёза, который сначала вводит множественность знаков в своей книге о Прусте, среди которых в том числе оказываются аффективные знаки — «знаки любви», а через десять лет после «Воображаемого означающего» в двухтомнике «Кино» создает грандиозную таксономию кинематографических образов и знаков, в основе которой лежит не изобразительный принцип, а силы восприятия, действия и аффекта. Он (как и ранее Пирс) мыслит знаки вне языка, а лишь исходя из сочетаний различных типов образов. Все перечисленные выше способы отношения к знаку так или иначе ставят под сомнение знак в сосюрвовском смысле как единство означаемого и означающего, но, что не менее важно, утверждают материальность самого знака. Говоря лакановским языком, знак не указывает на некоторую реальность, но оказывается своеобразным следом вечно ускользающего объекта желания, то есть — самого *реального*. И это лакановское «реальное», как и фрейдовское «бессознательное», предполагает определенный момент принуждения. Подобно повторяющимся, постоянно возвращающимся образам сновидений, словно заставляющих воспринимать себя снова и снова, подобно ребенку, требующему прочесть ему еще и еще раз сказку, уже выученную наизусть, зритель вновь и вновь готов пересматривать одни и те же фильмы или же новые, но все равно несущие в себе нечто *то же самое*. Этот момент «дурного» повторения лишь отчасти имеет отношение к постоянно воспроизводимым сюжетам, мотивам, изобразительным приемам, но прежде всего он связан с тем, что в самом действии повторения заново возвращает утраченный аффект.

Когда Метц утверждает, что «бессознательное — это специфическая организация аффектов и представлений», он не просто отсылает еще раз к Фрейду, но делает полшага к тому, чтобы окон-

чательно радикализовать свое понимание кинематографического образа, в котором аффективные и изобразительные знаки будут разведены. И останавливается. А между тем именно здесь возникает по-настоящему захватывающая перспектива переосмысления и преобразования самой семиотики, чей статус, несмотря на все претензии последней на научность, всегда был достаточно неопределенным. Сложившиеся в семиотике понимания знака были крайне зависимы от того образа научной теории, который господствовал долгое время и который предполагал прежде всего познавательные и интерпретативные функции. Однако даже в такой ситуации семиотический анализ выглядел избыточной в своей абстрактности теоретической надстройкой над реальностью самого объекта. Референциальная функция, отсылавшая знак к некоторой «объективной» реальности, была призвана замаскировать эту призрачность, ирреальность самой семиосферы. Язык же был тем связующим звеном, который позволял знакам обрести должную значимость, не стать чем-то абсолютно абстрактным.

Но что если сделать ставку не на инструментальную сторону знака, а именно на ту его призрачность, которая постоянно ей сопутствует, которая является аффективным следом (можно сказать — симптомом) того, почему нечто вдруг *становится* знаком? Ведь, как тонко подметил Ж.-Л. Шеффер, призрак впускает в себя изображение в качестве истинного референта. Призрак — знак письма, знак желания, знак повтора и возвращения. Изображение же или повествование оказываются для этой призрачной материи воображаемым означающим. То есть, когда знак является «знаком чего-то», то это «что-то» обязательно замещает материальность аффективного образа (вытесненного, забытого, фантазматического), проявляющего себя не в изображении, а в повторяемости действия. Культурное производство и воспроизводство знаков призвано стереть тревожащее повторение бессмысленного. Если же мы следуем за Метцем, пытаясь через психоанализ поймать сновидческую природу кинематографа, следуем за ним в поисках неязыковых фигур, которые могли бы быть положены в основание теории кинематографического восприятия, то можем прийти также и к следующему умозаключению: нечто и в самой теории структурировано как сновидение, и это — именно семиотика.

Благодаря кинематографу призрачные и иллюзорные образы перестали быть только лишь артефактами нашего сознания, продуктами воображения. Благодаря кинематографу эти образы

обнаружили себя в самой сердцевине восприятия. Книга же «Воображаемое означающее» стала одной из первых, которая попыталась положить их в основании кинотеории, что, по сути, стало началом конца классической теории кино, той самой, частью которой он был и остается по сей день.

P.S. В одной из сносок «Воображаемого означающего» Метц приводит цитату из Мальро: «Театр несерьезен — серьезна коррида...» В эту фразу будто запаяно основное содержание книги, если отбросить теоретические (и психоаналитические, и семиотические) построения. Невидимая этическая задача книги во многом состоит в том, чтобы разглядеть в кино (при всей его примитивности и банальности) эту самую *серьезность*, серьезность аффекта (пусть слабого и не идущего ни в какое сравнение с корридой), а не изображения и не представления.

Олег Аронсон

1977–1984 < (Предисловие)

Сейчас, когда этой книге предстоит обрести вторую жизнь, я перечитал ее заново и ощутил, что за прошедшие семь лет многое для меня прояснилось и что теперь я более способен не то чтобы кратко изложить ее суть — я наверняка сделаю это хуже любого другого, — но как бы открыто заявить о ее замысле, главной интенции, которая, в силу парадокса, столь же старого, как и сам акт письма, все время рискует утратить отчетливость и даже вовсе потеряться, по мере продвижения текста, в тех самых строчках и страницах, которые претворяют ее в жизнь, одевают плотью и вместе с тем своим движением, напоминая топтание на месте, размывают ее, перенагружают, запутывают, стремясь точнее определить, объяснить и вооружить.

О том, что мне удалось сказать в этой книге, пусть судит читатель. Но что же я *хотел* сказать тогда, когда работал над ней, в период с 1973 по 1976 год?

* * *

Как давно известно, фрейдовский психоанализ интересуется не только исследованием больного. Этот инструмент познания, возможности применения которого оказываются более широкими, уже использовался для изучения «нормальных» аспектов социальной жизни, а также для того, чтобы лучше понять произведения литературы и искусства.

Что касается кино, то существует несколько работ, где в психоаналитической перспективе рассматриваются личности некоторых создателей «движущихся образов» и некоторых персонажей нарративных фильмов.

Кроме того, одновременно с этой книгой появились новые исследования (Раймон Беллур, Терри Кунцель и др.), в то время еще довольно редкие, которые в свете теории Фрейда анализировали само движение фильма, его ткань, переплетение в нем образов и звуков.

Несмотря на многочисленные точки совпадения с этими исследованиями, мой замысел был совершенно иным. Он имел более общий, в чем-то более прямолинейный и, возможно, более дерзкий характер. Между тем меня (иногда) ободряли достаточно многочисленные исследования, которые в разных странах рассматривали кино в этой же перспективе — или в перспективе анализа, упомянутого мной выше, — пытаюсь углубить его или подвергнуть критике некоторые его аспекты. Так была создана новая область, которая сегодня живет своей собственной жизнью.

Я бы хотел поместить в центр психоаналитического исследования сам факт наличия кино (как это было сделано в то же время Жаном Луи Бодри, но по-другому). Не людей — режиссеров или их вымышленных героев, не собственно разбор фильма, а социальный институт в целом, вид искусства, новую форму выражения, т. е. особый тип *ознагающего* (воображаемого) с его характерными чертами: изображениями, полученными фотографическим способом, а затем приведенными в движение и выстроенными в эпизоды, подчиненными властному перекраиванию «декупажа» и «монтажа»; появлением небывалых приемов, таких как панорамирование, наложение кадров, наплыв.

Таким образом, на страницах этой книги фрейдовское наследие тесно переплетается с двумя другими направлениями: семиологическим, которым отмечены мои предыдущие работы и которое подходит к кино как к совокупности означающих, исследует его «коды», смысловые эффекты, не регламентируемые кодом, его семантические (а иногда асемантические) конфигурации; с другой стороны, — это стремление никогда не терять из вида (даже если это не всегда является прямым объектом моего исследования) социоисторические корни *механизма кино*. Этот механизм, на самом деле, зависит от технологии, неотделимой от современной цивилизации, он приводит в движение капиталы, которые превращают его в мощную индустрию и торговое предприятие, он подчинен задачам рентабельности, вынуждающим его принимать в расчет многочисленных зрителей, которых необходимо хоть в какой-то мере удовлетворить, вследствие чего особенности фильмов, и пре-

жде всего его формальные особенности, сразу же оказываются социологическими. Размышлять о кино в исторической перспективе — это значит не только посмотреть, чем одни фильмы отличаются от других. Существует более «долгая» история, в которой тот масштабный, отчасти бессознательный механизм, благодаря которому все фильмы оказываются похожими друг на друга, предстает перед нами как социальный факт. Эпоху характеризует также и тот способ, каким она использует некоторые возможные способы сочленения символического и воображаемого.

* * *

Осуществление кинематографического ритуала, как для кинорежиссера, так и для зрителя, невозможно без определенных условий, которые может прояснить фрейдовский психоанализ. Фильм основывается на воображаемом первого порядка фотографическом «двойнике», так хорошо описанном недавно Эдгаром Мореном, и, таким образом, он реактивирует у взрослых детские игры перед зеркалом и первоначальные сомнения в собственной идентичности. Посещение кинозалов предполагает, что зритель обладает постоянной и обновляющейся способностью погружаться перед экраном в такое состояние, при котором вера и неверие искусно дозируются в соответствии с расщепленным режимом восприятия, который непосредственно связан с фетишистским «отказом от реальности», описанным Фрейдом. В фильме есть что-то от сновидения, что-то от фантазма, что-то от череды взаимных отождествлений и расхождений между вуаеризмом и эксгибиционизмом. У фильма есть нечто общее со всем этим, но полного совпадения нет: я бы хотел именно здесь провести черту между действительным сходством и тем, которое держится только на старых живучих клише. Отсюда та настойчивость, с которой в этой книге устанавливаются различия между «фильмическим состоянием» и (например) сновидением или стадией зеркала. Эти различия не исключают сближения, они позволяют (как я надеюсь) лучше его обозначить.

Присущая кино риторика — как при внезапной или постепенной трансформации одного образа в другой или при немислимой смежности двух совершенно различных кадров — постепенно, начиная с 1895 года, вбирает в себя и приспособливает некоторые, гораздо более древние фигуры, такие, например, как метафора и

метонимия, которые, в свою очередь, связаны, как показывают интуиции Лакана (еще не вполне отчетливые), со смещением и сгущением — категориями, характеризующими онирический поток. Впрочем, этот поток все же в большей степени напоминает фильм с его течением образов, чем литературный объект. В этой точке своего исследования мне бы хотелось «вернуться» к традиции классической риторики, соединив ее с некоторыми положениями современной лингвистики, и предложить, таким образом, обновленную концепцию психоаналитической цензуры, в которой она предстает как постоянно меняющийся разрыв между двумя «средами», а не как барьер, наглухо отделяющий их друг от друга. Такое понимание цензуры позволит лучше объяснить *образные операции* в кинематографе, если мы увидим в них импульсы, борозды значения, которые выходят за пределы любой локализованной фигуры, где статичные фигуры (если таковые имеются) являются по отношению к ним всего лишь моментами вполне пробужденного сознания, процесса уже целиком вторичного.

Иными словами, мне казалось, что практика кино основывается, с одной стороны, на некоторых универсальных антропологических фигурах, выявленных Фрейдом. Фильм не довольствуется тем, что задействует их, он выбирает их, порождая новые модальности и неожиданные продолжения, обуславливаемые как собственной логикой инструмента кино, так и логикой его социального функционирования в XX веке. Психоанализ позволяет лучше понять не только режиссеров или фильмы, но и само кино.

Париж, январь 1984

ВООБРАЖАЕМОЕ < I ОЗНАЧАЮЩЕЕ

1 > *В*оображаемое и «хороший объект» в кино и в теории кино

Любое психоаналитическое рассуждение о кино, сведенное к его наиболее фундаментальным процедурам, можно было бы в лакановской терминологии определить как

попытку освобождения объекта-кино от воображаемого и подчинения его символическому в надежде, что это позволит присоединить к нему новую область: речь в данном случае идет о попытке смещения, овладения новой территорией, продвижении символического. Иными словами, психоаналитический подход в области кино, как и во всех остальных, *с самого начала является семиологическим*, несмотря (в особенности) на то, что, по сравнению с дискурсом более классической семиологии, внимание здесь переносится с высказываемого (*énoncé*) на само высказывание (*énonciation*).

Тем, кто не вникает в суть вещей, или тем, кто с ритуальным усердием ищет «изменения» везде, где только возможно, может показаться, что я отказываюсь от собственных позиций или отхожу от них там, где я попросту — хотя, может, и не так уж просто — уступаю искушению (предпринимаю попытку) чуть больше углубиться в сам процесс познания, непрерывно подвергающий символизации все новые фрагменты «реального» с целью присоединения их к «реальности». «Существуют формулы, которые являются продуктом воображения. Они, по крайней мере, на время составляют одно целое с Реальным».¹ По крайней мере, на время. Что ж, попробуем представить себе некоторые из них.

¹ Jacques Lacan, Scilicet 2–3, in: *Radiophonie*, 1970, p. 75.

Часто и справедливо указывалось, что кино является «техникой воображаемого». Эта техника, в свою очередь, принадлежит определенной исторической эпохе (эпохе капитализма) и определенному состоянию общества — так называемой промышленной цивилизации.

Итак, перед нами техника воображаемого, но воображаемого в двух смыслах. В обычном, как это хорошо демонстрирует нам то критическое направление, которое достигает своего высшего развития в работах Эдгара Морена,² поскольку большинство фильмов представляют собой вымышленные повествования и все фильмы основывают свои означающие на воображаемом первого порядка: фотографии и фонограмме. И также в лакановском понимании, где воображаемое, противопоставленное символическому, но постоянно переплетающееся с ним, представляет собой фундаментальную иллюзию собственного Я (Moi), неустранимый отпечаток доэдиповой стадии развития (сохраняющийся и после нее), устойчивый эффект зеркала, отчуждающего человека от его собственного отражения и делающего его двойником собственного двойника, глубинную устойчивость изначальной связи с матерью, желание как чистый эффект нехватки и как бесконечную погоню за ней, первичное ядро бессознательного (первичное вытеснение). Без сомнения, все вышеперечисленное реактивируется манипуляциями этого *другого зеркала* — кинематографического экрана, который, таким образом, является подлинным психическим протезом, замещением наших первоначально разъединенных членов. Главная наша сложность здесь — та же, что и во всех остальных областях, — заключается в том, чтобы в мельчайших деталях уловить глубинные переплетения этого воображаемого со всеми уловками означающего, с семиотическим оттиском Закона (в данном случае — кинематографических кодов), который маркирует и бессознательное, и, следовательно, все, произведенное человеком, включая фильмы.

Символическое работает не только в этих фильмах, но также и в дискурсе любого, кто о них говорит, и, следовательно, в тексте, к которому я приступаю. Это, конечно, не означает, что одного этого символического достаточно для производства знания,³ ведь

² Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit, 1956.

³ Jacques Lacan, Sur la théorie du symbolisme d'Ernest Jones, in: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966, p. 711.

неистолкованное сновидение, фантазм или симптом тоже являются символическими операциями. Тем не менее, следуя за символическим, мы обретаем надежду узнать немного больше, и в конце концов одно из его перевоплощений и несет «понимание», в то время как воображаемое как бы по своему определению является местом предельной непрозрачности. Итак, для начала совершенно необходимо оторвать символическое от его собственного воображаемого и вернуть его последнему как взгляд. Оторвать, но не полностью; во всяком случае, это не значит пренебречь им или избегать его (из страха), ведь воображаемое — это еще и то, что следует *заново обрести*, чтобы оно не поглотило нас: задача, которую никогда нельзя решить до конца. И если бы я мог здесь, на материале кино, справиться с ней хотя бы частично, то уже был бы удовлетворен.

Дело в том, что проблема кино всегда удваивается проблемой теории кино, поскольку мы можем получать знание только из того, что есть мы сами (что мы есть как индивиды, как общество и культура). Так же как в политической борьбе наше единственное оружие — это оружие нашего противника, как в антропологии наш единственный источник — абориген, как в психоаналитическом сеансе наше единственное знание есть знание анализируемого (*analysé*), который (сами слова говорят об этом) одновременно является анализантом (*analysant*). То положение вещей, на котором основывается познание, определяется этим *обращением*, и только им, связывающим эти три примера, которые больше, чем просто примеры. И если наука постоянно рискует слиться с тем объектом, по отношению к которому она себя конституирует, то только потому, что она конституируется как *внутри* этого объекта, так и в *противостоянии* ему, что здесь в некотором роде означает одно и то же. (Подобным образом невротические защиты, которые выстраиваются против тревоги, сами способны ее вызывать, поскольку именно в ней берут свое начало.) Для теоретика, который хотел бы определить соотношение символического и воображаемого в кино, всегда существует опасность быть поглощенным воображаемым, опасность, которая поддерживается самим кино, делает фильм притягательным и которая порождает существование самого теоретика (= «желание изучать кино»): иными словами, объективные условия, порождающие теорию кино, составляют единство с теми условиями, которые делают ее ненадежной и постоянно угрожают ей превращением в собственную противополо-

ложность, где *дискурс объекта* (изначально присущий такой институции, как кинематография) незаметно захватывает место дискурса об объекте.

Мы должны пойти на этот риск, и у нас нет выбора, ибо тот, кто отказывается от него, уже стал его жертвой: подобно некоторым журналистам, он будет разводить болтовню вокруг фильмов, чтобы *продлить* их социальное и эмоциональное воздействие, — иными словами, столь реальную силу их воображаемого.

В одной из частей этой книги я постарался показать,⁴ что кинозритель вступает с фильмами в подлинные «объектные отношения». В другой,⁵ развивая идеи Жана Луи Бодри и косвенно опираясь на его замечательные исследования,⁶ я хотел определить то, как именно вуаеризм зрителя связан с первоначальным опытом зеркала, а также с первосценной (односторонним вуаеризмом, т. е. вуаеризмом без эксгибиционизма со стороны наблюдаемого объекта).

Теперь самое время напомнить о некоторых разработках, имеющих первостепенное значение для дальнейшего исследования, которые существовали до моего вторжения в эту область и принадлежат к истории психоаналитического направления. Понятие объектного отношения — отношения фантазматического, полностью отличающегося от реальных связей с реальными объектами, но вместе с тем способствующего их формированию, — является собственным вкладом Мелани Кляйн во фрейдовский психоанализ и целиком вписывается в то, что впоследствии, у Лакана, станет регистром воображаемого. Дискурс Лакана сближается, не совпадая полностью, с некоторыми темами Кляйн (частичный объект, роль груди, важность оральной стадии, навязчивые фантазмы утраты целостности, депрессивное состояние потери и т. д), но лишь в том, что касается воображаемого. Известна принципиальная критика, адресованная Лаканом Мелани Кляйн: редукция *psyche* до одной из ее осей, до воображаемого, отсутствие теории символического, «отсутствие даже намека на категорию означающего».⁷ С другой сторо-

⁴ См. ч. III настоящ. изд.

⁵ См. ч. II настоящ. изд.

⁶ Jean Baudry, *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base, Cinéthique*. Paris, 1970, n. 7–8, p. 1–8. Тем временем автор продолжил и существенно углубил свое исследование: *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité, Communication*, 1975, n. 23 (Psychanalyse et cinéma), p. 56–72.

⁷ Jacques Lacan, *La direction de la cure*, in: *Écrits*, p. 637.

ны, опыт зеркала, как он описывается Лаканом, располагается, по сути дела, на стороне воображаемого (= образование Я (Moi) через идентификацию с призраком, образом), хотя зеркало и открывает возможность первого доступа в символическое через мать, которая держит перед ним ребенка и отражение которой, действующее в данном случае как большой Другой, неизбежно появляется в зеркале рядом с отражением ребенка.

Иными словами, то, что я анализировал, или, по крайней мере, пытался анализировать в моих двух первых исследованиях, вдохновленных Фрейдом (см. II и III части настоящ. изд.) и написанных за несколько месяцев до этой части, уже оказывается, хотя я к этому и не стремился, утвержденным по одну сторону водораздела, в сфере воображаемого: это кинематографический вымысел как полуофициальная инстанция — в третьей части и отношение экран—зритель как идентификация с зеркалом — во второй. Вот почему теперь я хотел бы приблизиться к моему объекту со стороны символического или, скорее, исходя из проблемы границы между воображаемым и символическим. Мое сегодняшнее сновидение состоит в том, чтобы говорить о кинематографическом сновидении в терминах кода: кода этого сновидения.

«Ходить в кино»

В определенных случаях фильм для зрителя может представлять собой «плохой объект»: тогда это *неудовольствие* от фильма, о чем я буду говорить в другом месте (с. 134–136 настоящ. изд.): именно это определяет отношение некоторых зрителей к иным фильмам. Тем не менее в перспективе социоисторической критики кино отношение к фильмам как к «хорошему объекту» оказывается более важным, поскольку именно оно, а не противоположное (которое, таким образом, выглядит как локальная неудача) составляет цель кинематографической институции, которое она либо постоянно поддерживает, либо создает заново.

Кинематографическая институция (и я еще раз настаиваю на этом) — это не только индустрия кино, функционирование которой подчинено тому, чтобы наполнять зрительные залы, а не наоборот; это еще и ментальный механизм — индустрия иного рода, — исторически интериоризованный зрителями, «привыкшими к кино», и сделавший их способными потреблять фильмы. (Институция, которая в равной мере одновременно находится

вне и внутри нас, которая интимна и коллективна, социологична и психоаналитична и функционирует точно так же, как общий запрет инцеста, приводящий в качестве индивидуального неизбежного следствия к эдипову комплексу, кастрации или, возможно при других общественных условиях, к иным психическим формам, каждая из которых по-своему *запечатлевает* в нас ту или иную институцию.) Второй механизм — социальное регулирование зрительской метапсихологии — служит, как и первый, тому, чтобы устанавливать с фильмами отношения «хорошего объекта», если это вообще возможно; и здесь опять «плохой фильм» представляет собой еще и «неудачу» институции: в кино идут потому, что этого хочется, а не потому, что к этому кто-то принуждает; в кино идут в надежде, что фильм понравится, а не разочарует. Таким образом, фильмическое удовольствие и неудовольствие (хотя эти два понятия соответствуют двум разным воображаемым объектам, формируемым расщеплением, которое было описано Мелани Кляйн) не находятся, на мой взгляд, в положении антитетической симметрии, поскольку вся институция ориентирована только на удовольствие, которое зритель должен получить от фильма.

Для такой социальной системы, где зрителя физически не принуждают ходить в кино, но для которой, тем не менее, важно, чтобы он туда ходил и чтобы заплаченные им деньги позволили снимать новые фильмы и, таким образом, обеспечили самовоспроизводство институции — что является, собственно, характерной чертой любой подлинной институции, которая сама заботится о механизмах своего сохранения, — для такой социальной системы не существует иного решения, кроме как создавать механизмы, направленные исключительно на то, чтобы у зрителя возникало «спонтанное» желание ходить в кино и платить за вход. Внешний механизм (кино как индустрия) и внутренний механизм (психология зрителей) находятся не только в отношениях метафорической связи, где внутреннее копирует внешнее, «интериоризирует» его, образуя на рецептивном уровне оттиск той же самой формы, но и в отношениях метонимической связи, как взаимодополняющие сегменты: *желание ходить в кино* является чем-то вроде отражения, порожденного индустрией фильма, но также и реальным звеном в общем механизме этой индустрии. Это желание занимает одно из важнейших мест в денежном обороте, в обращении капитала, без которого было бы невозможно снимать новые фильмы:

это привилегированное положение, поскольку оно заявляет о себе сразу после «запуска» (включающего финансовые вложения в кинематографические проекты, материальное производство фильмов, их распространение и прокат) и определяет обращение средств, обратное перекачивание затраченных денег (и по возможности с прибылью) из кошельков зрителей в бюджеты киностудий или банков, которые их поддерживают, открывая тем самым возможности для производства новых фильмов. Либидинальная экономия (удовольствие от фильма в его исторически сложившемся виде) обнаруживает свое «соответствие» с политической экономией (современное кино как коммерческое предприятие) и, кроме того, как об этом свидетельствует само существование «исследований рынка», является одним из специфических элементов этой экономики, что в психосоциологических исследованиях, которые должны непосредственно служить увеличению продаж, стыдливо обозначается термином *мотивация*.

Если я стремлюсь определить кинематографическую институцию как инстанцию более широкую, чем киноиндустрия (или чем расхожее и двусмысленное понятие «коммерческое кино»), то это именно по причине *двойного родства* (отношения оттиска и сегмента, копии и части целого), существующего между психологией зрителя (которая только кажется «индивидуальной», поскольку таковыми являются, как и везде, только ее самые тонкие разновидности) и финансовыми механизмами кино. Моя настойчивость здесь может вызывать раздражение, но представим себе, что бы получилось, если бы этого не было: нам пришлось бы допустить возможность существования особого полицейского ведомства или (уж никак не меньше!) какого-нибудь предписанного законом механизма, осуществляющего контроль *a posteriori* (= штамп в удостоверении личности, при проходе в зрительный зал), чтобы заставить людей ходить в кино. Эта фантастическая картина, конечно, абсурдна, но она обладает тем парадоксальным двойным преимуществом, что одновременно соответствует положению вещей, имеющему реальные (хотя не такие яркие и достаточно локализованные) примеры (которые дают нам те политические режимы, при которых пропагандистские фильмы практически «обязательны» для членов партий или официальных молодежных организаций), и тем не менее ясно указывает на совершенно иную модальность регулярного посещения кино, нежели та, которая в подавляющем большинстве случаев лежит в основании этой институции, то есть

тех форм, которые (только по этой самой причине) и принято называть «нормальными». Мы подходим здесь к области политического анализа и тех различий, которые существуют между институцией кино фашистского типа (институция, которая едва ли была широко распространена даже при тех режимах, которые могли быть так названы с большими основаниями) и институцией кино, порожденной капитализмом и либерализмом, преобладающей практически повсюду, даже в тех странах, которые в остальном имеют более или менее социалистическую ориентацию.

«Говорить о кино»

В регистре вообразяемого (= кляйновское объектное отношение) институция основывается на хорошем объекте, хотя ей случается производить и плохие. Именно в этом пункте мы могли бы разглядеть существование в глубинах кино *третьего механизма*, о котором я до сих пор только упоминал, но никак его не назвал. Я оставлю теперь на некоторое время киноиндустрию и зрителя, чтобы сосредоточиться на *пишущем о кино* (это критик, историк кино, теоретик и т. д.), и здесь меня поражает та часто проявляющаяся крайняя озабоченность, которая придает ему странное сходство с создателем и потребителем кинопродукции и связана с тем, чтобы сохранить хорошие объектные отношения как с наибольшим количеством фильмов, так и с самим кино.

Это утверждение сразу же вызовет множество обратных примеров, на которых я не буду останавливаться, поскольку полностью их признаю. Но все же позволю себе напомнить один из них, первый, который пришел в голову: представители французской «новой волны», когда они еще не снимали никаких фильмов и выступали в качестве критиков в «Кайе дю синема», в значительной мере основывали свои теории на отрицании определенного типа фильма — фильма «французского качества». Эти атаки были вполне искренними, они свидетельствовали о чем-то более серьезном, чем просто расхождение во взглядах, и выражали реальную и глубокую антипатию в отношении названных фильмов, которые они утвердили в качестве «плохого объекта» сначала для самих себя, а потом и для всей остальной публики, которая, последовав за ними, позже обеспечила успех их собственных фильмов (восстановив таким образом «хорошее» кино). Впрочем, литература о кино во всем ее многообразии не оскудевает пассажами, в которых кри-

тик с воодушевлением встает на защиту того или иного фильма, кинорежиссера, жанра, того или иного аспекта кино в целом. В кинокритике сведение счетов оказывается таким же (и даже более) частым, чем, например, в литературной критике, и уж, конечно, более эмоциональным.

Можно было бы ограничиться утверждением (и это не было бы ошибкой), что сама сила подобной реакции подтверждает в значительной мере проективный характер отношений, которые пишущий о кино часто поддерживает со своим «объектом» (слово, которое здесь хорошо подходит). Но следует пойти дальше. Я бы хотел подчеркнуть, что, вопреки всей той враждебности, которая сказалась в исследованиях о кино, которая отнюдь не редкость и является вполне искренней, у всех пишущих о кино существует более фундаментальная и противоположная тенденция установить, удержать или восстановить кино (или фильмы) в положении хорошего объекта. Таким образом, кинокритика — это воображаемое одновременно в двух своих главных движениях, связанных воедино поистине реактивным образованием: в навязчивых проявлениях полемической слепоты критики, в ее депрессивном потоке объект-кино возрождается, восстанавливается, оберегается.

Зачастую ради того, чтобы превознести определенный вид кино, другой подвергается резкой критике: колебания между «хорошим» и «плохим», незамедлительность механизма восстановления проявляются тогда со всей очевидностью.

Иной случай, такой же распространенный, представляют собой те концепции кино, которые претендуют на теоретичность и универсальность, но в действительности сводятся к оправданию конкретного типа фильмов, который сначала нравится, а потом этому отношению дается рациональное объяснение. Эти «теории» являются по большей части эстетическими взглядами авторов («эстетиками вкуса»), они могут содержать замечания, имеющие большое теоретическое значение, но сама позиция пишущего не является теоретической: высказываемое в них носит порой научный характер, но сами высказывания — никогда. Схожий и еще более наивный в своих проявлениях феномен, карикатурность которого достигает разной степени, можно часто наблюдать у некоторых молодых синефилов, которые порой бурно и драматично пересматривают свое отношение к кино после каждого фильма, который произвел на них впечатление: новая теория каждый раз

кроится по меркам, снятым с этого единственного и неповторимого фильма, и в то же время эта теория неизбежно искренним образом переживается как «универсальная», чтобы продлевать и расширять, чтобы *санкционировать* то острое мгновенное наслаждение, которое они получили при просмотре фильма: Оно (Id) не несет в самом себе своего *Сверх-Я*, его недостаточно, чтобы быть счастливым, или скорее нельзя быть совершенно счастливым, не убедившись, что имеешь на это право. (Точно так же некоторые люди могут переживать всю полноту своей любви в настоящем, только проецируя ее в определенную ментальную длительность, убеждая себя в том, что она будет длиться на протяжении всей их жизни. Опровержение опыта, переживание постоянного разочарования в каждой новой любви не могут поколебать ту предрасположенность, которую они несут в себе, поскольку ее реальный механизм функционирует диаметрально противоположно видимому результату. В данном случае не столько сила их любви, гарантирующая ей реальное будущее, сколько психическая репрезентация этого будущего является предварительным условием для установления их безусловной способности любви в настоящем; институт брака отвечает этой потребности и усиливает ее.) Если же вернуться к кино, то рационализация вкуса в теории, во всем разнообразии ее многочисленных и распространенных форм, подчиняется одному объективному закону, который в основном остается неизменным. В лакановской терминологии этот закон можно было бы описать как легкое колебание между функциями воображаемого, символического и реального; в кляйновской — это можно было бы определить как избыток фантазмов бессознательного; во фрейдовской — недостаточность вторичной обработки. Реальный объект (= фильм, *который понравился*) и подлинный теоретический дискурс, посредством которого его можно было бы превратить в символическое, оказываются в той или иной мере смешанными с воображаемым объектом (= фильм *такой, каким он понравился*, то есть такой, каким он стал благодаря фантазии зрителя), и свойства этого воображаемого объекта проективным образом присваиваются реальному объекту. Так создается объект любви, одновременно внешний и внутренний, который сразу же обеспечивается оправдывающей его теорией, которая если и выходит за его пределы (при случае даже умалчивая о нем), то только для того, чтобы плотнее окружить и надежнее защитить, выполняя функции кокона. Теоретический дискурс предстает перед

нами тогда чем-то вроде выдвинутой конструкции фобического (а также и антифобического) типа, заранее сглаживающим все то, что могло бы повредить восприятию фильма, депрессивным процессом, прорываемым время от времени навязчивыми рецидивами, бессознательной защитой против возможных изменений вкуса самого рецепиента, защитой, которая на всякий случай заранее переходит в наступление. Присвоить внешние признаки теоретического дискурса — значит захватить территорию *вокруг* обожаемого фильма, который представляется единственно значимым, и перекрыть все направления, по которым на него могла бы быть направлена агрессия. И если тот, кто пытается рационализировать кино, замыкается в своих построениях, то происходит это в силу того же психоза, что испытывают осажденные: ему необходимо защищать фильм и в то же время, скрываясь за крепостными стенами теории, установить с ним двойную связь для еще более полного наслаждения. Черты символического здесь собраны воедино, поскольку структура дискурса, как правило, достаточно устойчива, но эти же черты захватываются воображаемым и действуют единственно ради его выгоды. Вопрос, который никогда не ставится, но который мог бы опрокинуть все построенное, звучит так: «Почему я полюбил этот фильм (я, а не кто-то другой; этот фильм, а не какой-нибудь другой)?». Помимо всего прочего, подлинная теория узнается благодаря тому, что видит здесь проблему, тогда как большинство кинематографических концепций, напротив, основывается на чрезвычайной действенности самой этой любви и соответственно на том молчании, которое ее окружает: это и есть техники *депроблематизации*, и в этом плане они представляют собой прямую противоположность процедурам знания даже тогда, когда содержат в себе подлинные научные открытия.

«Санкционирующая конструкция», которая вырастает из фильма и вкуса зрителя, далеко не единственное проявление силы воображаемого, сказывающейся в исследованиях кино. Существуют и другие, некоторые из которых настолько поразительны, что я удивляюсь, как они раньше не рассматривались в этом ракурсе. (Хотя мне самому удивляться бы и не стоило: я сам жертва того, о чем пишу.) Возьмем историков кино. Очень часто они действуют — и не стоит сожалеть об этом, поскольку без них мы бы не имели никаких кинематографических документов, — как настоящие хранители синематеки, синематеки воображаемого в том

же самом смысле, в каком является воображаемым *Музей* Мальро. Их желание состоит в том, чтобы *спасти* как можно больше фильмов, но не в виде копий, не как пленку, а в виде социальной памяти о них, а значит, сохранить их наиболее выигрышный образ. История кино — это что-то вроде снисходительной теодицеи, страшный суд, который неминуемо закончится отпущением грехов. Ее реальная цель — добавить к категории *интересного*, представляющей собой вариант определенной Роланом Бартом⁸ оценочной категории «заслуживающего упоминания» (*notable*), наибольшее количество лент. Для этого привлекаются различные, иногда противоречащие друг другу критерии, собранные в разрозненное и разноголосое целое: один фильм «запоминается» благодаря своей эстетической ценности, другой интересен как социологический документ, третий будет представлять собой типичный пример плохого кино, четвертый — неудачную попытку выдающегося режиссера, пятый — творческую удачу второстепенного режиссера, еще один фильм обязан своим местом в этом каталоге особой хронологии (это может быть, например, первый фильм, снятый в определенном фокусном типе, или последний фильм, снятый в царской России): придумываемые ими оправдания не менее разнородны, чем у прустовской Франсуазы, не упускавшей возможность выбирать для повседневного меню трапез в Комбре «то камбалу, потому что торговка поручилась за ее свежесть; то индейку, потому что ей попала на глаза превосходная индейка на рынке Русенн-виль-ле-Пен; то испанские артишоки с мозгами, потому что она их еще не готовила; то жареного барашка, потому что на свежем воздухе аппетит разгуливается, а нагулять его вновь к обеду семи часов хватит; то шпинат — для разнообразия; то абрикосы, потому что они еще редкость; и т. д.»⁹ Подлинное значение этого *суммирования критериев*, осуществляемого многими историками кино, заключается в том, чтобы упомянуть наибольшее количество фильмов (в чем и состоит польза этих трудов), для чего умножается также количество точек зрения, исходя из которых фильм может восприниматься как «хороший».

⁸ Ролан Барт, Эффект реальности, в кн.: Барт Р. *Избранные работы*, пер. с фр. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989, с. 393.

⁹ Марсель Пруст, *По направлению к Свану*, пер. с фр. Н.М. Любимова. М.: Художественная литература, 1973, с. 98.

Как критики, как историки, так и теоретики кино, разве что несколько по-другому, часто содействуют тому, чтобы удерживать кино в воображаемом плену чистой любви. Таким образом, только в достаточно редких случаях свойства кинематографического языка оказываются представлены как таковые, то есть прежде всего именно как свойства, которые в первую очередь зывали бы к суждению об их существовании в реальности (= «Существует такой тип монтажа, который называется ускоренным») или к суждению о принадлежности («План эпизодов составляет одну из возможностей кинематографа»). Фрейд, помимо аффективной природы этих двух форм суждения, показал их первостепенную важность для любого рационального и логического мышления.¹⁰ Гораздо чаще эти особенности даются нам сразу как «ресурсы», «богатство», «способы выражения», и этот словарь вплетает в очевидно аналитическое измерение невидимую и непрерывную нить совершенно иной процедуры, которая в действительности представляет собой *защиту*, зывание к легитимности и признанию (даже прежде, чем к знанию), зывов другим, более древним и более традиционным видам искусства. Эти тенденции более заметны у теоретиков начального периода истории кино, где они порой выражаются совершенно открыто.

«Любить кино»

Что же, в сущности, я хочу сказать о всех тех исследова-

ниях, которыми движет любовь к кино? Конечно, не то, что их авторы всегда «не правы» или что их слова всегда вводят в заблуждение. Речь не об этом. Желание устранить аффективное никуда не ведет и никуда не привело бы даже этот текст. И уж, конечно, моя цель состоит не в том, чтобы забыть, что эти *аффекты самоутверждения* представляют собой перевернутое следствие того существующего и по сей день культурного предрассудка, который видит в кино развлечение низшего порядка (и который начинается с мышления порядками). В истории современной культуры забота о хорошем объекте, как я это только что постарался показать, может быть понята только в связи со статусом плохого объ-

¹⁰ *Die Verneinung* (= (de)negation, отрицание, запираительство); см. фр. пер. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1971, p. 131–134.

екта, который общество исходно связывало с кино и который оно не перестало, хотя бы отчасти, с ним связывать до сих пор. Благодаря этому общество серьезно затормозило возможность изучения кинематографа: непосредственно (своим пренебрежением или презрением) и в то же время реактивно (что меня здесь интересует) усиливая у тех, кто интересуется кино, постоянную драму *приверженности*, а порой даже своеобразного затягивания в объект, противостояния принудительному отодвиганию кино на задний план.

Очень часто дискурс о кино вместо того, чтобы изучать кино, — при этом он верит или утверждает, что делает это, — составляет часть самой институции. Это, как я уже говорил, и есть третий механизм: после первого, который производит фильмы, второго, который их потребляет, третий *превозносит* и оценивает их в качестве продукта. Часто, следуя неисповедимыми путями, которые остаются незаметными для тех, кто, сам того не желая, вступает на них, и на которых открывается радикальное несовпадение результатов с сознательными намерениями, — написанное о фильме оказывается иной формой кинематографической рекламы и в то же время — лингвистическим довеском самой институции. Подобно тому как социологи, отчужденные от своего объекта, повторяют то, что говорит их общество, — написанное пролонгирует объект, *идеализирует* его и вместо того, чтобы развернуться к нему лицом, только делает явным бессловесное шуршание фильма, которое говорит: «Люби меня!»; таким образом зеркально удваивается идеология, которая одушевляет сам фильм и которая основывается на зеркальной идентификации зрителя с камерой (или, на уровне вторичного процесса, с персонажем, если таковой имеется).

Тогда дискурс о кино становится сновидением — сновидением неистолкованным. В этом его симптоматическое значение; он уже все сказал. Но именно это и обязывает вывернуть его наизнанку, принять как перчатку брошенного вызова: он не знает, что говорит. Знание о кино достигается через *подхватывание* (reprise) дискурса объекта (в двух смыслах этого слова: одновременно «поймать» и «начать заново»).

Это выворачивание наизнанку, о котором я говорю, всегда только возвращение. В кино произведенное представляет собой перевернутый образ производства, то же самое происходит и в материалистической концепции идеологий или в рационализации неворзов, как в *камере-обскуре* с ее оптическим изображением, раз-

вернутым на 180 градусов, которое, собственно, и лежит в основе принципа техники кино. Стремление что-то узнать является неизбежно садистским, поскольку оно может овладеть своим объектом только против его желания, только преодолевая сопротивление институции (тогда как последняя заставляет идти за собой, «плыть по течению»), подобно интерпретации, которая следует в направлении, противоположном онирической работе, представляя собой что-то вроде встречного течения.

Чтобы сделаться теоретиком кино, было бы идеально разлюбить кино и при этом все еще любить — сначала сильно полюбить, а затем отстраниться вовсе, чтобы взяться за него с другой стороны, рассматривая его как цель того самого скопического влечения, которое и заставило его полюбить. Порвать с ним, как порывают некоторые отношения, но не ради чего-то другого, а для того, чтобы вернуться к нему на новом витке спирали. Все еще нести институцию в себе самом, так, чтобы она находилась в доступном для самоанализа месте, но нести ее в качестве отдельной инстанции, которая не завладевала бы остальной частью Я (Мoi), опутывая его бесчисленными узами нежного послушания. Не забывать, что представлял собой тот синефил, которым некогда был сам исследователь во всех оттенках его аффективных переживаний, во всей многомерности его существа, но уже не быть захваченным им: не терять его из виду, но все время иметь в виду. В конце концов, быть и не быть синефилом — это и есть два необходимых условия, чтобы говорить о кино.

Мне могут заметить, что для соблюдения подобного равновесия требуются акробатические усилия. И да и нет. Конечно, никто не может быть уверен в том, что он полностью справится с этой задачей, каждый рискует соскользнуть в ту или другую сторону. И тем не менее, если в принципе рассматривать саму возможность *сохранять* подобную позицию, она, на самом деле, окажется не такой уж акробатической или, по крайней мере, не более акробатической, чем другие ментальные позиции (в действительности весьма схожие), которые требуются для решения более обычных задач. Об этом забывают только потому, что обычно (и это один из главных запретов сциентизма, один из его страхов) не принято говорить о метапсихологических условиях научной работы. Но для того, кто готов рассмотреть эти условия, тот вид сознательно принятой на себя амбивалентности, который я пытаюсь описать, то своеобразное расщепление, спасительное и вместе

с тем хрупкое, та минимальная гибкость в отношениях с самим собой, та экономическая конверсия, благодаря которой сильная нагрузка объекта (здесь: притягательность кино), первоначально целостная и непроницаемая, разделяет впоследствии судьбу влечения, расколовшись и превратившись в своего рода тиски, одна часть которых (вуаеристский садизм, сублимированный в эпистемофилию) соединяется с другой, удерживая в качестве свидетеля (живого, уцелевшего) первоначальное воображаемое двойной эффузии с объектом, — короче говоря, сам этот маршрут и полученная в результате конфигурация не содержат в себе ничего особенно исключительного или противоестественного (даже если для некоторых «ученых» все это относится к числу вещей, о которых не стоит говорить). Это те же самые маршруты и типы экономии (всегда как тенденция и никогда как достигнутый результат), которые в равной мере определяют объективные условия субъективной возможности работы этнолога или психоаналитика на границе любой *интерпретативной* работы в семиотическом и пирсовском смысле этого слова (= перевод из одной системы в другую). В действительности необычны не сами эти условия, а мысль о том, что кинематографические исследования не пользуются никакой особой привилегией, освобождающей от них, не обладают никакой *гудесной экстерриториальностью*, никакой юношеской свободой от общих требований знания и символической нагрузки, которые (иногда) отчетливее предчувствуются в иных областях.

2 > *Воображаемое исследователя*

Я спрашиваю себя: какова на самом деле цель этого текста? Какова та *движущая неопределенность*, без которой у меня не было бы желания

писать и, следовательно, я бы и не писал этот текст? Что в этот момент представляет собой мое воображаемое? Что же именно, хотя и без особой надежды, я пытаюсь довести до конца?

Мне кажется, что меня направляет *вопрос*, вопрос в материальном смысле слова — предложение, заканчивающееся вопросительным знаком, — который, словно в сновидениях, разом вырастает передо мной во всей своей очевидности. Этот вопрос я и буду

здесь разворачивать, разумеется, с известной долей невротической одержимости, неизбежно сопровождающей всякое стремление к строгости.

Итак, вот этот вопрос: «Каким может быть вклад фрейдовского психоанализа в изучение кинематографического означающего?».

Таково явное содержание моего сновидения, а его толкование (как я надеюсь) составит мой текст. Я уже вижу в нем три самых существенных, узловых момента. Рассмотрим их по отдельности (этот путь нам подсказывает «Толкование сновидений», а также минимальная потребность в «плане») и попытаемся установить связи между ними, обращаясь поочередно к каждому из них. Эти три слова — «вклад», «фрейдовский психоанализ» и в особенности «кинематографическое означающее».

Психоанализ, лингвистика, история

Начнем со слова «вклад»: оно говорит мне, что психоанализ не может быть единственной

дисциплиной, проявляющей интерес к изучению кинематографического означающего, и что его вклад необходимо соотносить с участием в этом изучении других дисциплин. Для начала, напрямую со вкладом классической семиологии, опирающейся на лингвистику, — дисциплины, которая направляла меня в моих первых исследованиях фильмов, принципами которой сегодня руководствуются многие другие авторы. Почему «напрямую»? Потому что и лингвистика, и психоанализ — это две науки о символическом, и, если задуматься, только они имеют своим единственным и непосредственным объектом факт сигнификации как таковой. (Очевидно, что все науки испытывают интерес к этой проблеме, но не такой прямой и последовательный.) С некоторой долей приближенности¹¹ можно считать, что участие лингвистики и смежных

¹¹ Если это деление кажется мне намеренно упрощенным (хотя, возможно, именно поэтому оно и полезно), то причины этого достаточно разнообразны, и две из них важнее прочих: 1) психоанализ ввел не только идею первичного процесса, но и само разграничение первичного и вторичного (он «вновь обосновал» вторичное); 2) наоборот, некоторые лингвисты, как, например, Эмиль Бенвенист в своих исследованиях местоимений, выходят за рамки исследований чистого «высказываемого» (*énoncé*) и через исследование акта высказывания (*énonciation*) вступают на путь, который ведет в направлении «первичного», конституирования субъекта и т. д.

с ней дисциплин, в особенности современной символической логики, состоит в изучении вторичного процесса, тогда как психоанализ изучает первичный процесс: то есть эти две дисциплины охватывают все поле *фактической сигнификации*. Лингвистика и психоанализ представляют собой два главных «источника» семиологии, это единственные от начала и до конца семиотические дисциплины.

Именно поэтому обе они, в свою очередь, должны быть помещены внутрь *третьей перспективы*, которая является как бы их общим и постоянным фоном: непосредственное изучение обществ, историческая критика, исследование инфраструктур. Соединить все это не так уж легко (если только другие совмещения можно считать легкими), поскольку означющее имеет свои собственные законы (первичные или вторичные) и свои собственные законы имеет политическая экономия. Даже с технической точки зрения, если вспомнить о каждодневной работе исследователя, его чтении, сборе материалов и т. д., «двойная компетенция», недавно еще вполне возможная, сейчас превращается в авантюру: так, если говорить о кино, то где найти такого семиолога, который при своем образовании и при том понятийном аппарате, которым он располагает, мог бы серьезно претендовать на то, чтобы выявить роль капиталистической монополии в кинопроизводстве так же адекватно и строго, как это делают такие экономисты, как Анри Мерсийон и его ученики? В исследованиях кино, как и во всех других, семиология (или ее разновидности) не может заменить различные дисциплины, изучающие социальный факт как таковой (источник любой символизации) с его законами, которые обуславливают законы символического, но не совпадают с ними: социологию, антропологию, историю, политическую экономия, демографию и т. д. Семиология не в состоянии их заменить и не должна дублировать (здесь кроется опасность «ритуального» повтора и «редукционизма»). Она должна принимать их во внимание, чтобы самостоятельно двигаться вперед (на своем уровне семиология тоже материалистична), намечая точки сцепления с другими дисциплинами в тех случаях, когда состояние исследований уже позволяет это сделать (так, например, психика зрителя может рассматриваться и с точки зрения процессов ее исторического регулирования, и как одно из звеньев в цепи денежного обращения). Другими словами, семиология за счет своего рода эпистемологического предвосхищения (которое, однако, не должно послужить предлогом

для того, чтобы впасть в добровольный паралич) должна быть изначально вписана в перспективу подлинного знания о человеке, намеченную в основном еще пунктирно, — того особого знания, которое разительно отличается от наших современных «наук о человеке», столь часто разъедаемых «сциентизмом», но все-таки необходимых в силу сегодняшнего положения вещей. Эта перспектива предполагает такое состояние знания, при котором (со всеми особенностями вспомогательных механизмов, вне которых возможно только в общих чертах наметить и постулировать каузальность) стало бы *известно*, каким образом развитие технологий и соотношение социальных сил (общество в его, так сказать, физическом состоянии) в конечном итоге приводят к изменениям, характеризующим саму работу символического, таким, например, как изменения в последовательности «кадров» или роли «голоса за кадром» в определенном кинематографическом подкоде или в фильмах определенного жанра.

Здесь я затрагиваю известную проблему «относительных автономий», а не просто различие между базисом и надстройкой (хотя эти две вещи часто смешиваются). Ибо если очевидно, что кино как индустрия, способы его финансирования, развитие технологии производства фильмов, средний доход зрителей (который позволяет им чаще или реже ходить в кино), стоимость билетов и множество других вещей полностью относятся к изучению базиса, то из этого вовсе не следует, что в силу одной только механической симметрии символическое (первичное или вторичное) располагается исключительно на уровне надстройки. Это, конечно, отчасти справедливо, и в особенности, когда речь идет о его наиболее очевидных стратах, его явном содержании, тех его чертах, которые находятся в прямой связи с конкретными социальными фактами и изменяются, когда изменяются последние. Таковы в лингвистике широкие пласты лексики (но в меньшей степени — фонетика и синтаксис); в психоанализе — различные исторические варианты эдипова комплекса (или, может быть, сам эдипов комплекс, которым, конечно, далеко не исчерпывается весь психоанализ), непосредственно связанные с развитием института семьи. Но сигнификация имеет также более глубокие и более постоянные источники (по определению, не столь заметные и не столь впечатляющие), действие которых при нашем современном уровне знания распространяется на все человечество, то есть на человека как биологический вид. Символическое, однако, не является

чем-то «естественным», «не-социальным»; напротив, в своих наиболее глубоких основаниях (которые всегда — структуры и никогда — «факты») сигнификация — не только следствие социального развития, она наряду с базисом становится частью самой социальной организации, которая, в свою очередь, определяет человеческую расу. Частичный «отрыв» законов сигнификации от быстротечных исторических процессов не означает «натурализации» (психологизации) семиотики, но, напротив, подчеркивает ее радикальную социальность, которая является для нее определяющей. Всегда вслед за очевидным признанием того факта, что человек создает символы, наступает момент, когда становится ясно, что и символ создает человека, — в этом состоит один из величайших уроков психоанализа,¹² антропологии¹³ и лингвистики.¹⁴

Таким образом, символическое, если абстрагироваться от его обширной собственно культурной сферы (изменяющейся в темпоральности того же порядка, что и темпоральность истории), не принадлежит, строго говоря, к надстройке.¹⁵ Не становится оно также базисом, или же символическое становится им, когда мы выходим за рамки строгого (марксистского) смысла этого термина, — мы ничего не выиграли бы от такой путаницы. В своих глубинных пластах символическое скорее представляет собой, если воспользоваться термином, предложенным Люсьеном Сэвом¹⁶ для обозначения сходного типа явлений, нечто вроде

¹² Лакан: «...Порядок символа больше не может восприниматься как то, что создается человеком, но должен восприниматься как то, что создает его самого» (Seminar sur *La lettre volée*, in: *Écrits*, p. 46).

¹³ Например, мысль Леви-Строса, что мифы взаимно осмысляют друг друга.

¹⁴ Ср. идею Э. Бенвениста, что в определенном смысле язык так же «содержит» в себе общество, как и общество содержит в себе язык (Emil Benveniste, *Semiotique de la langue*, *Semiotica*. La Haye, 1969, n. 2, p. 131).

¹⁵ Как вспоминают, именно это Сталин говорил о языке. Лакан упоминает об этом с иронией (*Écrits*, p. 496, примеч. 1).

¹⁶ Lucien Sève, *Marxisme et théorie de personnalité*. Éditions Sociales, 1969, в особенности см. p. 200. Феномен смежной структуры отличается от феномена надстройки в двух отношениях: он не является собственно *следствием* «базиса», поскольку составляет его часть и добавляется в нем к собственно базисным определениям. С другой стороны, феномен смежной структуры репрезентирует биологическую сторону человека и в качестве такового отличается от «социального базиса» и «как бы косвенно соединяется с ним» (курсив автора).

смежной структуры, в которой некоторые черты человека в конечном счете представлены как особенности животного (как животного, отличающегося от всех остальных видов, то есть и как не-животного). Я напому только два хорошо известных примера этих законов (этих аспектов «Закона», как сказал бы Лакан), в качестве основы принимающих участие в любой сигнификативной работе. В лингвистике, во всех известных языках, это, например, двойная артикуляция, оппозиция парадигмы/синтагмы, необходимое раздвоение логического фразового единства на категориальную или трансформационную составляющие. В психоанализе, во всех известных обществах, это запрет инцеста (и тем не менее половое размножение, как у высших животных) и, как неизбежное следствие этих двух как бы противоречащих друг другу фактов, совершенно особая связь (будь то эдипов комплекс классического типа или нет), которая возникает у каждого ребенка по отношению к своему отцу и матери (или с менее определенным миром родственных связей). Этим определяются различные важные следствия, такие как вытеснение, разделение психического аппарата на несколько систем, которые взаимно игнорируют одна другую, и, следовательно, постоянное сосуществование двух несводимых друг к другу «логик», одна из которых «алогична» и постоянно открыта множеству разных сверхдетерминаций во всем, что произведено человеком (например, в фильмах), и т. д.

В целом влияние лингвистики и психоанализа может, при их соединении, постепенно привести к созданию относительно автономной науки о кино (= «семиология кино»), которая будет *одновременно* иметь дело как с фактами, принадлежащими надстройке, так и с теми, которые ей не принадлежат и при этом не относятся специфическим образом к базису. В этих двух аспектах наша новая наука останется связанной с подлинными исследованиями базиса (кинематографическими и общими). Именно на этих трех уровнях символическое является социальным (а следовательно, оно полностью социально). Но так же, как и общество, создающее символическое и создаваемое им, само символическое материально и имеет что-то вроде *тела* (corps); именно в таком почти физическом состоянии оно представляет интерес для семиологии и вызывает ее желание.

Фрейдовский психоанализ и другие виды психоанализа

В «формулировке», занимающей меня, когда я пишу и которую я разворачиваю этим письмом, я чувствую другой

важный аспект: «фрейдовский психоанализ» (= «Каким может быть его вклад в изучение кинематографического означающего?»). Почему именно это слово, а точнее, два слова? Потому что психоанализ, как известно, не является исключительно фрейдовским — это далеко не так — и провозглашенное Лаканом решительное «возвращение к Фрейду» обуславливается именно этой ситуацией. Но подобное возвращение никак не затронуло мировое психоаналитическое движение в целом. И даже независимо от этого влияния, психоанализ и фрейдизм в зависимости от страны находятся в различных взаимоотношениях (во Франции психоанализ в целом более фрейдовский, чем, например, в Соединенных Штатах, и т. д.), и тот, кто претендует на то, чтобы применить психоанализ, как в настоящий момент делаю это я в отношении кино, должен непременно указать, о каком психоанализе идет речь. Существует множество примеров «психоаналитических» практик и сопутствующих им более или менее явных теорий, в которых все, что есть живого в открытии Фрейда, что делает его (или должно было бы делать) бесспорным достижением, решающим моментом в познании, оказывается сглаженным, урезанным, «перекроенным» в новые варианты нравственной психологии или медицинской психиатрии (гуманизм и медицина — вот два главных способа отделаться от фрейдизма). Наиболее ярким (и далеко не единственным) примером подобных практик являются некоторые терапевтические доктрины «в американском духе», прочно воцарившиеся почти повсюду,¹⁷ которые в основном представляют собой техники стандартизации и обезличивания характера с целью избежания конфликтов любой ценой.

То, что я понимаю под психоанализом, — это традиция Фрейда и всегда актуальное ее продолжение, те его оригинальные разработки, которые связаны с трудами Мелани Кляйн в Англии и Жака Лакана во Франции.

¹⁷ И в том числе во многих голливудских сценариях: ср. исследования Марка Верне (Marc Vernet, *Freud: effets spéciaux — Mise en scène: USA, Communication*, 1975, n. 23 (Psychanalyse et cinéma), p. 233–234.

Время, отделяющее нас от трудов Фрейда, — тем более что они велики не только по своему значению, но и объему, — позволяет без особых затруднений или произвола обнаружить даже внутри них некоторые достаточно самостоятельные «секторы», неодинаковые по тому интересу, который они представляют (по крайней мере, в том смысле, что одни оказываются более «устаревшими», чем другие), и, что меня интересует в наибольшей степени, неравноценные в плане того, что они могут дать за пределами того поля, где первоначально располагались. (Изучение кино, в сущности, является одним из ответвлений того, что сам Фрейд и остальные психоаналитики называют порой «прикладным психоанализом», — название, впрочем, странное, поскольку в психоанализе, как и в лингвистике, нет ничего прикладного, а если ему и придадут такой характер, то тем хуже; речь, в сущности, идет о другом: определенные феномены, которые психоанализ освещает или может осветить, обнаруживаются в кино и играют там существенную роль.) Возвращаясь к различным исследованиям Фрейда, я намерен (так сказать, на скорую руку) разделить их на шесть главных групп.

1. Метапсихологические и теоретические исследования, начиная с «Толкования сновидений» и заканчивая «Торможением, симптомом, тревогой», включая «Метапсихологию», а также такие значительные работы, как «Введение в нарциссизм», «По ту сторону принципа наслаждения», «Я и Оно», «Экономическая проблема мазохизма», «Ребенка бьют», «Отрицание», «Фетишизм» и т. д.

2. Чисто клинические исследования: «Пять случаев психоанализа», а также «Этюды по истерии» (с Брейером) и такие статьи, как «Начало психотерапевтического лечения» и т. д.

3. Популяризаторские произведения: «Введение в психоанализ» и многие другие («Новые лекции по психоанализу», «Краткое изложение психоанализа», «Сновидение и его толкование», представляющее собой учебный вариант «Толкования сновидений», и т. д.).

4. Исследования искусства и литературы: «Градива Ибсена», «Моисей Микеланджело», «Детское воспоминание Леонардо да Винчи» и т. д.

5. Антропологические и социоисторические исследования: «Тотем и Табу», «Неудовлетворенность культурой», «Коллективная психология и анализ человеческого Я» и т. д.

6. Последняя группа менее отчетлива, чем другие, и, если сравнивать ее с четвертой и пятой, видно, что она носит промежу-

точный характер; в нее входят, например, «Психопатология обыденной жизни» и «Остроумие в его отношении к бессознательному». Другими словами, речь идет об исследованиях, направленных именно на изучение психологии предсознательного, объект которого, по существу, является культурным, но не в строго эстетическом смысле (в отличие от четвертой категории), и социальным, но не собственно историческим или антропологическим (в отличие от пятой категории).¹⁸

Какую я преследовал цель, распределяя все эти работы по группам? Некоторые из них не поднимают специальных проблем. Так, например, третья группа представляет интерес только в педагогическом отношении, и по этой причине она не отвечает нашим задачам. Или, например, «клиническая» группа: по определению, она как будто никоим образом не может касаться анализа культурного производства, такого, например, как кино, и тем не менее очевидно, что эти работы все-таки имеют к нему отношение благодаря многочисленным прозрениям, которые в них содержатся, а также потому, что без этих работ мы бы не могли по-настоящему понять теоретические исследования Фрейда. Или, наконец, шестая группа произведений — об ошибках, оговорах, юморе,

¹⁸ Читая эту статью в рукописи, Раймон Беллур обратил мое внимание на то, что этот пункт спорен или, во всяком случае, недостаточен: действительно, как настаивал Лакан, «Психопатология обыденной жизни» и «Остроумие в его отношении к бессознательному» составляют в каком-то смысле непосредственное продолжение «Толкования сновидений» и образуют как бы единое рассуждение, состоящее из трех частей, неразрывно связанных друг с другом и в определенном отношении уже содержащих в себе все фрейдовское открытие бессознательного. В этих трех текстах, на многочисленных конкретных примерах и выходя за пределы специфики «патологического», больше, чем во всех остальных работах, исследуются непосредственно сами пути работы сознания, его траектории, «процессы», виды изменений и внутренняя организация. Это, в сущности, и есть само открытие бессознательного с его следствиями на уровне предсознательного (= проблема «второй цензуры», которую Фрейд, с динамической точки зрения, считал тождественной первой).

В этом плане «Психопатология» и «Остроумие» не должны рассматриваться обособленно, они принадлежат, и принадлежат самым непосредственным образом, к первой категории — категории «теоретических» исследований.

Тем не менее (и я не вижу здесь противоречия) существует нечто, что их отличает друг от друга и что сближает. Это я и пытался определить и не изменил своего взгляда. Но я видел только один аспект этого вопроса, и Раймон Беллур был прав, что напомнил мне о другом.

комическом — она будет особенно полезна нам при изучении соответствующих явлений кино: комического, бурлеска, гэга и т. д. (см., например, исследования Даниэля Першерона и Жан-Поля Симона).¹⁹

Ситуация, наоборот, оказывается более неожиданной, — хотя на это часто указывается как в беседах специалистов, так и в их текстах, — когда мы обращаемся к тем работам, которые сам Фрейд относил к области чисто социологических или этнологических исследований, таким, например, как «Тотем и Табу». Эти исследования Фрейда благодаря самому их объекту могут показаться более существенными для нашей семиологической перспективы и в любом случае более соответствующими тем задачам, которые мы ставим перед собой, чем исследования «чистой» метапсихологии. Однако сами этнологи говорят (и я тоже так думаю), что дело обстоит совсем наоборот: в то время как общая теория Фрейда является одним из неизменных оснований их работы, собственно этнологические исследования последнего представляют для них наименьший интерес. В сущности, это не так уж удивительно: ведь фрейдовское открытие по своему масштабу касается фактически всех областей знаний, но при условии его адекватного соединения с материалом и теми требованиями, которые предъявляет каждая из этих областей, и в особенности те из них, непосредственным объектом которых является социальное; положение «первооткрывателя» (отца), еще не является гарантией того, что именно он — лишь в силу того, что он «первооткрыватель», — в состоянии наиболее успешно перенести свое открытие в те области, в которых он не имеет глубоких знаний. (То же самое я заметил относительно значения работ Фрейда для лингвистики: потенциально оно весьма велико, и Жак Лакан это хорошо показал, но прямые обращения Фрейда к лингвистическим фактам лишены этого значения или обладают им только в редких случаях (эти его пассажи лингвистов часто разочаровывают).) Хорошо известно, что «филогенетическая гипотеза», присутствующая в работе «Тотем и Табу» (= первобытное племя, реальное убийство отца

¹⁹ Daniel Percheron, Rire au cinéma, *Communication*, 1975, n. 23 (Psychanalyse et cinéma), p. 190–201; J.P. Simon, *Trajets de sémiotique filmique (A la recherche des Marx Brothers)*. Éd de l'Albatros, 1977. В отношении метапсихологии комического фильма см., в особенности, часть, озаглавленную «Le film comique entre la "transgression" du genre et "genre" de la transgression».

в далеком прошлом и т. д.), неприемлема для современных антропологов. Теперь, как представляется, трудно решить, какой статус придавал ей сам Фрейд, поскольку точная степень «реализма» здесь, как и в других случаях (теория соблазнения в раннем детстве как источник будущих неврозов и т. д.), всегда является проблематичной: идет ли речь о гипотезе подлинной предыстории или о мифологической притче, имеющей символический смысл. Впрочем, несомненно, что во многих пассажах Фрейд, хотя бы отчасти, склонялся именно к первой (реалистической) интерпретации и работа Лакана состояла в том, чтобы всю совокупность психоаналитических идей о кастрации, убийстве отца, эдиповом комплексе и Законе «перенести» на уровень второй интерпретации (которую скорее готовы принять антропологи). Говоря более широко, мне кажется, что слабость социологических построений Фрейда в конечном счете происходит из определенной и легко объяснимой объективными причинами недооценки важности социально-экономических факторов и нередуцируемости их специфических механизмов. Именно этот слабый пункт в теории Фрейда и обернулся тем «психологизмом» (не характерным, однако, для его главных открытий), за который его справедливо упрекали.

Аналогичная, хотя на самом деле еще более «запутанная» ситуация возникает, когда рассматриваются фрейдовские работы по эстетике. Иногда хочется, чтобы там было меньше биографии и больше психоанализа, а иногда, наоборот, поменьше «психоаналитичности» в интересах более психоаналитического объяснения, а также больше внимания к особенностям различных видов искусств и автономии означающего — то есть к тем проблемам, которые, совершенно очевидно, не были в центре размышлений Фрейда. Появляется соблазн возразить, что общие работы содержали в зародыше возможность «применения» более тонкого и более сосредоточенного на текстах: это справедливо и именно в этом направлении сегодня предпринимаются попытки развернуть все возможности психоаналитического инструментария. Но не стоит удивляться тому, что сам Фрейд не очень далеко продвинулся по тому пути, первооткрывателем которого он был. Он жил в иную эпоху и, обладая огромной культурой — в том значении, какое это слово имело для буржуазии в конце века, — все-таки не был теоретиком искусства, и, самое главное (об этом забывают, поскольку это кажется трюизмом), он был первым, кто попробовал (это была единственная и яркая попытка) применить психоаналитический

метод к литературе и искусству: ведь невозможно ожидать, что новое предприятие с первой попытки достигнет полного успеха.

Настаивая на этой, возможно несколько утомительной, библиографической классификации, я стремился — в преддверии того времени, когда надеюсь увидеть развитие психоаналитических исследований кино, — описать положение вещей, больше известное этнологам, чем нам, но которое имеет отношение и к нам тоже: мы не должны удивляться, если семиология кино станет в целом больше опираться на те тексты Фрейда, которые, казалось бы, не имеют к ней прямого отношения (теоретические и метапсихологические исследования), а не на те, которые как будто бы непосредственно связаны с ней в обоих ее аспектах — социоисторическом и эстетическом.

Некоторые виды психоаналитического исследования кино

Теперь я возвращаюсь к моему вопросу: что же может психоанализ прояснить в отношении кинематографического

означающего? Третий главный момент в формулировке моего вопроса — слово «означающее»: почему именно означающее фильма, или, иными словами, почему не его означаемое?

Дело в том, что существует несколько возможных видов психоаналитического исследования кино, часть из которых уже практикуются, а некоторые можно отчетливо себе представить. Попробуем не смешивать различные подходы («расставить все по своим местам»), чтобы таким образом ясно обозначить именно то направление исследования, которое я сам имею в виду.

Прежде всего, существует *нозографический* подход.²⁰ В этом случае фильмы трактуются как симптомы или как вторичные, но

²⁰ Идеи не существуют изолированно, сами по себе, особенно когда они или исследовательская тенденция уже «витают в воздухе», вызванные к жизни общим развитием интеллектуального поля. В тот момент, когда этот текст был впервые опубликован (весна 1975 года), «нозографический» путь заинтересовал меня как один из возможных; я пытался как бы заблаговременно обозначить его место в разных исследовательских полях, которые могли бы связать кино с методами фрейдовского психоанализа. Но я не видел примера успешного использования такого подхода, по крайней мере в отношении более или менее детального исследования фильма в целом или какого-либо значительного режиссера. Но осенью 1975 года вышла книга «Эйзенштейн» Доменика

имеющие отчасти характер симптомов явления, отталкиваясь от которых, можно «добраться» до невроза кинорежиссера (или сценариста) и т. д. Это предприятие по своей сути, даже если мы здесь отмечаем определенные нюансы, носит классификационный и медицинский характер: можно сказать, что существуют режиссеры, страдающие различными обсессиями, режиссеры истеричные, перверсивные и т. д. Подобный подход в принципе разрушает текстовую ткань фильма и сводит на нет значимость его явного содержания, которое становится просто-напросто дискретным набором более или менее изолированных признаков, непосредственная функция которых заключается в обнаружении латентного. Аналитика интересуется не сам фильм, а режиссер. Следовательно, все здесь основывается на двух посылах: на биографической и патологической, и чтобы обозначить это одним словом, я использую термин «нозография».

Существует такая разновидность этого подхода, где сохраняются все основные моменты, за исключением четкого разграничения нормального и патологического (такой вариант ближе учению Фрейда). Здесь по-прежнему имеет место задача классифицирования, но уже не в медицинском аспекте; в результате возникает своего рода характерология, навеянная психоанализом, классифицирующая не неврозы, а метапсихологические и экономические типы, которые являются «нормальными» или общими для нормы и патологии («характер» человека рассматривается как его потенциальный невроз, способный проявиться в любую минуту). При этом «биографизм» полностью сохраняется, а с ним и безразличие к фильмическому тексту как таковому.

Мы должны были «выбирать» до сих пор не между исследованиями означающего и означаемого, а между исследованием текста и не-текста. Два пути, которые я только что бегло наметил, не определяются их ориентацией на «чистое означаемое» или, по крайней мере, определяются не так прямо, чтобы обнаружить наивность, неопытность, слепоту в отношении собственно работы означающего. Эти подходы могут быть подвергнуты подобной критике, но совершенно по другому поводу: они рискуют «парализовать» и обеднить значение фильма, поскольку их постоянно подстерегает опасность скатиться к веру в раз и навсегда данное

Фернандеса (Dominique Fernandez, *Eisenstein*. Paris: Grasset, 1975), где психокритический метод применен к жизни и произведениям великого советского режиссера. Удивительное совпадение.

означаемое (единственное, неподвижное, определенное), которое в данном случае было бы *типологической принадлежностью* режиссера к какой-то одной определенной патологической или чисто психической категории. В указанных подходах таится также другая характерная для них опасность редукции, вытекающая из первой: опасность психологизирующей редукции и идеологии чистого «творчества». Эти подходы рискуют упустить все то, что в фильмах не связано с сознательным и бессознательным психизмом режиссера как индивида, всем то, что непосредственно несет на себе печать социального и благодаря чему никто не является «автором» своего «произведения»: это воздействие и давление идеологического порядка, объективное состояние кодов и техники кино в момент съемки фильмов и т. д. Таким образом, действенность этих двух подходов (а я считаю их действенными) обеспечивается только в том случае, если их цель строго обозначена с самого начала (= принцип соответствия) и контролируется в дальнейшем на протяжении всего анализа: если они четко представлены как попытки *диагностики* (нозографической или характерологической) *личностей* (режиссеров) и при этом в стороне сознательно оставлены как текстовый, так и социальный аспекты.

Однако было бы не совсем точно говорить о том, что эти подходы не интересуются означающим, пусть даже это происходит только тогда, когда речь идет о литературных эквивалентах фильмов. Это неточно в двух отношениях. Дело не только в том, что принципом подобного исследования является конституирование некоторых аспектов фильма в качестве означающих (явные означающие менее явного психизма), но может оказаться, что отбираемые таким способом фильмические черты внутри самого фильма принадлежат к тому плану, который семиолог назвал бы «планом означающего». Мы можем судить о чертах личности режиссера по обычной тематике его фильмов, по персонажам, по эпохе, где разворачиваются события, но мы можем судить об этом и по тому, как он перемещает (или не перемещает) камеру, членит и монтирует эпизоды.²¹ Следовательно, оба этих направления исследования

²¹ Так, в только что упомянутой мной книге Доменика Фернандеса столь любимые Эйзенштейном монтажные приемы (= крайняя фрагментарность, прерывность) соотносятся с глубокой тревогой режиссера и испытываемым им желанием символически отречься от своего детства (см. особенно р. 167–168).

в строгом смысле не являются «исследованием означаемого». Скорее их отличает то, что они интересуются личностями, а не *фактами дискурса* (= фильмический текст или кинематографические коды). Внутренняя логика этих исследований такова, что они оставляют в стороне факты дискурса, поскольку видят в них нейтральную среду, где стремятся отыскать отдельные указания, позволяющие лучше понять личность создателя фильма.

Психоанализ сценария. Все это приводит меня к третьему направлению исследования, которое более отчетливым образом рассматривает фильм как дискурс. Его не так просто очертить, как два первых, и я сам не уверен, что представляю его достаточно четко, поэтому, на первых порах, может быть несколько упрощенно, я обозначу его как *психоаналитическое исследование сценария фильма*. Конечно, это новое направление не всегда ограничивается рамками сценария в самом узком смысле слова (исписанные листы, по которым снимался фильм); оно также обращается к множеству деталей, не представленных в этой письменно зафиксированной схеме (иногда отсутствующей при съемке) и тем не менее связанных со сценарием в широком (то есть подлинном) смысле — сценарием по необходимости имплицитным, окончательным сценарием после монтажа. При этом речь все еще идет об элементах, относящихся к сюжету, «ситуациям», персонажам, пейзажам, возможным «чертам эпохи» и т. д., — короче говоря, о явно выраженной тематической стороне фильма, рассматриваемой, при необходимости, в мельчайших подробностях.²² Определенный таким образом, сценарий представляет собой двойственную, постоянно ускользающую, но тем более интересную инстанцию. В некоторых отношениях сценарий принадлежит сфере означаемого: это очевидно, если мы путем своего рода коммутации соотнесем его с различными кодами, через которые его воспринимает зритель, — кинематографическими (= визуальная и аудиальная аналогия, монтаж и т. д.) или некинематографическими (например, речь в звуковом кино), — со всеми многочисленными системами, служащими для *передачи* сценария, которые не следует с ним смешивать и по отношению к которым сценарий становится означаемым. Означаемым, определяемым как совокупность явных тем

²² «Бесконечный сценарий», как говорит один из моих студентов (Жорж Дана), поскольку все в фильме может быть *диегетизировано*.

фильма, как его самое буквальное содержание (= подробная денотация). Очевидно, это значение фильма этим означаемым не исчерпывается, но это последнее необходимо, если мы хотим идти дальше по пути психоаналитических исследований сценария. И первая задача этих исследований — трансформировать сценарий в означающее и, исходя из него, высвободить менее очевидные значения.

Высвободить их или, скорее, *выйти на них* (я бы даже сказал — взяться за них). Ибо мы не можем претендовать на то, что обнаружим *один* скрытый смысл, что-то вроде второго сценария, полностью оформленного, столь же ясного и окончательного, как и первый, отличающийся от него только своим тайным статусом: это обернулось бы нелепой детской игрой в прятки, поскольку спрятанное имело бы то же строение, ту же самую фактуру, что и не-спрятанное. (Следовательно, оно должно было быть спрятано нарочно! В этом смысле сами сновидения не имеют скрытого значения; не существует второго сновидения под сновидением, существует только одно явное сновидение, которое выводит к бесконечной серии неявных значений.) Речь идет не о том, чтобы добавить к фильму (раздуть, увеличить его) три или четыре более «глубоких» уровня смысла, сохраняя представление об их точном и фиксированном количестве и рассматривая каждый «глубинный» смысл как отдельную инстанцию, имеющую (с разницей в степени) то же отношение к экспликации, что и сценарий подлинный (сценарий как таковой — единственный сценарий): тогда, при увеличении уровней, мы бы все еще верили в конечное означаемое, что, таким образом, препятствовало бы бесконечной *погоне* за символическим, которое (как и воображаемое, из которого оно соткано) в каком-то смысле все и состоит в этом ускользании.

Здесь я частично изменил свои взгляды, высказанные мной в соответствующих местах моей книги «Язык и кино»²³ (или, если угодно, именно это я считаю вкладом психоанализа в лингвистику), и главным образом это касается понятия «текстовая система» в том виде, в каком я его там представил. Текстовая система, бесспорно, существует, если понимать под ней то, что относится к порядку структур и отношений (необязательно исчерпывающих)

²³ *Langage et Cinéma*. Larousse, 1971; см., в особенности, гл. V и VI (р. 53–90).

и что присуще данному фильму, а не кинематографу вообще, что отличается от всех кодов и определяет комбинации некоторых из них. Но я уже не думаю, что каждый фильм имеет *одну* текстовую систему (та, которую я предложил (Р. 81–83) для фильма Гриффита «Нетерпимость», является только одной из возможных систем, этапом в работе интерпретации, в то время недостаточно представленным в таком качестве), — и даже не отстаиваю допускаясь мной в специальной главе (VI. 4) возможность существования определенного числа совершенно отличных друг от друга текстовых систем (нескольких «прочтений» одного фильма). Сегодня в этой (этих) системе (системах) я вижу скорее удобные рабочие инструменты (это и стало причиной того, что они поначалу завладели мной: поэтому на каждой стадии анализа необходимо отдавать себе отчет в применяемых средствах) — что-то вроде «блоков интерпретаций», которые анализ уже установил или предвидел, граней значения (в некоторых случаях это одна широкая грань), уже *выделенных* анализом в различные моменты его фактически бесконечного движения сквозь плотность текстовой системы, какой я понимаю ее теперь, представляющей собой не что иное, как постоянную возможность более тонкого или еще менее явного структурирования, группирования элементов в новые конфигурации, фиксирования нового *импульса значения*, которое не отменяет предшествующие (как в бессознательном, где все только накапливается), но дополняет или иногда усложняет и искажает их, в любом случае слегка направляя их в какое-то другое место, указывая (в большей или меньшей степени) куда-то в сторону. В книге «Язык и Кино» я уже определил огромную важность динамического аспекта текстовой системы (не столько продукта, сколько производства), который отличает ее от статики, присущей кодам; мне кажется теперь, что эти импульсы, эта «активность» действуют не только внутри одной текстовой системы, но возникают для одного и того же фильма между каждой данной и каждой следующей системой, той, которая еще только будет открыта; или же, если считать, что существует всего одна такая система, то это равнозначно утверждению, что аналитик никогда не завершит ее исследования и никогда не доберется до «конца».

Таким образом, исследования сценария (сценарий является одним из аспектов текстовой системы) хотя и выйдут за пределы сценария в качестве «чистой интриги», как иногда его называют

(что неточно, поскольку этот очевидный уровень включает также персонажей, их социальную принадлежность, место действия, признаки эпохи и множество других факторов, которые выходят за рамки самого действия). Инстанция сценария, в том широком смысле, в каком я ее понимаю, переходит на сторону означающего, поскольку соотносится уже не с кодами выражения, которые ее передают, а с интерпретациями, к которым она выводит. Чтобы показать, как это недавно было сделано в одной диссертации,²⁴ что одно из «значений» «Красной реки» Говарда Хоукса представляет собой оправдание частной собственности и права завоевателя, а другое его значение заключается в мизогинном варианте мужской гомосексуальности, необходимо прежде всего исследовать сценарий фильма, чтобы обнаружить в нем соответствующие подтверждения. Сценарий перестал быть означаемым: нигде в фильме отчетливо не прописано то, что я только что сказал. Изучать сценарий с точки зрения психоанализа (или, шире, с семиотической точки зрения) — значит конституировать его как означающее.

В этом сценарий, как и многое из того, что создает человек, похож на сновидение. Явное сновидение, то есть сновидение как таковое, — у Фрейда это «содержание сновидения», противопоставленное «мыслям сновидения», — является означающим для процедуры толкования, но и само оно может быть *установлено* (рассказано или для начала доведено до сознательной апперцепции спящего) только как означаемое различных кодов выражения, включая язык (мы не видим сны на тех языках, которых не знаем). Не было бы ни явного сновидения, ни, разумеется, его толкования, если бы, например, человек, который видел сон, не мог бы идентифицировать ни одного визуального онирического объекта, иными словами говоря, если бы код социализированного восприятия был ему незнаком; и именно потому, что он опознает некоторые из этих объектов, другие, которые он не способен идентифицировать, обретают свою воистину энигматический характер, или же сложносоставные объекты (= сгущения) выявляются в качестве таковых, то есть относительно них возникает мысль или подозрение, что это различные объекты, совместившиеся в одном, или, по крайней мере, что здесь несколько объектов. Воображаемое само нуждается в символизации, и Фрейд

²⁴ Daniell Digne, *l'Empire et la Marque*, диссертация, 1975.

отмечал,²⁵ что без вторичной обработки (без кодов) не было бы сновидений, поскольку вторичный процесс — это условие, которое делает возможным доступ к восприятию и сознанию. По этой же причине сценарий, как сознательная и воспринимаемая инстанция, должен в первую очередь являться означаемым, прежде чем сможет означать что бы то ни было.

Итак, исследования сценария не являются исследованиями означаемого. Меня скорее удивляет то, что они иногда все же рассматриваются таким образом. Это заблуждение представляет собой часть другого, более общего; мы слишком легко забываем, что любому означаемому необходимо также быть и означающим и что любое означаемое, в свою очередь, не может не быть означающим (работа символического и состоит в этом бесконечном обращении; конституировать одни элементы как «чистое» означающее, а другие как «чистое» означаемое — впрочем, прилагательное «чистый» здесь не совсем к месту — можно только по отношению к конкретному коду, к данному исследованию: к одному, и только одному сегменту в бесконечной цепи сигнификации). Что касается сценария, то здесь смешиваются две различные вещи: его место *в тексте*, в фильме (полностью явная инстанция), где он является очевидным означаемым очевидных означающих, и его место *в текстовой системе* — инстанции неявной, очевидным означающим (или, по крайней мере, одним из очевидных означающих) которой он является. В этом пункте положения лингвистики и психоанализа отчетливо сходятся. Опираясь только на лингвистику, я провел четкое различие между текстом как *наглядным* развертыванием и текстовой системой, которая никогда не является данной и не предшествует семиологическим построениям:²⁶ это означало, что расхождение между ними определяется как расхождение между явным содержанием и его интерпретацией. Текстовая система обладает статусом, который Фрейд иногда называл *латентным*²⁷ и которым одновременно обладают как бессознательное, так и предсознательное.

²⁵ Зигмунд Фрейд, *Толкование сновидений*, пер. с нем. А. Боковой. М.: Академический Проект, 2007, с. 495–496.

²⁶ *Langage et Cinéma*, особенно р. 60.

²⁷ Зигмунд Фрейд, Бессознательное, в кн.: Фрейд З., *Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа*, пер. с нем. М.В. Вульфа, вступ. статья И. Ермакова. СПб.: Алетейя, 1998, с. 153, 154, 156–158, или Фрейд З. Я и Оно, в кн.: Фрейд З., *Либи́до*, пер. с нем. под ред. П.С. Гу-

Некоторые исследования сценария ориентируются главным образом на бессознательные значения и соответственно отвечают тем ожиданиям, которые обычно связываются с психоаналитическим подходом. Другие в основном осуществляются на уровне предсознательных значений: это большинство исследований, называемых «идеологическими» (я только что привел пример подобного подхода, когда говорил о «Красной реке»), направленных на выявления таких «пластов значения», которые отчетливо не фигурируют в фильме, но конституируют скорее его имплицитную часть, чем бессознательную. Из этого не надо делать вывод, что исследования сценарного предсознательного обязательно «менее психоаналитичны»: все зависит от способа, которым они проводятся, — ведь психоанализ включает в себя и теорию предсознательного. (Сам Фрейд не рассматривал эту область как второстепенную, он проявлял к ней большой интерес, особенно в «Психопатологии обыденной жизни», признавая, что нечто вроде «второй цензуры», динамически связанной с первой, на топическом уровне отделяет предсознательное от сознательного.²⁸) Из этого также не следует, что идеология является исключительно результатом работы предсознательного: более вероятно, что, как и множество других социальных образований, она имеет свои предсознательные и бессознательные пласты, даже если к настоящему моменту эти последние почти не исследовались (они вовсе не изучались до Делёза, Гваттари и Лиотара) и в той или иной степени отличаются от идеологии в ее классическом понимании. Просто-напросто до сих пор исследования идеологии (в силу сложившегося положения вещей, а не в силу принципа) чаще всего ограничивались рамками предсознательной идеологии. Как известно, именно за это их критикуют Делёз и Гваттари, стремясь открыть след истории в самом

ревича. М.: Гуманитарий, 1996, с. 236. Я использую здесь такое определение «латентного», поскольку оно мне удобно; оно соответствует бессознательному в описательном, а не топическом смысле, и поэтому не исключает предсознательного. Но известно также, что в других случаях сам Фрейд использовал термин «латентное» для обозначения одного только предсознательного, противопоставляя его, таким образом, «бессознательному»; например, говоря о сновидениях, Фрейд иногда разграничивал «латентное содержание» и «бессознательное желание», хотя в других текстах первый из этих терминов использовался для обозначения того и другого.

²⁸ Фрейд З., Бессознательное, с. 159, 160, 177, 180, 181–182; Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 505, 507.

бессознательном и поэтому довольно скептически относясь к самому понятию «идеология», по крайней мере в тех формах, в каких оно существует сейчас.

Психоанализ текстовой системы. Во всяком случае, как только исследования сценария начинают погружаться в свой предмет и говорят нечто большее, чем то, что лежит на поверхности, они устанавливают перспективу «латентного», к которому хотят приблизиться. Вероятно, поэтому в некоторых случаях их трудно отличить от другого — четвертого — возможного вида психоаналитических исследований фильмов, нацеленного, как и предшествующие, на изучение текстовой системы и ее интерпретации, но приступающего к этому, исходя из всего явного фильмического материала (означаемых и означающих), а не только отталкиваясь от очевидного означаемого (сценария). Теперь весь фильм целиком конституируется в качестве означающего. Так, в интерпретации, одновременно идеологической и психоаналитической, предложенной Жан-Полем Дюмоном и Жаном Моно²⁹ для фильма Стенли Кубрика «2001: Космическая Одиссея», поражает именно то, что элементы, которые авторы рассматривают в качестве знаков, принадлежат не только тематической стороне фильма, но и собственно кинематографическому означающему или, по крайней мере, использованию этих элементов данным фильмом. В структурных описаниях различных примеров, которые создают исследователи, мы сталкиваемся с такими элементами (Р. 149), как «наезд камеры», «отъезд камеры» и в то же самое время — «тяготение», «невесомость», «космический корабль», «кость, подброшенная обезьяной» и т. д. Такой подход вызывает значительные трудности, поскольку кинематографические элементы и элементы сценария *по-разному* выявляют свое значение (авторы имеют сильную тенденцию «диететизировать» означающее) и, что еще существеннее, поскольку именно связь кинематографических элементов и элементов сценария друг с другом, а не их изолированное существование или сложение открывает нам прямой доступ в текстовую систему. Но в одном пункте, который, без сомнения, является крайне важным, этот метод заслуживает одобрения: в том, что касается латентных зна-

²⁹ Jean-Paul Dumont, Jean Monod, *Le Foetus astral*. Paris: Christian Bourgois, 1970.

чений фильма, его означающее является столь же показательным, что и его означаемое, и весь видимый материал оказывается полностью подвергнут симптоматическому прочтению. (Мы находим здесь уже банальную, но вполне справедливую мысль, которая чаще всего довольно плохо выражается: «форма» фильма говорит нам о его «подлинном значении» не меньше, чем его «содержание».)

В 23-м номере «Коммуникасьон» (1975)³⁰ опубликована впечатляющая статья Раймона Беллура, посвященная фильму «С севера на северо-запад» Хичкока, где, на мой взгляд, очень хорошо показывается, чего можно ждать от психоаналитического подхода, учитывающего одновременно означающее, сценарий и их взаимосвязь. Эдипальная структура, выявленная в ходе этого анализа, определяет как сценарий (так сказать, в большом масштабе), так и монтажные последовательности в одном эпизоде, то есть в меньшем масштабе, демонстрируя, таким образом, что отношение (неявное) между очевидным означаемым и означающим фильма — это отношение зеркального удвоения или настойчивого повторения, метафоры микрокосма в макрокосме: латентное дважды закрепляется в явном и может быть прочитано в нем дважды, на двух уровнях, в движении по спирали. В этом движении, которое не является собственно кинематографическим и касается не только рассказанной истории, а устанавливается между означающим и означаемым (и будет другим в других фильмах), мы действительно приближаемся к текстовой системе, как я ее себе представляю.

Исследования такого рода (четвертая группа в моем перечне) являются соответственно *исследованиями текстовой системы*. Исследования третьей группы, за которыми я оставляю название «исследований сценариев», — это тоже изучение текстовой системы, но с более частной точки зрения: сценарий понимается здесь как одно из очевидных данных (но не единственное), один из элементов, который ведет нас к интерпретации (но элемент не единственный). Искусственно отделяя сценарий от других элементов, мы рискуем извратить текстовую систему, так как последняя формирует целое, и этого может оказаться достаточно, чтобы сделать неполноценным наше исследование сценария. Но для

³⁰ Raymond Bellour, Le blocage de symbolique, *Communications*, 1975, n. 23 (Psychanalyse et cinéma), p. 235–350.

большого количества фильмов, которые представляют для нас интерес, опасность подобного рода менее реальна, чем это может показаться, поскольку роль сценария в них значительна, тогда как работа кинематографического означающего невелика. Напротив, для других фильмов (я к этому еще вернусь) анализ сценария изначально оказывается в той или иной степени недостаточным, и степень этого столь же различна, как и меняющееся от фильма к фильму значение сценария в текстовой системе.

Психоанализ кинематографического означающего. По мере того как я разворачиваю (пока что только на уровне предсознательного) это научное воображаемое, которое первоначально выражалось в одной-единственной фразе, я постепенно приближаюсь к тем проблемам, которые ставит перед психоаналитическим исследованием кинематографическое означающее как таковое, то есть уровень «кинематографической специфики». Исследованиям сценария свойственно игнорировать этот уровень: здесь фрейдовский психоанализ находит возможность своего приложения в той же мере, что и в эстетических исследованиях, не имеющих отношения к кино (с теми же самыми трудностями, которые хорошо известны и которых по этой причине я здесь не касаюсь). Эти исследования могут быть психоаналитическими, но по сути они не являются исследованиями кино (хотя благодаря этому они хорошо подходят для исследования некоторых фильмов). То, что они «подвергают психоанализу», — это, собственно, не кино, а история, рассказанная фильмом (и таких историй много). Сценарий фильма может рассматриваться в точности как роман, и при этом может быть задействована вся, ставшая уже классической, история отношений литературной критики и психоанализа (= отсутствие кушетки, а следовательно, и подлинного переноса, границы применения метода, предложенного Мореном, и т. д.). Иными словами, исследования сценария (а также нозографические и характерологические исследования) отличаются от того подхода, который я пытаюсь здесь определить и к которому я медленно двигаюсь, отмечая все то, что им не является; отличаются — как я стремился показать по ходу этого движения — не столько своим безразличием к означающему, сколько безразличием к *кинематографическому* означающему.

Может показаться странным, что пока я так долго рассуждал об исследованиях сценария, мне даже не пришло в голову напом-

нить: все они становятся невозможными, когда мы имеем дело с фильмами без сценария — «абстрактными» фильмами, «авангардными» фильмами 1920–1930-х годов, современными экспериментальными фильмами и т. д. Или, иначе говоря (в менее категоричной форме), если эти исследования возможны, интерес к ним должен убывать в той мере, в какой анализируемый фильм уклоняется от полного нарративно-репрезентативного режима (даже если при этом сохраняется «интрига»). (Существуют всевозможные промежуточные случаи; фильмы Эйзенштейна являются диегетическими, но в меньшей степени, чем современная кинопродукция Голливуда.) В большей или меньшей степени особенность подобных фильмов состоит в том, что кинематографическое означающее теряет свой статус нейтрального и прозрачного проводника, состоящего на непосредственной службе у явного и единственно важного означаемого (= сценарий), и, напротив, стремится к тому, чтобы запечатлеть в нем свое собственное действие, захватить более важную часть общего значения фильма, таким образом все больше и больше снижая ценность исследований сценария, делая их в итоге невозможными.

Что касается работ четвертой категории (полного исследования текстовой системы), то они, напротив, отличаются своим постоянным интересом к означающему. Эти методы способны прояснить его функционирование особенно эффективно в той мере, в какой, как и всякое исследование текста, помещают его в рамки какого-нибудь ограниченного *корпуса* текстов (фильма, нескольких фильмов одного режиссера или одного жанра), который может быть детально исследован. Вместе с тем психоаналитическое понимание означающего кино (*кинематографического означающего*) не является собственным и единственным объектом этих исследований (их объектом является структура фильма, поэтому я и дал им такое название). В другой своей работе³¹ я пытался показать, что текстовая система, интерпретация каждого фильма в его своеобразии образуют, по определению, некоторое *смешанное поле*, где встречаются и соединяются друг с другом коды специфические (более или менее присущие кино, и только ему) и коды не-специфические (более или менее общие для различных «языков» и для определенного состояния культуры). В самом деле, фигуры кино, рассматриваемые в их наиболее

³¹ *Langage et Cinéma*, особенно гл. VI.3.

непосредственном значении, так же как и культурные фигуры, сами по себе могут анализироваться как означающие и означаемые, но, как только мы начинаем изучать значения менее частные и *близкие*, иными словами, как только мы начинаем рассматривать фильм в целом (как это происходит при исследовании текстовой системы), а не «ценность» того или иного движения камеры, той или иной реплики диалога³² — фигуры кино, в целом, начинают относиться к означающему, а культурные фигуры — к означаемому (явному). Латентное значение отдельного «произведения» в любом виде искусства всегда имеет что-то общее с подобным *сцеплением* глобального означающего и глобального означаемого или, лучше сказать, специфичности и всеобщности, которые оба являются означающими; это инстанция или скорее сила, которая в своем существе обратима и неоднородна: то, что она нам «говорит», имеет отношение к самому искусству и одновременно к иной области (человеку, обществу, автору), и она нам говорит это все вместе, как бы разом. Произведение искусства похищает у нас искусство в тот самый момент, когда представляет его нам, поскольку одновременно оно и больше и меньше, чем само искусство. Каждый фильм представляет нам кино и в то же время является его смертью.

Поэтому и существует возможность особого вида психоаналитической рефлексии о кино, направленной на само кино (а не на фильмы), на означающее как таковое. Здесь, как и везде, будут, конечно, взаимоналожения феноменов и необходимо избегать того, чтобы агрессивно (боязливо) превращать это направление работы в некую обособленную, укрепленную зону, отрезанную от всех остальных. Психоаналитическое знание о кинематографическом означающем может далеко продвинуться вперед благодаря текстовым исследованиям, уделяющим особое внимание собственной работе кино в этих текстах, и также благодаря анализу некоторых фильмов, в которых эта работа имеет более важное значение, чем в других (именно в этих двух отношениях исследования, подобные исследованиям Терри Кунцеля, представляют, как мне кажется, большой интерес). Другой подход — тот, который я имел в виду и к которому я пришел, — заключается в непосредственном рассмотрении, за пределами любых конкретных фильмов, психоаналитических импликаций *кинематографического*.

³² *Langage et Cinéma*, особенно гл. X.7.

Я намереваюсь рассмотреть это или, по крайней мере, приступлю к этому во второй половине данного текста (ч. I, 3–5), а также в остальных частях книги.

В течение многих лет, начиная с 1968 года, коллектив *Кайе дю Синема* играл во Франции ведущую роль в появлении этого нового направления исследований; я имею в виду главным образом вклад Жана-Луи Комоли или Паскаля Боницера (однако не только их, поскольку существовала целая группа исследований). Иногда исследования подобного рода критиковали за темноту или чрезмерную изощренность или за то, что они являются чем-то вроде *набегов*, что они несколько эллиптичны, недостаточно последовательны и вторгаются на новые территории, не пытаясь по-настоящему на них закрепиться. В некоторых случаях (но далеко не всегда) эта критика отчасти справедлива. Впрочем, она не способна заслонить интерес и значимость открытия, *жест*, указанное направление: так ли уж часто в прежних кинематографических теориях предпринимались попытки прояснить в понятиях психоанализа такие явления, как закадровое пространство, кадрирование, быстрый монтаж или глубинное построение кадра?

В самом деле, хорошо известно, что различные «языки» (живопись, музыка, кино и т. д.) отличаются друг от друга — и с этим прежде всего связана сама их *множественность* — своими означающими, как физическим и перцептивным определением этих последних, так и формальными или структурными особенностями, которые ими определяются, а вовсе не своими означаемыми или, во всяком случае, не ими непосредственно.³³ Не существует означаемого, которое бы принадлежало собственно литературе или, напротив, кино; не существует такого «великого общего означаемого», которое можно было бы отнести, например, к живописи как таковой (= еще одно мифическое воплощение веры в существование последнего означаемого). Любое средство выражения позволяет сказать все: под этим «все» я понимаю неопределенное множество «вещей»(?), совпадающих в большой мере в разных языках искусства. Очевидно, каждый из них выражает все эти вещи по-своему, вот откуда иногда возникает ощущение, что существует какое-то великое означаемое. Означаемое — то самое, которое продолжает носить это неудачное наименование, поскольку

³³ См. гл. X в *Langage et Cinéma*, которая полностью посвящена этой проблеме.

ку к нему можно подступиться только в границах означающего. Собственно кинематографическое не сводится к некоему устойчивому перечню тем или сюжетов, которые особенно подходили бы для кино и к которым другие виды искусства имели бы меньшее «призвание» (чисто метафизическая концепция, оперирующая *сущностями*): его можно только определить или скорее предугадывать как особый способ говорить о чем-то (или ни о чем), то есть как *эффект означающего* — как особый коэффициент значения (а не означаемого), присущий функционированию кино в большей степени, чем функционированию других механизмов, других устройств. На языке лингвистики я бы сказал, что психоаналитическому освещению поддается не только каждый отдельный фильм (и не просто фильмы), но в равной мере, присущие материи означающего кино, и те особые коды, которые они допускают, то есть, если говорить словами Ельмслева, материя означающего и форма означающего.

Главные режимы означающего. Итак, необходимо изучать означающее, а не обязательно кино «вообще» (= высказывать суждения, каждое из которых справедливо для любых фильмов). Ибо существует много промежуточных стадий. Исследования, где фильмы объединяются в относительно небольшие группы, например по принадлежности одному режиссеру или одному исторически очерченному «жанру», делают возможными те, которые близки к текстовому анализу. Но существуют также категории более широкие, что-то вроде «сверхжанров», которые я предпочел бы называть *главными кинематографическими режимами*, каждый из которых соотносится, ко всему прочему, с определенной группой фильмов, но только потенциально, поскольку группа сама по себе так велика, что невозможно назвать точное количество входящих в нее фильмов (и кроме того, поскольку эти режимы часто переплетаются между собой, так что один и тот же фильм может принадлежать нескольким режимам одновременно). Парадокс этих режимов, соответствующих главным известным на сегодняшний день *формулам кино*, состоит в том, что достаточно часто они оказываются недолговечными и расплывчатыми, переходя на границах в неопределенную последовательность особых случаев, и тем не менее весьма ясно и отчетливо вырисовываются в центре: именно поэтому их можно определить только содержательно, а не количественно. Это расплывчатые, но отнюдь не пустые институ-

ции. Зритель, привыкший к кино («наивный» зритель), никогда не ошибется в них, поскольку этими ментальными категориями он владеет и умеет с ними обращаться. Он мог видеть множество так называемых игровых документальных фильмов (*documentaires romancés*, подобное выражение само по себе свидетельствует о смешении двух в принципе различных жанров), но ни на минуту не сомневается, что документальный фильм и «фильм с сюжетом» остаются, по своему определению, автономными и что в других случаях каждый из них проявляется в своем чистом или, по крайней мере, более чистом виде.

Я не стремлюсь здесь полностью перечислить эти главные жанры: меня интересует их статус, а не перечень. Их несколько, и некоторые из них составляют серии. Каждая серия формирует парадигму (в терминах логики — сумму взаимодополняющих классов), весь набор форм которой совпадает со всей кинематографической продукцией в целом, но членит ее иначе, чем это делают соседние серии. Например, серия: кинохроника/документальный фильм/анонс кинофильма/рекламный ролик/«полнометражный фильм». Или, например, другие серии: «цветной фильм/черно-белый фильм», «немой фильм/звуковой фильм». (Мы видим, что одни категории имеют более четкие границы, чем другие.) В других случаях конституируются не настоящие серии, а скорее определенные «типы» фильмов, которые (именно в качестве типа) социально ощущаются как несколько отличающиеся от прочих и которые в целом противопоставляются всем остальным фильмам; эти последние становятся «обыкновенными фильмами» (= *не маркированными* с такой точки зрения). Так, существует стереокино и все остальные фильмы, существуют широкоэкранные фильмы и все остальные, панорамное кино («синерама») и все остальные, и т. д.

Среди этих разнообразных классификаций одна представляется наиболее важной для любых исследований кинематографического означающего (основы этих классификаций), и в особенности психоаналитического, но, как это часто бывает, сама эта классификация — одна из наиболее расплывчатых, наиболее сложных (и наиболее трудноосуществимых), если пытаться установить ее путем подсчета фильмов. Речь идет о классификации, разграничивающей фильмы, которые я называю диегетическими (нарративно-репрезентативные), и фильмы, которые не рассказывают историю, а между этими двумя категориями располагается вну-

шительное количество особых или смешанных случаев.³⁴ Важность этого разграничения, то, что делает его, несмотря на неустойчивый характер, столь значимым для всех типов рефлексии от «самых наивных» до самых теоретических, определяется сугубо историческими факторами (= индустриальными, идеологическими, психоаналитическими и т. д.) и не зависит от того, приходится или не приходится по вкусу тому или иному зрителю игровое кино (напротив, это вкус определяется фактически сложившейся и к тому же непростой ситуацией). Появившись в конце XIX века, кино сразу же было подхвачено западноевропейской аристотелевской традицией, разделяющей искусства, основанные на вымысле и на репрезентации, диэгесис и мимесис, к чему зрители были подготовлены (и подготовлены не только сознательно, но и на уровне бессознательного влечения) благодаря опыту романа, театра, фигуративной живописи, — традицией, оказавшейся наиболее плодотворной для киноиндустрии. И по сей день большинство снимающихся фильмов в той или иной мере задействуют формулу вымысла: я постараюсь объяснить, почему и как это происходит, в другом тексте (см. ч. III настоящ. изд.).

Заметим также, что в своем формальном механизме (исторически достаточно показательном) классификация, основанная на категории вымысла, осуществляется обратным образом, нежели это происходит в других парадигмах, о которых я уже упоминал. Эта классификация отделяет фильмы нарративные от всех остальных, то есть «позитивный» полюс — тот, который получает здесь определение, — соответствует большинству фильмов, а не наоборот, как это происходит при противопоставлении фильмов «синерамы» и фильмов «обычных». Теперь фильм, идеологически воспринимающийся как обычный (игровой фильм), служит отправной точкой и, собственно, открывает парадигму, а категория «всех остальных» фильмов предстает менее многочисленной и включает в себя фильмы, которые общество рассматривает как несколько странные (если, по крайней мере, речь идет о полнометражных фильмах, претендующих на то, чтобы войти в число «основных фильмов»). Маркирование здесь осуществляется сложным способом: казалось бы, непонятный фильм должен выступать как маркиро-

³⁴ Одна из этих промежуточных позиций была замечательно исследована Клодом Бэблье, Мишелем Мари и Мари-Клэр Ропар (Claude Bailbié, Michel Marie, Varie-Claire Ropars, *Muriel*. Paris: Galilée).

ванный член парадигмы, поскольку он более необычен и «специфичен», однако (что еще более необычно) именно немаркированный член, игровой фильм, утверждается в первую очередь, и уже по отношению к нему можно определить все *остальные* фильмы. Такое особое положение маркированности может наблюдаться всегда, когда общество противопоставляет нормальное маргинальному: маргинальное, как предполагает само слово, — то, что возникает «после», это осадок; оно не может функционировать как позитивный первичный член оппозиции, но поскольку позитивное подразумевает большинство (и слово «нормальное» одновременно содержит оба этих понятия), то маргинальное, как более необычное, маркируется и одновременно оказывается в разряде «остального». Здесь мы в очередной раз видим, что формальные конфигурации полностью определяются социоидеологическими параметрами (объективно преобладающая позиция игрового кино сказывается на обычных ментальных категориях), а эти последние выходят к чему-то латентному, которое я в данном случае обозначил только на уровне предсознательного. Существуют такие области предсознательного, которые более или менее постоянно удалены от сознания, но доступ к которым не требует психоаналитического сеанса или настоящего снятия вытеснения. Не стоит поспешно относить все имплицитное или невысказанное, даже если в нем обнаруживаются черты постоянства, к бессознательному. Можно, однако, проследить бессознательные истоки маргинального статуса не-игрового фильма; надо только не смешивать две эти стадии.

Игровой фильм — это фильм, в котором кинематографическое означающее работает не на себя, но полностью направлено на то, чтобы стереть следы своей работы, непосредственно выйти на прозрачность означаемого, истории, в действительности создаваемой этим означающим, которое, однако, делает вид, что только «иллюстрирует» ее, только передает постфактум, словно она существовала и до него (= иллюзия референции): еще один пример продукта, который представляет собой выворачивание наизнанку собственного производства. Этот *эффект предшествоющего существования* — этот слабый гул «давних времен», самого главного детства — представляет собой великое (и глубоко бессознательное) очарование любого вымысла в тех многочисленных культурах, где он существует. Таким образом, игровой фильм представляет собой одновременно отрицание означающего (попытку заставить забыть о нем) и определенный, совершенно конкретный

режим функционирования этого означающего, а именно такой, который требует себя забыть (забыть в большей или меньшей степени, в зависимости от того, насколько фильм исчерпывается своим сценарием). Следовательно, игровые фильмы отличает не «отсутствие» в них собственно работы означающего, но ее *присутствие в модусе отрицания*, и известно, что этот тип присутствия является одним из наиболее сильных. Важно изучать эту игру присутствия–отсутствия, которую Андре Базен предвосхитил в своем понятии «классическая раскадровка» (*découpage*); необходимо также исследовать означающее кино, которое функционирует в режиме вымысла. С другой стороны, как я уже говорил, чем в большей степени фильм может быть сведен к своему диегесису, тем менее важным для текстовой системы является изучение его означающего. В этом нет противоречия: диегетическая формула означающего — это сложный механизм, который еще не достаточно хорошо изучен, но каким бы он ни был, он имеет отношение к очень большому количеству фильмов и поэтому ни к какому из них в отдельности.

Таким образом, существуют большие категории (игровой фильм, цветной, широкоформатный и т. д.), которые представляются не столько исчислимыми совокупностями фильмов (даже если они иногда и являются таковыми), сколько различными ипостасями самого кино, по крайней мере, теми из них, которые оно уже явило нам, ибо будущее скрывает от нас еще множество других. Можно интересоваться ими самими по себе и в то же время изучать означающее кино в его основных институциональных проявлениях. В семиологической перспективе наиболее маркированным методологическим различием является не противопоставление отдельного фильма (= один-единственный фильм) и «кино в целом» (= все существующие фильмы), но противопоставление исследований текстов и исследований кодов. В обоих случаях могут рассматриваться группы фильмов, которые редуцируются до одного, если речь идет о текстовом анализе, и расширяются до масштабов всего кино при переходе к анализу кодов. Образующийся разрыв должен отделить группы, которые могут быть как-то ограничены, от тех групп, расплывчатость и достаточно большой состав которых не позволяют рассматривать их как текст (то есть как *целое*), которые могут быть поняты только на основании непосредственного изучения соответствующих черт означающего (свойственных неограниченному числу фильмов) и которые

к тому же с момента их исторического или социологического определения являются не столько группами фильмов, сколько аспектами кино. Такого рода анализ связан с изучением кино в целом и принадлежит к тому же виду исследований.

3 > **И**дентификация, зеркало

«Каким может быть вклад фрейдовского психоанализа в изучение кинематографического означающего?» — таков был тот вопрос-сновидение,

который я поставил перед собой (научное воображаемое, стремящееся к символизации), и мне кажется, я его почти целиком *проговорил*, но и только, не дав при этом никакого ответа. Я просто прислушался сам к тому, что хотел сказать (обычно этого и не узнаешь, пока не напишешь), только и сделал, что спросил мой собственный вопрос; и с отсутствием ответа придется смириться — ведь это составляющая любой эпистемологической процедуры.

И поскольку вначале я хотел обозначить (в качестве пустых клеток, часть из которых начинают заполняться, не дожидаясь меня — и тем лучше) место различных направлений работы, и в особенности последнего, психоаналитического исследования означающего, которое больше всего меня интересует, то теперь я должен что-то вписать в эту пустую клетку и, следуя строго в направлении бессознательного, все более углубляться в анализ исследовательского желания, заставляющего меня писать. И для начала, конечно, придется задать новый вопрос: какие из специфических свойств кинематографического означающего, отличающих кино от литературы, живописи и т. д., по своей природе самым непосредственным образом нуждаются в том методе познания, который может нам дать только психоанализ?

Восприятие, воображаемое

Означающее кино является *перцептивным* (визуальным и слуховым). Таково же и

означающее литературы, поскольку написанное необходимо *прозвучать*, но в этом случае задействуется более ограниченный перцептивный регистр: только графемы, письмо. То же самое в

равной мере относится к живописи, скульптуре, архитектуре, фотографии, но опять же со своими особыми ограничениями: отсутствие слухового восприятия, отсутствие в самом визуальном ряду некоторых важных измерений, таких как время и движение (разумеется, существует время взгляда, но объект, на который смотрят, не вписывается в точную и упорядоченную временную последовательность, которая навязывается зрителю извне). Означающее музыки также является перцептивным, но, как и другие означающие, оно менее «экстенсивно», чем означающее кино, поскольку здесь отсутствует визуальное и даже в аудиальном ряду отсутствует понимаемая речь (исключением является песня). Одним словом, прежде всего поражает то, что кино является, если можно так выразиться, *более перцептивным*, чем множество других способов выражения; оно мобилизует большее количество осей восприятия. (Вот почему кино иногда представляют как «синтез всех искусств»; само по себе это мало о чем говорит, но если ограничиться количественным показателем регистров восприятия, то действительно можно сказать, что «кино» содержит в себе означающие других искусств: оно дает нам возможность увидеть картины, услышать музыку, состоит из фотографических изображений и т. д.)

Однако это, отчасти количественное, «превосходство» исчезает, если сравнить кино с театром, оперой или другими зрелищами подобного рода. Последние также задействуют одновременно зрение и слух, восприятие речи и других звуков, движение, реальное течение времени. Но их отличие от кино заключается в другом: театр и опера не состоят из *образов*, восприятие, которое они предлагают глазу и слуху, вписывается в подлинное (не фотографическое) пространство, в то же самое пространство, где находится публика во время спектакля. Все, что видят и слышат зрители, активно производится в их присутствии живыми людьми или точно так же реально присутствующим реквизитом сцены. Речь здесь идет не о проблеме вымысла, а скорее об определяющих свойствах означающего: театральная пьеса может представлять что-то вымышленное или нет, но тем не менее ее действие, как того требует мимесис, возложено на реальных людей, действующих в пространстве и реальном времени, *на той же «сцене», где находится публика*. «Другая сцена» — это кинематографический экран, хотя его, по справедливости, сценой не называют, — изначально стоит ближе к фантазму: то, что там разворачивается, может, как и в случае театральной сцены, в той или иной степени

быть вымыслом, но само это разворачивание фиктивно: актеры, декорации, слова, которые мы слышим, — все отсутствует, все *записано* (как мнезический след, который сразу оказывается следом и никогда не был ничем иным), и все это остается таковым, даже если записанное не является «историей» и не нацелено на создание иллюзии вымысла. Ибо здесь целиком записано и одновременно отсутствует само означающее: маленькая свернутая перфорированная лента, которая «содержит» в себе безграничные пейзажи, великие битвы, ледоход на Неве, время всей человеческой жизни и вместе с тем легко помещается в обычную круглую металлическую коробку скромных размеров — прямое доказательство того, что лента «реально» не содержит в себе ничего подобного.

В театре Сара Бернар может сказать мне, что она Федра, или, если пьеса принадлежит эпохе, отказывающейся от фигуративного режима, то актриса, как в современном театре, могла бы сказать мне, что она Сара Бернар. Но в любом случае я увидел бы Сару Бернар. В кино она могла бы говорить и то и другое, но произносить слова будет только ее тень (или она будет говорить это отсутствуя). Любой фильм — это всегда фикция.

Дело тут не только в актере. Сегодня существуют театр и кино без актеров или, по крайней мере, актеры уже не берут на себя целиком и полностью ту функцию, которая принадлежит им в классических спектаклях. То, что справедливо относительно Сары Бернар, может относиться к предмету, реквизиту, например стулу, который на театральной сцене, как в пьесах Чехова, может делать вид, что это стул, на котором сидит по вечерам меланхоличный русский помещик; напротив (у Ионеско), этот же стул может сообщить мне, что он является театральным стулом. Но в конце концов это стул. В кино он должен будет сходным образом выбирать между двумя этими позициями (и многими другими, промежуточными и более тонкими), но когда зрители его увидят, когда они должны будут признать этот выбор, никакого стула уже не будет: вместо себя он делегирует только лишь свое отражение.

Особенностью кино является не то воображаемое, которое оно способно репрезентировать, но то, которым оно *является* изначально, которое конституирует кино в качестве означающего (и то и другое взаимосвязано; кино способно представлять так хорошо это воображаемое потому, что им является; однако оно является

им даже тогда, когда его уже не репрезентирует). Удвоению (возможному), которое устанавливает интенцию вымысла, предшествует в кино то первое всегда-уже осуществившееся удвоение, благодаря которому устанавливается означающее. По определению, воображаемое сочетает в себе некоторое присутствие и некоторое отсутствие. В кино не только вымышленное означаемое, если оно там имеется, является присутствующим в модусе отсутствия — прежде всего таковым является означающее.

Таким образом, кино, которое, с точки зрения количества сенсорных регистров, «более перцептивно», чем другие виды искусства, в то же время, принимая во внимание статус этих перцепций, а не их количество или разнообразие, оказывается «менее перцептивным», чем остальные виды искусства; ибо все эти перцепции в каком-то смысле «ложные». Или, точнее, активность восприятия в кино реальна (кино не является фантазмом), но воспринимаемое не является реальным объектом: это его тень, его фантом, его двойник и его подобие в новой разновидности зеркала. Могут сказать, что литература, в конце концов, точно так же состоит из подобию (написанные слова представляют отсутствующие объекты). Но, по крайней мере, она не представляет нам все эти отсутствующие объекты во всех их реально воспринимаемых деталях, как это делает экран (который и больше дает, и больше отнимает). Особая позиция кино определяется этим двойным характером его означающего: необычное перцептивное богатство, в то же время отмеченное, в самом своем принципе, необычной степенью нереальности. Кино вовлекает нас в воображаемое больше, чем остальные виды искусства, или делает это совершенно уникальным способом: оно подключает все восприятие, чтобы низвергнуть его в его же собственное отсутствие, которое, тем не менее, является единственным присутствующим означающим.

Все-воспринимающий субъект

Итак, фильм подобен зеркалу. Но в одном важном пункте он отличается от первичного

зеркала: как и в зеркале, в нем может отражаться все что угодно, кроме одного — в нем никогда не может отразиться собственное тело зрителя. При определенном положении зеркало внезапно становится стеклом без амальгамы.

В зеркале ребенок воспринимает привычные домашние предметы и также свой объект *par excellence*, свою мать, которая держит его на руках перед зеркалом. Но главное, он воспринимает свое собственное изображение. Именно здесь первичная идентификация (образование Я (Moi)) приобретает некоторые из своих главных особенностей: ребенок видит себя как другого и рядом с другим. Этот другой (мать) своим авторитетом, своим речительством в регистре символического и, кроме того, подобием своего зеркального образа образу ребенка (оба они имеют человеческий облик) гарантирует последнему, что это именно он. Следовательно, Я ребенка формируется через идентификацию с себе подобным, причем одновременно в двух смыслах — метонимическом и метафорическом: другое человеческое существо, которое отражено в зеркале, и само отражение, которое является и не является его телом и которое ему подобно. Ребенок идентифицируется с самим собой как с объектом.

В кино объект остается: на экране всегда что-то присутствует, вымышленное или нет. Но отражение собственного тела исчезло. Зритель кино не является ребенком, а ребенок, который реально находится на стадии зеркала (приблизительно от 6 до 18 месяцев), был бы, конечно, не способен следить за самым простым фильмом. Таким образом, то, что *делает возможным* отсутствие зрителя на экране или скорее интеллигибельное развертывание фильма, несмотря на это отсутствие, — это знакомство зрителя с опытом зеркала (истинного зеркала) и то, что он таким образом способен конституировать мир объектов, не имея уже нужды в том, чтобы обнаруживать в нем прежде всего себя самого. В этом отношении кино (и это естественно) уже располагается на стороне символического: зритель знает, что объекты существуют, что сам он существует как субъект, что он становится объектом для других; он обладает знанием о себе и о себе подобных; нет больше необходимости, чтобы эта схожесть буквально *изображалась* для него на экране, как это было в зеркале его детства. Как и любая другая глубоко «вторичная» активность, практика кино предполагает, что первичная неразличимость Я и Не-Я уже преодолена.

Но с *тем же* тогда идентифицируется зритель во время показа фильма? Ведь ему необходимо с чем-то идентифицироваться: идентификация в ее первичной форме перестала быть для него актуальной необходимостью, но он продолжает зависеть — иначе фильм оказался бы непонятным, гораздо более непонятным, чем

самые непонятные фильмы, — от постоянной игры идентификаций, без которой не может обойтись никакая социальная жизнь (так простейший разговор предполагает чередование *Я* и *Ты*, и, следовательно, способность двух собеседников к взаимной и обратимой идентификации). Какую же форму эта устойчивая идентификация, которой, как показал Лакан, принадлежит основная роль даже в самом абстрактном рассуждении³⁵ и которая для Фрейда была «социальным чувством»³⁶ (= сублимация гомосексуального либидо, представляющая собой реакцию на агрессивное соперничество представителей одного поколения после убийства отца), принимает в том особом случае, когда она оказывается одной из социальных практик, а именно кинематографическим показом?

Очевидно, зритель имеет возможность идентифицироваться с вымышленным персонажем. Но для этого необходимо, чтобы хотя бы один такой персонаж существовал. Таким образом, это справедливо только для нарративно-репрезентативного фильма, а не для психоаналитической структуры означающего кино как такового. Зритель может также идентифицироваться с актером, в фильмах, в которых элемент вымысла в том или ином виде отсутствует и где актер представляет себя именно как актера, а не персонажа, но в то же самое время как человеческое существо (как воспринимаемое человеческое существо), что позволяет зрителю идентифицироваться с ним. Однако этот фактор (даже вместе со всеми предыдущими и распространяющийся на очень большое количество фильмов) был бы недостаточен. Он только обозначает вторичную идентификацию в некоторых ее формах (вторичную в самом кинематографическом процессе, поскольку в любом другом смысле любая идентификация, за исключением идентификации с зеркалом, может рассматриваться только как вторичная).

Это объяснение недостаточно по двум причинам, первая из которых является только нерегулярным, анекдотическим и поверхностным следствием второй (но по этой причине и более заметной, поэтому я ее называю первой). Кино расходится с театром

³⁵ Lacan J., Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée, in: *Écrits*, p. 197–213.

³⁶ Фрейд З., Я и Оно, с. 246, 250–251 (= «десексуализованное социальное чувство»); см. также о паранойе: Зигмунд Фрейд, Введение в нарциссизм, в кн.: Фрейд З., *Либидо*, с. 114, 117.

еще в одном важном пункте, на который нередко обращалось внимание: кино часто представляет нам такие достаточно продолжительные эпизоды, которые (буквально) можно было бы назвать «нечеловеческими», — это широко известная тема кинематографического «космоморфизма», разрабатываемая многими теоретиками кино, — а именно эпизоды, в которых появляются только неодушевленные предметы, пейзажи и т. д. и которые иногда на протяжении минут не предлагают никакой человеческой формы для зрительской идентификации. Надо думать, что последняя в своей глубинной структуре остается незатронутой, поскольку фильм в такие моменты *функционирует* так же успешно, как и во все остальные, и поскольку фильм (например, документальный географический фильм) в этих условиях разворачивается интеллигибельно. Вторая, более радикальная причина, состоит в том, что идентификация с персонажем, появляющимся на экране, даже когда подобная идентификация действительно существует, ничего не сообщает нам о том, каково же *место зрительского Я* в общении означающему его статуса. Это *Я*, о котором только что говорилось, уже сформировано. Но поскольку оно существует, возникает вопрос, *где же оно* располагается во время показа фильма? (Подлинная первичная идентификация, идентификация зеркала, формирует *Я*, тогда как все остальные, напротив, предполагают, что оно уже сформировано и может быть «обменено» на объект или подобный себе субъект.) Таким образом, где же тогда находится мое *Я*, когда я «опознаю» свое подобие на экране и, особенно, когда я его не опознаю? Где же находится тот, кто способен при необходимости себя опознать?

Ответ, что кино, как любая социальная практика, требует, чтобы психический аппарат его участников был уже полностью сформирован, и что этот вопрос, таким образом, относится к общей теории психоанализа, а не собственно теории кино, будет недостаточен. Но задавая вопрос «Где находится мое *Я*?», я не претендую на то, чтобы пойти так далеко, или, точнее, пытаюсь пойти несколько дальше: речь идет о *месте*, которое это уже сформированное *Я* занимает во время показа фильма, а не социальной жизни вообще.

Зритель отсутствует на экране: в отличие от ребенка, стоящего перед зеркалом, он не может идентифицироваться с собой как объектом, а только с объектами, которые находятся там без него. В этом смысле экран не является зеркалом. На этот раз воспри-

нимаемое оказывается полностью в сфере объекта и теперь уже нет никакого эквивалента собственному образу, того особого смешения воспринимаемого и субъекта («другого» и «я»), которое было необходимой фигурой, позволяющей отделить одно от другого. В кино на экране всегда другой, я же только смотрю на него. Я не принимаю никакого участия в том, что воспринимаю, я, напротив, являюсь *все-воспринимающим*. Все-воспринимающий звучит почти что как всемогущий (это и есть тот знаменитый дар «вездесущия», который фильм преподносит своему зрителю); все-воспринимающий еще и постольку, поскольку я полностью нахожусь на стороне воспринимающей инстанции — инстанции, отсутствующей на экране, но, конечно, присутствующей в зале, представляющей собой огромные глаз и ухо, без которых воспринимаемое было бы некому воспринимать, другими словами, инстанции, *конституирующей* означаемое кино (это я порожаю фильм). И если самые экстравагантные изображения и звуки или самые изощренные, максимально удаленные от реальной жизни сочетания того и другого не препятствуют образованию значения (и прежде всего, не *удивляют* зрителя, вернее, удивляют его не реально, а интеллектуально; зритель просто относит такой фильм к категории странных), то происходит это потому, что зритель знает: он в кино.

В кино *знание субъекта* принимает очень конкретную форму, без которой не был бы возможен никакой фильм. Это знание двойственно (но в то же время едино): я знаю, что воспринимаю что-то воображаемое (поэтому его странности, даже если они совершенно исключительны, меня серьезно не волнуют), и я знаю, что это я его воспринимаю. Это второе знание, в свою очередь, тоже удваивается: я знаю, что мое восприятие реально, что фильм физически воздействует на мои органы чувств, что я не фантазирую, что четвертая стена зала (экран) действительно отличается от трех остальных, что перед ней располагается кинопроектор (и не я показываю фильм или, по крайней мере, не только я), и я также знаю, что это я воспринимаю все это, что этот воспринимаемый-воображаемый материал располагается во мне, как на втором экране, и что именно во мне он выстраивается в организованную последовательность, и, следовательно, я и есть место, где это реально воспринимаемое воображаемое достигает символического, утверждаясь как означаемое определенного типа институционализированной социальной активности, называемой «кино».

Другими словами, зритель идентифицируется с *самим собой*, с самим собой как чистым актом восприятия (бодрствованием, готовностью), как условием возможности воспринимаемого и, следовательно, чем-то вроде трансцендентального субъекта, предшествующего всякому феноменологическому *налигию*.

Это странное зеркало очень похоже на зеркало детства и вместе с тем сильно отличается от него. Очень похоже, как подчеркивал Жан Луи Бодри,³⁷ поскольку во время сеанса у нас, как у детей, двигательная функция ослаблена, а функция восприятия усилена; поскольку мы, так же как и дети, являемся добычей воображаемого, двойника, и парадоксально оказываемся таковыми через реальное восприятие. И сильно отличается, поскольку это зеркало отражает все, кроме нас самих, поскольку мы целиком находимся вне его, тогда как ребенок одновременно располагается в нем и перед ним. Как *механизм* (в топографическом смысле этого слова) кино в большей степени вовлечено в поток символического и соответственно вторичного процесса, чем зеркало детства. И это удивительно, поскольку кино входит в нашу жизнь спустя долгое время после стадии зеркала, но для меня более важно то, что оно вписывается в его след одновременно так прямо и так смещенно, что не имеет соответствий в других механизмах означивания.

Идентификация с камерой

Предшествующий анализ отчасти совпадает с исследованиями, которые уже имеются

и которые я не буду повторять: это исследования живописи Кватроченто или даже самого кино, настаивающие на роли монокулярной перспективы (а следовательно, и кинокамеры) и ее «точки схода», которая вводит пустое место для субъекта-зрителя, всемогущую позицию, каковая есть позиция Бога или, шире, некоего последнего означаемого. Действительно, идентифицируясь с самим собой как со взглядом, зрителю не остается ничего другого, как идентифицироваться также и с кинокамерой, которая до него смотрела на то, что он видит сейчас, и *положение* которой (= кадрирование) определяет точку схода. Во время показа камера отсутствует, но она имеет своего поверенного, представляющего собой другой аппарат, а именно «проектор». Аппарат, который находится

³⁷ См. примеч. 6 на с. 28.

за зрителем, за его головой,³⁸ то есть там, где, фантазматически, располагается «фокус» любого видения. Каждому из нас доводилось, даже за пределами так называемых *salles obscures* (кинзалов), ощущать свой собственный взгляд как своего рода прожектор, который поворачивается на шее, как на оси (подобно движению камеры во время панорамирования), и перемещается, когда перемещаемся и мы (что и представляет собой тревелинг): подобно лучу света (только без микроскопической пыли, наполняющей и пронизывающей его в кинозале), услужливо выхватывающего из небытия, там, куда он падает, подвижные и изменчивые лоскуты темноты. (В некотором смысле это подобно восприятию и сознанию, как их понимал Фрейд:³⁹ *свет* в двойном значении освещения и открытия, как в механизме кино, который содержит и то и другое; свет ограниченный и подвижный, который достигает только малой части реального пространства, но, с другой стороны, обладает даром проливать на него свет.) Без этой идентификации с камерой было бы невозможно понять некоторые факты, которые, однако, встречаются постоянно: почему, например, зритель не испытывает никакого удивления, когда изображение «движется по кругу» (= панорамирование), хотя он знает, что не поворачивал головы? Дело в том, что у него нет необходимости ее поворачивать на самом деле, поскольку она «поворачивается» благодаря его способности всевидения, идентификации зрителя с движением камеры, как у трансцендентального, а не эмпирического субъекта.

Любое видение заключается в двойном движении: проективном (это и есть «движущийся» прожектор) и интроективном, при котором сознание выступает как чувствительная записывающая поверхность (экран). У меня сразу создается впечатление, что я, как говорится, «бросаю» взгляд на предметы и эти последние, освещенные таким образом, располагаются во мне (тогда мы мо-

³⁸ См. André Green, *L'Écran bi-face, un oeil derrière la tête, Psychanalyse et Cinéma*, Paris, janvier 1970, n. 1. Как будет видно в следующем пассаже, мой анализ отчасти совпадает с исследованием Андре Грина.

³⁹ Фрейд З., Я и Оно, с. 241–242; Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 474 (= сознание как орган чувств) и 488 (= сознание как две чувствительные поверхности для восприятия внешних и внутренних процессов); Фрейд З., *Бессознательное*, с. 157–158 (психические процессы сами по себе являются бессознательными, сознание предстает перед нами как функция, которая *воспринимает* только их малую часть) и т. д.

жем сказать, что они, например, «проецируются» на сетчатку глаза). Необходимо направить на мир поток, называемый взглядом и объясняющий все мифы магнетизма, чтобы объекты могли подняться вверх по течению (используя его, чтобы найти дорогу) и наконец достигнуть нашего восприятия, которое, перестав быть источником излучения, становится теперь мягким воском, на котором они отпечатаются.

Технология съемки в большой степени соответствует этому сопровождающему восприятие фантазму, достаточно, впрочем, обыденному. Камера, словно огнестрельное оружие, «нацелена» на объект, и последний оставляет свой отпечаток, след на рецептивной поверхности пленки (= интроекция). Сам зритель не может избежать этих «тисков», поскольку сам является как бы частью кинооборудования и поскольку именно эти «тиски», в плане воображаемого (Мелани Кляйн), маркируют наши связи с миром в целом и укореняются в первичных фигурах оральности. Как я уже говорил, во время сеанса зритель представляет собой прожектор, световой луч которого удваивает световой луч проектора, который, в свою очередь, удваивает работу камеры; кроме того, зритель также уподобляется светочувствительной поверхности, которая удваивает экран, как бы удваивающий кинопленку. В зале существует два световых потока: один из них достигает экрана, выходя из аппаратной и от зрителя в качестве проекции, а другой движется от экрана, чтобы «расположиться» в восприятии зрителя в той мере, в какой оно интроективно (на сетчатке, как на втором экране). Когда я говорю, что «я вижу» фильм, то я понимаю под этим единственное в своем роде смешение двух противоположных потоков: фильм является тем, что я воспринимаю, и одновременно тем, что я запускаю, поскольку его не было, когда я входил в зал, и не будет, стоит лишь только закрыть глаза. Запуская его, я представляю собой кинопроектор, воспринимаю фильм — экран; в обоих случаях я — камера, смотрящая и снимающая.

Таким образом, структура означающего в кино основывается не на одном-единственном удвоении, а на серии зеркальных эффектов, выстроенных в цепочку. В этом плане кино, как и топика, подобно другому «пространству», которое создается аппаратурой (камера, проектор, пленка, экран и т. д.), являющейся необходимым условием существования институции в целом: как известно, это оборудование также содержит в себе последовательность зеркал, линз, «ламп», обтюраторов, матовых стекол, через которые

проходит световой поток. Все это представляет собой удвоение иного рода, на этот раз более универсальное, где *аппаратура* становится метафорой (и в то же время реальным источником) институционализированного ментального процесса. Дальше мы увидим, что это оборудование также является фетишем.

В кино, как и во всем другом, символическое достигается только через игру воображаемого — проекции–интроекции, присутствия–отсутствия, через фантазмы, сопутствующие восприятию, и т. д. И даже когда оно достигнуто, Я все еще продолжает зависеть от вымышленных фигур, благодаря которым символическое и было достигнуто и которые накладывают на него печать иллюзии. Вторичный процесс только «охватывает» (и не всегда герметично) первичный, который постоянно присутствует и обусловливает саму возможность «охватывания».

Будучи цепочкой из множества зеркал, кино представляет собой механизм одновременно хрупкий и прочный: он подобен человеческому телу, измерительному прибору, социальному институту. И дело в том, что он представляет собой все это одновременно.

И вот теперь не тем ли я занят, что добавляю ко всем этим удвоениям еще одно, при помощи которого пытаюсь обосновать теорию кино? Разве я не смотрю на себя — того, кто смотрит фильм? Разве не это *желание видеть* (а также и слушать), лежащее в основании всей системы, я обращаю на эту самую систему (против нее)? Не являюсь ли я по-прежнему тем вуаеристом, которым я был перед экраном, только теперь мой взгляд устремлен на самого этого вуаериста, так что тем самым утверждается второй вуаерист, тот, кто пишет сейчас этот текст, т. е. опять я?

Об идеалистической теории кино

Место Я в институции означающего, как трансцендентального и тем не менее целиком

и полностью находящегося во власти иллюзии субъекта, поскольку именно институция (и сама аппаратура) предоставляет Я это место, дает нам, без всякого сомнения, хорошую возможность лучше понять и оценить четкие эпистемологические границы идеалистической теории кино, достигающей высшей точки в замечательных исследованиях Андре Базена. Еще не приступая к размышлениям о правомерности самого подхода, просто читая исследования

подобного рода, можно только удивляться той поразительной точности, остроте и тонкости восприятия, которое они часто демонстрируют. Но в то же время возникает смутное ощущение неустойчивости (которое ничего не меняет и одновременно меняет все); кажется, что где-то здесь скрывается слабое место, из-за которого вся конструкция может рухнуть.

Конечно, неслучайно, что в кинематографической теории главной фигурой идеализма предстает феноменология, на которую открыто ссылался сам Базен и другие авторы того же периода и из которой более имплицитно (но и в более обобщенной форме) происходят все концепции кино как мистического откровения, как полноправно представленной «истины» или «реальности», как явления сущего, епифании. Как известно, кино имеет дар приводить некоторых своих поклонников в подлинно профетические транс. Однако во всех этих космофанических концепциях (не всегда, правда, в самой крайней форме) уделяется значительное внимание «ощущению» находящегося во власти иллюзии «Я» зрителя, они часто предлагают нам блестящие описания этого ощущения, что позволяет усмотреть в них зерно научности и признать, что они способствовали продвижению нашего знания о кино. Но их слепое пятно — это *иллюзия*, которую являет собой само Я. Эти теории продолжают вызывать большой интерес, но их необходимо, так сказать, развернуть в противоположном направлении, подобно оптическому изображению фильма.

В самом деле, топический аппарат кино во многом похож на концептуальный аппарат феноменологии, и, таким образом, последний может быть использован для прояснения первого. (Кроме того, во всех областях следует начинать с исследования феноменологии того объекта, который мы хотим исследовать, с «рецептивного» описания его видимых проявлений; только после этого можно перейти к *критике*; необходимо напомнить, что у психоаналитиков есть своя собственная «феноменология».) В самой феноменологии (философской) *налицо* как онтологическое откровение, обращенное к воспринимающему субъекту (= перцептивное *cogito*), к субъекту, для которого здесь только и может что-то содержаться, в точности похоже на процесс утверждения означающего кино в Я, процесс, который я пытался здесь описать, вместе со зрителем, ушедшим в себя как в чистую инстанцию восприятия, для которого все воспринимаемое располагается «по другую сторону». С этой точки зрения, кино является подлинно

«феноменологическим искусством», как его часто называют и как его называл, например, сам Мерло-Понти.⁴⁰ Но является оно таковым только в силу объективных условий. В кино позиция Я не определяется чудесным подобием, существующим между кино и естественными свойствами любого восприятия; эта позиция, напротив, предусмотрена и заранее маркирована самой институцией (киноаппаратура, оборудование кинозала и ментальный механизм, интериоризирующий и то и другое), а также более общими свойствами психического аппарата (такими, как проекция, зеркало и т. д.), которые в меньшей степени зависят от той или иной эпохи социальной истории или технологии и поэтому не выражают суверенность «человеческого призвания», но, напротив, сами формируются некоторыми особенностями человека как животного вида (как единственного животного вида, который не является животным). Таковы его младенческая беспомощность (*Hilflosigkeit*), зависимость от заботы другого (длительный источник воображаемого, объектных отношений, важных оральных фигур кормления), незрелость моторики ребенка, которая обрекает его узнавать себя сначала через зрение (то есть через внешнее по отношению к себе), предвосхищая то мускульное единство, которого он пока не имеет.

Иными словами, феноменология может внести свой вклад в изучение кино (что она и делает) в той мере, в какой она имеет с ним сходство, и все же кино и феноменология, в их общей иллюзии *перцептивного господства*, должны получить освещение, исходя из реальных условий существования общества и человека.

О некоторых подкодах идентификации

Процессы идентификации определяют кинематографическую ситуацию в целом, то есть код. Но они в равной степени допускают конфигурации более частные и менее постоянные, которые в этом случае предстают как «варианты»; они вторгаются в некоторые кодифицированные фигуры, которые занимают определенные фрагменты определенных фильмов.

Процессы идентификации определяют кинематографическую ситуацию в целом, то

⁴⁰ Moris Merleau-Ponty, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, лекция в Институте Высших Кинематографических Исследований (13 марта 1945 года), перепечатано в *Sens et Non-Sens*.

То, что я говорил об идентификации вплоть до настоящего момента, вновь привело нас к необходимости отметить, что зритель отсутствует на экране в качестве воспринимаемого, но вместе с тем (эти два положения составляют одно целое) он присутствует на нем, даже все-присутствует, как воспринимающий. В каждое мгновение я нахожусь в фильме благодаря моему взгляду. Это присутствие остается рассеянным, географически недифференцированным, равномерно распределенным по всей поверхности экрана, или, говоря точнее, оно может быть *плавающим*, как, например, внимание у психоаналитика, когда он выслушивает своего пациента, — оно готово сосредоточиться то на одной, то на другой стороне фильма в зависимости от того, какая из них в данный момент представляет наибольший интерес, и от моего собственного зрительского фантазма, при этом кинематографический код не принимает участия в упорядочивании этого сцепления и не навязывает его всем присутствующим. Но в других случаях некоторые аспекты кинематографических кодов или подкодов (которые я не собираюсь здесь подробно рассматривать), напротив, указывают зрителю, по какому вектору постоянного отождествления со своим собственным взглядом он должен погрузиться внутрь фильма (воспринимаемого). Мы находим здесь, по крайней мере в некоторых их аспектах, различные классические проблемы теории кино — такие как «субъективные изображения», «закадровое пространство», «взгляды» (именно взгляды, а не взгляд, хотя первое сочленяется с последним).

Существует несколько видов субъективных изображений, которые я (вслед за Жаном Митри) в одной из своих работ уже попытался как-то классифицировать.⁴¹ В настоящий момент меня интересует лишь одна разновидность, а именно субъективное изображение, о котором обычно говорят, что оно «выражает точку зрения режиссера» (а не точку зрения персонажа, что представляет собой другую традиционную разновидность субъективного изображения): необычное кадрирование, редкие ракурсы и т. д., как это, например, имеет место в одном из скетчей фильма «Бальная записная книжка» Жюльена Дювивье (скетч с Пьером Бланшаром, на всем протяжении снятый качающейся камерой). В расхожих

⁴¹ Гл. II: *Problèmes actuels de théorie du cinéma* (1967). Эта статья вошла во второй том моих *Essais sur la signification au cinéma*. Klincksieck, 1973 (éd. 2, 1976).

определениях меня сильно удивляет следующее: я не вижу, чем эти особые ракурсы выражают точку зрения режиссера больше, чем это делают ракурсы более традиционные, более близкие к горизонтальным. Однако мы понимаем это определение вместе с его неточностью: редкий ракурс, по сравнению с обычным, дает нам лучше почувствовать то, что мы несколько упускаем из виду: нашу идентификацию с камерой («точкой зрения автора»). Обычное кадрирование воспринимается в конечном счете как не-кадрирование: я сливаюсь со взглядом режиссера (без чего кино было бы невозможно), но не осознаю этого. Необычный ракурс как бы пробуждает меня и сообщает мне то, что я знал раньше (так же как и психоаналитический сеанс). И кроме того, он останавливает на какое-то мгновение свободное блуждание моего взгляда по экрану, вынуждая его следовать по намеченным им силовым линиям. Таким образом, на какое-то мгновение я начинаю непосредственно ощущать *локализацию* моего собственного присутствия–отсутствия в фильме лишь по той причине, что она изменилась.

Теперь о взглядах. В игровом фильме, персонажи, как правило, смотрят друг на друга. Случается (и тогда это другая «зацепка» в последовательности идентификаций), что один персонаж смотрит на другого, который на короткое время оказывается за кадром, или, например, второй, отсутствующий, наблюдает за первым. Если мы преодолеваем эту преграду, то происходит это потому, что любое закадровое пространство *приближает нас к позиции зрителя*, поскольку для последнего характерно пребывание именно там (следовательно персонаж, который находится за кадром, имеет со зрителем нечто общее: оба смотрят на экран). В некоторых случаях взгляд персонажа, находящегося за кадром, «усилен» такой разновидностью субъективного изображения, которая называется «точка зрения персонажа»: в этом случае кадрирование сцены точно соответствует тому углу, под которым направлен взгляд персонажа в кадр. (Впрочем, оба этих приема могут существовать по отдельности: чаще всего мы знаем, что кроме нас на сцену смотрит кто-то еще, какой-то персонаж, но мы узнаем об этом по ходу развития интриги, или из какого-нибудь фрагмента диалога, или из предыдущих кадров, а не за счет положения кинокамеры, которая может находиться очень далеко от того места, где располагается находящийся за кадром наблюдатель.)

Во всех эпизодах такого рода процесс основной идентификации означаемого оказывается *дважды подхваченным*, двояко

удвоенным в том маршруте, который направляет его в самое сердце фильма по тому пути, который перестал быть плавающим, который следует по направляющей взгляда и, следовательно, регулируется самим фильмом. Взгляд зрителя (= основополагающая идентификация), прежде чем рассредоточиться по всей поверхности экрана в различных направлениях и плоскостях (= взгляд персонажа в кадре = второе удвоение), должен сперва «пройти» — как говорят о дороге или *проливе* — через взгляд персонажа, находящегося за кадром (= первое удвоение), а сам этот персонаж является как бы зрителем и, так сказать, первым уполномоченным подлинного зрителя, при этом закадровый персонаж не смешивается с реальным зрителем, поскольку находится внутри если не кадра, то самого фильма. Взгляд этого персонажа, невидимого и имеющего репутацию видящего (как и зритель), должен «пересечься» со взглядом зрителя и сыграть роль вынужденного посредника. Оказавшись в поле восприятия зрителя, взгляд закадрового персонажа меняет направление линии последовательных идентификаций и только в этом смысле сам становится виден: поскольку мы видим через этот взгляд, мы видим, что персонаж, которому принадлежит этот взгляд, невидим.

Примеры этого типа весьма многочисленны, и каждый из них намного сложнее того, как он здесь описан. С этой точки зрения, текстовый анализ, начиная с каждого конкретного эпизода фильма, является незаменимым инструментом исследования. Я хотел просто-напросто показать, что связь между игрой ребенка с зеркалом и некоторыми локализованными фигурами кинематографических кодов остается, в сущности, непрерывной. Зеркало является местом первичной идентификации. Идентификация через собственный взгляд представляется вторичной по отношению к зеркалу, если подходить к этому с точки зрения общей теории жизнедеятельности взрослых, но оно является основополагающим для кино и в нашем исследовании о нем становится первичным: это собственно *первичная кинематографическая идентификация* (определение «первичная идентификация» было бы неточным с точки зрения психоанализа; более подходящий в этом отношении термин «вторичная идентификация» оказался бы двусмысленным в психоанализе кино). В том, что касается идентификаций зрителя с персонажами, включая различные уровни (персонаж за кадром и т. д.), мы имеем дело с вторичными, третичными и т. д. кинематографическими идентификациями,

и если их взять все вместе и противопоставить идентификации зрителя со своим взглядом, то они составят одну-единственную вторичную кинематографическую идентификацию.⁴²

«Просмотр фильма»

По поводу полового акта⁴³
Фрейд отмечал, что его наи-

более распространенные практики основываются на большом количестве отдельных психических функций, которые, однако, работают в единой последовательности и должны, чтобы сохранялась возможность такого его осуществления, которое считается нормальным, все оставаться исправными. (В случае невроза или психоза связь между ними оказывается нарушена, а некоторые из них выходят из строя, в результате чего становится возможна своего рода коммутация, благодаря которой психоаналитик задним числом может их выявить каждую по отдельности.) Акт *просмотра фильма*, внешне весьма простой, не составляет исключения из этого правила. Как только мы начинаем анализировать данный процесс, то сразу же обнаруживаем в нем наличие сложного «сплетения», несколько раз «завязанного» на самого себя, функций вообразяемого, реального и символического, которые в той или иной форме требуются также и для всех процессов социальной жизни, но проявление которых в кино представляет особый интерес для анализа, поскольку оно разворачивается на очень ограниченном пространстве. (В этом плане, теория кино сможет когда-нибудь внести нечто новое в теорию психоанализа, даже если на сегодняшний день этот «обратный вклад», в силу соответствующего положения вещей, остается ограниченным, поскольку две эти дисциплины весьма неодинаковы в своем развитии.)

Чтобы понять игровой фильм, необходимо в одно и то же время, чтобы я «принял себя» за персонаж (= процесс вообразяемого), спроецировав на него, по аналогии, все собственные схемы понимания, и не принимал себя за него (= возвращение к реальному) и вымысел мог утвердиться как таковой (= как символиче-

⁴² Об этих проблемах см. Michel Colin, *Le Film: transformation du texte du roman*, диссертация, 1974.

⁴³ Зигмунд Фрейд, Страх, в кн.: Фрейд З., *Остроумие и его отношение к бессознательному*, пер. с нем. Я.М. Когана, М.В. Вульфа, под ред. Л.В. Марищука. Минск: Харвест, 2003, с. 234.

ское): именно это и есть *правдо-подобие*. Подобным образом, чтобы понять фильм вообще, необходимо, чтобы я воспринимал сфотографированный объект как отсутствующий, его фотографию как присутствующую, а присутствие этого отсутствия объекта как означающее. Кинематографическое воображаемое предполагает символическое, поскольку зритель уже знаком с опытом первичного зеркала. Но подобно тому, как зеркало в значительной степени формировало Я в воображаемом, вторичное зеркало экрана, аппарат символического, основывается, в свою очередь, на отражении и нехватке. Однако кино не является фантазмом, чистым «местом» воображаемого–символического, поскольку отсутствие объекта и коды, определяющие это отсутствие, на самом деле, производятся здесь при помощи *physis*'а аппаратуры: кино есть тело (или *корпус* в семиологии), фетиш, который можно любить.

4 > **С** *Страсть* *к восприятию*

Опыт кино возможен только благодаря перцептивным желаниям: желанию видеть (= скопическое влечение, скопофилия, вуаеризм), которое

было единственным для эпохи немого кино, а затем и желанию слышать, когда к изображению добавился звук. (Это и есть «влечение-зов» — одно из четырех главных сексуальных влечений по Лакану;⁴⁴ известно, что Фрейд менее четко выделял его и никогда не рассматривал как таковое).

Эти два сексуальных влечения отличаются от других тем, что основываются главным образом на нехватке, их более специфическая, более четкая связь с ней сразу свидетельствует об их преимущественно воображаемом характере.

Однако, по большому счету, это свойство присуще всем сексуальным влечениям в той степени, в какой они отличаются от инстинктов или чисто органических потребностей (Лакан), или, по Фрейду, отвлечений к самосохранению («влечения Я», которые он впоследствии пытался свести к нарциссизму, так и не изба-

⁴⁴ Жак Лакан, *Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964))*, пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис/Логос, с. 191, 207.

вившись от них полностью). Сексуальное влечение не связано со своим «объектом» такой же сильной и устойчивой связью, как, например, голод или жажда. Голод можно утолить только пищей, но пища удовлетворяет его наверняка; таким образом, инстинкты и легче, и сложнее удовлетворить, чем влечения. Они зависят от реального объекта, который не допускает замещения, но зависят только от него. Влечение же, напротив, может до некоторой степени быть удовлетворенным вне своего объекта (это является сублимацией или, в другом роде, мастурбацией) и, прежде всего, способно обходиться и без него, не подвергая организм непосредственной угрозе (отсюда — вытеснение). Потребность в самосохранении не может ни вытесняться, ни сублимироваться; в этом плане сексуальные влечения оказываются более неустойчивыми и более приспособляющимися, как на этом настаивал и сам Фрейд⁴⁵ (более радикально перверсивными, как сказал бы Лакан).⁴⁶ И наоборот, сексуальные влечения всегда остаются более или менее неудовлетворенными, даже достигая своего объекта. Желание весьма быстро возрождается после своего непродолжительного удовлетворения, оно поддерживает себя само как желание, имеет свои собственные ритмы, часто независимые от ритмов полученного наслаждения (на которое оно, однако, особым образом направлено); с одной стороны, желание стремится заполнить нехватку, а с другой стороны, оно стремится сохранить ее незаполненной с тем, чтобы уцелеть как желание. В сущности, у желания нет объекта, во всяком случае, реального; через реальные объекты, которые все являются субститутами (тем более многочисленными и взаимозаменяемыми), оно преследует воображаемый объект («утраченный объект»), который и является его единственно подлинным объектом, который всегда утрачен и к которому оно постоянно стремится.

⁴⁵ Зигмунд Фрейд, Вытеснение, в кн.: Фрейд З., *Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа*, пер. с нем. М.В. Вульфа. СПб.: Алетей, 1998, с. 109–110; Зигмунд Фрейд, Влечения и их судьба, *Там же*, с. 132, 134, 144 (примеч. 1); Фрейд З., Я и Оно, с. 255; Фрейд З., О нарциссизме, с. 106.

⁴⁶ Точнее говоря, подходящими по своим собственным характеристикам для перверсии, которая является не влечением, а той позицией, которую субъект занимает по отношению к нему (Лакан Ж., *Четыре основные понятия психоанализа*, с. 193). Вспомним, что для Фрейда, как и для Лакана, влечение всегда «частично» (= ребенок как полиморфно извращенное существо и т. д.).

В чем же тогда выражается более сильная, более устойчивая связь визуального и слухового влечений с отсутствием объекта, с бесконечным стремлением к воображаемому объекту? Дело в том, что «влечение восприятия» (под этим термином я объединяю скопическое влечение и влечение-зов — в противоположность другим сексуальным влечениям) *конкретно представляет отсутствие своего объекта* благодаря дистанции, на которой оно его удерживает и которая входит в само его определение: это расстояние между объектом и смотрящим субъектом, между объектом и слушающим субъектом. Обычно психофизиология разделяет «дистантные чувства» (зрение, слух) и «контактные чувства» (Прадин), получаемые при воздействии на разные органы восприятия: прикосновение, вкус, обоняние, синестезии и т. д. Фрейд отмечает, что, подобно садизму, вуаеризм всегда сохраняет разделение между объектом (здесь: объектом взгляда) и источником влечения, то есть органом, где возникает возбуждение (глаз); вуаерист не смотрит на свой глаз.⁴⁷ Напротив, в случае орального и анального влечения их осуществление устанавливает до определенной степени частичное смешение, перекрывание (= контакт, преодоление расстояния) между источником и целью, поскольку эта цель состоит в том, чтобы получить наслаждение на уровне органа-источника («удовольствие органа»)⁴⁸ — то, что мы называем «лакомством».⁴⁹

Неслучайно главные утвердившиеся в обществе виды искусств основываются на дистантных чувствах, а те, которые базируются на контактных чувствах, часто рассматриваются как «второстепенные» (= искусство кулинарии, искусство парфюмерии и т. д.). Неслучайно также, что визуальное и аудиальное воображаемое играют в истории общества роль более важную, чем воображаемое тактильное и обонятельное.

Вуаерист постоянно заботится о том, чтобы сохранять разрыв, пустое пространство между объектом и глазом, объектом и собственным телом: его взгляд удерживает объект на расстоянии, так же как кинозрители предпочитают находиться ни очень далеко, ни очень близко от экрана. Вуаерист организует в пространстве разрыв, который навсегда отделяет его от объекта; он созда-

⁴⁷ Фрейд З., Влечения и их судьба, с. 140–141.

⁴⁸ Там же, с. 146.

⁴⁹ Лакан Ж., *Четыре основные понятия психоанализа*, с. 179.

ет свою неудовлетворенность (в которой он как раз и нуждается как вуаерист) и также свое «удовлетворение», которое само по себе принадлежит «вуаеристскому» типу. Устранить эту дистанцию — значит восполнить нехватку субъекта, довести его до того, чтобы он поглотил свой объект (объект становится слишком приближенным, и, таким образом, субъект его больше не видит), довести его до оргазма и телесного удовлетворения, а следовательно, и до осуществления других влечений, что задействует контактные чувства и прерывает работу скопического механизма. *Удерживание на расстоянии* полностью определяет перцептивное удовольствие, которое при этом весьма часто имеет оттенок анального влечения. Оргазм — это объект, обретенный в состоянии мгновенной иллюзии; это фантазматическое преодоление расстояния между объектом и субъектом (отсюда и любовные мифы о «слиянии»). Влечение взгляда, исключая те моменты, когда оно приобретает эксцессивные формы, находится в менее непосредственной связи с оргазмом, чем другие частичные влечения; оно благоприятствует ему благодаря возбуждению, но обычно его недостаточно для того, чтобы достичь оргазма только через его образы, которые соответственно можно рассматривать как «подготовительные». В этом влечении отсутствует даже кратковременная иллюзия восполнения нехватки, иллюзия невоображаемого, полной связи с объектом, которые имеют место в других видах влечения. Если справедливо, что любое желание основывается на бесконечном поиске своего отсутствующего объекта, то вуаеристское желание, а также садизм в некоторых своих формах являются, по сути дела, единственными, которые на основе своего принципа дистанции осуществляются за счет символического и пространственного *воспроизведения* этого основополагающего разрыва.

То же самое, конечно со всеми необходимыми уточнениями, мы можем сказать по поводу влечения-зова (слухового), которое психоанализ до настоящего момента изучил менее полно, за исключением разве что таких авторов, как Лакан и Ги Росолато. Я напомню только, что главные галлюцинации — а что лучше, чем галлюцинации, репрезентирует разъединение желания и реального объекта? — являются визуальными и слуховыми галлюцинациями, то есть галлюцинациями дистантного чувства. (То же относится и ко сну — другой форме галлюцинации.)

Скопический режим кино

Однако, хотя все эти особенности и представляются мне чрезвычайно важными, они

характеризуют не собственно означающее кино, а означающие всех способов выражения, основанных на зрении и слухе, и, следовательно, среди прочих «языков» практически всех видов искусств (живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, оперы, театра и т. д.). От всего вышеперечисленного кино отличается тем дополнительным удвоением, тем особым поворотом винта, который прикрепляет желание к нехватке. Во-первых, это связано с тем, что то зрелище и те звуки, которые кино «предлагает» нам (предлагает на расстоянии и, следовательно, похищает их у нас), являются особенно разнообразными и богатыми: это просто различие в степени, но его уже необходимо учесть. Экран предоставляет нашему восприятию присутствие большего количества вещей, но также их отсутствие, делающее невозможным обладание ими. (Механизм влечения восприятия на какое-то мгновение оказывается тождественным только что описанному, но его объект обладает большей полнотой присутствия; это одна из причин, по которой кино способно представлять «эротические сцены», основанные на прямом, не-сублимированном вуаеризме.) Во-вторых (и это уже более принципиально), особая близость означающего кино и воображаемого сохраняется и тогда, когда фильм сравнивается с такими видами искусств, как, например, театр, где аудио-визуальный ряд является таким же богатым, как и на экране, если рассматривать его с точки зрения количества задействованных перцептивных осей. Эти перцептивные данные театр действительно «дает» или, по крайней мере, почти дает: они физически представлены в том же пространстве, где находится зритель. Кино же дает только изображение этого пространства (как изначально недоступное), находящегося где-то в примордиальном *ином месте*, бесконечно желаемом (= которым невозможно обладать), на другой сцене, на которой представлено отсутствие, изображенное во всех его мельчайших деталях, что делает его присутствующим, но иным образом. Я не только как в театре дистанцирован от моего объекта, но и то, что отдалено от меня, отныне больше не является объектом, а скорее тем представителем, которого он посылает мне, сам при этом удаляясь. Двойное отдаление.

То, что определяет собственно кинематографический *скопический режим*, представляет собой не столько сохраняемую дис-

танцию, само «сохранение» (первая фигура нехватки, свойственная любому вуаеризму), сколько отсутствие видимого объекта. В этом отношении кино столь же принципиально отличается от театра, сколько и от наиболее интимного вуаеристского опыта, преследующего собственно эротические цели (существует, впрочем, множество промежуточных видов: некоторые сцены в кабаре, стриптиз и т. д.). Можно указать на множество случаев, когда вуаеризм оказывается связанным с эксгибиционизмом, где две стороны частичного влечения (активная и пассивная) не являются принципиально разделенными, где видимый объект присутствует и соответственно считается соучастником; где перверсивная активность — поддержанная по необходимости самообманом или счастливой иллюзией, которая проявляется в разных случаях по-разному и иногда уменьшается до минимума, как в настоящей перверсивной паре, — восстанавливается и примиряется сама с собой, будучи в своей нераздельности возложенной на двух акторов, принимающих на себя ее конститутивные полюса (соответствующие фантазмы, при отсутствии каких бы то ни было действий, становятся, таким образом, взаимозаменяемы и включаются в игру взаимных идентификаций). В театре, как и в бытовом вуаеризме, пассивный актер (видимый), в силу своего телесного присутствия и того, что он никуда не исчезает, считается соглашающимся, сознательно сотрудничающим. Может оказаться, что он является таковым на самом деле, как эксгибиционисты в клиническом смысле, или сублимированным образом, как это имеет место в часто упоминаемом торжествующем эксгибиционизме, который присущ театральной игре, уже Базеном противопоставленной кинематографической репрезентации. Может быть и так, что видимый объект принял это условие (становясь, таким образом, «объектом» в обычном, а не только во фрейдовском смысле слова) только под более или менее сильным внешним принуждением, может быть, например, под воздействием экономического фактора, если речь идет о каких-нибудь несчастных стриптизершах. Необходимо, однако, чтобы они в данный момент были в какой-то мере согласны; вообще реальная степень согласия достаточно редко бывает нулевой, в противном случае мы имеем дело с *издевательством*, как, например, когда фашистская полиция раздевала донага своих заключенных: особенности собственно скопического механизма оказываются тогда извращены сильным вторжением другого элемента (садизма). Вуаеризм, который, по

существу, не является слишком садистским (хотя не существует такого вуаеризма, где этот элемент отсутствовал бы вовсе), опирается на определенный вид *вымысла*, более или менее санкционированного порядком реального, иногда институционализированного, как, например, в театре или стриптизе, вымысла, который подразумевает, что объект «согласен», что он эксгибиционист. Или, точнее, то, что в этом вымысле необходимо для возникновения возбуждения и желания, считается в достаточной мере гарантированным физическим присутствием объекта: «Раз он здесь, значит он этого хочет». Таково, может быть лицемерное или иллюзорное «средство защиты», которое необходимо вуаеристу, пока проникновение элемента садизма не достигло той степени, при которой становятся необходимыми отказ объекта и принуждение над ним. Таким образом, несмотря на установленную взглядом дистанцию, которая трансформирует объект в *картину* («живую картину»)⁵⁰ и ниспровергает его в воображаемое даже в его реальном присутствии, это присутствие, которое здесь остается, и активное согласие, которое является его реальным или мифическим коррелятом (но всегда реального, как миф), устанавливают, по крайней мере на одно мгновение, в скопическом пространстве, иллюзию полноты объектного отношения, состояния желания, которое является не просто воображаемым.

Именно на этом последнем рубеже и подвергается атаке означающее кино, и там, где оно находится (*на его месте* в двух смыслах этого слова), возникает новая фигура нехватки, физического отсутствия видимого объекта. В театре актер и зрители присутствуют в одном времени и в одном месте, их присутствие друг для друга напоминает присутствие двух протагонистов в перверсивной паре. Но в кино актер присутствовал тогда, когда не было зрителя (= съемка), а зритель присутствует тогда, когда нет актера (= показ фильма): перед нами несостоявшаяся встреча вуаериста и эксгибициониста, соединение которых так никогда и не произойдет (они «разминулись»). В кино вуаеризм должен (по необходимости) обходиться без малейшего намека на согласие со стороны объекта. Ничто не напоминает здесь «раскланиваний» театральных актеров в конце спектакля. И к тому же актеры могут

⁵⁰ См. один из параграфов статьи Жана Франсуа Лиотара, имеющей то же название (Jean-François Liotard, L'acinéma, *Cinéma: théoriés, lectures*. Paris: Revue d'Estétique, 1973, n. 2–4, p. 357–359).

видеть своих вуаеров, поэтому игра оказывается менее односторонней и чуть лучше распределенной между всеми участниками. В темном кинозале, вуаерист действительно находится один (или, что еще хуже, с другими вуаеристами), лишенный, как в мифах о гермафродитах, своей другой половины (гермафродит, который создается не двумя различными полами, а двумя полюсами — активным и пассивным, объединенными в активности, обусловленной влечением). Но он все-таки вуаерист, поскольку существует нечто, на что надо смотреть, то, что мы называем фильмом, но в определение этого нечто входит много «ускользающего»: речь идет не о том, что скрывается, а скорее о тех вещах, которые *позволяют* себя видеть, не *предоставляя* себя в качестве видимого, которые исчезли из зала прежде, чем оставили там лишь видимый след своего присутствия. В этом и состоит наиболее важный «рецепт» классического кино, предписывающий, чтобы актер никогда не смотрел на зрителя (= в кинокамеру).

Таким образом, лишенный реабилитирующей его договоренности, реального или предполагаемого согласия с другим (который был также Другим, поскольку имел статус гаранта в плане символического), кинематографический вуаеризм, не-дозволенная скоптофилия, с самого начала, и более сильно, чем в театре, устанавливается в прямой связи с первосценой. Некоторые особенности самой институции способствуют этому родству: темнота, где находится наблюдатель, проем экрана, неизбежно ассоциирующийся с замочной скважиной. Но родство это оказывается и более глубоким. Оно прежде всего состоит в одиночестве кинозрителя: присутствующие на показе фильма не образуют, как это происходит в театре, подлинной «публики», временного коллектива. Речь скорее может идти о суммировании индивидуумов, которые, несмотря на внешние признаки, сближающие их с публикой, больше похожи на разобщенное единство читателей одного и того же романа. С другой стороны, это родство определяется тем фактом, что фильм как зрелище, как видимый объект в большей мере, чем театральная постановка, игнорирует своего зрителя, поскольку его там нет. И третий фактор, непосредственно связанный с двумя предыдущими, также играет свою определенную роль: речь идет о той *сегрегации пространств*, которая в отличие от театрального представления характерна для киносеанса. «Сцена» и зал перестают быть двумя полюсами единого пространства: пространство фильма, которым является экран, представляется стро-

го гетерогенным, оно никак не сообщается с пространством зала: одно пространство — реальное, другое — перцептивное, и этот разрыв более принципиален, чем тот, который устанавливает любая театральная рампа. Для своего зрителя фильм разворачивается «в другом месте», одновременно и совсем близком, и совершенно недоступном, в котором ребенок видит любовные утехы родителей, которые точно так же не обращают на него внимания и оставляют его одного, в качестве чистого зрителя, участие которого немислимо. В этом отношении кинематографическое означающее не является только «психоаналитическим». По своему типу оно оказывается эдипальным.

В этой совокупности различий между кино и театром сложно точно определить относительную значимость двух типов обусловленности, которые, однако, отличны друг от друга: с одной стороны, это особенности означающего (только они здесь и рассматриваются), или, иначе говоря, та дополнительная степень отсутствия, которую я пытался проанализировать, а с другой стороны, это социоидеологические обстоятельства, которыми в каждом случае по-разному отмечено историческое рождение этих двух искусств. Я уже подошел вплотную к этой теме в статье, написанной мной для сборника «В честь Эмиля Бенвениста»⁵¹, и напомним только, что кино родилось в самый разгар эпохи капитализма, в обществе чрезвычайно антагонистичном и расколотом, основанном на индивидуализме и семье, ограниченной матерью, отцом и детьми, в буржуазном обществе, где особенно велика власть сверх-я, где заботятся главным образом о соблюдении «благопристойности» (или ее видимости) и которое непроницаемо для самого себя. Театр — искусство гораздо более древнее, увидевшее свет в обществах, полностью ритуализованных, в группах, куда более интегрированных (даже если иногда, как в Древней Греции, платой за эту интеграцию было удаление за границы сообщества целой социальной категории, а именно рабов), в культурах, которые были ближе к своему желанию (= язычество): театр сохраняет нечто от этого осознанного гражданского стремления к игровому и литургическому «сообществу», даже в деградировавшем виде светских встреч на так называемых бульварных пьесах.

По сходным причинам театральная вуаеризм, в меньшей степени оторванный от своего эксгибиционистского коррелята, более

⁵¹ Часть II настоящ. изд.

тяготеет к сближающей и коммунитарной практике скопической перверсии (частичному влечению). Кинематографический вуаеризм менее приемлем, более «постыден».

Но существуют не только одни универсальные детерминации (через означающее или историю), существует также собственное усилие авторов, постановщиков, актеров. Как и все общие тенденции, те, о которых я говорил, проявляются с различной силой в различных произведениях искусства. Не надо удивляться тому, что некоторые фильмы более явно демонстрируют нам свой вуаеризм, чем некоторые пьесы. Именно здесь мы сталкиваемся с проблемой политического кинематографа и политического театра, а также с политикой кино и театра. Использование в политической борьбе этих двух означающих оказывается конечно же различным. Театр в этом смысле гораздо более предпочтителен благодаря «меньшей степени воображаемого», благодаря тому прямому контакту, который можно установить с публикой. Фильм, который претендует на такое вмешательство, должен, стремясь к самоопределению, отдавать себе в этом отчет. Как известно, это не так уж легко.

Сложность состоит еще и в том, что кинематографическая скоптофилия, «недозволенная» в том смысле, в каком я говорил об этом, в то же время оказывается дозволенной благодаря только одному факту своей институализации. Кино содержит в себе что-то запретное, что-то, присущее созерцанию первосцены (последняя всегда застает врасплох, никогда не наблюдается зрителем по собственному желанию, и кинозалы больших городов, куда зрители, хранящие полную анонимность, торопливо, прямо посреди фильма, проскальзывают и из которых незаметно выходят в темноте, достаточно хорошо воплощают в себе этот коэффициент трансгрессии), и так же, в своеобразном обратном движении, представляющем собой лишь «подхватывание» воображаемого символическим, кино основывается на легализации и распространении запретного опыта. Также можно сказать, что нечто подобное в меньшем масштабе присутствует в особом режиме некоторых видов активности (как, например, посещение «домов терпимости», в данном случае удачно названных), которые являются одновременно официальными и тайными и в которых ни одна из этих составляющих полностью не затушевывается другой. Для огромного большинства публики кино (и в этом оно так же похоже на сновидение) представляет собой нечто вроде отгороженного простран-

ства или «убежища», которое находится вне активной социальной жизни, хотя одновременно допускается и предписывается ей: посещение кино — законное, среди множества прочих, действие, которое занимает свое место в качестве признаваемого времяпрепровождения в течение дня или недели, и, однако, это место оказывается «прорехой» в социальной ткани, разрывом, из которого выглядывают вещи немного более безумные, чуть менее одобренные, чем те, которые занимают остальное наше время.

Вымысел театра, вымысел кино

Кино и театр имеют различные отношения с вымыслом. Если существуют кино и театр,

основанные на вымысле, а также кино и театр, на вымысле не основанные, то потому, что вымысел представляет собой важнейшую социальную и историческую фигуру (особенно активно влияющую на нашу западную традицию, а возможно, и на другие традиции), наделенную собственной силой, которая способствует тому, что вымысел облекается в различные означающие (или, напротив, в большей или меньшей степени избавляется от них). Из этого не следует, что эти означающие имеют одинаковые отношения с вымыслом (музыка, например, совсем от него далека, но тем не менее существует программная музыка). Кинематографическое означающее лучше подходит к вымыслу, поскольку само является фиктивным и «отсутствующим». Попытки лишить спектакль «вымышленности», особенно после Брехта, более преуспели в театре, чем в кино, и неслучайно.

Но меня в данном случае интересует скорее то неравенство, которое постоянно возникает, когда мы сравниваем театр и кино, основанные на вымысле. И то и другое представляет собой «вымысел», но совершенно в различных смыслах, и я был поражен этим еще в 1965 году,⁵² когда сравнивал «впечатление реальности», производимое этими двумя видами зрелища. В то время мой подход был чисто феноменологическим и был мало чем обязан психоанализу. Последний, однако, утвердил меня в моем первоначальном мнении. В основании любого вымысла лежит диалек-

⁵² «A propos de l'impression de réalité au cinéma», статья перепечатана в первом томе моих *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck, 1968 (3 éd., 1975).

тическое отношение между реальной и воображаемой инстанциями, причем первая призвана *подражать* второй: существует репрезентация, которая задействует реальные предметы и действия, и существует репрезентируемое, которое, собственно, и является вымышленным. Но равновесие, устанавливающееся между двумя этими полюсами, и, следовательно, тот конкретный характер *режима веры*, который будет принят зрителем, являются различными в разных техниках вымысла. В кино, как и в театре, репрезентируемое является, по определению, воображаемым: это то, что характеризует вымысел как таковой, независимо от тех означающих, на которые он накладывается. Но если в театре репрезентация является полностью реальной, то в кино она, в свою очередь, оказывается воображаемой, то есть такой субстанцией, которая сама по себе уже является отражением. Таким образом, театральный вымысел в большей мере ощущается — это только вопрос различных «дозировок», различных экономий, но как раз поэтому он такой важный — как совокупность реальных действий, активно направленных на создание впечатления чего-то нереального, тогда как кинематографический вымысел ощущается скорее как квази-реальное присутствие самого этого нереального: означающее, уже в некотором роде воображаемое, менее ощутимо в своей собственной материальности и в большей степени играет на руку диегесису, тяготея к тому, чтобы быть им поглощенным, чтобы наполниться верой зрителя. Равновесие устанавливается несколько ближе к репрезентированному и немного дальше от репрезентации.

По той же самой причине театр, основанный на вымысле, опирается преимущественно на актера (репрезентирующего), тогда как кино, основанное на вымысле, в большей мере опирается на персонаж (репрезентируемый). Это различие часто привлекало внимание теории кино, где оно стало уже классической темой. В поле психоанализа оно также отмечалось, в особенности Октавом Маннони:⁵³ даже если кинозритель идентифицируется с актером скорее, чем с его ролью (намного больше, чем в театре), то это актер, *существующий в качестве «звезды»*, то есть опять же в качестве вымышленного персонажа — в лучшей из своих ролей.

⁵³ Octav Mannoni, *L'illusion comique ou le théâtre du point du vue de l'imaginaire*, in: *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris: Seuil, 1969, p. 180.

Скажут, что существуют гораздо более простые причины, которыми обусловлено это различие, что в театре сама роль может быть исполнена разными актерами, если спектакль ставится другим постановщиком, что, таким образом, актер «оторван» от персонажа, тогда как в кино не существует нескольких постановок (нескольких «составов исполнителей») для одного и того же фильма и, таким образом, роль и ее исполнитель навсегда связаны друг с другом. Все это, конечно, справедливо, и это действительно влияет на различное соотношение сил между актером и персонажем в театре и кино. Но это не «простой» факт, он не является независимым от различия между соответствующими означающими, а, напротив, он лишь один из аспектов этого различия (просто наиболее очевидный). И если театральная роль может иметь различных исполнителей, то только потому, что ее репрезентация реальна и вовлекает людей, реально присутствующих каждый вечер на сцене (которые поэтому и могут быть разными). Если кинематографическая роль навсегда связана со своим исполнителем, то потому, что ее репрезентация задействует отражение актера, а не самого актера, а это отражение (означающее), в свою очередь, *записано* на пленку и уже никогда не может быть изменено.

5 > **Отказ от реальности, фетиш**

Как мы видим, множество связей укореняет кино в бессознательном и в основных процессах, освещаемых психоанализом, однако все они ведут нас к специфическим

свойствам институционализированного означающего. Я лишь в небольшой степени проследил некоторые из этих связей, а именно идентификацию с зеркальным отражением, вуаеризм и эксгибиционизм. Существует и третье направление: фетиш.

Начиная со знаменитой статьи Фрейда,⁵⁴ поставившей эту проблему, психоанализ тесно связывает фетиш и фетишизм с ка-

⁵⁴ Зигмунд Фрейд, Фетишизм, в кн.: *Венера в мехах*. Л. Фон Захер-Мазох. *Венера в мехах*. Ж. Делёз. Представление Захер-Мазоха. З. Фрейд. *Работы о мазохизме*, пер. с нем. и франц. А.В. Гараджи. М.: РИК «Культура», 1992, с. 374–376.

страцией и страхом, который она внушает. Кастрация у Фрейда и еще отчетливее у Лакана — это прежде всего кастрация матери, и поэтому главные фигуры, подсказываемые кастрацией, до определенного момента являются общими у детей обоих полов. Ребенок, который видит тело своей матери, оказывается вынужденным, перцептивным путем, на основании «чувственных данных», допустить, что существуют человеческие существа, лишённые пениса. Но долгое время (и где-то глубоко внутри себя — никогда) он не будет интерпретировать это неизбежное наблюдение в терминах анатомического различия между полами (= penis/vagina). Ребенок верит, что все человеческие существа владеют пенисом с рождения, и поэтому все, что он видит, трактуется им как следствие увечья, которое удваивает в нем страх подвергнуться чему-то подобному (или же, у девочки определенного возраста, возникает страх, что с ней это уже произошло). И наоборот, именно этот ужас и проецируется на вид материнского тела и побуждает считать отсутствием то, что анатомия рассматривает как различие. Сценарий кастрации, в его общих чертах, не зависит от того, понимаем ли мы под ней, как Лакан, главным образом драму символического, где кастрация в силу основополагающей метафоры принимает на себя все потери, как реальные, так и воображаемые, которые ребенок когда-либо перенес (травма рождения, материнская грудь, экскременты и т. д.), или же вслед за Фрейдом воспринимаем этот сценарий несколько более буквально. Перед этим *обнаружением нехватки* (которое уже приближает нас к означаемому кино) ребенок, чтобы не подвергнуться слишком сильному чувству страха, должен расщепить свою веру (другая кинематографическая черта) и придерживаться отныне двух противоположных мнений (доказательство того, что реальное восприятие все-таки не было безрезультатным): «Все человеческие существа имеют пенис» (первоначальная вера) и «Некоторые человеческие существа лишены пениса» (чувственные данные). Иными словами, он будет сохранять старую веру *под* новой, но также будет придерживаться нового перцептивного открытия, *отказывая ему в реальности* его на другом уровне (= отрицание восприятия, дезавуирование, «Verleugnung» (отклонение) у Фрейда). Таким образом устанавливается длительно функционирующая матрица, аффективный прототип

См. также важное исследование Octav Mannoni, Je sais bien, mais quand même..., in: *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*.

всех расщеплений веры, на которые отныне человек будет способен в самых различных сферах, во всех бесконечно сложных, бессознательных и порой сознательных играх, которые он позволит себе вести между «верю» и «не верю» и которые не один раз окажут ему большую помощь при разрешении сложных проблем (или отказе от них). (Если бы мы все были хоть немного искренни сами с собой, то должны были бы признать, что подлинно цельная вера, вера без всякой «задней мысли», то есть без веры в прямо противоположное, сделала бы почти невозможной самую обычную повседневную жизнь.)

В то же время ребенок, испуганный тем, что он видел или мельком заметил, попытается с большим или меньшим успехом *приковать* свой взгляд к тому, что впоследствии на всю жизнь превратится для него в фетиш: к детали одежды, например, которая скрывала это ужасающее открытие или предшествовала ему (белье, чулок, туфля и т. д.). Фиксация на том, что было «как раз перед тем», представляет собой другую форму отказа от реальности, отступление перед воспринятым, хотя само существование фетиша и есть, в диалектическом плане, свидетельство того факта, что воспринятое было воспринято. Фетишистский аксессуар станет условием возможности наслаждения и доступа к нему (подлинный фетишизм); в других случаях фетиш будет только благоприятным условием, значение которого будет варьировать в зависимости от других составляющих всей эрогенной ситуации. (Заметим еще раз, что защита от желания сама по себе является эротической по своей природе, так же как защита от тревоги сама вызывает тревогу. Причина аналогична: то, что возникает «против» аффекта, также возникает и «внутри него» и с трудом отделяется от последнего, даже если в этом и состоит его цель.) Фетишизм обычно рассматривается как «перверсия» *par excellence*, поскольку он сам встраивается в «картину», которую формируют другие перверсии, и в особенности потому, что эти последние, так же как и сам фетишизм, который становится для них моделью, основываются на стремлении избежать кастрации. Фетиш всегда репрезентирует пенис, он всегда является его субститутом — либо метафорически (= он скрывает его отсутствие), либо метонимически (он характеризуется отношением смежности с местом его отсутствия). Короче говоря, фетиш есть означающее пениса как отсутствия, он его негативное означающее, которое замещает пенис, он устанавливает «полноту» на месте нехватки, но тем самым

также утверждает эту нехватку. В нем находит свое воплощение структура отказа от реальности и совмещаются несколько убеждений одновременно.

Все эти напоминания имеют своей целью прежде всего подчеркнуть то, что фетишизм, еще до любых исследований его распространения на область кино, содержит два глобальных аспекта, имеющих существенные совпадения (то, что они формируются в детстве, а также их структура), но относительно различных в своих конкретных проявлениях: существуют проблемы веры (= отказа от реальности) и есть проблема самого фетиша, а эта последняя в наибольшей степени связана с прямой или сублимированной эрогенностью.

Структуры веры

Я не буду говорить много о проблемах веры в кино. Во-первых, потому что они составляют главный предмет обсуждения в третьей части этой книги. Во-вторых, я уже касался их здесь в связи с идентификацией и зеркалом (гл. 3): я пытался описать, помимо вымысла, представляющего собой особый случай, некоторые из многочисленных и последовательных *поворотов*, «обращений» (раздвоений), которые соединяют воображаемое, символическое и реальное, причем каждый из этих поворотов предполагает разделение веры: чтобы функционировать, фильму требуется не только *одно* расщепление веры, но возникновение целой последовательности уровней, которые за счет поразительной машинерии выстраиваются в цепочку. И в-третьих, дело в том, что этот предмет уже обстоятельно рассматривал Октав Маннони⁵⁵ в своих замечательных исследованиях театральной иллюзии, проведенных на материале театра, основанного на вымысле. Конечно, я уже говорил выше, что театральный и кинематографический вымыслы различны по своему характеру, но это расхождение касается репрезентации субстанции означающего, а отнюдь не репрезентируемого, то есть не факта-вымысла как такового, где это расхождение существенно меньше (во всяком случае, в таких *зрелищах*, как театр и кино; очевидно, литературный вымысел ставит

⁵⁵ «L'Illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire» (уже цитировавшаяся работа).

несколько иные проблемы). Исследования Маннони также во многом подходят и для игрового фильма, с той только оговоркой, что мы не потеряем из виду те различия в репрезентации, о которых я уже говорил (см. с. 101 настоящ. изд.).

Я ограничусь тем, что переведу эти исследования в кинематографическую перспективу, не возлагая на себя обязанность повторять их (с меньшим успехом) во всех подробностях. Очевидно, что диегетическая иллюзия не обманывает зрителей, они хорошо «знают», что экран не представляет ничего, кроме вымысла, но для «правильного» развертывания зрелища чрезвычайно важно, чтобы эта уловка тщательно соблюдалась (в противном случае игровой фильм объявляется «плохо сделанным») и все здесь подчинено тому, чтобы это надувательство было более эффективным и имело вид истины (добавим сюда также проблему *правдоподобия*). Любой зритель скажет вам, что он «в это не верит», но все происходит так, как если бы и в самом деле существовал кто-то, кого обманывают, кто действительно «верит в это». (Замечу, что за любым вымыслом существует еще один: диегетические события являются вымышленными — это первый уровень; но все делают вид, будто верят, что эти события действительно правдивы, — это второй уровень; существует и третий уровень: общий отказ признать, что где-то в глубине души они действительно верят, что все это правда.) Другими словами, Маннони задается вопросом, *но кто же тогда этот доверчивый зритель*, чью доверчивость необходимо поддерживать с помощью совершенной организации машинерии (махинации), если «признается», что публика не верит в истинность зрелища? Этот доверчивый зритель, конечно, есть другая половина нас самих, он скрывается под зрителем, который не верит, или прямо внутри него; он и продолжает верить, и не признает то, что знает (для него все люди так и остаются наделены пенисом). Но благодаря одновременно протекающему симметричному процессу недоверчивый зритель дезавуирует доверчивого: никто не может допустить, что он обманут «интригой». Именно поэтому инстанция доверчивости часто проецируется во внешний мир и конституируется в качестве отдельного персонажа, который полностью введен в заблуждение диегесисом: так, в *Комической иллюзии* Корнеля, пьесе с весьма красноречивым заглавием, персонаж по имени Придамант, простец, который не имеет никакого понятия о театре и *для которого*, как бы выворачивая наизнанку

ситуацию, предусмотренную самой интригой, устраивается представление этой пьесы. Частично идентифицируясь с этим персонажем, зрители могут сохранить свою доверчивость при всей своей недоверчивости.

Эта инстанция, которая верит, и также ее персонифицированная проекция имеют достаточно точные соответствия в кино: примером могут служить те доверчивые зрители, собравшиеся в «Grand Café» в 1895 году, о которых часто и снисходительно упоминают зрители недоверчивые, которые появились позже (и которые уже не были детьми), те зрители 1895 года, которые в ужасе повскакивали со своих мест, когда увидели поезд, прибывающий на вокзал Ла Сьота (в знаменитом фильме Люмьера), поскольку им показалось, что они сейчас будут раздавлены. Или, например, в огромном количестве фильмов присутствие персонажа, «видящего сон» (спящего), который в течение всего фильма верит (как и мы), что все это была правда, тогда как он видит все только в своих мечтах и пробуждается только к концу фильма (опять же, как и мы). Октав Маннони сопоставляет эти колебания веры с теми, которые этнолог наблюдает у некоторых народов, где информанты постоянно говорят о том, что «некогда у нас верили в маски» (эти маски используются для того, чтобы обманывать детей, как, например, у нас для этих целей существует Дед Мороз, и подростки во время обряда инициации узнают, что под масками скрываются переодетые взрослые). Иными словами, эти общества всегда «верят» в маски, но эту веру всегда относят к тому, что было «некогда»: они по-прежнему верят в них, но всегда в прошедшем времени (как, на самом деле, верят все). Это «некогда» — детство, когда маски могли действительно обмануть; у взрослых вера, существовавшая «некогда», питает их теперешнее неверие, но происходит это через отрицание (можно было бы также сказать: через *делегирование*, через отнесение веры в детство или в более далекие времена).

Некоторые кинематографические подходы вписывают дежавуирование в фильм в виде менее постоянных и более локализованных фигур. Необходимо специально исследовать их с этой точки зрения. Я думаю не только о фильмах, которые целиком «приснились» своими персонажами, но также обо всех эпизодах, сопровождаемых «голосом за кадром», иногда принадлежащим персонажу, иногда анонимному «рассказчику». Этот голос, кото-

рый действительно находится «за», по ту сторону кадра, представляет собой защиту неверия (поэтому по своим функциям он противоположен такому персонажу, как Придамант, хотя в конечном итоге приводит к тому же результату). Дистанция, которую он устанавливает между действием и нами, поддерживает в нас ощущение, что мы не обмануты этим действием: обретя, таким образом, спокойствие (будучи защищенными), мы можем позволить себе немного побыть обманутыми (суть наивного дистанцирования в том и состоит, что оно превращается в алиби). Существуют и такие «фильмы в фильме», которые умножают механизм нашей веры-неверия и еще сильнее укрепляют его, поскольку делают это на различных уровнях: фильм, включенный в другой, был иллюзией, значит, фильм, включающий его в себя (собственно фильм), иллюзией не был или был ею в меньшей степени.⁵⁶

Кино как техника

Что касается самого фетиша в его кинематографических проявлениях, в игровых и прочих фильмах, кто усомнился бы в том, что им является главным образом *оборудование* кино в целом (= техника) или кино в целом, понимаемое как оборудование и как техника? Вовсе не случайно, что в кино у некоторых операторов, режиссеров, критиков, зрителей обнаруживается настоящий «технический фетишизм», который часто отмечают и осуждают, прямо говоря о фетишизме. (Слово «фетишизм» в данном случае использовано нами в его расхожем значении, которое при всей расплывчатости тем не менее содержит тот аналитический смысл, который я постараюсь здесь раскрыть.) В строгом смысле слова фетиш, как и киноаппаратура, является тем *аксессуаром*, который дезавуирует нехватку и тем самым невольно утверждает ее. Этот аксессуар, к тому же как бы *располагающийся* на теле объекта, выполняет роль пениса, поскольку отрицает его отсутствие и, следовательно, является частичным объектом, который делает любимым и желанным весь объект в целом. Фетиш также является отправной точкой различных специализированных практик, а, как известно, желание в своих модальностях оказывается тем более «техническим», чем более оно перверсивно.

⁵⁶ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 286.

Таким образом, по отношению к желаемому телу — или скорее к телу желания — фетиш находится в том же положении, что и техническое оборудование кино по отношению ко всему кино. Фетиш, кино как техническое представление, как достижение, как деяние, которое подчеркивает и обвиняет нехватку, на которой основывается любой механизм (отсутствие объекта, замененное его отражением), которое одновременно состоит в том, чтобы заставить забыть об этом отсутствии. Если говорить о кино, то фетишистом здесь является тот, кто в первую очередь очарован возможностями механизма, очарован *театром теней* как таковым. Для того чтобы в полной мере испытывать кинематографическое наслаждение, он каждое мгновение (и, главное, одновременно) должен осознавать силу присутствия, которой обладает фильм, и отсутствие, на котором основывается эта сила. Ему необходимо постоянно сравнивать результат с теми средствами, которые используются для его достижения (и, следовательно, постоянно обращать внимание на технику), поскольку его наслаждение располагается в зазоре между техникой и экраном. Конечно, это отношение проявляется наиболее отчетливо именно у «знатока», синефила, но как одна из составляющих частей кинематографического наслаждения это отношение присутствует и у тех, кто просто ходит в кино: ведь если они ходят в кино, то отчасти для того, чтобы фильм их захватил (или вымысел, если таковой имеется), но равным образом и для того, чтобы оценить сам механизм, который их увлекает.⁵⁷ Когда зрители чувствуют себя захваченными, то они говорят, что фильм «хороший» или что он «хорошо скроено» (*bien-fait*, по-французски так говорят о пропорционально сложенном теле).

Мы видим, что фетишизм в кино, как и в других областях, тесно связан с хорошим объектом. Функция фетиша состоит в том, чтобы восстановить хороший объект, «хорошесть» (*goodness* в смысле Мелани Кляйн) которого оказывается под угрозой из-за ужасающего открытия нехватки. Благодаря фетишу, который скрывает рану и сам становится эрогенным, объект целиком снова становится желаемым, не вызывая чрезмерного страха. Подобным образом вся кинематографическая институция оказывается

⁵⁷ Я исследовал это явление более подробно в статье *Trucage et Cinéma*, in: *Essais sur la signification au cinéma*, t. II.

как бы повсеместно *прикрытой* тонким одеянием, возбуждающим аксессуаром, через который мы ее и потребляем: вся совокупность ее оборудования и ее уловок — а не только целлулоидная лента, пленка, «кожица», о чем уже правильно говорилось,⁵⁸ — ее оборудования, которому *необходима* нехватка, чтобы ярче выделиться на ее фоне, но которое лишь утверждает эту нехватку в той мере, в какой пытается заставить о ней забыть, и которому, наконец (третий поворот), необходимо, чтобы эта нехватка не была забыта, из страха, что тогда позабудется, что именно *техника* заставила забыть об этой нехватке.

Фетиш — это кино в его *физическом* состоянии. Фетиш всегда материален: в той мере, в какой мы способны заменить его одними только силами символического, мы перестаем быть фетишистами. Здесь важно напомнить, что кино, по сравнению со всеми прочими видами искусств, использует оборудование более громоздкое и более сложное; «техническое» измерение играет здесь большую роль, чем где бы то ни было. Кино (вместе с телевидением) — это единственное искусство, которое представляет собой индустрию или, по крайней мере, являлось индустрией с момента своего возникновения (другие виды искусства становятся индустрией уже впоследствии: музыка — посредством пластинок и кассет, книги — посредством массовых тиражей и издательских концернов, и т. д.). В этом отношении только архитектура похожа на кино: существуют «языки», которые являются более *тяжелыми*, чем прочие, в большей степени зависящими от своего *hardware*.

За счет локализации пениса фетиш синекдохически репрезентирует все тело объекта в качестве желаемого. Сходным образом интерес к оборудованию и технике является привилегированным представителем практики «любить кино».

Закон — это то, что позволяет желанию существовать: кино-оборудование является той инстанцией, благодаря которой воображаемое возвращается в символическое; благодаря которой потерянный объект (отсутствие того, что показано в фильме) становится законом и принципом особого институализированного

⁵⁸ Roger Dadoun, King-Kong: du monstre comme démonstration, *Littérature*. Larousse, n. 8, 1972, december, p. 109; Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, p. 180.

означающего, которое обретает свою легитимность в качестве желаемого.

Кроме того, в структуре фетиша есть и другой момент, который вполне обоснованно подчеркивает Маннони и который имеет прямое отношение к настоящему обсуждению. Поскольку фетиш стремится дезавуировать свидетельства чувств, он также свидетельствует о том, что это свидетельство действительно было *записано* (как пленка, хранящаяся в памяти). Фетиш не установлен, поскольку ребенок еще верит в то, что его мать обладает пенисом (= порядок воображаемого), но если бы он верил в это с той же полнотой, что и «прежде», то в фетише не было бы необходимости. Он установлен, поскольку ребенок отныне «хорошо знает», что у его матери нет пениса. Иными словами, фетиш имеет не только ценность непризнания, но и *ценность знания*.

Поэтому, как я только что говорил, фетишизм кинематографической техники развивается преимущественно у «знатоков» кино. По этой же причине теоретик кино неизбежно сохраняет внутри себя — ценой нового поворота, который направляет его усилия на изучение техники, на символизацию фетиша и на то, чтобы удерживать его в качестве такового, одновременно подвергая анализу, — тот интерес к оборудованию, без которого исследование техники было бы лишено мотивации.

На самом деле, это оборудование не является только физическим (= собственно фетишем); оно имеет также свои дискурсивные следы, свое продолжение в самом тексте фильма. Здесь обнаруживается направление движения самой теории, которая переходит от очарованности техникой к критическому исследованию различных *кодов*, которые обуславливают ее использование. *Забота об означающем* в кино происходит из фетишизма, в котором сторона знания максимально усилена. Если принять формулу, с помощью которой Октав Маннони определяет непризнание (= «я хорошо знаю... но все-таки»), то исследование означающего является либидинальной позицией, которая состоит в том, чтобы ослабить «но все-таки» и извлечь выгоду из этой экономии энергии, чтобы углубиться в «Я хорошо знаю», которое, таким образом, станет: «Я ничего не знаю, но хочу знать».

Фетиш и кадр

Как и другие психические структуры, лежащие в осно-

вании кино, фетишизм проникает не только в структуру означающего, но также и в некоторые его более своеобразные конфигурации. Мы имеем здесь в виду *кадрирование*, а также некоторые *движения камеры* (последние в любом случае могут определяться как постепенные изменения в построении кадра).

Кино эротического содержания, как правило, и это не случайно, задействует границы кадра и постепенное, при необходимости неполное, обнаружение скрытого, которое допускает камера по мере своего движения. Здесь заявляет о себе цензура: цензура фильмов и цензура в фрейдовском смысле. Независимо от формы — статической (кадрирование) или динамической (движение камеры) — принцип остается тем же самым: ставка одновременно делается как на возбуждение желания, так и на его сдерживание (которое одновременно и противоположно ему, и способствует ему) путем бесконечного варьирования — осуществимого как раз благодаря техническому оборудованию киностудий — точного места *границы*, которая преграждает взгляд, обрывает «видимое» и знаменует погружение в темноту, в не-видимое, в угадываемое. Кадрирование и его смещения (которые и определяют *место границы*) сами по себе представляют формы «саспенса» и часто используются в фильмах подобного жанра, но сохраняют эту функцию и в других случаях. Они имеют внутреннее сходство с механизмами желания, с его откладыванием и возобновлением, и это сходство сохраняется и помимо эротических эпизодов (единственное отличие состоит в *доле* сублимированного и несублимированного желания). Это те средства, которые кино с его блуждающими планами (блуждающими, как взгляд, как прикосновения) находит, чтобы открыть для показа пространство, чем-то напоминающее непрерывное раздевание, всеобъемлющий стриптиз, стриптиз не столь непосредственный, но более совершенный, поскольку позволяет снова одевать пространство, уводить от взгляда то, что до этого было показано, не только сохранять, но и *забирать* (как это делает ребенок в момент появления фетиша, ребенок, который уже видел, но сразу же отвел взгляд): стриптиз, пронизанный «отступлениями в прошлое», ретроспекциями, которые затем дают новый импульс двигаться вперед. Эти процедуры сокрытия–раскрытия можно также сравнить с определенной кинематографической «пунктуацией», в особенности когда они производятся медленно и от-

мечены заботой о дозировании показываемого и эффекте ожидания (медленное появление объекта в кадре, медленное исчезновение из кадра, *использование диафрагмы*, очень «растянутый» наплыв, как, например, у Стернберга).⁵⁹

6 > **Он говорит,
заниматься
теорией...**
(Предварительное заключение)

Психоаналитическая структура означающего кино — проблема чрезвычайно большая, имеющая несколько сторон. Я не имею возможности рассмотреть здесь их все и, конечно, о некоторых даже не упоминаю. Однако что-то

мне подсказывает, что (на этот раз) я могу здесь остановиться. Я хотел дать самое общее представление о том поле, которое я выделяю, и, для начала, убедиться в том, что я действительно его вижу (в чем я вовсе не был уверен с самого начала).

Теперь я снова обращаюсь к этому исследованию, представляющему собой развертывание моего первоначального сна. Психоанализ проливает свет не только на фильм, но и на условия, определяющие желание того, кто начинает о нем теоретизиро-

⁵⁹ Читая этот текст в рукописи, Тэрри Кунцель заметил, что здесь я слишком тесно связываю с фетишизмом фильмические фигуры, основанные в ничуть не меньшей степени на *кинематографической перверсии* в целом: речь идет о гипертрофии перцептивного частичного влечения, с его инсценированием, с его развитием—сдерживанием, его рассчитанным откладыванием и т. д.

Это возражение (постфактум) кажется мне вполне справедливым. Я еще должен буду вернуться к нему. Фетишизм, как известно, тесно связан с перверсией (см. с. 101–104), хотя и не исчерпывается ею. Отсюда и возникают сложности.

Что касается кинематографических эффектов, которые я здесь упоминаю (= игра на кадрировании и его смещениях), то собственно фетишистский элемент, как мне кажется, состоит именно в «ограничивающей линии», границах экрана, разделения видимого и невидимого, «остановки» взгляда. И как только мы начинаем рассматривать видимое или невидимое, а не грань между ними, мы тотчас сталкиваемся с той самой скопической перверсией, которая выходит за пределы сферы фетиша.

вать. В любое аналитическое предприятие вплетается нить самоанализа.

Я любил кино. Я больше его не люблю. Я все еще люблю его. На этих страницах я пытался, как и в случае той скопической практики, о которой уже говорил, удержать на расстоянии то, что во мне (= в каждом) *может* его любить: сохранить эту любовь как то, что я *исследую*. Но в то же самое время и как движущую силу исследования, ибо, желая сделать из кино объект знания, исследователь за счет дополнительной степени сублимации обнаруживает в себе то же самое желание смотреть, которое создает как синефила, так и саму институцию кино. Изначально неделимая страсть, полностью направленная на то, чтобы сохранить кино в качестве хорошего объекта (воображаемая страсть, страсть к воображаемому), затем разделяется на два расходящихся и вновь совпадающих желания, одно из которых «смотрит» на другое: этот теоретический разрыв, как и любой разрыв, знаменует связь — связь теории со своим объектом.

Я употреблял здесь такие слова, как «любовь к кино». Я надеюсь, что меня поймут. Речь идет не о том, чтобы свести все это к тому обычному значению, которое подразумевается, когда мы говорим о «завсегдатаях кинотек» или о фанатичных «мак-магонцах» (это лишь утрированные примеры). И не о том, чтобы заниматься абсурдным противопоставлением аффективного и интеллектуального. Речь идет о том, чтобы задаться вопросом, почему люди ходят в кино без всякого принуждения, как им удается «усвоить» правила этой игры, которая является чрезвычайно сложной и, в исторической перспективе, довольно новой, как сами они становятся винтиками институции? Для того, кто задается этим вопросом, «любить кино» и «понимать фильм» — это лишь два тесно взаимосвязанных аспекта одной грандиозной социопсихической машинерии.

Что же касается того, кто исследует сам этот механизм (теоретик, желающий знать), то его позиция, и я уже говорил об этом, неизбежно является садистской. Не существует сублимации, и сам Фрейд настаивал на этом, без «распутывания влечений». «Хороший объект» перемещается на сторону знания, и кино становится плохим объектом (двойное смещение, которое позволяет «науке» отойти назад, чтобы лучше видеть). Кино «подвергается преследованию», но эта настойчивость также является возмещением (позиция знания одновременно агрессивна и депрессивна) — в той

специфической форме, которая присуща семиологу: *восстановлением* внутри теории того, что было изъято у *институции*, у кода, который «исследуется».

«Изучать кино» — что за странная формула! Как это сделать, не «уничтожая» его благотворного образа, не уничтожая весь этот идеализм, который позволяет рассматривать фильм как простое и полноценное «искусство» седьмой музыки? Ломая игрушку, мы навсегда теряем ее — в этом и состоит позиция семиотического дискурса: он питается этой потерей и замещает ее надеждой на продвижение знания вперед. Словно безутешный человек, который утешает сам себя и берет себя в руки, чтобы продолжать работу. Утраченные объекты — единственные, которые мы боимся утратить, и семиолог обретает их, направляясь к ним с *другой стороны*: «Il n'y a de cause que de ce qui cloche» («Причиной может быть только то, что не клеится»).

ИСТОРИЯ/ДИСКУРС < II (Заметки о двух типах вуаеризма)

Я в кино. Перед моими глазами проносятся кадры голливудского фильма. Голливудского? Не обязательно. Кадры любого из тех нарративно-репрезентативных фильмов — проще говоря, любого из тех «фильмов» в самом расхожем на сегодняшний день смысле слова, — которые производит киноиндустрия. Киноиндустрия и, шире, *институция кино* в ее сегодняшнем виде. Ибо все эти фильмы — не только миллионы, которые необходимо вложить, сделать рентабельными, вернуть с прибылью и опять пустить в оборот. Они, помимо этого, предполагают, хотя бы ради обеспечения оборота вложенных средств, что зрители заплатят за свои места, поскольку им этого *хотется*. Кинематографическая институция далеко превосходит пределы того сектора (или аспекта) кино, который мы называем собственно коммерческим.

Может быть, речь идет об «идеологии»? Зрители имеют ту же идеологию, что и фильмы, которые им предлагают, они заполняют залы, и таким образом весь механизм приводится в движение? Конечно. Но это еще и вопрос желания, и, следовательно, вопрос позиции символического. В терминах Эмиля Бенвениста, традиционный фильм обнаруживает себя как история, а не как дискурс. Однако он все же является дискурсом, если рассматривать его с точки зрения режиссерского замысла и того воздействия, которое фильм оказывает на публику, и т. д., хотя особенность этого вида дискурса и сам принцип его эффективности как дискурса состоит в том, что в нем исчезают все знаки высказывания и дискурс маскируется под историю. Время истории, как известно, всегда «завершено»; сходным образом нарративная полнота и прозрачность такого фильма основываются на отказе признать существование нехватки и поиска, этот фильм всегда

демонстрирует нам только их обратную сторону, образ насыщения и осуществления, всегда до некоторой степени регрессивный: такова формула удовлетворения желания, которое никогда не было сформулировано.

Можно говорить о политических «режимах» или режимах экономики; можно в зависимости от конструкции коробки передач автомобиля сказать, что у машины есть три, или четыре, или пять режимов. Желание также имеет свои режимы, свои более или менее устойчивые уровни экономической стабилизации, свои позиции равновесия по отношению к защите, свой механизм извлечения выгоды («история», например, подобна сновидению или фантазму: она — рассказ без рассказчика): все это представляет собой такой механизм регулирования, который нелегко заставить работать правильно, который должен сначала долгое время «обкатываться» (кино с 1895 года долгое время бродило на ощупь, прежде чем нашло свою преобладающую в настоящий момент форму выражения). Социальная эволюция породила этот способ регулирования, она же и уничтожит его во имя других, но вместе с тем (как, например, в вопросе политического равновесия) она не стремится все время изменять его, поскольку возможности выбора не безграничны и каждый из ныне функционирующих механизмов замкнут на себе самом и стремится просуществовать как можно дольше, беря на себя заботу о собственном воспроизводстве (воспоминание о каждом удовольствии, полученном от просмотра фильма, становится репрезентацией цели по отношению к следующему фильму). Так происходит с тем видом фильмов, которые сегодня оккупировали «экраны», — внешние экраны зрительных залов и внутренние экраны *вымышленного*, т. е. экраны того одновременно защищаемого и принимаемого воображаемого, которое предлагает нам «диегесис».

Как мне определить мою собственную позицию как субъекта, чтобы описать эти фильмы? И вот, я пишу эти строки, являющиеся кроме всего прочего данью уважения ученому, лучше других ощутившему как все виды дистанцирования от высказываемого (*époncé*), которые могут быть созданы высказыванием (*éponciation*) как самостоятельной инстанцией, так и все отзвуки, которыми может быть вновь нагружено высказываемое. Итак, я должен на то время, пока пишу, установить наблюдательный пункт (и, конечно, не единственный) в себе самом, который позволит

моему «объекту» (обычный фильм) раскрыться полнейшим образом. В культурной психодраме различных «позиций» я не возьму на себя ни роль того, кто любит все эти фильмы, ни роль того, кто их не любит. Я бы позволил себе говорить от имени того, кто любит смотреть эти фильмы, как бы заключая их в кавычки, от имени того, кому нравится смаковать их, как устаревшие цитаты (как вино, ценность которого состоит также и в дате, выставленной на этикетке), допуская амбивалентное сосуществование анахронической привязанности и садизма знатока, который хочет распотрошить игрушку, чтобы узнать, что у нее внутри.

Дело в том, что тот фильм, о котором я думаю, — это совершенно реальное явление (социальное и аналитическое). Мы не должны сводить его к своеобразному гаджету кинопродюсеров, пытающихся таким изощренным способом заработать деньги. Фильм — помимо всего прочего — существует и как наше собственное творение, как произведение той эпохи, которая потребляет его, как бессознательное в своих основаниях *направление работы сознания*, без чего мы не смогли бы понять то единое движение, на котором основывается эта институция и благодаря которому она существует длительное время: не достаточно, чтобы киностудии снабжали нас маленькими, доведенными до совершенства механизмами, так называемыми игровыми фильмами; необходимо, чтобы их игра состоялась, или, попросту говоря, произошла: чтобы *она имела место*. И это место есть в каждом из нас, в том экономическом порядке, который история создала в то же время, что и индустрию кино.

Итак, я в кино. Я присутствую на демонстрации кинофильма. Я *присутствую*, как повивальная бабка присутствует при родах и в то же время помогает роженице; точно так же и я присутствую на фильме в соответствии с двойной модальностью (и в то же время единственной) — как свидетель и как помощник: я смотрю фильм и помогаю ему. Смотря фильм, я помогаю ему родиться, помогаю ему жить, поскольку именно во мне он будет жить и он создан для того, чтобы его смотрели, то есть, чтобы существовать только под взглядом зрителя. Фильм, подобно эксгибиционисту, выставляет себя напоказ, поступая так же, как и классический роман XIX столетия со своей интригой и своими персонажами, которому кино подражает (семиологически), продлевая (исторически) его традиции и замещая его (в социологическом плане, поскольку сегодня «письмо» идет другими путями).

Фильм является эксгибиционистом и в то же время таковым не является. По крайней мере, существует несколько типов эксгибиционизма и несколько соответствующих им типов вуаеризма, существует несколько, в разной степени сочетающихся друг с другом, возможных проявлений скопического влечения, в разной мере находящихся свое место в ряду социально приемлемых практик перверсии. Подлинный эксгибиционизм имеет в себе что-то от триумфа и всегда является двусторонним если и не в материальности действий, то, по крайней мере, в обмене фантазмов: эксгибиционизм принадлежит к порядку дискурса, а не истории и основан на играх перекрестных идентификаций, на осуществлении возвратного движения от *я* к *ты*. Перверсивная пара (имеющая свои эквиваленты в истории культурного производства) через мизансцену разнонаправленных импульсов получает толчок именно со стороны общего в конечном счете для обоих участников вуаеристского желания (каким оно было в своих нарциссических корнях у очень маленьких детей), в непрерывном чередовании двух различных ипостасей последнего: активного/пассивного, субъекта/объекта, того, кто смотрит/того, на кого смотрят. Если и существует триумф в репрезентациях подобного типа, то только потому, что они выставляют напоказ не эксгибируемое в строгом смысле, но, через него, само показывание. Партнер, осознавая, что находится в поле зрения другого, желает этого и идентифицируется с вуаером, объектом которого является (и который, в свою очередь, конституирует его в качестве субъекта). Другой режим экономии, другой порядок желания. Это не только порядок игрового фильма, но и тот порядок, с которым мы порой соприкасаемся и в больших театрах, где актеры и зрители присутствуют друг перед другом, где *игра* (игра актеров, игра публики) состоит также в игровом разделении ролей («амплуа»), во взаимном согласии и активном со-участии, в церемонии, носящей частично гражданский характер, участники которой представляют собой нечто большее, чем просто собрание частных лиц: празднество. Театр хранит еще — пусть в достаточно карикатурном виде светской встречи, особенно когда речь идет о вызывающих отвращение бульварных пьесах, — что-то от своих греческих истоков, от своего первоначального гражданского климата, буйства празднеств, где все участники смотрят друг на друга. (Но вместе с тем уже существовали рабы, не посещавшие театр, которые коллективно, своим исключением из социума, делали возможным существование определенной демократии.)

Итак, фильм не является эксгибиционистом. Я смотрю его, но он не видит меня, видящего его. Однако ему известно, что я его вижу. Но он не хочет этого знать. Это — основополагающее отрицание (*denegation*), которое направило все классическое кино на пути «истории», непрерывно стирая его дискурсивную опору и превращая (в лучшем случае) его в прекрасный замкнутый объект, которым можно наслаждаться только без его ведома (или, буквально, против его воли), объект, границы которого не имеют ни малейшего зазора, объект, который не может прорываться во вне, к субъекту, способному сказать ему «Да».

Фильм и знает, что мы на него смотрим, и не знает этого. Здесь надо быть чуть-чуть более точным. Поскольку, по правде говоря, тот, кто знает, и тот, кто не знает, не смешиваются между собой полностью (это и есть характерная черта любого дезавуирования, создающего в то же время и расщепление). Знающий — это кино, *институция* (и ее присутствие — в каждом фильме, то есть дискурс, располагающийся за историей); тот, кто не хочет знать, — это фильм, *текст* (в его окончательном варианте): история. Во время показа фильма зрители присутствуют и видят актера, но актер отсутствует в зале и не видит зрителя; во время съемок, на которых актер присутствовал, отсутствующими были зрители. Таким образом, кино находит способ выставлять напоказ и (одновременно) скрывать. Постоянный обмен позиций видящего и видимого должен быть надломлен в своей сердцевине, и тогда две эти разъединенные половинки разместятся в двух различных временных отрезках: это еще одно расщепление. Тот, кого я вижу, является всегда не моим партнером, а его фотографией. От этого я не оказываюсь вуаеристом в меньшей степени, но становлюсь таковым в другом режиме — режиме первосцены и замочной скважины. Прямоугольный экран допускает все возможные типы фетишизма, все эффекты типа «почти что, но не совсем», поскольку может решать, на какой высоте поместить ту планку, которая отделяет конец видимого от начала погружения в темноту.

Для этого типа вуаеризма (его экономический уровень сегодня стабилен и упорядочен) механизм удовлетворения основывается на знании того, что объект, за которым я наблюдаю, не сознает, что за ним наблюдают. В данном случае «видеть» — значит не рассматривать что-то, а, наоборот, заставить врасплох. Это что-то, созданное для того, чтобы его застигали врасплох, постепенно устанавливается и организуется в своих функциях и благо-

даря определенной специализации института (как в некоторых учреждениях, которые рассчитаны на «любителя») становится историей, киноповествованием: тем, что рассчитывают увидеть, когда говорят «пойдем в кино».

Кино родилось гораздо позже, чем театр, в эпоху, когда понятие *индивид* (или его облагороженный вариант — «личность») в значительной степени маркировало социальную жизнь, где уже больше не было места рабству, позволявшему «свободным» формировать относительно интегрированные группы, участвующие сообща в каких-нибудь грандиозных действиях и избавленные тем самым от проблемы «коммуникации», которая предполагает уже достаточно разобщенный и раздробленный этнос. Кино — это дело частных лиц (подобно классическому роману, который, в отличие от театра, строится на «истории»), и зрительский вуаеризм не нуждается в том, чтобы сам зритель был видим (в зале темно, и все видимое полностью содержится на экране), не нуждается в знающем объекте или скорее в объекте, который хочет знать, в объекте-субъекте, разделяющем с ним опыт частичного влечения. Достаточно, и даже необходимо — это другой маршрут наслаждения, тоже весьма специфический, — чтобы актер действовал так, как будто бы за ним никто не следит (а он не видит своего вуаера), словно бы он продолжал заниматься своими обычными занятиями и продолжал жить жизнью, предусмотренной сюжетом фильма; чтобы он продолжал радоваться как ни в чем не бывало в замкнутом пространстве экрана, заботясь лишь о том, чтобы не замечать, что в одну из стен этого пространства заботливо вделан стеклянный прямоугольник и что он находится в своеобразном аквариуме, в котором разве что более темно, чем в настоящем (само это ограничение составляет часть скопической игры).

Впрочем, рыбы также находятся по другую сторону стекла, не отрывая от него взгляда, подобно тому, как бедняки в Бальбеке смотрят на обедающих в Гранд-отеле гостей. Это пиршество, кроме всего прочего, не устанавливает никакой общности: это пиршество тайное, а не праздничное. Так же и зрители-рыбы, все поглощающие своими глазами, а не телом: институция кино предписывает зрителям неподвижность и молчание, зритель *скрыт*, находится постоянно в неподвижном и сверхрецептивном состоянии, он счастлив и отчужден, акробатически связан с самим собой невидимой нитью зрения и начинает воспринимать себя в качестве субъекта лишь в последний момент, благодаря парадоксаль-

ной идентификации со своей собственной, уменьшенной до одного только зрения личностью. Речь в данном случае идет вовсе не об идентификации зрителя с персонажами фильма (она уже является вторичной), а о его предварительной идентификации со смотрящей (невидимой) инстанцией, которая и есть фильм, существующий в качестве дискурса, в качестве инстанции, которая *двигает вперед* историю и позволяет следить за ней. И если традиционный фильм тяготеет к тому, чтобы уничтожить все знаки субъекта высказывания, то лишь для того, чтобы у зрителя создавалось впечатление, что он сам является этим субъектом, но субъектом пустым и отсутствующим, представляющим собой чистую способность видеть (все «содержание» располагается со стороны видимого): важно в действительности то, что «застигнутое» зрелище оказывается равным образом неожиданным, что оно (как и при любом галлюцинаторном удовлетворении) имеет черты внешней реальности. Режим истории позволяет связать все это, поскольку история, как понимает ее Эмиль Бенвенист, всегда (по определению) является историей, которая рассказывается ниоткуда, которую никто не рассказывает, но которую, однако, кто-то воспринимает (не будь этого — не было бы и истории): следовательно, в некотором смысле история рассказывается «получателем» (или скорее «вместилищем»), но в то же время она не рассказывается вовсе, поскольку это самое вместилище выступает только как место отсутствия, где лучше резонирует чистота высказывания без высказывающего. Все эти свойства первичной идентификации, бесспорно, свидетельствуют о том, что она совершается вокруг самой камеры, как об этом писал Жан Луи Бодри.

Итак, имеем ли мы дело со стадией зеркала (как об этом писал все тот же автор)? Да, в значительной мере (о чем мы только что, в сущности, говорили), но и не только с ней. Ибо то, что ребенок видит в зеркале, то, что он видит как *Другого*, который впоследствии превращается в Я, — все это является образом его собственного тела, и поэтому это все еще идентификация (и не только вторичная) с чем-то *видимым*. В традиционном кино зритель идентифицируется исключительно с *видящим*, его собственного отображения нет на экране и первичная идентификация конституируется уже не вокруг субъекта-объекта, а вокруг чистого, всевидящего и невидимого субъекта, представляющего собой точку схода монокулярной перспективы, заимствованной кинематографом у живописи. И наоборот, все видимое отбрасывается в сторону чистого,

парадоксального объекта, который черпает из этой замкнутости особую силу. Действительно впечатляющая ситуация, когда любой ценой удерживается двойной отказ, без которого никогда бы не существовало истории: видимое не ведает того, что его видят (чтобы оно отдавало себе в этом отчет, ему необходимо хоть в какой-то степени стать субъектом), и это неведение позволяет вуаеристу не воспринимать самого себя в качестве такового. Не остается ничего другого, кроме как допустить чистое ясновидение: ясновидение, которое находится вне закона, ясновидение *Оно*, которое не включает в себя никакого *Я*, ясновидение, ничем и нигде себя не обнаруживающее, замещающее Бога-рассказчика и Бога-зрителя: это выставляется напоказ сама «история», та самая история, которая правит.

ИГРОВОЙ ФИЛЬМ < III И ЕГО ЗРИТЕЛЬ

(Метапсихологическое исследование)

1 > **Ф**ильм/ сновидение: знание субъекта

Человек, видящий сны, не знает, что он спит, тогда как кинозритель знает, что он находится в кинозале. Вот первое и принципиальное различие между ситуацией

фильма и ситуацией сновидения. Иногда говорят, что и в том и в другом случае имеет место иллюзия реальности, но в действительности с подлинной иллюзией мы сталкиваемся только в ситуации сновидения и нигде больше. Когда речь идет о кино, лучше ограничиться замечанием о существовании определенного *впечатления* реальности.

Однако иногда разрыв между фильмом и сновидением может несколько сокращаться. В кинозале эмоциональное участие может становиться особенно сильным в зависимости от самого фильма и личности зрителя, и тогда *перцептивный перенос* в течение кратких мгновений быстропроходящей интенсивности увеличивается на порядок. Осознание субъектом ситуации фильма становится менее четким, теряет устойчивость, хотя при обычных обстоятельствах это только начинающееся соскальзывание никогда не достигает своего предела.

Я не имею в виду те киносеансы (на которых еще можно побывать в деревнях и небольших городках таких стран, как Франция и Италия), где вы увидите зрителей, чаще всего детей, а, возможно, иногда и взрослых, вскакивающих со своих мест, жестикулирующих, подбадривающих положительного героя и поносящих «плохого». Подобная реакция в целом более правомерна, чем это может показаться на первый взгляд: сама институция кино

в некоторых своих социологических вариантах (= дети, деревенская или малообразованная публика, публика общинного типа, где все сидящие в зале знают друг друга) предусматривает подобные проявления, упорядочивает и интегрирует их. И если мы ставим перед собой задачу понять их, то должны обязательно принять в расчет сознательное игровое начало и особенности поведения групп и то *подстегивание сценического действия*, которое выражается двигательной активностью присутствующих зрителей. В определенной степени затраты мускульной энергии (голос и жестикация) обозначают нечто почти противоположное тому, что они могут открыть наблюдателю из столицы с ее обезличенной и молчаливой публикой. Эти затраты вовсе не обязательно свидетельствуют о том, что публика приближается к подлинной иллюзии. Скорее мы можем в них усмотреть один из тех видов амбивалентного по сути поведения, при котором одно и то же действие, укорененное в двух различных основаниях, выражает собой фактически противоположные тенденции. Субъект, вторгающийся своей двигательной активностью в диегесис, побужден к этому первым шагом (пусть незначительным и, если угодно, *предписанным* обычаями местной зрительской аудитории), который он совершает, смешивая реальность и фильм. Но, начавшись, это вмешательство (чаще всего коллективного характера) почти тотчас рассеет зарождающееся смешение, возвращая субъекты в мир их собственной деятельности, отличной от разворачивающейся на экране деятельности протагонистов: ведь эти последние никак не реагируют на то, что происходит в кинозале. Чтобы лучше понять эти явления, мы, несколько преувеличивая, можем сказать: то, что начиналось как *acting*, игра, заканчивается как действие, *acte*. (Будем различать, таким образом, два основных вида моторной разрядки: первый избегает испытания реальностью, второй остается под ее контролем.) Зритель позволяет агогическим достоинствам, присущим диегетическому фильму, увлечь себя (обмануть, быть может, всего лишь на какое-то мгновение) — и сам начинает действовать, но именно это действие пробуждает его, возвращая из мгновенного погружения в некое подобие дремоты, в состояние, где находятся истоки самого этого действия, и в конце концов восстанавливает дистанцию между фильмом и субъектом в той мере, в какой оно перерастает в одобрение: одобрение зрелища как такового, а не обязательно его достоинств, и еще меньше — поведения персонажей. Это одобрение вообра-

жаемому повествованию извне, одобрение зрителя, совершившего для этой цели реальные действия.

Если рассмотреть «экономические» предпосылки (экономические во фрейдовском смысле), то поведение «хорошей публики», эмоциональной или детской аудитории, представляет собой нечто отдаленно напоминающее сомнамбулизм:¹ сначала его можно определить как особый вид моторного поведения, характеризуемого тем, что оно вызвано состоянием сна или его скоротечным и едва уловимым подобием. Это сопоставление могло бы быть полезным в качестве вклада в изучение проблемы метапсихологии фильмического состояния, но оно быстро исчерпывает себя, поскольку зрители-энтузиасты оказываются пробужденными своими же собственными действиями, тогда как сомнамбула — нет (поэтому именно на второй стадии обнаруживаются различия между этими двумя процессами). Кроме того, неизвестно, видит ли сомнамбула сон, тогда как у зрителей, начинающих действовать, погружение в дремоту — это одновременно и погружение в сновидение. Однако известно, что сновидение, которое избегает испытания реальностью, вовсе не избегает сознания, но даже составляет одну из основных модальностей сознательного. Поэтому разделение между моторикой и сознанием может продвинуться гораздо дальше в отдельных случаях сомнамбулизма, чем в поведении публики, принимающей «участие» в зрелище.

Для того чтобы перцептивный перенос, онирическое и происходящее в полудреме смешение фильма и реальности, еще весьма далекое от своего полного осуществления, стали несколько устойчивее, необходимы другие условия, менее эффективные, чем те, которые мы имеем в случае шумно реагирующей публики. Взрослый зритель, принадлежащий к социальной группе, где фильмы смотрят сидя и молча, — зритель (как своего рода «туземец»), который в конечном счете не является ребенком, и не обладает детской наивностью, — оказывается совершенно беззащитен, если, например, фильм глубоко его трогает, либо он находится в состоянии усталости или в смятении чувств и т. д., то есть если он переживает одно из тех мгновенных ментальных колебаний, которые испытывал каждый из нас и которые приближают зрителя к подлинной

¹ Зигмунд Фрейд, Метапсихологическое дополнение к учению о сновидениях, в кн.: Фрейд З., *Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа*, пер. с нем. М.В. Вульфа. СПб.: Алетейя, 1998, с. 200.

иллюзии. Такое приближение к *сильному* (или более сильному) типу веры в диегесис чем-то напоминает состояние мгновенных, почти сразу проходящих головокружений, которое хорошо знакомо водителям после ночи, проведенной за рулем (и фильм также напоминает это ночное бдение). И неслучайно и в той и в другой ситуации, когда состояние краткого психического затмения приходит к своему завершению, у субъекта возникает чувство, что он «пробуждается», и объясняется это тем, что незаметно для себя самого он оказался погруженным в состояние дремоты и сновидения. Таким образом, зритель видит небольшую часть фильма как будто бы во сне, но не потому, что она отсутствует и он себе ее вообразил, — она действительно зафиксирована на пленке, и именно ее (а не что-нибудь другое) видел субъект, но видел как во сне.

Неподвижный и молчаливый зритель, каким ему предписывает быть наша культура, не имеет возможности «стряхнуть» зарождающееся сновидение при помощи двигательной разрядки (как, например, стряхивают пыль с одежды). Возможно, по этой причине именно такой зритель совершает перцептивный перенос в большей степени, чем это делает публика, активно вторгающаяся в диегесис. (Здесь, как представляется, можно найти материал для своего рода социально-аналитической топологии различных способов *присутствия* на показе фильма.) Поэтому мы можем предположить, что одно и то же количество энергии в одном случае питает действие, а в другом обуславливает сверхнагрузку восприятия, доводя его до начальной стадии *парадоксальной галлюцинации*: галлюцинации, поскольку имеет место тенденция к смешению различных уровней реальности посредством едва заметной кратковременной неустойчивости в процессе испытания реальности как функции Я,² и парадоксальной, поскольку в отличие от подлинной галлюцинации она не является полностью эндогенной психической продукцией: субъект галлюцинировал то, что в это мгновение действительно имело место и что он действительно воспринимал: образы и звуки фильма.

В случаях, о которых мы только что говорили, как, впрочем, и в некоторых других, зритель фильма, рассказывающего историю, уже не полностью осознает, что находится в кино. Бывает

² У Зигмунда Фрейда «один из институтов Я», см. Фрейд З., *Метапсихологическое дополнение к учению о сновидениях*, с. 206, 208.

и наоборот: тот, кто видит сон, до определенного момента знает, что он спит, что иногда бывает в промежуточных состояниях между сном и пробуждением, преимущественно в начале и конце ночи, когда глубокий сон незаметно исчезает, оставляя после себя только разрозненные обрывки (тягостные и спутанные), и вообще всякий раз, когда неожиданно появляются мысли «Я сплю» или «Это всего лишь сон», — короче говоря, мысли, которые, с одной стороны, интегрируются в сновидение, составляя его часть, а с другой — одновременно пробивают брешь в той герметичной закрытости, которая обычно и характеризует сновидение.³ Благодаря своему особому расщеплению такие направления работы сознания имеют много общего с мгновенно возникающими режимами восприятия фильма, о которых только что шла речь. Именно в этих разрывах, в большей степени, чем в привычном функционировании этого механизма, фильмическое и онирическое состояния могут сближаться (но сами эти разрывы наводят на мысль о том, что такие состояния находятся в родстве, одновременно и менее близком, и более постоянном): в одном случае перцептивный перенос оказывается как бы подорванным, реализуясь менее полно, чем в остальном сновидении, в другом — он устанавливает свои границы с большей настойчивостью, чем в остальном фильме.

Фрейд связывал существование подобных разрывов в сновидении со сложным взаимодействием между различными метапсихологическими и в особенности топическими инстанциями. Главное, чего хочет Я, — это спать и, если необходимо, видеть сны (быть погруженным в сновидение полностью): действительно, когда желание возникает из бессознательного, сновидение становится единственной возможностью удовлетворить желание, не задействуя механизмы пробуждения. Но единственная бессознательная часть Я, вытесняющая инстанция («защита»), действующая в соответствии со *Сверх-Я*, которое и одушевляет эту инстанцию, все время остается в состоянии полубодрствования, поскольку вытесняемое, или, более широко, запретное, в отношении которого она и должна выполнить свою миссию защиты, также остается бодрствующим и активным или, по крайней мере, способным активизироваться в течение самого сна. Бессознательное, в своей двойственной функции вытесняемого и вытесняющего (= бессознательное *Оно* и бессознательное *Я*), в действительности

³ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 405–406.

никогда не спит, и то, что мы называем сном, предстает как экономическая модификация, влияющая главным образом на предсознательное и сознательное.⁴ В свою очередь, бодрствование одной части Я, позволяющее другой его части находиться в состоянии сна, принимает обычно форму цензуры (неотделимой от «работы сновидения» и явных черт онирического потока), которая, как известно, затрагивает даже наиболее глубокие сновидения, где перцептивный перенос является наиболее полным и которые не ощущаются как таковые, то есть сновидения, полностью совместимые с процессом сна. Но иногда случается, что эта инстанция самонаблюдения и самонадзора⁵ ведет в той или иной мере к прерыванию сна, и эти два противоположных следствия проистекают из самой миссии защиты, осуществляемой при различных условиях.⁶ Например, в сновидениях, вызывающих чувство страха: на первом этапе цензура не может в достаточной мере смягчить его содержание, и соответственно на втором этапе ее вмешательство будет состоять в том, чтобы остановить сновидение и вместе с ним прервать сон. Некоторые кошмары прерывают сон (в большей или меньшей степени) точно так же, как и слишком приятные сновидения; бессонница точно так же может быть результатом работы Я, которое, заблаговременно испугавшись своих сновидений, предпочитает и вовсе отказаться от сна.⁷ Тот же процесс, но только с меньшей силой внутреннего конфликта и поэтому с меньшей степенью пробуждения, становится ответственным за различные режимы сознания, при которых субъект в достаточной мере погружен в сон, чтобы его сновидения не прерывались, но достаточно пробужден, чтобы догадываться, что все это ему только снится (все это в самых общих чертах приближается к очень распространенной ситуации фильма), или же когда он сознательно влияет на сам ход сновидения,⁸ заменяя одни эпизоды на другие, более приятные и менее пугающие. (Кино иногда

⁴ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 469–470; Фрейд З., *Метапсихологическое дополнение к учению о сновидениях*, с. 198–199.

⁵ Фрейд З., *О нарциссизме*, с. 115.

⁶ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 476–477.

⁷ Зигмунд Фрейд, *Скорбь и меланхолия*, в кн.: Фрейд З., *Художник и фантазирование*, пер. с нем. под ред. Р.Ф. Додольцева, К.М. Долгова. М.: Республика, 1995, с. 257; Фрейд З., *Метапсихологическое дополнение к учению о сновидениях*, с. 199.

⁸ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 472.

тоже предлагает построения подобного — например *альтернативные версии фильма*.)⁹

Все эти различные ситуации сходятся в одной общей точке. Они возникают в результате активного вмешательства инстанции, только частично пребывающей в состоянии сна, — бессознательного Я; именно оно более или менее энергично пробуждает инстанцию, которая спит, — предсознательное Я. В других случаях, которые в каком-то смысле приводят к тому же самому результату, мы имеем дело с собственными ритмами этой последней инстанции, которая еще не является полностью спящей или постепенно пробуждается — как в «промежуточных состояниях» вечера и утра. В отношении же функции *сознания* следует вспомнить, что оно спит только в том случае, если сон не сопровождается сновидениями. Сновидение, даже если оно имеет место в глубоком сне, пробуждает сознание и заставляет его работать, поскольку окончательно создаваемый им текст представляет собой именно работу сознания. Настоящий глубокий сон (который вряд ли существует) был бы как раз таким режимом психики, при котором все инстанции являются спящими. Мы можем говорить о «глубоком сне» в относительном и практическом смысле при двух обстоятельствах: когда сновидение не осознает себя таковым и, *a fortiori*, когда сон лишен сновидений. Две эти взаимодополнительные ситуации охватывают почти всю совокупность случаев, которые разговорный язык обозначает выражением «спит как убитый» (или просто, без всяких уточнений, «спит»). Они соответствуют той максимальной степени сна, на какую только и способен психический аппарат в своем нормальном функционировании.

Очевидно, что эти метапсихологические механизмы являются весьма сложными, и даже еще более сложными, чем в нашем беглом обзоре, но я здесь остановлюсь только на предполагаемом для всех этих процессов общем основании: полностью онирическое направление работы сновидения, полная иллюзия реальности предполагают глубокий сон в том смысле, в каком он был нами определен. Известно, с какой настойчивостью Фрейд подчеркивал тесную связь между сновидением и сном (этой проблеме даже

⁹ В первом томе моей книги *Essais sur la signification au cinéma* (p. 213–215) я попытался проанализировать одну из таких конструкций в фильме Жана Люка Годара «Безумный Пьеро», назвав ее «возможной последовательностью эпизодов».

было посвящено специальное исследование, дополняющее «Толкование сновидений») — связь не столь простая и очевидная, как это может показаться, поскольку является не только внешней (= «Мы видим сны, только когда спим»), ибо внутренние процессы сновидения в некоторых своих особенностях определяются экономическими условиями сна.¹⁰ И, как следствие, каждое ослабление в полноте осуществления перцептивного переноса соответствует ослаблению сна и в той или иной степени приводит к пробуждению. В нашей перспективе все это может быть выражено следующим образом: степень иллюзии реальности обратно пропорциональна степени *бодрствования*.

Такая формулировка, быть может, позволит нам глубже понять фильмическое состояние, представляющее собой сложный комплекс сходств и различий с состоянием онирическим. В противоположность обычным человеческим занятиям фильмическое состояние, каким его создают традиционные игровые фильмы (и в этом смысле они действительно де-мобилизуют своих зрителей), отличается общей тенденцией к снижению степени бодрствования за счет погружения в дремоту и сновидение. И дремота, если при этом мы, вдобавок, еще недостаточно выспались, может настичь нас скорее во время показа фильма, чем до него или после. Нарративный фильм не побуждает нас к действию, и если в нем есть нечто сближающее его с зеркалом, то не только, как уже отмечалось,¹¹ благодаря монокулярной перспективе в духе итальянского Ренессанса с ее точкой схода (где субъект-зритель занят самолюбованием, находясь в позиции Господа Бога) или воспроизведению условий описанной Лаканом¹² стадии зеркала (= сверх-восприятие и неподвижность). Дело состоит еще и в том (даже если и то и другое взаимосвязано), что фильм благоприятствует нарциссическому уходу в себя и фантазматическому самолюбованию, которые, по мере дальнейшего продвижения, подпадают под определение сна и сновидения:¹³ замыкание либидо на Я, временная утрата интереса

¹⁰ Фрейд З., *Метапсихологическое дополнение к учению о сновидениях*, с. 209.

¹¹ В особенности Жан Луи Бодри (см. примеч. 6 на с. 28).

¹² Жак Лакан, *Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я*, в кн.: Лакан Ж., *Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда*, пер. с фр. А.К.Черноглазова, М. А. Титовой. М.: Логос, 1997.

¹³ Фрейд З., *О нарциссизме*, с. 105; Фрейд З., *Метапсихологическое дополнение к учению о сновидениях*, с. 195–196.

к внешнему миру и либидинальной нагрузке объектов, по крайней мере, в их реальной форме. С этой точки зрения, фильм, рассказывающий историю и представляющий собой быстрое мелькание образов и звуков, которые усиленно питают темные зоны нашего сознания, неподвластные нам, является своеобразной машиной, перемалывающей эмоции и подавляющей действия.

Это уменьшение бодрствования в фильмическом состоянии допускает (по крайней мере) две различные степени. Первая наблюдается достаточно часто и состоит в самом факте впечатления реальности происходящего, отличном, конечно, от иллюзии реальности, но являющимся тем не менее ее отдаленным источником. И характерно, что все диегетические фильмы, независимо от их содержания, большей или меньшей степени «реализма», играют на этом впечатлении, извлекают из него особое очарование и специфическое воздействие и производятся ради него. Еще один шаг в направлении ослабления бодрствования — и включаются все те особые режимы восприятия фильма, о которых я говорил вначале. Их вмешательство носит более кратковременный и более эпизодический характер; в течение краткого момента головокружения они уводят нас в направлении подлинной иллюзии, хотя никогда ее и не достигают.

Итак, зритель почти всегда знает, что он находится в кино, а тот, кто видит сны, почти никогда не знает, что он спит. За пределами промежуточных стадий, в которых неявным образом проявляется родство, одновременно более глубокое и диалектичное, диегетический фильм и сновидение, если рассматривать и то и другое во всей их полноте, остаются разделенными благодаря важному и постоянному различию в степени перцептивного переноса; и в том и в другом случае впечатление и иллюзия остаются глубоко различными. Сохранение этого различия в обычных режимах, так же как и его ослабление в пограничных случаях, определяется одной и той же причиной — сном или его отсутствием. Фильмическое и онирическое состояния сближаются, когда зритель начинает «клевать носом» (хотя разговорный язык не называет это состояние «сном») или когда спящий человек начинает просыпаться. Но вместе с тем преобладающей является та ситуация, когда фильм и сновидение не смешиваются друг с другом: зритель в кинозале представляет собой человека бодрствующего, в то время как видящий сны — это человек, который спит.

2 >

Фильм/сновидение: восприятие и галлюцинация

Второе принципиальное различие между направлениями работы фильма и работы сновидения следует непосредственно из первого. Восприятие фильма действительно является реальным восприя-

тием (и реально является восприятием), не сводимым к внутреннему психическому процессу. Зритель воспринимает образы и звуки, которые представляют собой репрезентацию чего-то иного, нежели они сами, диегетической вселенной, но вместе с тем остаются настоящими образами и звуками, способными дойти также и до других зрителей, тогда как онирический поток может достигнуть лишь сознания того, кто видит этот сон. Показ фильма не может начаться прежде, чем заработает кинопроектор, — ничего подобного не требуется, чтобы погрузиться в сновидения. Фильмические образы относятся к классу тех «реальных образов» (картины, рисунки, гравюры и т. д.), которые психологи противопоставляют образам ментальным. Именно различие тех и других разделяет восприятие и воображение в терминах феноменологии сознания. «Производство» сна состоит из ряда последовательных операций, которые от начала до конца остаются внутри психического аппарата. В рамках бихевиористской системы можно было бы сказать, что восприятие фильма характеризуется наличием возбуждающего сигнала, тогда как онирическое «восприятие» обходится без него.

Поэтому коэффициент заблуждения в сновидении гораздо выше. Выше вдвойне: поскольку субъект «верит» сильнее и поскольку то, во что он верит, является менее «подлинным». Но в другом смысле (и мы к этому еще вернемся) диегетический обман, в абсолютном масштабе менее сильный, оказывается, если соотнести его с условиями его осуществления, более необычным и, может быть, даже более опасным, поскольку представляет собой заблуждение человека бодрствующего. С тех пор как люди стали видеть сны, онирическое заблуждение отчасти нейтрализуется старой формулой: «Это был только сон». Подобный древний метод превращения сновидения в нечто банальное не так просто применить к кинематографическому заблуждению (несмотря на эквиваленты вроде «Все это только кино»), поскольку в кино мы бодрствуем и хорошо это знаем.

Фильм, рассказывающий историю, имея в своем распоряжении настоящие (внешние) образы и звуки, дает пищу фантазматическому потоку в сознании субъекта в виде привнесенного извне дополнительного материала и орошает образы его желания; помимо всего прочего, классическое кино, несомненно, существует и как практика эмоционального удовлетворения. (Не стоит забывать, что кино — далеко не единственный исполнитель этой, достаточно древней, роли, в которой нет ничего предосудительного: любой вымысел («фантазия», как его называет Фрейд)¹⁴ даже в тех видах искусства,¹⁵ которые общественное мнение признает наиболее благородными, служит той же цели, которую бесплодный социальный морализм, поглощенный соблюдением внешних приличий, хотел бы отделить от «подлинного искусства».) Поскольку классический фильм предлагает схемы поведения, либидинальные прототипы, позы, типы одежды, модели фривольного поведения или совращения и предстает перед нами в качестве инстанции, поддерживающий в нас стремления молодости, он является преемником великой эпохи романа XIX века — того самого, который, в свою очередь, восходит к античной эпопее; он выполняет ту же самую социальную функцию — функцию, которой роман XX века, все менее и менее диегетический и репрезентативный, начал постепенно пренебрегать.

Однако мы имели возможность наблюдать, что фильмические повествования довольно часто противоречат воображению. В зависимости от фильма и зрителя киноповествование способно вызывать такие реакции, в которых могут прочитываться эмоциональное раздражение или фантазматическое отвращение, и какое бы рациональное объяснение не давал этому сам субъект, все это является не чем иным, как классической фрустрацией, сопровождающейся агрессивностью, направленной на агента фрустрации, которым в данном случае является сам фильм. Зритель находится с фильмом в объектных отношениях (хорошего или плохого объекта), и фильмы, как говорят об этом расхожие и одновременно загадочные речевые формулы, обычно употребляющиеся после

¹⁴ Зигмунд Фрейд, Введение в психоанализ, в кн.: Фрейд З., *Введение в психоанализ*, в 2 т., т. 2, пер. с нем. Г.В. Барышниковой. СПб.: Алетейя, 1999, с. 165.

¹⁵ Как сказал Мальро, «театр не серьезен — серьезна коррида, романы не серьезны — серьезна мифомания» (André Malraux, *La condition humaine*. Paris: Skira, p. 244).

просмотра, это нечто, что можно «любить» и «не любить». В некоторых случаях живость подобных реакций, да и само существование такого понятия, как *неудовольствие* от фильма, с еще большей настойчивостью заставляют нас признать родство между игровым фильмом и фантазмом. Каждодневный опыт показывает, что фильмы достаточно часто вносят разногласия в суждения людей, которые на все остальное реагируют крайне единодушно. (Но в то же время можно констатировать, и это еще одно дополнительное подтверждение сказанному, что все подобные расхождения оказываются сглаженными тогда, когда фантазматическое прилагивание совершается с самого начала и продолжается в течение всего фильма: когда два человека смотрят фильм вместе, то есть, когда каждый из них в то же самое время один и не один.)

Неудовольствие от фильма, с топической точки зрения, может в зависимости от обстоятельств происходить из двух различных источников, а также порой из их совпадающего функционирования. Неудовольствие от фильма может возникать со стороны *Оно*, которое диегесис фильма не смог в достаточной мере насытить; удовлетворение влечения отмерено здесь весьма скупо, и тогда речь идет об одном из случаев фрустрации в собственном смысле слова (в фрейдовской терминологии — актуальная фрустрация); в этом случае фильмы нам кажутся «бесцветными», «скучными», «никакими» и т. д. Но агрессивность, направленная против фильма, осознанная форма которой в обоих случаях выражается чаще всего в словах, что он не понравился, то есть, иначе говоря, что он для нас находится в положении плохого объекта, может происходить в равной мере из вмешательства *Сверх-Я* и защиты *Я*, которые испытывают страх, и переходит в контратаку, когда удовлетворение *Оно*, напротив, оказывается чрезмерно интенсивным, как это иногда происходит в случае с фильмами «низкого пошиба» (вкус должен выступать в этом случае чем-то вроде безупречного алиби), фильмами, выходящими за рамки, инфантильными, сентиментальными, садо-порнографическими и т. д., одним словом, всеми теми фильмами, от которых мы должны защищаться улыбкой или смехом (по крайней мере, в тех случаях, когда они производят на нас сильное впечатление), а также утверждениями, что все это глупости, преувеличение и что «такого не бывает».

Для того чтобы субъект «полюбил» фильм, необходимо, чтобы детали диегесиса в достаточной степени потворствовали его сознательным и бессознательным фантазмам, принося ему опреде-

ленное удовлетворение влечения, и также необходимо, чтобы это удовлетворение оставалось в определенных границах, а не заходило за ту черту, за которой начинается тревога и отторжение. Другими словами, необходимо, чтобы защита зрителя (или, по крайней мере, процессы смягчения и символического замещения, которые явились бы ее достаточно эффективными функциональными эквивалентами) оказалась интегрированной в само содержание фильма¹⁶ (благодаря одной из тех счастливых случайностей, которые в жизни управляют отношениями между людьми и их «случайными встречами») таким образом, чтобы субъект мог избежать задействования собственных средств защиты, которые неизбежно привели бы к неприятию фильма. Короче говоря, каждый раз, когда игровой фильм не понравился, это объясняется тем, что он либо слишком понравился, либо недостаточно понравился, либо и то и другое вместе.

Каковы бы ни были психические маршруты, которые к этому приводят, неудовольствие от фильма — явление вполне реальное: отдельные зрители не любят некоторые фильмы. Игровое кино, которое в принципе потворствует фантазмам, может с таким же успехом им противоречить: так, например, кто-то из нас не может представить, чтобы герой обладал таким лицом или фигурой, которые экран предлагает нашему восприятию и которые зритель не может изменить, или зритель испытывает глухое раздражение оттого, что сюжет развивается не так, как он хотел бы, и что «ему все виделось иначе». Зрители, которых интеллектуал, этот дикарь, часто не подозревающий о том, насколько он отличается от других людей, считает наивными, не преминут объявить, что фильм разочаровал их тем, что кончился слишком плохо или что он слишком дерзкий, слишком грубый, слишком грустный и т. д.; если бы они были еще более наивными, то совершенно искренне сказали бы нам, что фильм плох, «потому что два брата должны были быть в состоянии понять друг друга и помириться» (это только лишь первые пришедшие на ум примеры, но если рассматривать всех зрителей в целом, то многие разговоры о кино, и даже большинство их, находятся примерно на таком уровне). Интеллектуал вос-

¹⁶ Эта мысль уже высказывалась американским исследователем Кристианом Кохом в весьма любопытной докторской диссертации, которая, к сожалению, пока не опубликована (Christian Koch, *Understanding Film as a Process of Change*. University of Iowa, 1970, p. 272).

кликнет, и на этот раз справедливо, что особенности фильмов, коль скоро они представлены таким образом, определяются исключительно их содержанием и не должны составлять критерии оценки. Но с его стороны было бы еще большей наивностью забыть или не признаваться самому себе в том, что внутри него самого скрывается (но никогда полностью не исчезает) нечто, что заставляет его реагировать на фильмы точно таким же образом. Эти феномены *разогаживания в фантазме* особенно заметны, когда уже известный ранее роман переносится на экран. Читатель романа, следуя особыми путями своего желания, уже визуализировал слова, которые прочел, и когда он видит фильм, то хочет найти в нем те же образы, а на самом деле *вновь увидеть* то, что когда-то уже было им увидено, подталкиваемый к этому неумолимой силой повторения, наполняющей желание, — той же самой силой, которая заставляет ребенка без конца играть с одной и той же игрушкой, подростка слушать одну и ту же запись, прежде чем ее заменят другие, которые, в свою очередь, заполнят определенные отрезки его жизни. Но читатель романа не всегда находит *свой* фильм, поскольку то, что он обретает в фильме, который смотрит, — это уже фантазм другого, который, как известно, редко вызывает симпатию (а вызвав ее, провоцирует вместе с ней и любовь).

Тут мы подходим ко второму принципиальному отличию фильмического состояния от онирического. В качестве галлюцинаторного исполнения желания игровой фильм менее *надежен*, чем сновидение, поскольку часто не в состоянии выполнить его обычные задачи. Дело в том, что фильм, по существу, не галлюцинаторен. Он основан на подлинном восприятии, которое субъект не может формировать по своему усмотрению, на образах и звуках, которые приходят к нему извне. Сновидение же отвечает желанию с большей точностью и регулярностью: лишенное внешнего материала, оно застраховано от соприкосновения с реальностью (а реальность — это также и фантазмы других). Сновидение похоже на фильм, который был «снят» от начала до конца самим субъектом желания, а в равной мере субъектом страха, — фильм, единственный в своем роде как благодаря своим цензурам и невысказанному, так и своему явному содержанию, скроенный по мерке своего единственного зрителя (и это открывает нам другой вид «декупажа») — того самого зрителя, который является также и его автором и который имеет все основания быть удовлетворенным, поскольку ни для кого так не стараешься, как для самого себя.

Во фрейдовской теории сновидение вместе с галлюцинациями в строгом смысле и другими специфическими режимами сознания (например, *amentia* Мейнерта и т. д.) принадлежит к особой группе экономических ситуаций — «галлюцинаторным психозам, выражающим желание». ¹⁷ Фрейд объединил в этом понятии различные и достаточно конкретные условия, в которых отсутствующий объект может галлюцинироваться, если его присутствие желается достаточно сильно. Из этого следует, что такой объект, по крайней мере на уровне теории, не может вызывать неудовольствия (хотя вторичные реакции при галлюцинациях могут быть достаточно мучительными). С другой стороны, диететический фильм, который в некоторых отношениях можно сблизить с порядком фантазма, все же принадлежит и к *порядку реальности*. Здесь он открывает перед нами одну из своих главных особенностей: в том, что касается желания (или в отношении страха, представляющего собой обратную сторону желания), он может в большей или меньшей степени «прийтись ко двору», не являясь, по существу, их соучастником, которым может стать только постфактум благодаря встрече или приспособливанию, успех которых никогда не гарантирован: фильм может раздражать или, наоборот, нравиться, как, собственно, и сама реальность, поскольку он является частью реальности. Таким образом, в сравнении со сновидением, в большей мере ангажированным принципом наслаждения, фильмическое состояние основывается скорее на принципе реальности: оставляя удовольствие напоследок, оно допускает иногда долгие и сложные тактические маневры, вплоть до осязаемого неудовольствия. Эти различия в психических эффектах происходят из различия материала и определяются не имеющим соответствия в сновидении присутствием в фильме образов и звуков, химическим путем нанесенных на пленку, иными словами, самим существованием фильма как «записи» и пленки.

Физическая реальность фильма — факт простой и немаловажный — оказывается связанной с проблемой бодрствования и сна (рассмотренной выше). В нормальном режиме галлюцинаторные процессы могут устанавливаться только в экономических условиях сна. ¹⁸ В ситуации бодрствования и соответственно

¹⁷ Фрейд З., *Метапсихологическое дополнение к учению о сновидениях*, с. 204.

¹⁸ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 449.

в ситуации кинематографической наиболее привычный маршрут психического возбуждения носит однонаправленный характер, соответствующий «прогредиентному пути» Фрейда. Импульсы имеют свой первый источник во внешнем мире (каждодневное окружение или пленка с фильмом), достигают психического аппарата через его воспринимающие зоны (= система восприятия–сознания) и наконец вписываются в виде мнезических следов в менее периферийную психическую систему, которой иногда является предсознательное (то есть «воспоминания» в обычном смысле слова) или бессознательное, со своей собственной памятью, если речь идет о впечатлениях от мира, которые были вытеснены после их восприятия. Перед нами маршрут движения из внешнего во внутреннее. Во сне и в сновидении движение импульсов происходит в обратном направлении; «регрессиентный путь»¹⁹ имеет своей отправной точкой предсознательное и бессознательное, а заканчивается иллюзией восприятия. Движущей силой сновидения является бессознательное желание,²⁰ связанное с вытесненными детскими воспоминаниями, оно же оказывается реактивированным недавними и невытесненными воспоминаниями предсознательного («дневными остатками») через ассоциации аффектов и представлений; эти два стимула, объединившись, образуют «предсознательное желание» сновидения.²¹ Именно совокупность воспоминаний, предсознательных и бессознательных, является началом всего процесса, и именно эти воспоминания, заново пересозданные и трансформированные цензурой, «работой сновидения», дополнениями, которые приносит воображение, и т. д., в дальнейшем будут преобразовываться в конечное (явное) содержание того, что воспринимается во сне. Но для того чтобы достичь этого восприятия с его исключительной силой иллюзии, необходимо также, чтобы переносящие желание мнезические следы были сверхнагружены до уровня галлюцинации, то есть до такого уровня интенсивности, когда сами эти следы совпадают с восприятием: в конечном итоге до того уровня, когда они активизируют, если не органы чувств в их обычном психологическом функционировании, то, по крайней

¹⁹ Там же, с. 448–449, гл. VII.Б. «Регрессия»; Фрейд З., *Метапсихологическое дополнение к учению о сновидениях*, с. 200–203.

²⁰ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 463.

²¹ Фрейд З., *Метапсихологическое дополнение к учению о сновидениях*, с. 199.

мере, систему восприятия в качестве психической инстанции и особого направления работы сознания. Таким образом, регрессиентный маршрут в качестве своей конечной точки имеет восприятие, притом что оно оказывается нагруженным изнутри (в этом и состоит само определение галлюцинаторного психоза), тогда как обычно нагрузка восприятия осуществляется извне, и это непременное условие подлинного восприятия. Фрейд указывал, что некоторые виды активности во время бодрствования, такие как визуализированные медитации или намеренные припоминания,²² в равной мере основываются на принципе регрессиентности, но никогда не достигают своего предела, поскольку воспоминания и ментальные образы со всей ясностью осознаются субъектом, никогда не принимающим их за восприятие. При таких режимах работы сознания отсутствует последний этап регрессиентного процесса, а именно собственно галлюцинаторный этап, который продолжается до тех пор, пока на основе представлений (являющихся чисто психическими, но при этом сильно нагруженных желанием) он не достигнет функции восприятия изнутри. Поэтому полная регрессиентность возможна, по определению, только в состоянии сна, и это еще одна причина, по которой зритель, как человек бодрствующий, не способен к подлинной галлюцинации, даже если сам вымысел по своей природе может сильно возбуждать его желания. В состоянии бодрствования регрессиентный поток, как только он возникает, сталкивается с встречным потоком, более сильным, чем он сам, и почти непрерываемым,²³ что мешает регрессиентному процессу дойти до своего завершения. Сон, однако, временно нейтрализует это противодействие, останавливая восприятие и освобождая, таким образом, путь регрессивным впечатлениям, которые могут дойти до конца. В отношении фильмического состояния, представляющего собой один из вариантов состояния бодрствования, классический психоанализ полностью находит свое подтверждение, и его формулировки нуждаются не в усовершенствовании, а разве что только в уточнении: встречный поток (который здесь оказывается разнообразным, активным, непрерывным) — это сам фильм, его реальные образы и звуки, нагружающие восприятие извне.

²² Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 449; Фрейд З., *Метапсихологическое дополнение к учению о сновидениях*, с. 205; Фрейд З., *Я и Оно*, с. 240.

²³ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 450.

Но если дело обстоит действительно таким образом, то наша проблема, следовательно, несколько смещается, а наше исследование должно принять другое направление. Теперь, в понятиях экономики, нам необходимо уяснить, что фильмическое состояние, несмотря на бодрствование и контрпоток, оставляет место начальной стадии регрессиентности, о чем я говорил выше, и что оно маркировано более или менее постоянными психическими толчками в направлении перцептивного переноса и парадоксальной галлюцинации. По сути дела, именно впечатление реальности и соответственно возможность достижения определенного аффективного удовлетворения через диегесис предполагают начало регрессиентности, поскольку это впечатление есть не что иное, как общая тенденция (получающая или не получающая развитие в зависимости от конкретного случая) воспринимать как подлинное и внешнее события, и персонажи (вымысла), а не образы и звуки, принадлежащие кинематографическому процессу (которые, однако, и есть единственно реальные), — короче говоря, тенденция воспринимать как реальное репрезентируемое, а не репрезентирующее (технологические средства репрезентации), пропускать это последнее, не воспринимая. И если фильм представляет нам скачущую галопом лошадь, то у нас создается впечатление, что мы видим скачущую галопом лошадь, а не мелькающие пятна света, из которых она состоит. Здесь мы соприкасаемся с основной классической трудностью интерпретации, которую перед нами ставит любая *репрезентация* (representation). В условиях, присущих исключительно кино, это может быть сформулировано следующим образом: как зритель совершает такой ментальный скачок, который приводит его от перцептивных данных, сформированных мелькающими визуальными и звуковыми образами, к созданию вымышленной вселенной, от объективно реального, но отрицаемого означаемого к воображаемому, но психологически реальному означаемому? Конечно, регрессиентность, несколько похожая на ту, о которой мы только что говорили, может быть обнаружена и в других состояниях бодрствования, таких, например, как вызывание воспоминаний, но это нам еще ничего не говорит о тех особых формах, которые принимает этот феномен в еще не изучавшемся под таким углом фильмическом состоянии (тем более что и условия этого являются совершенно другими).

Прогрессиентный путь, так, как он определен Фрейдом, допускает еще одну разновидность (или, более точно, ответвление),

которой этот текст еще не касался. В состоянии бодрствования действие, или, говоря другими словами, та функция Я, которая состоит в преобразовании реального в направлении желания, задействует все перцептивные возможности, которые предшествуют действию и постоянно его сопровождают. Чтобы уловить объект, необходимо его увидеть и продолжать видеть. Таким образом, в течение целого дня, впечатления, поступающие извне, проникают в психический аппарат через двери восприятия и «выходят» (если можно так выразиться) в виде определенного двигательного поведения, направленного обратно в мир. Если сновидение предполагает сон, то еще и потому, что сон приостанавливает любое действие, блокируя, таким образом, моторную разрядку, которая, напротив, постоянно доступна в состоянии бодрствования и в значительной степени противодействует регрессиентности, поглощая мускульной активностью любые виды возбуждений, которые в противном случае устремляются к перцептивному разрешению, как это и происходит в сновидении.

Фильмическая ситуация содержит в себе некоторые элементы, подавляющие моторность, и в этом смысле она является как бы слабым сном, «бодрствующим» сном. Зритель в той или иной степени неподвижен, погружен в относительную темноту, и, что самое важное, он знает о *зрелищной* природе объекта-фильма и институции кино в той исторической форме, в какой она сложилась: зритель заранее решает себя вести как зритель (его функция закреплена в самом этом слове), как зритель, а не актер (актеры занимают свое определенное место, а именно место по ту сторону фильма): на протяжении всего киносеанса зритель откладывает всякое действие, которое ему хотелось бы совершить. (Кинозалы, конечно, могут использоваться и для других целей, но по мере усиления этих других функций присутствующие перестают быть зрителями, добровольно выходят из фильмического состояния, чтобы отдаться поведению, которое предлагается реальностью...) У настоящих зрителей моторные проявления достаточно ограничены:²⁴

²⁴ Согласно Анри Валлону, вся сумма зрительских впечатлений во время показа фильма делится на две серии, четко отделенных друг от друга и неодинаковых по значимости, которые он обозначил соответственно как «визуальная серия» (или было бы лучше назвать ее «диететической») и «проприоцептивная серия» (чувство собственного тела, реального мира, которые находятся в ослабленном состоянии); ср.: Henri Wallon, *L'Acte perceptif et le cinéma*, *Revue internationale de filmologie*, 1953, n. 13, avril-juin. Paris.

изменение положения в кресле, более или менее осознанное изменение выражения лица, комментарии, изредка произносимые шепотом, смех (если фильм, сознательно или нет, провоцирует его), установление вербальной или жестикуляционной связи с человеком, занимающим соседнее кресло (для зрителей, которые ходят парами или группами), и т. д. Сама институционализованный ситуация зрелища препятствует созданию условий, при которых моторная активность могла бы пойти слишком далеко в своих нормальных проявлениях даже в тех случаях, когда диегесис фильма взывает к активным продолжениям (= эротические эпизоды, изображение политической активности и т. д.; из-за своего псевдоразрыва с вымыслом эти жанры вступают во внутреннее противоречие и могли бы — как бы к этому ни относиться — в определенном смысле стать полноценными *фильмами* только тогда, когда кино как ритуал подверглось бы глубоким изменениям, особенно в отношении модальностей «показа» (seance); и именно в этом отношении так называемые специализированные сеансы, или фильмы-агитки, при отсутствии очарования и какой бы то ни было тонкости, обладают большей связностью и откровенностью). В обычных условиях демонстрации фильма каждый может стать свидетелем того, что субъект, ставший жертвой фильмического состояния (в особенности когда власть вымысла над его фантазмом достаточно велика), чувствует себя ошарашенным и что зрители, выбрасываемые из черного чрева кинозала прямо на яркий, режущий глаза свет фойе, иногда выглядят ошеломленными (счастливыми или несчастными), как люди, которые только что проснулись. Выходить из кино иногда значит почти то же самое, что и подниматься с кровати, — это не всегда легко (исключая разве что те случаи, когда фильм не произвел никакого впечатления).

Таким образом, фильмическое состояние использует в несколько ослабленном виде некоторые экономические условия сна. Оно остается одной из разновидностей ситуаций бодрствования, но менее удаленной от сна, чем большинство других. И здесь мы, учитывая частичное блокирование моторной разрядки, вновь сталкиваемся с понятием ослабленного бодрствования, предложенным первоначально для описания перцептивных условий фильмического состояния (одно неотделимо от другого, поскольку сон одновременно подавляет как действие, так и восприятие). При других обстоятельствах психическая энергия бодрствования будет рассеиваться в действии, тогда как у кинозрителя она, напротив, ока-

жется эконоомленной, хочет он того или нет. Эта психическая энергия должна следовать иными путями к своей разрядке, в соответствии с принципом наслаждения, который всегда нацелен на то, чтобы ликвидировать застой. Она должна вернуться обратно в перцептивную инстанцию, пойти по регрессиентному пути и создать сверхнагрузку восприятия изнутри. И поскольку фильм, в тот же самый момент, щедро насыщает восприятие извне, полная регрессиентность онирического типа оказывается приостановленной полурегрессиентностью, которая представляет другой тип экономического равновесия, отличный по соотношению своих составляющих, но в равной степени маркированный и характерный. Фильм характеризует именно *двойное усиление* перцептивной функции, идущее одновременно снаружи и изнутри: вне фильмического состояния существует весьма мало ситуаций, в которых субъект мог бы воспринимать внешние впечатления, обычно сильные и организованные, в тот же самый момент, когда его неподвижность внутренне предрасполагает к «сверхвосприятию» изнутри. Классический фильм оказывается в «рогатке», каждая ветка которой является его собственным порождением. Именно это двойное усиление и делает возможным впечатление реальности, и именно благодаря ему зритель, исходя из того «экранного» материала, который для него является единственной отправной точкой (= световые пятна, мелькающие на прямоугольном экране, звуки и слова, приходящие ниоткуда), становится способным на определенную степень веры в реальность воображаемого мира, чьими знаками он располагает, и в конечном счете *способным к вымыслу*. Ибо сама эта способность — и об этом очень часто забывают — это не только (и не столько) способность (которой все наделены в разной мере и которая поэтому так высоко ценится эстетам) создавать вымыслы: это в первую очередь исторически утвержденное и гораздо шире распространенное существование определенного социально регулируемого режима психического функционирования, который, собственно, и называется вымыслом. Прежде чем стать искусством, вымысел является фактом (фактом, которым завладевают определенные формы искусства).

Между способностью к вымыслу и нарративно-репрезентативным фильмом существует тесная взаимосвязь. Диегетическое кино не могло бы функционировать как институция — и даже никогда бы не возникло (тогда как на самом деле ему едва ли угрожает исчезновение и даже сегодня оно составляет большую часть

кинопродукции, хорошей или плохой), — если бы зритель, уже «подготовленный» более древними репрезентативными искусствами (роман, предметно-изобразительная живопись и т. д.) и аристотелевской традицией западноевропейского искусства в целом, не оказался способным систематически осваивать и на собственный лад обновлять тот особый режим восприятия, который мы здесь пытаемся анализировать в рамках фрейдовской теории. Но с другой стороны, существование кинематографической индустрии, которая много и непрерывно производит, оказывает постоянное воздействие на тот психический эффект, который делает это существование возможным и выгодным (возможным, поскольку выгодным), — что стабилизирует этот эффект, дифференцирует его, регулирует и не дает угаснуть, постоянно предоставляя возможность удовлетворения, и тем самым воспроизводит условия собственного существования. Более того, хотя способность к вымыслу уже выступала в качестве основополагающего принципа всех миметических искусств (и даже само понятие диегесиса в противоположность тому, что считают некоторые, восходит к греческой философии, а не к семиологии кино),²⁵ тем не менее фильм,

²⁵ Прочитав эту фразу, Жерар Женетт заметил, что те, кто видят в «диегесисе» совершенно новое понятие, в какой-то мере, сами того не подозревая, правы. Теория фильма заимствовала у Платона и Аристотеля общую идею и слово. Но это заимствование претерпело существенное изменение. У греков *диегесис* (как и его коррелят *мимесис*) являлся модальностью *лексиса* (*lexis*), иначе говоря, одним из способов представлять вымысел, определенной техникой рассказывания (и в то же время самим актом рассказывания); это понятие формальное (или, лучше сказать, модальное). В современных исследованиях «диегесис» скорее обозначает то, что рассказывается, сам вымысел как целое, вместе со всеми коннотациями псевдореальности и референциального универсума («mondité» как бы сказали во времена в эпоху освободительного движения).

В этом плане понятие «диегесис», о котором сегодня так много говорится, в своем строгом значении может рассматриваться как собственный вклад, внесенный теоретиками кино в общую теорию эстетики. И точнее (не могу не напомнить об этом), — критиками кино, за десять–пятнадцать лет до появления семиологического направления. *Диегесис* является одним из (очень немногочисленных) основополагающих технических терминов, которые Этьен Сурью считал необходимыми для анализа фильмов (см. его предисловие (р. 5–10) к коллективному исследованию *L'univers filmique* (Flammarion, 1953); или (еще лучше) его статью: Etienne Souriau, *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*, *Revue internationale de filmologie*, n. 7–8, p. 321–240).

как я уже это пытался когда-то показать в более феноменологическом плане, производит гораздо более живое впечатление реальности, чем роман или театр, поскольку сама природа кинематографического означающего, с его «правдивыми» фотографическими образами, с реальным присутствием движения, звука и т. д., направляет феномен-вымысел, каким бы древним он ни был, к исторически более недавним и в социальном плане более специфическим формам.

3 > **Ф**ильм/ сновидение: уровни вторичного процесса

Совокупность различий между игровым фильмом и сновидением, а значит, и совокупность их частичных сходств, могут быть сгруппированы вокруг трех наиболее значи-

тельных фактов, которые, в свою очередь (и каждый своим особым образом), следуют из различий между сном и бодрствованием. Я имею в виду, во-первых, *неодинаковое знание субъекта* относительно того, что он делает в данный момент, во-вторых, присутствие или отсутствие реального перцептивного материала и, в-третьих, характер самого содержания текста (будь то текст фильма или текст сновидения), о котором мы и будем теперь говорить. Диегетический фильм в целом гораздо более «логичен», гораздо больше «сделан», чем сновидение. Фантастические или сказочные фильмы, фильмы в которых силен нереалистический элемент, весьма часто просто подчиняются другой логике, логике жанра (как и сам реалистический фильм), набору заданных с самого начала общих правил (жанры — это институции), внутри которых они абсолютно логичны. Нам редко удастся обнаружить в киноповествовании то впечатление *подлинной абсурдности*, которое мы обычно испытываем, когда начинаем вспоминать наши собственные сновидения или когда знакомимся со сновидениями других. Это впечатление совершенно особое, очень узнаваемое (от которого намеренно абсурдные фильмы, как и недавняя «литература абсурда», остаются далеки), в нем одновременно присутствует внутренняя неопределенность элементов и смешение их рядов, загадочное мерцание зон, которые освещаются желанием, и всплывающие обломки почти за-

бытых фрагментов, чувство напряжения и облегчения, предчувствие скрытого порядка и признаки подлинной непоследовательности, которая в противоположность той, с которой мы сталкиваемся в фильмах, только изображающих бред, не является хитроумным внешним приемом, а внутренне присуща самому тексту.

Психолог Рене Заззо,²⁶ основываясь на известном замечании Фрейда, совершенно справедливо утверждал, что явное содержание сна, если бы оно было буквально перенесено на экран, оказалось бы совершенно недоступным для понимания. Действительно недоступным, добавлю я (что встречается крайне редко), но не так, как бывают непонятны авангардные или экспериментальные фильмы, искушенные зрители которых знают, что их следует одновременно понимать и не понимать и что не понимать их — на самом деле, лучший способ понять, а совершать усилия, чтобы понять, было бы в высшей степени непониманием, и т. д. Эти фильмы — объективная социальная функция которых, по крайней мере в некоторых случаях, состоит главным образом в том, чтобы удовлетворять отчаянное желание быть не-наивным, свойственное некоторым интеллектуалам, — интегрировали в свой институциональный режим понятности определенную дозу элегантно и регламентируемой кодом непонятности, так что сама их непонятность оказывается в результате понятной. Здесь опять речь идет о жанре, и вдобавок о таком, который показывает противоположное тому, что сам бы хотел показать; он открывает то, насколько тяжело для фильма достичь подлинной абсурдности, чистого непонимания, чего самые обычные наши сны, по крайней мере в некоторых эпизодах, достигают сразу и без особых усилий. И наверное, по этой же самой причине почти всегда так мало правдоподобны те «эпизоды со сновидениями», которые иногда фигурируют в нарративных фильмах.

Здесь мы сталкиваемся с проблемой вторичной обработки. В различных работах Фрейд по-разному говорил о том, в какой именно момент вторичная обработка вторгается в целостный процесс производства сновидения (= работа сновидения). То он признавал, что она вступает в действие ближе к концу,²⁷ вслед за сгущениями, смещениями и разнообразными «образными представ-

²⁶ René Zazzo, Une expérience sur la compréhension du film, *Revue internationale de filmologie*, t. II, n. 6, p. 160.

²⁷ Фрейд З., Метапсихологическое дополнение к учению о сновидениях, с. 203.

лениями», и что ее функция состоит в том, чтобы в последний момент, поспешно, придать логическую видимость алогичным продуктам первичных процессов. То он помещал ее значительно раньше²⁸ на уровень самих мыслей сновидения или на уровень последующего выбора среди них. Наконец (и эта гипотеза представляется наиболее вероятной), Фрейд отказывается указать ее конкретное место в этой квазихронологии²⁹ и считает, что различные процессы, результатом которых и будет явное сновидение, производятся путем смешения, иначе говоря, и попеременно, и последовательно, и одновременно. (Известен также случай, когда фантазм и, следовательно, ментальный объект, вторичный по определению, интегрируются в таковом качестве в явное сновидение; к этому мы еще вернемся.) Но в любом случае остается неизменным то, что вторичный процесс — это только одна из сил, сочетания и компромиссы которых определяют сознательное содержание сновидения, и что общее значение этого процесса очень часто уступает значению других соперничающих механизмов (сгущению, смещению, образным представлениям), находящихся под контролем первичного процесса. Именно поэтому «логика сновидения» (логика онирического диегесиса) оказывается принципиально иной, и поэтому в сновидении один объект может внезапно трансформироваться в другой, так что у того, кто видит это во сне, подобная трансформация не вызовет никакого удивления до момента пробуждения, поэтому одна фигура может быть *отчетливо* воспринята так, как будто она является (именно является, а не «представляет») двумя разными людьми одновременно, которых спящий в то же самое время без труда различает, и т. д. Между логикой самого «абсурдного» фильма и логикой сновидения всегда сохраняется одно различие, состоящее в том, что в сновидении удивляющее не удивляет, и, следовательно, в нем нет ничего абсурдного. Отсюда, собственно, и берется то чувство удивления и возникает впечатление абсурдности, когда мы просыпаемся.

Первичный процесс основывается на принципе «чистого» удовольствия, не скорректированного принципом реальности, и поэтому нацелен, в соответствии со своим названием, на максимальную и немедленную разгрузку психического возбуждения (аффектов, представлений, мыслей и т. д.). Таким образом, для него

²⁸ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 406–407, 485, 486.

²⁹ Там же, с. 414, 475.

является приемлемым любой маршрут разгрузки энергии, что служит основанием для сгущения и смещения, которые являются «несвязанными» путями; при смещении, например, вся психическая нагрузка перемещается с одного объекта на другой, не будучи связанной ограничениями реальности, которые делают эти два объекта существенно различными и не способными на полную тождественность. Вторичные процессы, которые, напротив, подчиняются принципу реальности, заключаются всегда в фиксации определенных путей движения мысли (= связанная энергия) и не дают впечатлениям разгружаться другими путями; в этом и состоит само определение различных логик бодрствования или (просто) различных логик, если использовать это слово в обычном значении. Но поскольку первичный процесс является принадлежностью бессознательного, то характеризующие его операции скрыты от любого непосредственного наблюдения и мы можем узнать о них или, по крайней мере, создать о них какое-нибудь представление только благодаря таким особым случаям, как симптом, ляпус, *acting* и т. д., в которых результаты этих особых путей (но не сами пути) становятся сознательными и явными.

Среди этих особых случаев одно из главных мест занимает сновидение. Оно даже более привилегированно, поскольку сновидение среди всех этих случаев — единственное, что не имеет невротической природы, как, например, *acting* или симптом, и не столь незначительно, как ляпусы и оговорки. В общем, для того чтобы первичная «логика» могла перейти в более или менее важные продукты сознания, в нормальной ситуации необходимы условия сновидения, а значит, сна. Именно сон, и даже в большей степени, чем само сновидение, приостанавливает функционирование принципа реальности,³⁰ поскольку у спящего субъекта нет никакой реальной задачи, которую он должен был бы выполнить. А когда он бодрствует (когда он, например, смотрит или создает фильм), вторичный процесс охватывает все его психические пути, мысли, чувства и действия таким образом, что первичный процесс, оставаясь их постоянной основой, уже не достигает непосредственно наблюдаемого результата, поскольку все наблюдаемое, прежде чем стать таковым, передается логикой вторичного процесса, которая является логикой сознания.

³⁰ Фрейд З., Метапсихологическое дополнение к учению о сновидениях, с. 209.

С точки зрения того, кто анализирует кино, все это выглядит так, как если бы вторичная обработка (которая в процессе производства—восприятия сновидения является только одной, и то не главной, силой среди всех остальных) стала в производстве и восприятии фильма доминирующей, вездесущей силой, создателем самой *ментальной среды*, среды и места, где фильм рождается и воспринимается. Когда мы прослеживаем туманное родство (наполненное различиями) фильма и сновидения, то спотыкаемся об этот уникальный и методологически привлекательный объект, останавливаемся перед этим теоретическим монстром — сновидением, в котором вторичная обработка практически все создает сама, сновидением, в котором первичный процесс играет лишь незаметную и эпизодическую роль, состоящую в том, чтобы создавать разрывы, роль беглеца: короче говоря, мы имеем дело со сновидением, которое почти что как жизнь. Таким образом (мы все время возвращаемся к этому), мы имеем дело со сновидением бодрствующего человека, человека, который знает, что это сон, и, следовательно, знает, что это не сон; который знает, что он в кино, *знает, что он не спит*: ибо если спящий человек — это человек, не знающий, что он спит, то человек, знающий о том, что он не спит, — это человек, который не спит.

Итак, какие же условия необходимо соединить, для того чтобы мы испытали это особое ощущение подлинной абсурдности? Эти условия вполне конкретны, и Фрейд часто упоминал о них.³¹ Необходимо, чтобы производство бессознательного, находящееся в значительной мере во власти первичного процесса, было непосредственно представлено сознательной апперцепции; именно это резкое перенесение из одной среды в другую, этот отрыв провоцируют сознательное чувство абсурдности — так, как это происходит, когда, проснувшись, мы вспоминаем наши собственные сновидения. Что касается фильмов, то в этом случае отсутствует одновременное выполнение этих условий. Одно из них выполняется (нечто представлено сознательной инстанции), а второе — нет, поскольку то, что представлено, не является непосредственным результатом работы бессознательного или, по крайней мере, является им не в большей степени, чем обычные дискурсы и события реальной жизни. Поэтому фильм как создание бодрствующего

³¹ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 355, 439 (по поводу дискурса психоза), с. 440, 490–491 (по поводу сгущения).

человека, представленное бодрствующему человеку, может быть только «сконструированным», логичным и воспринимающимся в таком качестве.

Однако поток фильма больше схож с онирическим потоком, чем другие продукты бодрствования. Как мы уже говорили, он воспринимается в состоянии ослабленного бодрствования. Само его означающее (звуковые образы и движение) придает ему определенное сходство со сновидением, поскольку непосредственно совпадает с онирическим означающим в одном из его основных свойств — выражением «в образах», то есть, согласно Фрейду, поддается образному воплощению. Справедливо, что образ может строиться — что обычно и происходит в кино и во всех других областях, подчиняющихся требованиям коммуникации и давлению культуры,³² — из фигур столь же «связанных», столь же вторичных, как и фигуры языка (и вполне доступных пониманию классической семиологии, основанной на лингвистике). Но также верно — и Жан-Франсуа Лиотар совершенно справедливо настаивал на этом,³³ — что образ сопротивляется полному поглощению подобными логическими построениями и, как правило, что-то в нем ускользает от этой логики. В каждом «языке» собственные особенности материи означающего, как я это отмечал, правда, на несколько другом уровне, в моей работе «Язык и Кино»,³⁴ имеют некоторое влияние на тот тип логики, который формирует изнутри возникающие на нем тексты (эта проблема «специфичностей», рассматриваемая на уровне формальных конфигураций). Бессознательное не думает и не рассуждает, оно воплощается в образах, и, наоборот, любой образ остается способным притягивать к себе первичный процесс, сила которого в разных случаях различна, и его особые модальности сцепления. Сам по себе язык, который не следует смешивать с речью, часто испытывает подобное притяжение, как это хорошо видно на примере поэзии, и Фрейд показал,³⁵ что сновидения или некоторые симптомы обращаются со словами как с предметными представлениями. Образ по своей природе и из-за

³² Об этом см. седьмой текст II тома моих *Essais sur la signification au cinéma* — *Au-delà de l'analogie, l'image*.

³³ Lyotard F., *Discurs, Figure*. Klincksieck, 1971.

³⁴ *Langage et Cinéma*, ch. X.

³⁵ Фрейд З., Бессознательное, с. 188–190; Фрейд З., *Метапсихологическое дополнение к учению о сновидениях*, с. 201; Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 252, 259.

своего родства с бессознательным несколько более подвержен этому притяжению. (Речь идет, однако, только о разной степени непосредственного, и нам следует воздержаться от возвращения к психодраматическому антагонизму слова и образа, великому мифу вполне конкретной «аудио-визуальной» идеологии, упускающей из виду значение социальной обусловленности, которая одинаково проявляется в различных способах выражения.)

Если мы рассмотрим непосредственно нарративное игровое кино, которое является только одним из видов кино вообще, то родство фильма и сновидения (родство означающих) удваивается дополнительным сходством, вовлекающим и означаемое. Дело в том, что еще одной характерной чертой сновидения (и фантазма, к чему мы еще вернемся) является то, что оно представляет собой *историю*. Конечно, истории бывают разные. История фильма разворачивается всегда отчетливо (или, по крайней мере, неясность в ее разворачивании всегда случайна и вторична), это история *рассказываемая*, иначе говоря, история, которая полностью облечена в повествование.³⁶ История сновидения — это «чистая» история, история без повествования, проявляющаяся беспорядочно и неотчетливо, историю, которую не *формирует* (деформирует) никакая нарративная инстанция, история ниоткуда, историю, которую никто никому не рассказывает. И тем не менее это все же история, поскольку в сновидении, так же как и в фильме, существуют не только образы, но открывается, отчетливо или туманно, сотканная из этих же образов, организованная или хаотическая последовательность мест, действий, моментов, персонажей.

Итак, необходимо подробнее рассмотреть — я собираюсь этим заняться в IV части моей книги — конкретную природу (а также границы) первичных операций, которые держатся на поверхности «вторичной» цепочки дискурса фильма.³⁷ Это огромная работа, требующая отдельного исследования, которое мы не можем предпринять здесь, и поэтому сейчас нам хотелось бы ограничиться точным указанием ее места в самой сердцевине более широкой проблемы, а именно проблемы кинематографического вымысла в его связях с бодрствованием и сном. Однако необходимо сразу же

³⁶ См. *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, p. 28–29.

³⁷ Подобные исследования уже существуют; особенно можно упомянуть все исследования Терри Кунцеля с их центральным понятием «работ фильма».

отметить, что некоторые наиболее специфичные и в то же время наиболее привычные фигуры кинематографического выражения несут в себе, даже на начальном уровне своего «технического» и буквального определения, нечто, оказывающееся в какой-то степени связанным с понятиями сгущения и смещения. Остановимся на одном примере, сама банальность которого гарантирует, что его статус не является исключительным или нехарактерным, — на наложении и наплыве кадров, приемах, которые, несмотря на то, что вызываемое ими беспокойство и ощущение необычности ослабляется приходящими на выручку кодами пунктуации,³⁸ располагаются на тех ментальных путях, где поддерживается определенная несвязанность первичного порядка. Сутью впечатывания является *создание* некоего тождества между двумя различными объектами — тождества частичного, дискурсивного и метафорического («сопоставление», которое вводится самим актом высказывания) — по мере того как зритель, в процессе, схожем с процессом рационализации, подвергает его вторичной обработке в момент чтения (связывая один объект с другим). Тождества более глубокого, подлинного и в каком-то смысле более полного в той мере, в какой зритель воспринимает его еще и непосредственно эмоционально. Между двумя этими противоречивыми и одновременными типами восприятия, характер психического сосуществования которых я уже как-то пытался объяснить,³⁹ устанавливаются отношения расщепления и отрицания. Где-то в глубине души зритель воспринимает наложение кадров серьезно, он видит в нем нечто иное, нежели хорошо знакомую и нейтрализованную уловку дискурса фильма, он верит в реальную тождественность объектов, которые накладываются на экране друг на друга (или, по крайней мере, в какую-то магическую связь, переводящую один объект в другой). Он верит в это в той или иной степени: с экономической точки зрения, сила, принадлежащая одному типу восприятия, находится в изменчивой связи с силой другого типа восприятия. Так, некоторые зрители в большей степени подвергаются цензуре (или в большей степени подвергаются цензуре, когда сталкиваются с конкретными наложениями кадров), некоторые наложения являются более убедительными, и т. д. Остается сам факт тождества,

³⁸ Ponctuations et Démarcations dans le film de diégèse, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 2, p. 111–137.

³⁹ Trucage et Cinéma, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 2, p. 173–192.

того тождества, которое фильм изображает непосредственно, без оговорок вроде «такой, как...», «как, например...» или «в то же время...», ориентиров, которые мог бы использовать язык, — тождества, которое выявляется, таким образом, как смесь сгущения и смещения. В случае наплыва, который представляет собой наложение двух объектов, приближающееся по своему характеру к последовательности, так как один образ в конечном счете замещает другой, первичное тождество двух мотивов в меньшей степени является сгущением и в большей смещением. Но эти две фигуры имеют общим и то, что они в определенной мере используют перенос психической нагрузки с одного объекта на другой (устремляясь в направлении, противоположном любой дневной логике) и что в них в общих чертах или в остаточной форме может прочитываться предрасположенность первичного процесса устранить саму двойственность объектов, иными словами, установить вне делений, навязанных реальностью, те замкнутые магические круги, которых требует наше не способное ни к какому ожиданию желание. Таким образом, игровой фильм служит нам утешением в том, чего мы не можем добиться сами.

Изучение феноменов подобного рода в самом кинематографическом языке или в формальных операциях любого фильма приводит (если следовать в одном направлении) обратно к бессознательному режиссера (или кино): это сторона «отправителя». Но другая сторона («получатель», иначе говоря, фильмическое состояние) в равной мере представляет для исследователя большой интерес. Наиболее любопытно в этом отношении то, что появление в фильме этих более или менее первичных фигур не вызывает особого удивления и волнения у зрителя. То, что они быстро схватываются вторичной логикой повествования, не объясняет всего точно так же, как и историческое привыкание и приспособление к культуре кино. Эти фигуры, как представляется, сохраняют в себе для нас достаточно много необычного, чтобы мы могли ожидать от себя более непосредственного, глубокого и широкого отрицания (ибо следы подобного отрицания сохраняются у некоторых зрителей в отношении некоторых фильмов), способного принимать самые разнообразные формы: открытый протест, смех как поливалентная и универсальная защита, внутренняя агрессия, направленная против фильма (или, напротив, депрессивная реакция, крайняя озабоченность), сильное впечатление нелогичности. Можно привести немало примеров каждой

из таких реакций, но никакая из них не является устойчивой, и даже если они имеют место, то чаще, как мы уже говорили, отвечают фантазматическому содержанию фильма, а не тому, что остается от первичного процесса в выражении фильма как таковом, которое в ряде случаев может выражать нечто большее, чем просто содержание. В действительности эти операции в режиме вымысла характеризует то, что они стирают сами себя, что они работают на диегесис, «наполняют» его правдоподобием и избыточно усиливают его воздействие на эмоции ценой своего собственного уничтожения, в соответствии с процессом переноса доверия, сильно поразившим меня в отношении «спецэффектов».⁴⁰ Это один из тех факторов, которые позволяют понять, почему отрицание первичных конфигураций не является более частым, почему объект-фильм не удивляет зрителя и почему он не является по своей природе скандальным.

Мы видим теперь, что фильмическое состояние сочетает в себе два противоречивых и тем не менее сходящихся процесса, которые противоположными путями приводят нас к единому результату, к тому отсутствию удивления, которое у исследователя должно вызывать даже еще больше удивления. Удивление отсутствует, потому что фильм является в целом вторичным образованием, а зритель в конечном счете бодрствующим; таким образом, они оказываются на равной ноге, но удивление отсутствует и потому, что в дискурс кино пробивается первичное и зритель оказывается чуть в меньшей степени бодрствующим, чем при других обстоятельствах (они по-прежнему на равной ноге, но только нога уже другая): таким образом, создается что-то вроде компромисса, усредненного режима бодрствования, институционализированного в классическом кино, где фильм и зритель взаимно регулируют друг друга, а их обоих регулирует тождественная или близкая степень вторичного процесса. Зритель во время демонстрации фильма оказывается в менее взволнованном состоянии (он присутствует на представлении, и с ним ничего не может случиться). Исполнение определенного социального действия «ходить в кино» заранее побуждает зрителя к некоторому уменьшению уровня защиты Я, призывает не отказываться от того, от чего он отказался бы в других случаях. Он способен в какой-то очень незначительной степени к определенной толерантности по отношению к со-

⁴⁰ Уже цитировавшееся эссе «Trucage et Cinéma».

знательному проявлению первичного процесса. Без сомнения, здесь мы имеем дело далеко не с единственным примером такого положения дел (существует еще алкогольное опьянение, чрезмерное возбуждение и т. д.). Но это, безусловно, одно из таких состояний, которые обладают своими особыми условиями и которые не могут быть обнаружены в других случаях — таких как ситуация театрального представления, наличие материализованного вымысла и т. д. Среди различных режимов бодрствования фильмическое состояние является одним из тех, которые имеют больше всего сходства со сном и сновидением, со сном, в котором мы видим сны.

4 > **Ф**ильм/фантазм

Пытаясь уточнить отношения между фильмическим и онирическим состояниями, вы-

явить частичное родство и неполные различия, мы на каждом шагу сталкиваемся с проблемой сна, его отсутствия или какими-то его промежуточными стадиями. И мы неизбежно приходим к необходимости ввести в анализ новый термин — сновидение наяву, которое так же, как фильмическое состояние (и в отличие от сновидений), представляет собой деятельность бодрствования. По-французски, когда необходимо более четко различить сновидения (*rêve*) и сны наяву (*reverie*), последние называют устойчивым сочетанием, представляющим собой хороший пример избыточности, — «сны наяву в состоянии бодрствования» (*réverie éveillée*). Это и есть фрейдовский «*Tagtraum*», дневное сновидение (*rêve de jour*), или, иначе, *сознательный фантазм*. (Известно, что фантазм, сознательный или бессознательный, может в равной степени интегрироваться в сновидение, явное содержание которого он формирует и завершает, но в этом случае он теряет некоторые черты фантазма и принимает некоторые черты сновидения. Поэтому теперь мы будем исследовать фантазм не-онирический.)

В главах 6–8 настоящего исследования, хотя и негативно, так сказать, с пропусками, уже были указаны черты, которые сближают диегетический фильм со сном наяву, поскольку часто эти же самые черты и делают его непохожим на сновидение. Теперь мы рассмотрим их с другой стороны (что неизбежно вызовет их смешение) и восполним пробелы там, где это необходимо.

Прежде всего, стоит отметить, что степень и характер логической связи фильма, рассказывающего историю, весьма схожи с теми, что присущи и «повести», или «story», которой, в соответствии с терминологией Фрейда,⁴¹ является сознательный фантазм; то есть соотношение сил между вторичной обработкой и различными первичными операциями в обоих случаях приблизительно одинаково. Отмеченное подобие не определяется, как мы могли бы предположить поначалу, тем, что фильм и сон наяву являются продуктами сознания, — ведь и сновидение тоже является его продуктом, тем не менее гораздо более нелогичным. И поэтому дело здесь не в особом коэффициенте становления-сознательным (сознание в своем описательном, а не топическом смысле), с которым мы сталкиваемся; становление-сознательным или его отсутствие является показателем, влияющим на конечный продукт психического процесса, в то время как относительное подобие фильма и сновидения наяву может быть понято только на уровне способов производства. Я не хочу сказать, что эти последние являются тождественными и в том и в другом случае. Но мы увидим, что само их отталкивание приведет их друг к другу, по крайней мере в отношении конечной степени вторичной связности.

Если фильм и представляет собой логическую конструкцию, то только по той причине, что он является результатом деятельности бодрствующих людей, как режиссеров, так и зрителей, ментальные операции которых есть операции сознательного и предсознательного. Эти последние образуют ту психическую инстанцию, которую мы можем рассматривать как непосредственно производящую фильмы. Хотя движущая сила психических процессов в целом (а среди них — производства и восприятия фильмов) располагается всегда на уровне бессознательного, там все равно имеет место важное различие между такими случаями, как, например, симптом или сновидение, где первичные механизмы работают в относительной открытости, и такими, где они, напротив, более скрыты. В этой второй группе более очевидно прослеживаются действия бодрствования, при условии, что сами они не являются слишком невротичными. Определение этих действий (и фильма вместе с ними) как *продукции предсознательного* не яв-

⁴¹ В равной мере Фрейд использовал и другие: «day-dream», «rêves» (сновидение) в смысле французского «rêve diurne» (сновидение наяву), иначе говоря, «gêverie» (фантазии) (Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 408).

ляется полным и требует уточнения: мы имеем в виду расположенный между бессознательными силами, из которых они берут свое начало, и явным процессом, в котором находят выражение (дискурс, действие и т. д.), механизм трансформации, то есть ряд сознательных и предсознательных операций, которые в совокупности образуют инстанцию, совершающую большую часть работы, так что видимый результат оказывается в достаточной степени отличным — достаточно *отдаленным* (если воспринимать это слово как страдательное причастие) от первичного источника и принадлежащего ему типа логики: так это происходит в обычных процессах жизни общества и в большинстве случаев культурного производства.

Фантазм сознания — или просто фантазм в своих сознательных и бессознательных вариантах, неотделимых друг от друга и сгруппированных в «семейства», — укореняется в бессознательном более непосредственным образом и следует более коротким путем. В большей степени он принадлежит системе бессознательного (в его топическом понимании), даже если проявления его, или хотя бы некоторые из них, достигают сознания, — ведь тематически они близки к представлению-репрезентации влечения, а энергетически — к представлению-аффекту. Отсюда его тревожная соблазняющая сила, когда фантазм пробуждается фильмом или чем-то другим. Эта связь с источниками влечения входит в само определение фантазматического потока, в результате чего мы можем понимать его (в том относительном смысле, который определили выше) как продукцию бессознательного. Без сомнения, это действительно так, но фантазматический поток тем не менее отличается от другой продукции бессознательного, а именно сновидения, симптома и т. д. — и это является вторым элементом его определения, — благодаря своей внутренней логике, которая представляет собой неотъемлемую особенность предсознательного и вторичного процесса: фантазм непосредственно организован как относительно связный рассказ (или «сценка»), со своими последовательностями действий, персонажами, местами действия, иногда моментами, которые соответствуют логике повествовательных или репрезентативных искусств. (Известно, что «логичными сновидениями»⁴² чаще всего являются те, явное содержание которых, частично или полностью, совпадает с фан-

⁴² Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 407.

тазмом в целом или с каким-либо его элементом.) Таким образом, хотя фантазм благодаря своему содержанию всегда находится подле бессознательного и хотя сознательный фантазм является только его чуть более отдаленным от бессознательного, выходящим на поверхность продолжением (так сказать, «побегом») фантазмов бессознательного, тем не менее он (вплоть до самых своих потаенных частей) всегда несет в своих способах «композиции» и формального порядка более или менее ясный отпечаток предсознательного; именно поэтому Фрейд видел в нем своего рода гибрид.⁴³

Эта внутренняя двойственность характеризует как сознательные, так и бессознательные проявления одного и того же фантазматического импульса, но степень вторичности, очевидно, возрастает, когда один из побегов пробивается через порог сознания и, таким образом, оказывается в распоряжении сна наяву. Когда это происходит, мы можем в некоторых случаях констатировать намеренное вмешательство субъекта; это похоже на первую стадию создания сценария фильма; сон наяву рождается из фантазма сознания, уже по-своему связанного, но часто очень короткого, мгновенного в своей узнаваемой и непреднамеренной интенсивности (узнаваемой, поскольку непреднамеренной и всегда немного вынужденной). Акт сновидения наяву как таковой часто состоит в искусственном продлении, пусть на несколько мгновений, неожиданного появления фантазма благодаря повествовательной и риторической амплификации, которая со своей стороны вполне намеренна и уже имеет характер диегетической композиции. (Здесь хорошо видно, что сон наяву и фантазм сознания не сливаются полностью, но первое есть непосредственное продление второго).

Фильмический поток более выражен, чем поток сновидения наяву и, *a fortiori*, чем поток фантазмов сознания. Это и не может

⁴³ Или «полукровку» (Фрейд З., Бессознательное, с. 178–179). В этом фрагменте Фрейд также настаивал на том, что фантазм-источник остается всегда бессознательным, даже если некоторые из продолжающих его образований и достигают сознания. В «Толковании сновидений» (с. 143–144) Фрейд подчеркивает, что фантазм сознания и бессознательный фантазм весьма схожи по их внутренним особенностям и структуре; отличие присутствует главным образом в содержании. Бессознательными фантазмами являются те, в которых желание выражается в более отчетливой и наиболее настойчивой форме и которые в силу этого оказываются подвергнуты вытеснению.

быть иначе, поскольку фильм предполагает материальное производство, которое заставляет выбирать каждый элемент во всех мельчайших деталях его воспринимаемого облика, тогда как сон наяву является исключительно продуктом ментального производства, и поэтому оно может позволить себе быть более туманным и «с пробелами». Но это различие в точности, различие в степени реализации, а не в степени вторичности или, по крайней мере, гораздо меньше в степени вторичности, чем в случае различия между сновидением и фильмом. «Маленькие истории», которые мы часто рассказываем сами себе, благодаря их связности диегетического типа напоминают отчасти те большие истории, которые нам рассказывают некоторые фильмы (откуда и проистекает длительный успех последних). Крайне редко повествовательная линия игрового фильма действительно наводит на мысли о сновидении, и весьма часто, и даже как правило, она соответствует *романной формуле*, характерной для сновидений наяву, «фантазии» в понимании Фрейда, который определял ее как раз на основании репрезентативных произведений искусства.⁴⁴

Эта типологическая родственность часто удваивается реальным родством генетического порядка, хотя эта более непосредственная каузальность не является необходимой для сходства и, очевидно, реже встречается. В некоторых игровых фильмах есть нечто большее, нежели сама «атмосфера» сна наяву, они скорее выросли непосредственно из грез своих авторов (и здесь мы опять сталкиваемся с «фантазией» Фрейда): это фильмы, которые называют «автобиографическими», это произведения таких режиссеров, которым присущ нарциссизм, или тех молодых создателей фильмов, которые заняты исключительно собой и не способны сопротивляться желанию «сказать все» в своем фильме; но это также относится и к более отстраненной и менее инфантильной форме множества повествовательных фильмов, которые не содержат в себе ничего автобиографического, и в конечном итоге ко всем игровым и даже неигровым фильмам, поскольку никто ничего не

⁴⁴ Фрейд З., Введение в психоанализ, с. 165: художник черпает вдохновение в своих «снах наяву»: «Он умеет также настолько смягчить их, что нелегко догадаться об их происхождении из запретных источников. Далее, он обладает таинственной способностью *придавать определенному материалу форму*, пока тот не станет верным отображением его фантазматического *представления*» (выделено мной).

может создать без собственных фантазмов. Тем не менее если связь произведения и фантазма не устанавливается на слишком очевидном уровне, она не становится от этого ни более тесной, ни более характерной, чем в любых других жизненных проявлениях. Это тот случай, когда фантазм, порождающий фильм, является бессознательным, и, таким образом, его след в фильме оказывается значительно транспонированным (но он также может быть и следствием преднамеренного дистанцирования, когда фантазм оказывается сознательным). Поэтому можно сказать, что существуют фильмы, которые происходят не из фантазмов и не из сновидений наяву своих авторов.

Степень вторичности и диегетический по своему существу способ, которым она достигается, не являются единственными чертами, которые сближают классический фильм и сновидения наяву. Фильмическое состояние и сознательный фантазм также предполагают схожую степень бодрствования. И то и другое располагается на промежуточной точке между минимальным (сон и сновидение) и максимальным бодрствованием, необходимым для выполнения практических задач, активно ориентированных на реальную цель. Это промежуточная, но не средняя степень, ибо все-таки она находится ближе к области бодрствования и, более того, составляет ее часть. (Дело в том, что мы условно обозначаем как состояние бодрствования все его наиболее высокие степени с совокупностью его внутренних градаций.) Средняя степень располагается ниже уровня снов наяву; она соответствует определенным состояниям, которые предшествуют или сразу следуют за состоянием сна в строгом смысле слова.

В фильмическом состоянии, так же как и в состоянии сновидения наяву, перцептивный перенос останавливается прежде, чем оказывается завершенным, подлинная иллюзия отсутствует, воображаемое продолжает ощущаться как таковое: как зритель знает, что он видит фильм, так и мечтатель знает, что он грезит. Регрессиентность истощается в обоих случаях прежде, чем достигнет перцептивной инстанции; субъект не смешивает образы с восприятием, но сознательно удерживает их в таком качестве: это ментальные представления в сновидении наяву,⁴⁵ а в фильме — представление вымышленного мира через реальное восприятие

⁴⁵ Фрейд З., Я и Оно, с. 240; Фрейд З., Метапсихологическое дополнение к учению о сновидениях, с. 205–206; Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 449.

(не говоря уже о подлинных сновидениях наяву, ментальных образах, признаваемых таковыми, сопровождающих просмотр фильма и располагающихся вокруг него; они никогда не принимаются за реальность, а, с другой стороны, субъект порой с трудом отличает их от диегесиса, но это происходит потому, что оба этих явления тесно связаны между собой, ибо относятся к очень близким типам воображаемого). Во всех этих проявлениях фильмическое состояние и сознательный фантазм, бесспорно, принадлежат бодрствованию.

Бодрствованию, но не его наиболее характерным проявлениям. Достаточно только фильмическое состояние и фантазм сравнить с другими состояниями бодрствования, особенно с теми, которые охватываются словом «активность» в его обычном смысле, с его практическими и деятельными коннотациями. В основе просмотра фильма, как и в основе сновидения наяву, лежит созерцание, а не действие. Просмотр фильма, как и сновидение наяву, предполагает временное и в большой степени добровольное изменение в экономике, посредством которого субъект временно снимает с объектов либидинальную нагрузку или, по крайней мере, не позволяет этой нагрузке проложить себе путь к реальному выходу и отступает на какое-то время на более нарциссическую позицию (более интровертную в той мере, в какой фантазм остается сосредоточен на своих объектах),⁴⁶ к чему, только в большей степени, его побуждает сновидение и сон. И то и другое содержит некоторую возможность расслабления, ослабленный метапсихологический эквивалент снятия усталости, принадлежащей сну и определяющей его функцию. И то и другое совершается в состоянии определенного одиночества (коррелят (ре)нарциссизации), которое в зависимости от обстоятельств может быть приятными или нет. Известно, что активное участие в коллективных действиях не благоприятствует сновидениям наяву и что погружение в вымысел фильма (удачно названное «проецированием») влечет за

⁴⁶ Фрейд З., О нарциссизме, с. 100. Фрейд упрекал Юнга в слишком туманном и широком использовании термина «интроверсия», тогда как его необходимо использовать в тех случаях, когда либидо покидает реальный объект и переносится на фантазматический, сохраняя в то же время свою объектную природу. В том случае, когда либидо отступает от объекта в Я, а не в воображаемый объект, мы можем говорить о нарциссизме (вторичном). При утрате объектности нарциссизм представляет собой уже нечто большее, чем интроверсию.

собой особое разъединение — тем более сильное, чем больше нравится фильм, — тех групп и пар, которые вместе вошли в зал, и которые порой с трудом обретают прежнее единство, когда уходят после окончания фильма. (Здесь необходимо, в случаях наибольшего взаимопонимания, сохранять молчание — так, чтобы первые произнесенные слова не вывели из состояния, в которое мы погрузились во время просмотра фильма: даже если эти слова комментируют фильм, они знаменуют его конец, поскольку несут с собой активность, пробуждение, общение. Вот почему в определенном смысле мы всегда одни в кино, опять в какой-то степени, как и во сне.)

Благодаря этому относительному снижению степени бодрствования фильмическое состояние и сновидение наяву допускают, до определенной степени, проявление первичного процесса, схожее при просмотре фильма и в сновидении наяву. Мы уже говорили выше, какие кинематографические фигуры связаны с ограниченным движением в сторону регрессиентности. Первичная сила наложения кадров, например, представляется чем-то чрезвычайно ослабленным или неполноценным, когда ее сравниваешь со сущением или смещением, то есть с его онирическими подобиями. Но если рассмотреть те же самые операции в сновидении наяву, то степень веры, которую они встречают со стороны субъекта, значительно уменьшается, и это приближается к тому впечатлению, которое может вызвать наложение кадров в кино. Сознательный фантазм соединяет два лица, просто для удовольствия, не веря в их субстанциональное слияние (которое не является поводом для сомнения в сновидении) и, однако, все-таки немного веря в него, поскольку сновидение наяву — шаг в сторону сновидения. Этот режим расщепления, наивный и коварный одновременно, где желание, немного благодаря колдовству, несколько примиряется с реальностью, — в конечном счете достаточно близок к тому, на основе которого моделируется психическое внимание субъекта, когда он видит кинематографическое наложение кадров, как, например, традиционное наложение лиц влюбленных.

Если фильм и объединяется со сном наяву через вовлеченность во вторичный процесс и бодрствование, то третья особенность фильмического состояния, с которой связано глубокое различие между тем и другим, состоит в материализации образов и звуков, которая отсутствует в сновидении наяву и вообще в регистре фантазии. В этом отношении сновидение наяву, где пред-

ставление остается ментальным, примыкает к сновидению, и оба этих состояния оказываются противопоставленными фильмическому. Эта оппозиция уже была нами намечена, когда мы говорили о сновидении, но она приобретает другой смысл, когда фильм сравнивается со сновидением наяву.

Субъект, который видит сон, верит в то, что он воспринимает. Переходя от сновидений к фильмическому состоянию, он может только что-то утратить, и утратить вдвойне: это не его образы, и поэтому они могут даже раздражать его, и он верит в них меньше, несмотря на их объективную реальность, чем он верил тем образам, которые являлись ему во сне, поскольку сила этих последних во сне доходила до подлинной иллюзии. В понятиях удовлетворения желания фильм находится на два порядка ниже, чем сновидение: фильм чужой, фильм ощущается «менее правдоподобным».

В отношении сна наяву картина несколько иная. Продолжает сохраняться недостаток навязывания извне (или просто навязывания), и обычно субъект меньше удовлетворен фильмом, который он смотрит, чем теми грезами, которые сам фабрикует. (Ситуация кинорежиссера отличается здесь от ситуации зрителя, или, вернее, режиссер — это единственный зритель, для которого фильм не является фантазмом другого, а лишь распространением собственного фантазма вовне.) С другой стороны, мы верим собственным фантазмам не больше, чем вымыслу фильма, поскольку подлинная иллюзия является недостижимой и в том и в другом случае; поэтому что касается эмоциональной отдачи от фильма, то она в этом случае представляется не менее высокой, чем эмоциональная отдача от сновидения наяву. В обоих случаях это вопрос псевдоверы, симуляции согласия. Поэтому материальное существование фильмических образов (со всем, что отсюда следует, а именно более сильное впечатление реальности, более высокая перцептивная конкретность, а значит, и сила воплощения и т. д.) помогает восстановить некоторые преимущества, более или менее полно компенсирующие первоначальную чуждость их происхождения: их глубокое соответствие нашим собственным фантазмам никогда не гарантируется, но, когда обстоятельства доводят это соответствие до достаточной степени, удовлетворение — ощущение маленького чуда, которое чем-то напоминает разделенную любовную страсть, — производит тот редкий эффект, который может определяться как временный разрыв вполне при-

вычного одиночества. Это совершенно особенная радость — воспринимать из внешнего мира образы, которые обычно являются внутренними, которые обычно являются знакомыми или почти знакомыми, видеть их вписанными в определенное физическое пространство (экран), открывать в них нечто почти реализуемое и совершенно неожиданно ощущать в какой-то момент, что они кажутся неотделимыми от того общего настроения, который чаще всего их сопровождает, от этого общего и принимаемого впечатления невозможности, которое в то же время вызывает легкое отчаяние.

В социальной жизни нашей эпохи фильм, основанный на вымысле, вступает в функциональную конкуренцию со сновидениями наяву, и часто эта конкуренция весьма успешна благодаря всем тем своим преимуществам, о которых мы только что говорили. Это и есть один из источников кинофилии в ее наиболее ярких формах, источник *любви к кино*, феномена, требующего объяснения, если принимать во внимание ту интенсивность, которой он достигает в некоторых случаях. Напротив, конкуренция между фильмом и сновидением, как различными техниками эмоционального удовлетворения, оказывается менее живой и менее непосредственной: она еще существует — и то и другое выполняет эту функцию, — но они выполняют ее в совершенно различные моменты, задействуя различные режимы иллюзии: сновидение в большей мере соответствует чистому желанию в его первоначальном безумии, фильм представляет собой удовлетворение более осмысленное и нормированное, которое основано на значительной доле компромисса. Само по себе фильмическое удовольствие требует множества предварительных допущений: то, что все это только кино, что существуют другие люди, и т. д. (В сновидении это не требуется.) Так, невротик во время кризисов перестает посещать кинозалы, тогда как до этого он регулярно посещал их: то, что он видит на экране, уже кажется ему таким далеким, утомляющим и скучным. (Эта приобретенная кинофобия, которую не следует смешивать со спокойным и постоянным воздержанием от посещения кино, представляет собой степень более невротичную, чем слабо контролируемая кинофилия, являющаяся ее изнанкой; в кинофилии начальная гипертрофия интроверсии и нарциссизма остается восприимчивой к внешним «поступлениям», которые в состоянии кризиса делаются невыносимыми.)

Если фильм и сон наяву находятся в более непосредственных отношениях конкуренции, чем фильм и сновидение, если они без конца вторгаются друг в друга, то это происходит потому, что и то и другое встречаются в такой точке адаптации реальности — или, если посмотреть на это с другой стороны, в одной точке регрессии, — которая является приблизительно одинаковой, потому что происходят в один и тот же *момент* (тот же самый момент онтогенеза, тот же самый момент суточного цикла): сновидение связано для нас с детством и ночью, фильм и сновидение наяву — с уже более взрослым возрастом и днем, но не с его серединой, а скорее с вечером.

5 > *Направление работы фильма*

Фильмическое состояние, которое я попытался описать, не является единственно возможным; оно не охватывает

всех тех разнообразных *направлений работы сознания*, которые может задействовать тот, кто смотрит фильм. Поэтому предложенный нами анализ плохо согласуется с профессиональным подходом кинокритика или семиолога, которые при просмотре фильма в профессиональных целях (анализ фильма кадр за кадром и т. д.) активно исследуют специфические особенности фильма, помещая себя, таким образом, в режим максимального бодрствования, режим работы. Очевидно, что у того, кто поставил перед собой такие задачи, перцептивный перенос, регрессиентность и уровень веры будут гораздо слабее, и в какой-то мере подобный режим сознания может сохраниться у исследователя даже тогда, когда он отправится в кино для собственного развлечения. В этом случае речь уже не идет о фильмическом состоянии, которое задействуется институцией кино при ее нормальном функционировании, состоянии, на которое она рассчитывает, которое она предвидит и которому она благоприятствует. С этой точки зрения, исследователь фильма самой своей деятельностью помещает себя за пределы институции.

В то же время все наше предшествующее описание относится лишь к некоторым географически локализованным формам ин-

ституции кино, а именно к тем, которые существуют в западных странах. Кино в целом, в той мере, в какой оно является социальным фактом, а следовательно, и психологическое состояние обычного зрителя, могут принимать совершенно иной вид, непохожий на тот, к которому мы привыкли. Нами предпринята попытка лишь *одного* этнографического исследования фильмического состояния, тогда как можно осуществить еще и множество других (для которых фрейдовские понятия могут оказаться гораздо менее эффективными и не столь пригодными, поскольку, несмотря на то что они претендуют на универсальность, эти понятия были выработаны в поле наблюдения, которое имеет свои культурные границы). Существуют общества, где кино едва ли существует вообще, как, например, в некоторых районах Африки, вдали от городов, но в то же время существуют цивилизации, которые, так же как и наша, являются великими производителями и потребителями фильмов, основанных на вымысле, и игровых (= Египет, Индия, Япония и т. д.), но их социальный контекст отличается от нашего достаточно сильно, чтобы сделать невозможными, при отсутствии специальных исследований, любые обобщения относительно того, что там может означать наша практика «ходить в кино».

И третье ограничение, о котором мы постоянно вспоминали: речь шла только о нарративных фильмах (или фильмах, основанных на вымысле, или диегетических, или повествовательных, или репрезентативных, или традиционных, или классических и т. д.; все эти термины были нами сознательно использованы в качестве синонимов, однако, с другой точки зрения, они должны быть разведены). Большинство снимаемых сегодня фильмов, хороших или плохих, оригинальных или не оригинальных, «коммерческих» или не коммерческих, обладают той общей особенностью, что все они рассказывают какую-то историю. В этом смысле все они относятся к одному и тому же *жанру*, который было бы правильнее назвать чем-то вроде «сверхжанра», поскольку некоторые из составляющих его категорий (не все: некоторые нарративные фильмы не поддаются классификации) сами включают в себя другие жанры: вестерн, детектив и т. д. Подлинное значение этих фильмов, и в особенности наиболее сложных из них, несводимо к пересказу истории, и наиболее существенным для оценивания фильма является то, что в нарративном фильме выходит за ее рамки. Однако в том или ином виде нарративное ядро присутствует почти во всех

фильмах — как в тех, где оно составляет существо фильма, так и в огромном количестве других, где это существо, даже если оно состоит в чем-то другом, продолжает тем или иным образом оставаться связанным с нарративным ядром, располагаясь над ним, под ним, вокруг него, заполняя его «разрывы», а иногда даже противодействуя ему. Именно этот факт — наличие очень широкой социальной и исторической связи, существующей между кино и нарративом,⁴⁷ — и необходимо понять. Бессмысленно без конца повторять, что «единственное по-настоящему интересное кино», единственное кино, которое мы любим, не рассказывает никаких историй. Эта установка достаточно распространена в некоторых кругах, и в ней можно уловить своеобразный идеалистический эстетизм, безудержную революционность или желание быть оригинальным любой ценой. Представьте себе историка, симпатизирующего республике, который на этом основании считает совершенно бесполезным изучение абсолютизма!

Мы снова сталкиваемся здесь с проблемой необходимости критики диегетического кино. Но «критики» в определенном смысле, которая не является обязательно или постоянно полемической, поскольку диегетическое кино, как и любые культурные формы, включает в себя, с одной стороны, выдающиеся произведения, а с другой — поток серийной продукции. Критический анализ традиционного фильма прежде всего заключается в отказе видеть в нем естественное воплощение универсальной и вневременной сущности, или призвания кино, и, таким образом, в попытке представить его как один из видов кино среди других возможных, в раскрытии объективных условий его функционирования, которые скрыты самим функционированием во имя самого же функционирования.

Этот механизм имеет свои финансовые и экономические, а также социологические и психические рычаги. Среди этих последних мы всегда сталкиваемся с впечатлением реальности — классической проблемой исследования кино. В одной статье (уже упоминавшейся на с. 145),⁴⁸ в заглавие которой вынесена эта проблема («Несколько слов о впечатлении реальности в кино»),

⁴⁷ Ср. p. 65–66; см. также: *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, и в этом же томе весь восьмой текст «Le cinéma moderne et le narrativité», p. 185–221.

⁴⁸ A propos de l'impression de réalité au cinéma, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, p. 13–24.

я вплотную подошел к ней еще в 1965 году, используя методы феноменологии и экспериментальной психологии. Дело в том, что впечатление реальности частично связано с психической (перцептивной) природой означающего кино: образы, полученные при помощи фотографии и поэтому особенно «достоверные» в качестве изображений, наличие звука и движения, которые уже несколько больше, чем просто изображение, так как их «воспроизведение» на экране является таким же богатым в плане сенсорики, как и их существование вне фильма, и т. д. Поэтому впечатление реальности основывается на некоторых объективных чертах между тем, что воспринимается в фильме, и тем, с чем мы сталкиваемся в повседневной жизни. Эти подобия не абсолютные, но более полные, чем в большинстве других видов искусств. Однако я также заметил, что сходство стимулов еще не объясняет всего, поскольку впечатление реальности характеризуется и даже определяется тем, что оно работает в пользу воображаемого, а не того материала, который его представляет (то есть, если говорить точно, стимула): в театре этот материал еще более «сходен» с реальностью, чем в кино, но именно поэтому театральный вымысел имеет меньшую власть над психологической реальностью, чем диегесис фильма. Из этого следует, что впечатление реальности не может быть изучено просто через сравнение его с обычным восприятием, но мы должны его также соотнести с различными видами восприятия вымысла, главные из которых, помимо репрезентативных видов искусств, — сновидение и фантазм. Если кинематографический вымысел наделяется таким видом правдоподобия, что поражало всех пишущих о кино и что сразу же бросается в глаза, то это, одновременно и несмотря на возникающее противоречие, происходит потому, что психическая ситуация, в которой он воспринимается, задействует некоторые черты реальности, а также потому, что она использует некоторые черты сновидения наяву и просто сновидения, которые, в свою очередь, присущи псевдо-реальности. Вклад теории психологии (изучение восприятия и сознания) с ее развитием в классическом киноведении должен быть дополнен участием метапсихологии, которая, как и лингвистика (с которой она не вступает в противоречие), может способствовать обновлению изучения фильма.

В той мере, в какой впечатление реальности связано с перцептивными особенностями означающего, оно характеризует любые

фильмы, как диегетические, так и недиегетические, но в той мере, в какой оно участвует в *эффekte вымысла*, впечатление реальности присуще только нарративным фильмам и никаким другим. Именно в отношении этих фильмов зритель задействует особое направление работы сознания, которое не смешивается ни с направлением работы сознания при сновидении, ни при сновидении наяву, ни при реальном восприятии, но содержит в себе что-то от всех трех направлений и оказывается в центре этого своеобразного треугольника, который они образуют. Это разновидность взгляда, статус которого является гибридным и в то же самое время конкретным, который утверждается как строгий коррелят определенного типа воспринимаемого объекта (психоаналитическая проблема таким образом соединяется с проблемой исторической). Если мы говорим о таком культурном объекте, каким является фильм, основанный на вымысле, то впечатление реальности, впечатление сновидения и впечатление сновидения наяву перестают быть противоречивыми и взаимоисключающими, какими они предстают обычно, и вступают в новые отношения, при которых их отличие друг от друга, не исчезая полностью, допускает неожиданное сочетание, оставляющее пространство для совмещения, попеременного уравновешивания, частичного совпадения, отклонения и обращения между этими тремя осями. Все это создает в конечном итоге что-то вроде центральной, постоянно движущейся зоны взаимопересечений, где все три оси могут «встретиться» друг с другом на единственной в своем роде территории, на той смешанной территории, которая является общей для всех них и в то же время не устраняет их различие. Эта встреча может произойти только в псевдореальности (диегесис) — *месте*, включающем действия, объекты, людей, время и пространство (в этом оно сходно с реальностью), но которое открывается как глобальная симуляция, как нереальная реальная, в «среде» со всеми структурами реальности и отсутствием (постоянным и очевидным) только такого специфического показателя, как реальное бытие. Вымысел фильма обладает странной способностью согласовывать друг с другом три совершенно различных режима сознания, поскольку сами свойства, которые определяют этот вымысел, приводят к тому, что встраивают его, вгоняют, как клин, в узкий, располагающийся в самом центре зазор между этими режимами: диегесис имеет что-то от реального, поскольку имитирует его, и что-то от сновидений наяву и сновидений, по-

сколько они имитируют реальное. В целом *романигеское*, со всеми своими кинематографическими развертываниями, обогащенными и усложненными визуальным и слуховым восприятием (отсутствующем в романе), есть не что иное, как систематическое использование этого пространства, где происходят встречи и множественные пересечения.

И если однажды фильмы, которые *вовсе* не являются нарративными (в действительности их не так уж много), стали бы более многочисленными и более совершенными, то первое следствие этого процесса состояло бы в разом осуществившемся отказе от тройной игры реальности, сновидения и фантазма и, следовательно, от странного смещения трех этих зеркал, действительно определяющего фильмическое состояние, которое будет сметено историческими изменениями, точно так же, как это происходит с любыми социальными формами.

МЕТАФОРА/МЕТОНИМИЯ, <IV или ВООБРАЖАЕМЫЙ РЕФЕРЕНТ

На протяжении всей этой книги я стремился поднять проблему *психоаналитической подоплеку кинематографического означающего*. Этой формулировкой я пытаюсь обозначить совокупность еще мало изученных путей, посредством которых «практика кино» (социальная практика некоего специфического означающего) укореняется в основных антропологических фигурах и прояснению которых во многом способствовал фрейдизм. Каковы отношения, которые кинематографическая ситуация устанавливает со стадией зеркала, с бесконечностью желания, с вуаеристской позицией, первосцениой, превратностями дезавуирования и т. д.?

Этот фундаментальный вопрос — который, в сущности, является вопросом о «глубинном» основании кино как социальной институции — предполагает еще и много других аспектов, причем о некоторых из них я, без всякого сомнения, даже не подозреваю: ведь пишущий (= мое Я) только в силу ограниченности своей и является таковым, да и само исследование кино, по сути дела, никогда не развивалось в этом направлении (к соединению семиотики, теории бессознательного и истории), поэтому более прозорливым будет движение на ощупь, как ходят в темноте дети (более категоричные исследователи, имеющие обо всем свое суждение, точно так же двигаются на ощупь, только сами не ведают об этом).

В настоящий момент (осенью 1975 года) я вижу, как о себе заявляет другая сторона поставленной проблемы: вопрос о метафорических и метонимических операциях, совершающихся в последовательном движении фильма, — именно об операциях, я настаиваю на этом, а не об отдельных локализованных метафорах или метонимиях, и шире — о «средствах создания образа» (*procedes de*

figuration) (в смысле фрейдовского «Толкования сновидений»), а также о точном месте, которое эти приемы занимают между первичным и вторичным процессами в тех или иных фильмах (= изучение степеней вовлеченности во вторичный процесс). Иными словами, речь идет о том, как происходит вторжение процессов сгущения и смещения в текстуальность фильма: легко ограничиться утверждением, что они присутствуют в фильме, и привести несколько примеров, но куда сложнее обозначить, пусть даже в общих чертах, нечто вроде того эпистемологического пространства, в пределах которого получил бы обоснование тот или иной способ рефлексии над ними. Исходя из какого «теоретического минимума» (а сегодня можно надеяться лишь на минимум) может конституироваться последовательный дискурс о той *первичной риторике*, которая присутствует в ткани фильма?

Этот вопрос существенно отличается от тех, которые я уже затрагивал (зрительская идентификация, экран как пространство скопического влечения, модальности веры-неверия и т. д.), поскольку теперь он касается непосредственно самого текста фильма. Тем самым он затрагивает и институцию кино, весь его механизм в целом, поскольку текст фильма является составной частью этого механизма. Но этот вопрос лежит совершенно в иной плоскости, чем исследования связи кино со стадией зеркала, скопического режима, дезавуирования и т. д., поскольку с самого начала они располагались в точке — или скорее «моменте» — за пределами самого фильма, зрителя или кода (список можно было бы продолжить): раньше я находился, как бы до актуализации всех этих различий, на «общей» территории, представляющей собой не что иное, как механизм кино, рассматриваемый с точки зрения условий самой возможности его существования. Конечно, мы остаемся «внутри» этого механизма и тогда, когда речь идет о фигурах визуального или звукового ряда, но мы приступаем к нему теперь напрямую через текстуальность фильма.

Прежде чем перейти к кинематографическому аспекту этого вопроса, мне представляется необходимым совершить некоторую предварительную работу по прояснению самих понятий, усилие, которое выдвигает перед исследователем свои собственные требования. И требования в данном случае трудновыполнимые, поскольку по ходу дела эта попытка столкнется (таково уж условие

ее реализации) с различными, уже ранее существовавшими областями знаний, которые не «согласуются» друг с другом автоматически, и задача состоит в том, чтобы *искать* в кинематографической перспективе возможный путь их сопряжения. В самых передовых исследованиях кино ощущается тенденция к сближению различных понятий в рамках проблематики текста, которая *в сущности* является единой; чтобы не выходить за пределы одной «серии», я в качестве примера назову такие понятия, как «смещение», «метонимия», «синтагма» и «монтаж». Но если постараться пойти немного дальше, то необходимо иметь в виду, что каждое из этих понятий в соответствующей области имеет свое собственное, весьма непростое прошлое. Поэтому, чтобы не рассматривать выхолощенные клише и модные словечки — ведь понятие определяется как таковое *нагиная* с момента его появления в истории науки, даже (и особенно в том случае) если в дальнейшем оно оказывается перенесено из одной научной области в другие, — следует хотя бы в какой-то мере *вернуться к истоку* тех проблем, которые стоят перед нами, а не оставаться в плену полного неведения об их предыстории.

В этом столь сложном и интересном предприятии (и интересном, возможно, как раз в силу своей сложности) участвует, с одной стороны, старая классическая риторика с ее теорией фигур и тропов, в том числе метафоры и метонимии. С другой стороны, здесь же присутствует и постсоссуровская структурная лингвистика, явившаяся много позже («господство» риторики продлилось двадцать четыре века), вместе с главной для нее дихотомией синтагмы и парадигмы, а также стремлением подчинить риторическое наследие этому же организационному принципу (Якобсон). Здесь также играет роль психоанализ, который ввел понятия смещения и сгущения (Фрейд), «перенесенные» впоследствии в лакановском психоанализе на метафору/метонимию. Поэтому я буду вынужден двигаться по такому пути, где чисто кинематографические этапы исследования будут чередоваться с другими этапами, которые, как может показаться, уводят от изучения кино, — однако на самом деле это необходимое условие для того, чтобы приблизиться к нему вплотную.

1 > **Первичная**
 фигура,
 «вторичная»
 фигура

Метафора и метонимия.

Если мы произвольно возьмем различные примеры употребления этих фигур, то вскоре обнаружим, что степень их вовлеченности в первичный или — если подойти к этому с другой стороны —

во вторичный процесс существенно меняется в зависимости от каждого конкретного случая.

Для начала мне нужен какой-нибудь пример, заурядность которого не вызывала бы сомнений (и постепенно станет ясно, зачем). В качестве такого примера я выбираю французское слово *бордо*.¹ Первоначально это название города (= топоним). Затем оно стало обозначать вино, которое там производится, — классический пример метонимии из учебника: место изготовления замещает предмет изготовления, один из видов смещения значения по смежности (в данном случае — географической). Но совершенно ясно, что теперь во многих случаях, когда это слово произносят или слышат, первичная сила и бессознательный резонанс этой ассоциации (которой, несмотря на ее прозаичность, пришлось когда-то активно *прокладывать* себе дорогу) стали значительно слабее. Во многих случаях, но не во всех: вопрос в том, как это различить? (Я еще вернусь к этому.) О такого рода метонимиях Фрейд сказал бы, что «психическая энергия» (смысл), прежде чем «связать» себя и что-бы связать себя, прошла через более «свободные» виды движения: это знаменитое вино могло получить другие названия, представляющие собой временные остановки на других символических путях; название города могло бы быть перенесено (как, например, в случае обозначения политической партии «жирондисты» во времена революции) на какие-нибудь другие местные изделия или атрибуты. Код (французский язык) сохранил лишь один из этих семантических путей: нельзя сказать, что этот путь нелогичен, он

¹ «Я выбираю...»: уже здесь, в какой-то степени, обнаруживаются проблемы, которые будут обсуждаться в тексте. На это обратил внимание один из слушателей моего семинара, психоаналитик Пьер Бабэн. Почему же я «выбрал» именно «бордо» из сотни других примеров, которые мог бы использовать в своей работе? Я вынужден собственным подходом к материалу иллюстрировать свои тезисы. Никогда не бывает абсолютного начала, и ничто никогда не приходит к концу.

хорошо «схватывается» (постфактум), но он был выбран — и здесь уже за метонимией появляется метонимический акт — из множества возможных ассоциаций (или же ассоциаций наметившихся, а затем оборвавшихся и известных теперь одним лишь специалистам), которые тоже могли бы быть более или менее логичны. Достаточно полистать любой труд по этимологии, чтобы узнать, что *гильотина* названа по имени своего изобретателя (Гильотэна), а слово *стиль* восходит к латинскому «*stilus*» (заостренный инструмент для письма), и т. д. И здесь каждый раз повторяется одно и то же: мы думаем «ну, конечно же!», хотя сами никогда бы об этом не догадались. Диахроническая семантика утверждает, что одно слово «произошло» от другого или что одно слово дало в итоге другое; так она обозначает пути, которые редко являются *неизбежными*; каждый из них исключил другие, столь же обоснованные; сам по себе акт выбора никогда не является по-настоящему «логичным».

И наоборот, символизация в качестве «связанной энергии», будучи зафиксированной в метонимии, представленной теперь в словаре (*бордо*), по-прежнему заключает в себе циркуляцию, движение по замкнутой цепи: в моем примере — от названия места к названию напитка. «Связанная», но не неподвижная: напротив, само это слово указывает на то, что отныне именно подвижность (смещение) закрепляется кодом как *проложенный* путь. Не следует забывать, что Фрейд в своих произведениях² в качестве самого типичного примера связанной энергии приводил то, что он называет «мышлением» (так называемым нормальным, а не онирическим мышлением), и этот процесс, по Фрейду, требует двух предварительных условий: постоянной высокой степени нагрузки психического аппарата, которая в какой-то мере соответствует феномену внимания, а также смещения небольших контролируемых количеств энергии при переходе от одного представления к каждому последующему (в противном случае возникает прерывистая ассоциация или, в крайних случаях, галлюцинация, которая, как известно, стремится к «идентичности восприятия», а не к «идентичности *мыслей*»³ — курсив мой). Таким образом, с точки зрения Фрейда, смещение, хотя он в основном изучал (или об этом просто чаще вспоминают) его варианты в первичных процессах, обозна-

² Уже в *Наброске научной психологии*, 1895; позже, например в *Толковании сновидений* (с. 467–469), в Я и Оно (с. 256) и т. д.

³ Ср. Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 495.

чает психическую подвижность в целом: это и есть, собственно, энергетическая гипотеза,⁴ экономическая модель психоанализа. Такой *переход*, как в примере с вином из Бордо, принадлежит плану метонимии и является, так сказать, посмертным: он отложился в языке таким образом, что субъектам (если понимать под ними индивидов, ведь код — это тоже «субъект») не приходится самим воспроизводить этот переход во всех его более или менее первичных хитросплетениях. Если говорить о другой, весьма близкой по характеру метонимии, приведшей к образованию названия *«рок-фор»*, то многие носители французского языка могут знать этот сыр, даже не подозревая о существовании местности с таким названием (Бордо остается известным в качестве топонима, потому что сам город крупнее): но не знать о городке с названием Рокфор они могут лишь потому, что о нем знает язык. Здесь мы в любом случае имеем дело с метонимиями, находящимися на высоком уровне вторичной обработки (*largement secondarisées*).

О «стершихся» фигурах

Очевидно, можно было бы надеяться хотя бы на временное разрешение этих проблем, если сказать, что «бордо» или «гильотина» (а также бесчисленное множество других примеров подобного рода) — это не метонимия, а современный результат прежней метонимии, сам по себе метонимией не являющийся. Лингвисты часто проводят различия такого рода (не предавая им чрезмерного значения): так, например, они используют понятие «стершейся» метафоры, бывшей фигуры, которая фигурой уже не является, и т. д. В подобном духе действовал такой ритор, как Фонтанье, чье значение для начала XIX века хорошо известно, ис-

⁴ Фрейд во многих работах замечает, что самой основной и самой загадочной чертой психической деятельности является то, что она осуществляется за счет определенных количеств энергии (= «возбуждение», «энергия», «нагрузка», «инвестиция» и т. д.), *подвижность* которых обуславливает изменения человеческого поведения. См., например, Фрейд З., Я и Оно, с. 255–256 (= «десекуализированное нарциссическое либидо») или Фрейд З., По ту сторону принципа наслаждения, в кн.: Фрейд З., *Либидо*, пер. с нем. под ред. П.С. Гуревича. М.: Гуманитарий, 1996, с. 163–164. Мы ничего не знаем о том, в чем состоит природа «психического возбуждения», оно сродни X, который мы должны вводить во все наши рассуждения, и т. д.; см. также в той же работе об экономической тайне удовольствия—неудовольствия.

ключив *катахрезу* из перечня настоящих фигур и поместив ее в группу «тропов не-фигур»: действительно, катахреза (= «крыло» мельницы, «лист» бумаги) — это способ обозначения, который, даже при очевидном наличии фигурального смысла, стал самым обычным названием обозначаемого предмета и фактически его единственным настоящим «именем». (Замечу, однако, что это рассуждение может быть обращено против одной из самых устойчивых идей в риторической традиции, а именно мифического статуса предшествования «прямого смысла», поскольку для некоторых референтов самым буквальным обозначением является слово с переносным смыслом...)

Сохранить определение фигур только за теми из них, которые ощущаются таковыми в настоящем, и отказать в нем фигурам угасшим — это не более чем терминологическая условность (которую я со своей стороны не поддерживаю). Правда, у нее есть то достоинство, что она напоминает нам, как важно исторически локализовать более или менее конкретный момент активного вхождения фигуральных способов обозначения, впоследствии ставших узуальными, и не смешивать его с дальнейшим развитием. Но даже если мы разграничим два этих случая, нам все равно не удастся избежать того, что представляется мне существом проблемы, так что это разграничение уже не сможет нам помочь, особенно если видеть его назначение в установлении непроходимой границы между действующими и умершими фигурами. Ибо по ту сторону таксономического жеста (который интересен сам по себе) мы должны понять самое сложное: каждая матрица означивания (например, метонимия) на своем особом пути, в том, что ее *определяет*, противопоставляя другим матрицам, всегда остается той же самой, неважно, «живая» она или «мертвая», и по самой своей природе может существовать в обеих этих формах. Иначе говоря, если бы действительно, будучи «мертвой», матрица означивания перестала быть фигурой, то как бы мы узнали, что это именно метонимия, а не метафора? Или можно поставить вопрос более радикально: если регулируемые кодом конфигурации не имеют ничего общего с теми пролагающими себе путь инновационными импульсами, где значение схватывается в процессе его формирования, то могут ли они вообще что-то *означать*?

Это я и буду называть парадоксом кода (его определяющим парадоксом): в конечном счете код своими свойствами и самим своим существованием обязан набору символических операций (код — это социальная *деятельность*); вместе с тем код является

таковым лишь в той мере, в какой он собирает и организует «инертные» результаты этих операций. Мы не должны избавляться от этой двойственности, вопреки различным концепциям, «динамизирующим» инстанцию кода саму по себе, как это делает генеративная лингвистика: действительно, язык состоит для нее в первую очередь из правил модификации (= «переписывания»), а не из перечня морфем или типов фраз; но действие и количество этих правил (в идеале предполагается, что они досконально известны) неизменны, и сущность языка заключается в том, чтобы им следовать, — таково понятие грамматической правильности, что является еще одним, и даже более отчетливым, проявлением такого странного и широко встречающегося феномена, как неподвижная подвижность, остановленный переход. Остановленный, но все же продолжающий нести смысл: всякая управляемая кодом операция так или иначе является действием, которое в каждом случае воспроизводится заново, даже если ее развитие запрограммировано и не предполагает никаких изменений. И напротив, если я позволю себе неожиданно подойти к проблеме с другой стороны, мы должны будем вспомнить, что самые первичные пути бессознательного у конкретного субъекта программируются структурой его личности, а также историей его детства и что эти пути обнаруживают неустранимую тенденцию к их «воспроизведению» (термин, который также принадлежит к психоаналитическому словарю) и разгрузке по более или менее устойчивым ассоциативным маршрутам: это и есть *повторение*, центральное понятие учения Фрейда. Противопоставление «связанного» и «свободного», независимо от слов, выражающих его чисто конвенционально, не должно вводить нас в заблуждение: за связанным скрывается свободное, поскольку каждый процесс берет начало в бессознательном, а в свободном присутствует связанное, поскольку бессознательное — это специфическая организация аффектов и представлений.

**Фигуральное,
лингвистическое:
фигура внутри
«прямого смысла»**

Исследователям истории языка известно, что некоторые лексические изменения очень хорошо демонстрируют удивительную степень

однородности между новыми семантическими путями и их последующими, уже привычными повторениями. Если слова посто-

янно изменяют свой смысл (или приобретают новые смыслы) и если смыслы, в свою очередь, легко «переходят от одного слова к другому», то в значительной степени это происходит за счет переносных употреблений слов, которые впоследствии перестают восприниматься как переносные. Переносные смыслы становятся прямыми и, таким образом, благодаря двойному эффекту противодействия дают импульс новому диахроническому процессу: они занимают место прежнего прямого смысла и способствуют возникновению новых переносных смыслов (так что все готово к новому витку спирали).

В средневековой «народной» латыни слово *testa* означало «черепок», «осколок» или «склянка», «пузырек»; в соответствии с законом фонетического изменения, его означающее превратилось в «*tête*» и постепенно стало обозначать ту часть тела, которую она обозначает и сегодня («голова»): проделав путь от арготической метафоры до обычного именованя, «*tête*» мало-помалу вытеснило слово «*caput*», которое утратило это значение (см., однако, такие сочетания, как «*couvre-chef*» («головной убор»), «*hocher le chef*» («трясти головой») и т. д.). Означающее (часть тела) сменило означающее; означающее (*testa/tête*) сменило означаемое — ведь сегодня под словом «*tête*» никто не понимает «черепок»; другое означающее (*caput — chef*), подталкиваемое первым, последовало его примеру: теперь посредством другой демегафоризованной метафоры оно обозначает того, кто руководит (фигура сохранилась в выражении «*être a la tête de*» (быть во главе чего-либо): как мы видим, не всегда легко констатировать смерть фигуры, существуют «неполные» смерти). Эта чехарда, активным началом которой является сравнение (сжатое в метафору), не прекратилась; в современном аргю существуют новые «фигуры», обозначающие «*tête*» (голову), поскольку это слово уже не является переносным, например «репа» (или «котелок», что удивительным образом возрождает латинское «*testa*»), и, возможно, однажды эти фигуры смогут вытеснить «*tête*» — означающее получит новое «прямое» именование...

Существуют взаимные переплетения переносного и не переносного. Совокупность импульсов (смещений в самом широком смысле), где регулируемые кодом и возникающие смыслы находятся в отношениях постоянной трансмутации, — это одна из движущих сил лексической эволюции. Вспоминается «головоружительный педантизм» риторики, столь удачно описанный

Жераром Женеттом как «круговое движение, где фигуральный смысл определяется как иное по отношению к прямому, а прямой смысл определяется как иное по отношению к фигуральному».⁵ Это сложное и самовоспроизводящееся переплетение: оно имеет характер *глубинный*, предполагающий определенное (непростое для понимания) родство между двумя противоположностями. На протяжении веков языки непрерывно развиваются, и изменение кода столь же неизбежно, как и само его существование: помимо других факторов, на это влияет постоянная способность языков к непрерывному поглощению новых ассоциативных связей, к их фиксации, приданию им устойчивости и одновременно их размыванию как потенциально подрывных, к их связыванию и одновременно отрицанию, отрицанию и одновременно утверждению (как в череде постоянных отрицаний, из которых соткана наша жизнь). Всякий код — это совокупность *воспроизведений*, двойных рикошетов: возвращения первичного через вторичное, укоренения вторичного в первичном. И эта совокупность воспроизведений с течением времени постоянно воспроизводится, подобно памятнику — *monumentum*: воспоминанию, следу, руине, — который восстанавливается, но который должен был находиться в процессе восстановления на каждом этапе своей истории и не знает другого «состояния»; и в этом отношении он подобен истории цивилизаций или биографии каждого из нас.

«Переносное значение»?.. Скорее *фигуральное*: разве одним из его главных следствий не является изменение статуса переносного значения? В той мере, в какой это так, переносное значение предшествует прямому. Фигуры не являются «украшениями» речи (= *colores rhetorici*), которые добавляются для нашего удовольствия. Они по сути не относятся к «стилю» (= *elocutio*). Они — движущие силы, которые формируют язык. Если обратиться, пусть даже в мифологической перспективе, к истокам речи, мы должны будем признать, что *первые наименования* — самые «прямые» смыслы из всех — могли основываться только на некоей символической ассоциации, устоявшейся впоследствии, на своего рода «диком» варианте метафоры или метонимии, поскольку до того момента у объекта не было вообще никаких названий. Тем или иным образом

⁵ Жерар Женетт, Сокращенная риторика, в кн.: Женетт Ж., *Фигуры*, в 2 т., пер. с фр. под. ред. С. Зенкина. М.: Издательство Сабашниковых, 1998, т. 2, с. 19.

точное, референциальное, чисто денотативное обозначение тоже должно было быть *придуманно*. Например, посредством ономотопеи, или звукоподражания (= метафора), или когда животное называли теми звуками, которые оно издает (= метонимия; см. латинское *pirio*, от которого произошло французское «pigeon» (голубь)), и т. д. Первые прямые смыслы неизбежно были фигуральными, как у слова «кря-кря», которым дети называют утку.

Итак, трудность состоит не в том, чтобы избежать, в сущности, не такого опасного смешения действительно происходящих процессов формирования смыслов и их последующих застывших результатов. На самом деле, она заключается в том, чтобы понять, каким образом получается так, что символическая функция полностью осуществляется в постоянных переходах между теми и другими, как если бы код существовал только для того, чтобы быть нарушенным, как если бы, со своей стороны, развитие значения нуждалось в оставленном позади себя коде (чтобы опереться на него) и неизбежно приходило к установлению нового, в свою очередь, не окончательного кода. В этом отношении развитие культуры во многом напоминает течение повседневной жизни: идет ли речь об очевидном проявлении первичного процесса, наподобие *импульсивного поведения* (*acting*) нашего лучшего друга в тот момент, когда он устраивает нам сцену, или, в противоположном случае, о проявлении вторичного процесса, например спокойном обдумывании реальных обстоятельств (если таковое вообще возможно), — всякий знает, как надо повести себя в соответствующей ситуации. Точно так же нам не грозит забыть о разнице между метафорой Юго *pâtre-promontoire* (утес-пастух)⁶ и словом, обозначающим «голову» в общеупотребительном французском языке. В приведенных примерах и во всех других случаях «тайна» состоит в том, что мы должны предположить существование (где-то прежде) общего источника двух различных направлений развития.

Я сказал, что ассоциация, которая привела к возникновению названия «рокфор», сегодня больше не ощущается как живая. Но если я знаю этот маленький городок, если однажды я провел там каникулы — помнится, это было во время оккупации, я был ма-

⁶ Речь идет о стихотворении Виктора Юго «Спящий Вооз», ставшем предметом знаменитого анализа Жака Лакана. См. Жак Лакан, *Инстанция Буквы, или судьба разума после Фрейда*, пер. с. фр. А. К. Черноглазова. М.: Логос, 1977.

леньким мальчиком и мы с родителями каждое лето ездили в Аверон, чтобы запастись едой, — то название Рокфор воскресит в моей памяти всю местность, Мийо и Сэнт-Африк, каменистый изгиб старой крутой улочки: и вот я активно продельваю заново путь образования метонимии (а не только вспоминаю о дороге, которой ходил в детстве); и в свое время язык проделал то же самое, поскольку исследования по семантике говорят нам, что здесь существует связь между изготовленным предметом и местом его изготовления. Волнующее подобие, которое равным образом относится и к метафоре: недостаточно ограничиться констатацией того факта, что значительная часть лексики состоит из «стершихся метафор» типа *testa* (еще Антуан Мейе считал это положение традиционным и не особенно важным, но, впрочем, вполне справедливым):⁷ какими бы стершимися они ни были, вопрос в том, почему они являются именно метафорами, то есть фигурами, которые наряду со всеми прочими являются основанием как самой безыскусной, так и самой изощренной поэзии? Иначе говоря, почему поэтический язык вовсе не является «отклонением», а обычный язык — нормой, но, напротив, мы приходим к заключению, что последний, как это часто подчеркивает Юлия Кристева, является ограниченной, временно депозитизированной подсистемой более фундаментальных символизаций, напоминающих символизации поэтического языка? (Шарль Балли, учившийся непосредственно у Соссюра и долго изучавший «выразительность» самого повседневного языка,⁸ показывает, что принципиально она не отличается от поэтических фигур.) Такова проблема, одновременно новая и старая (как и все настоящие проблемы). Когда речь идет о кино, она становится еще более острой, я бы сказал, более *близкой* к нам, поскольку здесь тоньше тот языковой пласт, который нас от нее отделяет (вопросы быстрее «доходят» до нас): *момент кода* является здесь в менее устойчивой и постоянной форме, чем в случае естественных языков; но тем не менее код все же существует и разница только в степени его относительной автономности. (Мы не должны впадать здесь в мифический антагонизм правила и постоянного внесения нового.)

⁷ Antoine Meillet, Comment les mots changent de sens, *L'annee sociologique*, 1905–1906 (повторно напечатано в *Linguistique historique et linguistique generale*).

⁸ Charles Bally, *Le langage et la vie*. Payot, 1926 (3 éd., Genève et Lille, 1952).

О возникающих фигурах

Боюсь, что мои истории о черепках и Бордо начинают утомлять читателя. Не пора

ли нам перейти к метонимиям другого рода, более первичным или более очевидным? Здесь мне в основном придется говорить о себе самом, поскольку любой пример, взятый из языка или кино, будет лишен силы уже из-за того, что он существовал раньше.

Итак, сейчас, когда я пишу эти фразы, и уже несколько дней, с тех пор как эта статья занимает мои мысли, голова у меня буквально раскалывается от звуков отбойного молотка, работающего на соседней улице. У меня вошло в привычку, когда я «разговариваю» с самим собой, называть этот текст, еще не имеющий заглавия, статья «отбойный молоток». Абсурдное название. Но у меня имелись и другие, более логичные решения: например, «моя последняя статья» или запросто «кое-что про метафору/метонимию» (в соответствии с ее предполагаемой темой). «Отбойный молоток» — это первичная ассоциация,⁹ и я в той или иной мере угадываю ее путь в моем бессознательном (конечно, постфактум, и только частично). Я сосредоточился на своей работе и «не слышу» больше навязчивого грохота молотка; но в то же время я его слышу и он мешает мне: слово «навязчивый» непроизвольно выходит из-под моего пера. Я пишу, несмотря на шум и вопреки ему. Между ним и мной идет борьба за *существование*: если я слишком ясно его слышу, я больше не могу писать, а если я пишу, то почти совсем его не слышу. В моем воображении этот шум репрезентирует (через сгущение) все разнообразные помехи, к которым я по своему характеру в высшей степени чувствителен и которые постоянно

⁹ Однако, как заметили некоторые участники моего семинара (Регина Шениак, Ален Бергала), вероятно, что этот спонтанный акт наименования многим обязан некоторому задаваемому кодом пространству, которое окружает его пунктиром. Отбойный молоток часто служит символом современного промышленного шума, он является своего рода «тишичной помехой». И к тому же он вызывает представление о строительных площадках и помешал моей работе именно тогда, когда мой текст был еще «в лесах» (= банальная метафора). И т. д. Раньше мне это не приходило в голову. Мысль об отбойном молотке пришла ко мне другими, воистину спонтанными путями, которые я и начал исследовать на этих страницах. Это прекрасный пример (лучше, чем я предполагал) переплетения первичного и вторичного. Он несколько напоминает пример с *бордо* (см. с. 174 и примеч. 1), но на этот раз процесс идет в противоположном направлении. Ассоциативные пути всегда оказываются и в большей и в меньшей степени «личными», чем это представляется сначала.

делают «исследование» невозможным, поскольку для него требуется быть свободным от всех препятствий, а этого не бывает почти никогда: это акт, осуществление которого всякий раз является победой над его изначальной невозможностью и который не вписывается в повседневную жизнь, он может быть лишь борьбой *против* нее — такая, вот, маленькая шизофрения. Называя свою настоящую работу «отбойным молотком», я даю выход своей ненависти ко всему, что мешает моей работе, но я также, путем реактивного образования, выражаю другое чувство (столь же инфантильное, как и первое, как и любой аффект): чувство скромного триумфа — ведь несмотря на отбойный молоток, моя статья, похоже, двигается, следовательно, я могу присвоить ей, как какому-нибудь победившему генералу, имя побежденного врага. Кличка — повелительный оклик...

Я мог бы продолжить этот небольшой фрагмент самоанализа, распространив его на более смутные области. Так вышло, что этим летом мне мешали работать больше, чем обычно, отчасти это происходило по «вине» (невольной) близких мне людей или моей семьи. Я осознаю, что в моем воображении отбойный молоток просто занял их место (следовательно, моя сознательная метонимия является *также* и бессознательной метафорой). Те, о ком мы заботимся, доставляют нам самое большое беспокойство, и это даже не парадокс (по существу, это явление амбивалентности). Постепенно «именование» моей статьи обнаруживает связь с конфигурацией эдипального характера. Таким образом, здесь имеет место метонимия в значительной мере «первичного» порядка, которая находится в особых отношениях с бессознательным, метонимия совершенно оригинальная, не встречающаяся ни в кодах, ни в учебниках.

Однако достаточно объяснить кому-нибудь хотя бы немного из того, что я только что рассказал, достаточно мне просто упомянуть о том, что, когда я писал, раздавались звуки отбойного молотка, как это название сразу станет понятно моему собеседнику, и он, в свою очередь, сможет его использовать. Здесь мы чувствуем начало вторичного процесса (= «отход от первичного»). Моему собеседнику не придется проходить всю цепочку заново. И причина этого в том, что первая ассоциация (физическая близость грохота) сама образует цепь: в ней обнаруживается принцип метонимии, и если посторонний человек меня понимает, то потому, что он тоже располагает тем же самым принципом символизации

(а значит, на самом деле, он не посторонний): он способен, как сказал бы Фрейд, сместить энергию с одного представления на другое, смежное с ним (смежность здесь и пространственная, и временная). Моя метонимия — которая является случайной и личной, носит идиолектный характер, рождена минутой и не предназначена прожить дольше — легко могла бы подвергнуться ошутимой вторичной обработке посредством своего рода редукции в плоскость единственного ее заметного звена: исчезла бы сверхдетерминация, а вместе с ней находящаяся под метонимией метафора. Подобное распространение нового значения в социальной среде (как и лексические изменения в языках) — дело чистого случая: так, в кругу моих самых близких друзей (уже очерчивающем возможный, пусть и совсем небольшой, *социолект*) слова «статья отбойный молоток» могли бы стать «настоящим» названием моей статьи, которое и было бы ее обычным обозначением: диалектным, как сказал бы лингвист. В конце концов, не только ли потому получили свое название «Понедельники» Сент-Бёва, что появлялись в печати по понедельникам? Эта метонимия вполне схожа с моим примером. Разница только в том, что она имеет гораздо более широкое хождение. Но на то Сент-Бёв и классик.

Металингвистическая иллюзия

Итак, на последующих страницах, когда я буду упоминать «метафору» или «метонимию», эти слова, если не оговорено иначе, будут обозначать

специфические пути в их взаимных различиях, причем ни одному из них не будет приписываться большая степень оригинальности или тривиальности, логичности или нелогичности, первичности или вторичности или же той или иной степени кодифицированности.¹⁰ Мне кажется, что невозможно заранее указать ту конкрет-

¹⁰ Эти замечания справедливы не только по отношению к метафоре и метонимии, но и по отношению к парадигме и синтагме. Две пары этих понятий не совпадают друг с другом. Я должен буду рассмотреть более подробно последствия этого несовпадения (см. ч. IV). Но они сходны в том, что могут достигать совершенно различных степеней вовлеченности во вторичный процесс, начиная от более или менее совпадающего с кодом «застывания» и до проявления лишь непосредственно в *тексте*. Возможность изменений по этой оси — очень распространенное явление, общее для всех символических элементов или единиц дискурса, оно не представляет собой чего-то

ную точку, которую каждая фигура занимает на этих двух различных двухполюсных осях; этому вопросу как раз и посвящено мое исследование, горизонтом которого (хотя и отдаленным) является кинематографический текст, где переплетение первичного и вторичного на данном этапе изучения известно нам еще очень мало.

В самом деле, если от моего маленького автобиографического примера я вернусь к метонимии «бордо» (выбранной мной из-за ее анонимности) с тем, чтобы прояснить ее из настоящего, то должен буду заметить, что, не прибегая к специальному анализу, невозможно установить ее подлинную природу, а также количество и точную «глубину» символических путей, связавших представление о вине с представлением о городе. Потому что в случае с «отбойным молотком» поверхностная связь, вырванная из всей цепочки, оказалась достаточной, чтобы обеспечить минимальное значение. Когда мне говорят, что в случае с «бордо» метонимическая связь осуществляется по географической смежности, то я не обязан этому верить, поскольку совершенно ясно, что функция и цель семантического исследования заключаются в том, чтобы указать самую простую, самую сознательную и самую распространенную из ассоциаций, которые могут существовать или быть установлены между географической местностью и напитком, — не интересуясь никакими другими возможными ассоциациями. У меня нет никаких оснований полагать, что «бордо» сверхдетер-

такого, что присуще только метафоре или только синтагме и т. д. По сути, это проблема кода и текста, проблема одновременно «лингвистическая» и «психоаналитическая». Первый аспект этой проблемы уже был в центре моей книги «Язык и кино».

На экране, как и везде, синтагма и парадигма в той мере, в какой они действительно установлены традицией (ведь возникают еще и новые парадигмы и синтагмы), становятся конвенциональными конфигурациями, которые поглощаются непосредственной «коммуникацией» и входят в состав того или иного кинематографического кода или подкода. Однако синтагма и парадигма не устанавливаются сразу, как и у фигур, у них есть их момент появления, более или менее первичного «свечения». Сейчас очень распространен чередующийся монтаж, который стал одним из «нормальных» означающих синхронности в фильме (и одной из наиболее устойчивых кинематографических синтагм), но когда он только появился в первых фильмах — и что-то от этого сохранилось в фильмах наших дней, — это был своего рода фантазм «всевиденья», вездесущности, глаза на затылке, это было стремление к фундаментальному сгущению двух серий изображений, которое само осуществлялось за счет последовательности взаимообратных смещений между двумя сериями.

минировано в меньшей степени, чем «отбойный молоток» (или чем «рокфор», обратный путь для которого я наметил выше).

В итоге то, что в примере с «Бордо» или в любом другом случае является временно установленной узловой точкой в *бесконечной игре ассоциаций*, грамматическая и риторическая традиции сводят к одной из многочисленных нитей в клубке, который они виртуально «разматывают». Виртуально, но в то же время и реально, поскольку этот клубок тем или иным образом (более или менее сознательно) уже заявил о себе в момент появления фигуры и для того, чтобы явить ее: если бы мы ограничились только одной известной связью в этой цепи безо всяких дополнительных детерминаций, то как мы могли бы объяснить тот факт, что некоторые ассоциации пробиваются, а другие — нет, что одни «приживаются», а другие — нет, хотя известно, что эти последние тоже содержали разумное и легко обосновываемое звено (такое звено всегда можно найти), которое могло бы стать поводом для той или иной степени их распространения?

В зависимости от эпох, индивидов, социальных практик можно уловить или придумать множество других ассоциативных путей, соединяющих понятие *стиля* и его многочисленные коннотации с образом заостренного инструмента, который держат в руке (*stilus*), нежели связь между инструментом и действием (= традиционная разновидность метонимии), однако трудно опознать те из них, которые оказали наибольшее влияние на стабилизацию окончательного маршрута. Лингвисты знают, что лексическое сочетание или фраза скорее воздействует своей «выразительностью», чем своей логикой (например, «собачий холод»), и именно эта выразительность доносит до нас такие обертоны, которые, если только последовать за ними достаточно далеко, приведут нас к бессознательному.

Главное преимущество того звена, на котором, как правило, останавливается выбор, состоит в том, что оно более «непосредственно», более доступно здравому смыслу, более бесхитростно, чем другие (по этой причине оно и более заметно), и в конце концов чаще открывается сознанию: это нить, различимая в клубке, то окончание, которое в меньшей степени подвергается цензуре. Кроме того (причем одно явление прямо вытекает из другого), это единственная связь, получившая *металингвистический статус*: она четко изложена в руководствах по риторике и семантике, вырвана из ассоциативной цепи для того, чтобы оказаться выстав-

ленной напоказ на сцене языка, чтобы стать частью сознания языка, его исконной грамматики, которая представляет как бы его Я, которое сильно пропитано *Сверх-Я* и воображаемым.

Отсюда проистекает опасность появления самой настоящей оптической иллюзии, которой надо постараться избежать: мы часто испытываем соблазн отнести всю фигуру, особенно если она является довольно распространенной, ко вторичному процессу. Но, поступая таким образом, мы забываем, что сегмент вторичного процесса в проделанном фигурой пути является, по определению, самым легким для восприятия и что, кроме того, это подкрепляется сверхнагрузкой сознания (подобной *вниманию*, как о нем пишет Фрейд), создаваемой металингвистической операцией, которая в книгах, где язык «трактует» посредством наложения на него вторичного кодирования, весь набор эксплицитных дефиниций основывает на этом сегменте, и только на нем.

Но вторичных фигур не существует. Самая банальная фигура может развернуться посредством «свободных ассоциаций» на каких угодно уровнях первичного процесса, подобно цветку, который распускается лепесток за лепестком. Есть лишь фигуры, в разной степени подвергшиеся вторичной обработке, — в зависимости от характера их использования, от того «уровня», на котором они свернулись, закрылись, как книга, способная сказать еще многое, но недочитанная до конца.

И первичных фигур тоже не существует. Именно это демонстрирует мой пример с отбойным молотком, где речь идет о метонимии, которая, будучи связана с моим желанием, тем не менее могла быть использована любым другим человеком, ничего не знающим о ней изначально, как только ему стали бы известны детали эпизода. Существуют лишь фигуры, в большей или меньшей степени избежавшие вторичной обработки по той причине, что они не были достаточно широко «восприняты» общественной средой; или же не проникли в общеупотребительный язык, поскольку они известны только читателям поэзии и не вошли в самую широкую сферу распространения кода — сферу общего языка. «Облаченный в простодушную честность» («*Vetu de probite candide*») — конечно, известная фигура, но только для тех, кто читал Гюго. Здесь по-прежнему жив отзвук первичного процесса. Но он уже значительно слабее в таком словосочетании, как «облечься в достоинство», которое хотя и обладает сходным семиотическим механизмом, но *попало* в сферу общего употребления.

Трудности, которые здесь возникают, отчасти связаны с историческими факторами, повлиявшими на формирование областей познания. В тот период, когда вырабатывались понятия метафоры, метонимии и, шире, различные классификации фигур, бесспорно, еще не возникал вопрос ни о первичном процессе, ни о психоанализе. Знатоки риторики в своих *rabies taxinomica* (прошу извинить меня за этот гибрид латинского и греческого) прилагали всевозможные усилия, чтобы классифицировать крайне многочисленные типы ассоциативных путей. Но они строго придерживались — настолько строго, что сами не сознавали этого, да и сам вопрос еще не обрел исторического существования, — сферы более или менее сознательных идей. Корпус трудов, оставленный нам авторами риторик, заключен в единственно возможную для них перспективу, которая для нас, при взгляде назад, во многом совпадает с границами вторичного процесса. Несомненно, это одна из причин тех затруднений, которые возникают у нас при отделении таких понятий, как метафора и метонимия, от смутной, но устойчивой коннотации вторичности («это риторика, это перечень устойчивых словосочетаний и т. д.»), и единственное, не слишком значительное исключение, которое мы здесь обычно допускаем, это «поэтические фигуры» (тайнственно изолированные от других фигур не без ущерба для общего понимания символического).

Размышляя в таком духе, мы сами оказываемся жертвами другой риторической фигуры, которую Шарль Балли назвал «*evocation par le milieu*» (создание ассоциаций посредством среды)¹¹ и которая, по сути (как мы это увидим), является метонимией в более широком смысле. Слова окрашиваются в свойства, характеризующие тех, кто использовал их первыми или преимущественным образом (перенос с говорящего на высказывание); так, слово «комбинат» мы связываем с Советским Союзом (хотя он не имеет ничего общего с денотативным означаемым слова, то есть комплексом более или менее интегрированных предприятий), поскольку это слово, во всяком случае во Франции, впервые стало употребляться в связи с советскими пятилетками и воспринимается как перевод или калька с русского (возможно, это действительно так, мне на этот счет ничего не известно). Точно так же риторические понятия для нас «выглядят вторичными» (как можно сказать про что-нибудь, что это «выглядит по-английски»),

¹¹ Bally C., *Le langage et la vie*.

поскольку авторы, которым мы обязаны их созданием, из нашего двадцатого века также выглядят, как что-то вторичное. В конечном счете мы рискуем забыть, что потенциальные возможности их концептуальных средств могут в значительной степени превосходить то, что они сами в них усматривали или говорили.

2 > **Ф**игуры «малые», фигуры «большие»

Мы знаем, что, согласно Жаку Лакану, принцип метафоры заключается в сгущении, а метонимии — в смещении.

В терминологии Фрейда, мы могли бы сказать, что сгущение и смещение являются «прототипами» метафоры и метонимии. Причем последние являются главными «способами создания образов» (*figurations*), принадлежащими к символическому порядку, — то есть к языку, где их значение было показано Якобсоном, — а также к бессознательному.

Примечательно, что Лакан с самого начала установил для метафоры и метонимии такую позицию, которая не «склоняется» ни в сторону первичного, ни в сторону вторичного процесса. Все выглядит так, как если бы метафора и метонимия были помещены «рядом» с этой дихотомией, которая сама по себе, и это совершенно не случайно, занимает в текстах Лакана далеко не такое важное место, как у Фрейда. Метафоро-метонимическая пара, как она представлена у Лакана, не может быть отнесена ни к одному из фрейдовских «процессов». Она относится к совершенно иному порядку: порядку Символического. Оба члена этой пары в существенной мере маркируют как язык и дискурс, то есть инстанции достаточно вторичные, так и сновидение, очевидно более первичную инстанцию.

Если мы хотим с семиологической точки зрения оценить масштаб этого лакановского жеста, то, как мне кажется, мы не должны упускать из виду одно исходное обстоятельство. «Метафора» и «метонимия» как понятия (как *слова*) скорее ассоциируются с риторикой, нежели с современной лингвистикой. Лингвистика действительно весьма поздно вторглась в историю этих понятий. Но Жак Лакан, как он сам говорит¹² (и как это легко увидеть, читая

¹² Lacan J, *Écrits*. p. 506, n. 1; см. также p. 799.

его произведения), берет оба термина в более расширенном и сильно биполяризованном смысле, который им придал Якобсон и на который значительно повлияла соответствующая оппозиция парадигмы и синтагмы в структурной лингвистике. Это *distinguo*, на мой взгляд, имеет гораздо более значительные последствия, чем может показаться, и я еще специально к этому вернусь (в гл. 3). Но сейчас необходимо напомнить, что в риторической традиции метафора и метонимия были особыми, четко очерченными фигурами, двумя *items* (пунктами), всегда несколько «запрятанными» (в зависимости от выбранного типа классификации) внутри длинного и тщательно составленного перечня, включавшего в себя и многие другие фигуры (антифразу, эфемизм, гипаллагу, гиперболу и др.). Совершенно ясно, что столь специализированные стилистические подразделения — которые в любой логической порождающей системе будут достаточно *поздними*, близкими к «фенотексту» — не могут рассматриваться как соотносимые со сгущением и смещением — двумя главными типами психических путей, имеющими огромный масштаб и многочисленные варианты: это все равно что, имея две различные ботанические классификации, составлять сводную таблицу соответствий «типов» одной классификации «видам» или «подвидам» другой.

Метафора и метонимия, как их понимает Лакан, — это «объекты», степень обобщенности которых — а именно способность к объединению в таксономической области или к «доминированию» в генеративной перспективе, если бы потребовалось *выводить* новые фигуры, — того же порядка, что и степень обобщенности сгущения и смещения, поэтому *идея их однородности* вполне закономерна. В якобсоновской ревизии риторического наследия метафора и метонимия являются своего рода сверхфигурами, категориями, на основании которых может происходить объединение: с одной стороны, фигуры по сходству, с другой — по смежности. Знатоку риторики, который по такому принципу ввел бы два класса фигур, пришлось бы установить много отдельных рубрик под каждым из двух заголовков.

Выше я процитировал известную строку Виктора Гюго (из «Спящего Вооза»): «облаченный в прямодушную честность и белый лен» (*vêtu de probité candide et de lin blanc*). Риторический канон, вероятно, назвал бы это *зевзмой*: одно и то же слово (облаченный, «*vetu*») управляет двумя другими (честность, «*probite*» и лен, «*lin*»), которые синтаксически параллельны (= существительные в функ-

ции дополнения к причастию), но не сочетаемы по другой оси (в данном случае, оси абстрактного/конкретного), так что только одно из двух дополнений (= лен) действительно сочетается с тем словом, к которому оно относится; вне этого специфического «способа создания образа», который как раз и нужно определить, человек может быть облачен только в лен, но не в честность. Это только один из примеров кодирования *малыми* фигурами, отвечающего риторическому духу, который приводил к увеличению их числа.

Этот же отрывок можно классифицировать совершенно иначе, если соотнести его с метафоро-метонимической системой, характеризующейся наличием только двух разделов. Оба этих типа *атрибуции* окончательно выявившихся (зафиксированных) случаев никоим образом не противоречат друг другу, поскольку они даже не относятся к одному уровню анализа (противоречие может возникнуть лишь внутри общей процедуры). В стихах Гюго, которые при этом остаются примером зевгмы, можно уловить проявление метафорической операции (= честность как одеяние), а также — метонимической операции: Вооз, честность которого известна, был (также) одет в белый лен — оба признака, «абстрактный» и «конкретный», стремятся слиться в общей для них «белизне» (и опять вторгается метафора: «прямодушный/белый»), в некоем трансцендентном, одновременно идеальном и буквальном одеянии, поскольку оба они принадлежат Воозу и, таким образом, являются «смежными».

Мой несколько вольный анализ был направлен только на то, чтобы показать, что столь педантично выделенные многочисленные риторические фигуры могут быть переосмыслены на основании более современного бинарного деления, установленного лингвистикой: подобное ретроактивное моделирование могло бы представить каждую из традиционных «малых» риторических фигур как вариант либо метафоры, либо метонимии, либо и той и другой одновременно. Однако, принимая или отвергая подобное направление работы, в любом случае следует четко различать две оси, между которыми оно может разворачиваться, и отказаться от таких никуда не ведущих вопросов, как, например: «Эта фигура — зевгма или метонимия?». Проблема часто формулируется в такого рода понятиях, но сама ее постановка, хотя это и не осознается, содержит сразу несколько допущений, ни одно из которых не отвечает исторической реальности: во-первых, что зевгма и метонимия взаимно исключают друг друга; во-вторых, что суще-

ствует только одно определение зевгмы и только одно — метонимии; и, в-третьих, что выявленный в тексте случай словоупотребления может «являться» (по своей внутренней сути) зевгмой или метонимией, хотя в *системах*, более или менее совершенных, оказывается классифицирован по-разному.

Статус и перечень

Если я так настаиваю на рассмотрении таксономических

вопросов, то главным образом потому, что предвижу те проблемы, которые нас ожидают при обращении к кинематографическому тексту. Всякий раз, когда мы сталкиваемся с возможным *соответствием между рядами* (в нашем случае, например, между психоаналитическим «рядом», лингвистическим рядом, риторическим рядом, фильмическим рядом), сразу возникает искушение — поскольку это обещает большую «конкретность», создает иллюзию более быстрого достижения «результатов», а ведь конкретность и результат — это мифы, которые наша идеология наделяет большой ценностью, — немедленно приняться за «экстенсивную» работу, добиваясь окончательной инвентаризации, составления перечня. Например: какие главные приемы «создания образов» в конечном счете присущи кино? Какие из них первичные, а какие вторичные? Что в фильме является эквивалентом метафоры, сгущения? Мы не всегда осознаем необходимость более «интенсивного» и неизбежно эпистемологического по характеру предварительного размышления над самим принципом и обоснованностью любого возможного соответствия. На том этапе работы над этим текстом, которого я достиг к настоящему моменту, у меня все еще нет никакого представления (поймите меня буквально, я говорю это совершенно искренне) о «перечне» кинематографических фигур, к которому я должен прийти, — даже если допустить, что моя цель действительно такова, в чем я уже начинаю сомневаться.

Здесь присутствует проблема, с которой я уже неоднократно сталкивался в своем исследовании и которой мне даже хотелось бы дать какое-то *название*: я обозначу ее как проблему статуса и перечня. На вопрос: «Что такое кинематографический код?» — можно дать два типа ответов: ответ, определяющий статус («кинематографический код — это созданная аналитиком система, которая не присутствует в фильме эксплицитно, но подразумевается, исходя из того, что фильм должен быть понят, и т. д.),

и ответ, содержащий перечень («кинематографический код — это, ну, например, так называемая система пауз, или стандартные условия монтажа, или то, как организуется движение по вхождению в кадр и выходу из него, и т. д.»).

Давайте рассмотрим крупный план в кино и вопрос о его *позиции* (окончательно установленной позиции) в какой-нибудь классификационной системе, построенной на основе двух «исходных пунктов» — Метафоры и Метонимии. В данном случае имеется шесть (как минимум) предварительных вопросов (= проблем статуса), требующих ответа до того, как мы начнем выяснять место этого примера в классификации.

Почему мы решили использовать «метафору» и «метони́мию» в лингвистическом (биполярном) смысле, а не в узко определенном, риторическом?

Поскольку крупный план, как представляется, имеет нечто общее с синекдохой, то можем ли мы считать, что метонимия (даже в широком, якобсоновском, смысле) включает в себя синекдоху или же последняя представляет собой самостоятельную фигуру? Напомню, что у такой промежуточной позиции синекдохи есть прецеденты: так, Фонтанье предложил объединить все тропы в три главных типа: метонимию, синекдоху, метафору.

Если мы ограничиваемся метафорой и метонимией, то следует ли рассматривать их как взаимоисключающие, или же крупный план может сочетать в себе оба этих принципа?

Подлежит ли сомнению то, что крупный план сам по себе, с чисто кинематографической точки зрения, является чем-то неделимым и что его *реализация* в фильме не требует нескольких различных операций, одни из которых являются метафорическими, а другие — метонимическими?

Насколько неотделимо само определение метафоры и метонимии, будь то определение в терминах риторики или лингвистики, от вербального языка и специфической единицы *слова*? Иначе говоря, найдем ли мы в кино только полностью изолированные метафоры и метонимии? Не лучше ли попытаться проследить текстовые пути метафорического и метонимического процессов? (Этот вопрос отсылает нас назад, к чисто лингвистическим объектам: устойчивое существование слова в социуме не уподобляет ли это слово дереву, за которым не видно леса? Легко указать метафору, но можно упустить из виду метафорическое: то же относится к метонимии и метонимическому.)

В плане психоанализа не подразумевает ли сгущение в самом своем процессе совокупность смещений, так что оба типа движения, оставаясь различными, окажутся, так сказать, одно «внутри» другого?

Проблемы такого рода и будут меня интересовать, тогда как создание непосредственного перечня главных кинематографических фигур не является моей целью. Каждый из поставленных вопросов в зависимости от полученного на него ответа сильно повлияет на те внешние распределения, которые могут быть предприняты в дальнейшем. Ибо этот «ответ», каждый из таких «ответов», на самом деле, равнозначен определенному типу *ведения* дискурса о кино; это выбор, определяющий концепцию того, каким требованиям должна удовлетворять теория, а не только некое свойство крупных планов в фильмах, которое можно легко обнаружить, если просто эти фильмы внимательно смотреть.

3 > **Р**иторика и лингвистика: вклад Яacobсона

Как только мы перейдем к той трактовке оппозиции метафора–метонимия, которая получила распространение за последние двадцать лет, возникнет непосредственная

опасность смешения понятий, вызванная стремлением свести парадигму к метафоре, а синтагму к метонимии, тем самым сведя две оппозиции к одной и растворив лингвистику в риторике. Это явление нейтрализации, как нетрудно заметить, встречается достаточно часто, что отнюдь не случайно: во-первых, потому что оба бинарных подкласса действительно однородны (к чему я еще вернусь); во-вторых, потому что автор, который наиболее отчетливо сформулировал, в чем заключается их различие, Роман Яacobсон, временами сам его игнорировал в некоторых менее развернутых пассажах, способных ввести в заблуждение не очень сведущих или слишком торопливых читателей; и, наконец, потому что дуэт Метафоры — Метонимии стал пользоваться таким успехом, что при случае грозил легко «поглотить» своего менее удачливого соперника — пару Парадигма/Синтагма.¹³

¹³ Слушатель моего семинара Ги Готье, который работает в *Revue du Cinéma — Image et Son*, а также во Французской Лиге Образования, также

Итак, мы имеем гомологию четырех понятий, где метафору и парадигму объединяет то, что они основываются на «сходстве», а метонимию и синтагму — то, что они основываются на «смежности». Два слова, помещенные мною в кавычки, принадлежат Якобсону, и этим понятиям он отводит решающую роль в осуществлении перехода между двумя параллельными парами. Благодаря именно этим понятиям, их фокусирующей силе, четыре ранее возникших и хорошо известных термина вступили в небывалую прежде конфигурацию: так Якобсон наметил поле проблематики, у которой в дальнейшем появилась собственная история и которая разрабатывалась неоднократно. В 1956 году вышла работа под названием «Два вида афатических нарушений и два полюса языка»;¹⁴ стоит отметить эту дату, если мы хотим зафиксировать момент появления идей, открывающих новое поле исследования, во всяком случае, для широкой аудитории.¹⁵

Одно из направлений деятельности Якобсона состояло в последовательном «собираании» всей лингвистической традиции, которая тогда выступала еще в разрозненном виде, но уже имела вполне отчетливый характер. В статье 1956 года Якобсон еще не использует термины «парадигма» и «синтагма». Но все его построение основывается на двух главных языковых осях: оси селекции и оси комбинации, замещения и расположения частей, чередования и сочетания, выбора и упорядочения. Эта мысль за-

заметил, что в 60-е годы, когда семиологические понятия начали распространяться среди специалистов по кино, термины «парадигма» и «синтагма» столкнулись с особым сопротивлением, вызывали смех и т. д., тогда как в то же самое время в тех же самых кругах термины «Означающее/Означаемое», «Денотация/Коннотация», «Метафора/Метонимия» «проходили» легче.

¹⁴ Это исследование составляет вторую часть книги Романа Якобсона и Морриса Халле: Roman Jakobson, Morris Halle, *Fundamentals of Language*. La Haye: Mouton, 1956. Оно входит также и в I том книги Roman Jakobson, *Essais de linguistique generale*. Éd. de Minuit, 1963, p. 43–67 (некоторые тексты, и в частности этот, совместно с А. Адлером).

¹⁵ Жерар Женетт (Сокращенная риторика, с. 20–21) пишет, что бинарная концепция фигурального, полностью согласующаяся с парой метафора/метонимия, появилась уже в 1923 году в работе Бориса Эйхенбаума об Анне Ахматовой, а затем в 1935 году в статье самого Якобсона о прозе Пастернака. К этому можно добавить написанную на материале кино статью Якобсона 1933 года, опубликованную в Праге (см. ниже с. 218–220), где бинарная оппозиция метафора/метонимия уже полностью задействована. Но ее наибольшее распространение связано с выходом в свет статьи 1956 года.

нимает важное место у многих лингвистов, принадлежащих к структуралистскому направлению, которые, правда, расходятся по другим вопросам. Если проследить путь развития этой идеи, то нам придется отметить несколько различных этапов ее формирования, включающих «Лекции» Фердинанда де Соссюра, где противопоставляется «ассоциативное» и «синтагматическое», «глоссемантику» Ельмслева, где постоянно проводится различие между отношениями *in absentia* (типа или-или) и *in praesentia* (типа и-и), исследования Пражской школы, особенно по фонологии, работы Андре Мартине, в которых используются термины «парадигма» и «синтагма» (вошедшие после этого в активное употребление), ранние работы самого Jakobson и т. д. Данное разграничение уже в той или иной мере соответствовало традиционному делению структуралистских грамматик на морфологию и синтаксис: две области, границей между которыми, разумеется, является слово, но которые в равной мере различаются (и эта вторая граница до некоторой степени совпадает с первой) преобладанием парадигматики в морфологии и синтагматики — в синтаксисе.

Таким образом, вклад Jakobsona находит свое место внутри весьма основательной лингвистической традиции, о которой мы только что коротко упомянули. Но он имеет и еще одно значение. Он может прочитываться как часть другой истории (истории риторики) или в соотношении с ней. Или, точнее говоря, вклад Jakobsona в столь давнее и одновременно столь недавнее обсуждение этой проблематики лучше всего определяется именно «проекцией» (почти в геометрическом смысле слова) лингвистического деления на область риторики. И вот из всего многообразия фигур, по-видимому, уцелели только две — метафора и метонимия, которые предстают в качестве Родовых Фигур, соответствующих двум большим «семьям». Не потому ли речь идет именно об этих двух фигурах, что они (как я попытаюсь показать) ощущаются как наиболее отчетливые проявления «чистых» принципов сходства и смежности соответственно, то есть именно тех принципов, которыми определяется различие парадигмы и синтагмы? Таким образом, риторическое наследие оказывается переформулированным в лингвистических терминах, проходя через своего рода *повторную переработку*, что не скрывается самим автором (поскольку именно Jakobson устанавливает гомологию двух главных пар), но и не высказывается им прямо, так что некоторые читатели могут подумать, что метафоро-метонимическое разграничение принадлежит

исключительно риторике и что теория фигур на протяжении двадцати пяти веков сохраняла его в таком неизменном виде.

В действительности риторическая традиция если и не осуществляла биполяризации всех фигур, тем не менее противопоставляла фигуры, действующие на основе сходства, фигурам, маркированным в большей степени различными формами смежности. Например, катахреза, фигура о которой я уже упоминал (= «ножка» стола), основывается, бесспорно, на некоем подобии или, по крайней мере, на том, что выделяется один из возможных признаков сходства: стол касается земли четырьмя опорами, так же, как некоторые животные касаются его четырьмя лапами или как человек стоит на ней двумя ногами. Но в катахрезе фигуральное значение (ножка) не вытесняет никакое «прямое»;¹⁶ оно само по себе является или стало прямым. Субституция, вытеснение перестали ощущаться, и поэтому метафора, представляющая собой сходство ради сходства, оказывается чем-то более «типичным». Сравнение тоже в некоторых отношениях сродни метафоре: в обоих случаях существует осязаемое подобие, которое разворачивается на всем видимом протяжении сравнения (= «Этот ребенок хитрый, как обезьянка») и которое метафора, не объясняя, просто утверждает, «перескакивая» через промежуточные стадии: «Эта маленькая обезьянка обо всем догадалась». И опять метафора оказывается более яркой, чем ее конкурент, и дает лучшее представление о работающем здесь принципе сходства — за счет эллиптической концентрации, которая отсутствует в сравнении, а также поскольку она изгнала из предложения слово «ребенок», отчетливее демонстрируя вытеснение одного слова другим, которое в сравнении присутствует лишь потенциально.

Отчасти похожая ситуация имеет место в другой полусфере, образуемой отношением смежности в его различных формах, то есть действительно устанавливаемым соприсутствием элементов, а не ощущаемыми или осознаваемыми сходствами. Например, *гипаллага* (в риторике) — это сдвиг в грамматическом управлении: управляемое слово (часто — прилагательное) грамматически относится к одному слову в предложении, тогда как по смыслу («прямому» смыслу) оно могло бы относиться к другому. Такова знаменитая строка у Вергилия (*Энеида*, VI, 268): «*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*» («Темные, они шли в ночи, и т. д.» вместо:

¹⁶ Женетт Ж., Сокращенная риторика, с. 19.

«Они шли в темной ночи»). Ощущение темноты смещается по цепочке смежных референтов, оно отделяется от окружающей обстановки (ночь, темное небо) и переносится на персонажи, их «темную» группу, их ночное продвижение. (Здесь, в этом отрыве впечатления от объекта есть нечто сходное с одной из форм фрейдовского «смещения», которая в «Толковании сновидений» именуется смещением аффекта¹⁷ и демонстрируется на примере известного сна о «корабле для завтрака»¹⁸). Мы видим, что метонимический элемент в гипаллаге захватывает целую группу слов, так как он касается отношений управления. Поэтому он значительно меньше (даже если дает начало потенциальной семантической эволюции слова «темный») подвержен лексикализации, чем сама метонимия, в которой лучше проявляются возможности смежности и подстановка одного слова на место другого достигается на основании некоторого соседства или близости двух референтов: она связывает действие и его результат (= «труды» писателя), признанный символ и то, что он символизирует («Полумесяц» в значении «Турецкой империи»), содержащий объем и его содержимое (= «выпить стакан»), материальный объект и соответствующее специфическое действие (= «заказ» в том значении, в котором это слово используется в кафе) и т. д. — все это постоянные, традиционно определяемые разновидности метонимии в риторике.

Существует еще и целая проблема синекдохи, классически определяемой как «часть вместо целого и целое вместо части» (вторую половину определения обычно забывают). Таково, например, употребление в XVII веке слова «парус» (*voile*) в значении «корабль» (*navire*) — пример из любого учебника, использующийся также и у Лакана,¹⁹ или другой пример: «по сто франков

¹⁷ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 385: аффект отделен от представления и «находит себе какое-то другое место в сновидении (...) Нередко такое смещение происходит» и т. д.

¹⁸ Таково одно из сновидений Фрейда: он видит себя морским офицером. Старший по званию офицер внезапно умирает, сказав перед смертью о своей тревоге за будущее семьи (тревоги, которая на самом деле является переживаниями того, кто видит этот сон). В этот момент Фрейд не чувствует ни эмоций, ни тревоги. Эти аффекты смещаются на другой эпизод сновидения, который появляется позже, когда приближаются военные корабли противника (Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 385–386).

¹⁹ Lacan J., *Écrits*, p. 505–506.

на голову» вместо «по сто франков на человека». Сегодня преобладает тенденция рассматривать синекдоху как вариант метонимии: этот подход утвердился благодаря Якобсону²⁰ (а вслед за ним Лакану), но он также присутствует и у других авторов: например, этот взгляд полностью разделяет²¹ Штефан Ульманн и его же часто придерживаются в педагогической практике. Жерар Женетт²² с замечательной точностью показал, что это привязывание синекдохи к метонимии, которое само по себе не является ни верным, ни ошибочным, поскольку зависит от принимаемых конвенциональных определений, своим успехом главным образом обязано возникающему здесь, хотя и не совсем четко, впечатлению пространственной смежности: за отношением части к целому мы ощущаем другое отношение (метонимически более строгое — отсюда подчинение одной фигуры другой) между частью и другими частями того же самого целого. Пусть мы и в самом деле (я коротко передаю аргументацию Женетта) не понимаем, как «парус» может быть «смежен» с кораблем, зато мы хорошо представляем себе, что в пространстве корабля он находится рядом с мачтой или реей. Если слово «корона» (другой пример Женетта) стало означать «монарх», то оно может восприниматься как синекдоха, поскольку корона является одним из атрибутов, принадлежащих монарху (= часть вместо целого), но также и как метонимия, построенная на выделенном отношении между атрибутом функции и человеком, облеченным этой функцией: идеальная «смежность» (в абстрактном пространстве), заставляющая вспомнить об одной из самых традиционных и наименее спорных форм настоящей метонимии: о символе, который замещает то, что он символизирует (= полумесяц, упомянутый выше). Следовательно, синекдоха постепенно «свелась» к метонимии именно путем расширения понятия «пространственности» и за счет его метафорического толкования(!), а также за счет признания реальной смежности, даже если она не всегда является пространственной. В то же время она остается особым, до некоторой степени самостоятельным случаем

²⁰ Роман Якобсон, Два вида афатических нарушений и два полюса языка, в кн.: Якобсон Р., *Язык и бессознательное*, пер. с англ., фр. под ред. Ф. Успенского, М., 1996, с. 48, 50.

²¹ Stephen Ullmann, *Precis de semantique francaise*. Bern: A. Francke, 1952, p. 285–286.

²² Женетт Ж., *Сокращенная риторика*, с. 22–23.

метонимии и по-прежнему широко известна под своим названием, уцелев при крушении всех многочисленных терминов вроде «парономазии», «гипотипозы», а также их более или менее грациозных собратьев.

Таким образом, риторическое знание, заключающееся прежде всего в длинных перечнях «малых», четко обозначенных фигур, не противоречит их последующему объединению в более широкие области фигурального. Именно здесь и начинается *вторая фаза* развития риторики (которая может показаться читателю Якобсона первой или единственной). Надо признать, что некоторых знатоков риторики соблазняла идея создания метаклассификации фигур. Дюмарсэ, например, указывает на возможность рассматривать отношения «соподчинения тропов» в зависимости от того «положения, которое они занимают друг по отношению к другу»; он предлагает разделить их все на три большие семьи, основывающиеся соответственно на принципе «связи» (= метонимия-синекдоха), на принципе «подобия» (= метафора) и на принципе «контраста» (= ирония). Фонтанье еще дальше идет в этом направлении, предвосхищая Якобсона: для него существует только три настоящих тропа (а не три семьи) — метонимия, синекдоха и метафора. (Сопоставляя Фонтанье с Дюмарсэ, мы видим, что у Фонтанье метонимия и синекдоха рассматриваются в будущем полушарии смежности как автономные и, напротив, в будущей области сходства подобие и контраст стремятся к слиянию.) В свою очередь, Восью различал четыре больших «рода», каждый из которых содержит фигуру, наиболее отчетливо представляющую его характерный признак; четыре «эйдетические» фигуры — это метонимия, синекдоха, метафора и ирония (здесь каждое из двух полушарий разделено на две части). Такое четырехчастное деление, впрочем, достаточно часто встречается в риторической традиции, оно присутствует, в частности, у Вико. (Не следует забывать, что ирония, или *антифраза*, исходно является особой фигурой, четко определенным объектом, а не интонацией или аффектом, как это представляют сегодня: эта фигура состоит в том, что нечто говорится вместо противоположного ему по смыслу или, по крайней мере, вместо совершенно другого означаемого: например, «Благодарю вас» вместо «Вы сыграли со мной злую шутку».)

Таким образом, метафоро-метонимическая дихотомия, пусть и неявно, окольными и едва наметившимися путями, посредством

то последовательных, то противоречивых дополнений и исключений, непрерывных объединений и разделений категорий как бы постоянно предвосхищалась в трудах по риторике, чьи авторы по собственному усмотрению увеличивали количество риторических фигур и в то же время стремились свести одни фигуры к другим, уступая, после головокружения от многообразия видов, притягательности родовых категорий. Она предвосхищалась также и тем, что метафора и метонимия обычно занимали главное место во всех основных перечнях «сверхфигур», хотя там присутствовали и другие фигуры.

Именно этот последний этап, на котором структурирование всего поля риторических фигур сопровождается делением его на две области, а также явным и исключительным преобладанием бинарного деления, которое риторическая традиция могла допустить, но прямо не признавала, и будет осуществлен Якобсоном за счет воздействия другого поля, под гомологичным влиянием другой дихотомии — дихотомии парадигмы и синтагмы.

Метафора, как она определяется Якобсоном, выкроена по меркам парадигмы, а метонимия — по меркам синтагмы. Он не только это утверждает, но даже более того — одновременно «вводит» эти две пары понятий; последствия этого «наложения кадров» (этого впечатывания) можно проследить вплоть до мельчайших положений его теории. Я остановлюсь здесь только на некоторых из них, тех, которые мне представляются наиболее характерными.

Взять, например, известный принцип «смежности», обеспечивший господство метонимии над половиной царства риторики: Жерар Женетт, о котором я уже упоминал, отметил несколько зыбкую природу этого понятия, которое ведет как бы двойную игру, подразумевая некое физическое соседство, прилагаемое, однако, к самым различным типам связи, не все из которых являются пространственными. Как, например, следует понимать «смежность» изобретателя и изобретения в случае с *гильотиной*, о котором уже шла речь? Дело в том, что *впечатление смежности* своим теперешним успехом обязано внешней силе, явлению синтагмы, которое занимает такое заметное и важное место в лингвистике и состоит (что на этот раз более очевидно) из совокупности пространственно-временных отношений смежности между различными элементами, которые образуют реально разворачиваемый дискурс. Именно отсюда ощущение смежности незаметно проник-

ло в определение метонимии, несколько его изменив: всякий раз, когда имеется эмпирически установленная (а не метафорическая) связь, мы склонны представлять себе некую неопределенную пространственную близость.

То же самое, как мне кажется, наблюдается в том случае, когда Якобсон сводит принцип контраста (который в риторике обычно рассматривался как самостоятельный) к одной из форм отношений сходства: это опять влияние структурной лингвистики и ее базового понятия парадигмы со всеми присущими ему смыслами. Языковые парадигмы могут содержать как множество элементов, которые распределяются вокруг одного и того же семантического полюса на различном расстоянии (как, например, в парадигме «теплый/горячий/кипящий» или в явлении парасинонимии вообще), так и элементы, объединенные по принципу противопоставления (= «горячий/холодный» и все антонимы). Как в одном случае, так и в другом язык предоставляет нам ограниченное поле, внутри которого следует осуществлять выбор: это и есть определение парадигмы. Она, по существу, связана не с подобием или контрастом, а с наличием ряда *взаимозаменяемых элементов*, способных составлять обе эти конфигурации, которые можно рассматривать как два варианта одной категории. В фонологии контраст, в качестве принципа связи между элементами (принцип, который *открывает* парадигму), даже преобладает над подобием: например, гласный/согласный, носовой/неносовой, глухой/звонкий и т. д. (мы соприкасаемся здесь с известной мыслью Соссюра о различии как основополагающем принципе языка). Впрочем, не случайно, что для обозначения связи между взаимозаменяемыми элементами, даже если они «подобны» друг другу, лингвисты структуралистского направления чаще используют понятие *оппозиции*, подразумевающее в большей мере контраст, чем подобие (например, говорят об оппозиции между *плохим* и *злым*): это происходит потому, что лингвисты, на самом деле, имеют в виду нечто иное — они подразумевают выбор и, следовательно, исключение. К тому же отношение противопоставления может, как известно, возникнуть только на основе более глубокого «подобия», оно предполагает, что два элемента оказываются в некотором отношении сопоставимыми: например, в отношении температуры — противопоставление «холодный/горячий», в отношении признака звонкости согласного (присутствующего или отсутствующего) в паре глухой/звонкий; таков принцип семантических осей

Греймаса²³ или фонологической теории «признаков» (это также и психоаналитический принцип, принцип амбивалентности).

Поскольку в каждой парадигме на одно и то же место в синтагматической цепочке претендует несколько элементов, эти элементы должны быть подобны в одном отношении и несовместимы на другом уровне. Не потому ли современный французский язык предлагает мне выбор между единственным и множественным числом, что они различаются между собой и в то же самое время оба являются категорией «числа»? В одной известной среди лингвистов статье Жан Кантино²⁴ показывает, что языковая система является сложным сплетением отношений, где дифференциальные оппозиции отсылают к устойчивым инвариантам, которые, в свою очередь, становятся дифференциальными внутри соседней парадигмы (таким образом, «подобие» и «контраст» постоянно предполагают друг друга): /р/ противопоставлено /т/ (= губные vs апикальные) исходя из их «взрывного» характера, но признак «взрывной» не всегда является инвариантом, он становится значимой переменной, когда /р/ или /т/ сопоставляются с любым другим фрикативным согласным, и т. д.

Короче говоря, весь опыт лингвистики вел в направлении сведения подобия и контраста в единый принцип, принцип *сопоставимости* (= подстановка, эквивалентность, выбор, замещение). Мы понимаем, почему, вводя понятие «сходство» как фактор, общий для метафоры в риторике и парадигмы в лингвистике, Якобсон незамедлительно разделил его на два главных вида:²⁵ прямое сходство, в качестве примера которого он приводит синонимы (эквивалентность на основе подобия), и не прямое сходство, которое, как пишет автор, появляется в парах противоположных членов и предполагает «общее ядро» (другими словами, эквива-

²³ См. начало работы: Algirdas Greimas, *Semantique structurale*. Larousse, 1966 или Greimas A., *La structure elementaire de la signification en linguistique, L'homme*, IV-3, sept.-dec. 1964, p. 5-17. Один из примеров, которые приводит Греймас (р. 9) в этой статье, — это пример оппозиции «большой/маленький», которая вводит семантическую ось «меры непрерывности».

²⁴ Jean Cantineau, *Les oppositions significatives, Cahiers F. de Saussure*, X, 1952, p. 11-40, особенно p. 11, 26-27 и т. д.

²⁵ Якобсон Р., Два вида афатических нарушений и два полюса языка, с. 33: «...в субститутивной конфигурации знаки сочетаются в зависимости от степени сходства между ними, охватывающего эквивалентность синонимов и общего ядра антонимов».

лентность на основе контраста). Хотя Jakobson, выбирая термин «сходство», подчиняет контраст подобию, в то время как лингвистика, как правило, производит редукцию прямо противоположным образом, эта редукция, однако, имеет характер обратного проецирования понятия парадигмы на теорию фигур: так лемех лингвистики пошел перепаживать поле риторики.

4 > *Референциальное, дискурсивное*

Несмотря на это «уравнение», Jakobson никогда не утверждал, что метафора и парадигма или метонимия и синтагма являются тожде-

ственными. Эти оппозиции, будучи параллельными, остаются тем не менее самостоятельными. Об этом аспекте проблемы чаще всего забывали. От однородности двух пар было легко перейти к их «склеиванию» в одну-единственную, и сегодня нередко можно услышать, что словом «метафора» обозначается мешанина метафоры и парадигмы, а словом «метонимия» — гипотетическое смешение метонимии с синтагмой (в обоих случаях, как мы видим, предпочитают употреблять риторический, а не лингвистический термин).

В центре семиологических дискуссий, посвященных проблеме киномонтажа, постоянно оказывается идея о том, что он представляет собой типично метонимическую процедуру. Однако если некоторые типы монтажа по содержанию монтируемых кадров действительно являются метонимическими (например, те эпизоды, которые выстраиваются из нескольких отдельных видов одного и того же пейзажа или одной и той же квартиры), то основной принцип монтажа (всякого монтажа) представляет собой целиком синтагматическую, а не метонимическую операцию, поскольку он состоит в сближении и сочетании *элементов в дискурсе*, в последовательности фильма, но таким образом, что эти мотивы совсем не обязательно имеют метонимическую связь в качестве референтов, то есть в «реальности» или в той воображаемой реальности, которой является диегезис. Некоторые виды монтажа свой эффект черпают именно из отсутствия этой связи в реальности; таковы в принципе все виды неожиданного монтажа, когда в фильме внезапно соединяются два плана, у которых вроде бы «не может быть ничего общего».

Мы должны снова вернуться к статье Якобсона. Там говорится,²⁶ что принципы «сходства» и «смежности» могут устанавливаться каждый на двух различных осях: на *позиционной* оси — оси дискурсивной последовательности, синтаксиса, и *семантической* оси — оси означаемых или референтов, «темы» дискурса.

Следовательно, здесь (по существу) нет никакой путаницы. Позиционная смежность представляет собой синтагматические отношения как таковые, то есть соприсутствие множества конституирующих элементов, характеризующих всякое высказывание в любом «языке»: это темпоральная смежность, как в последовательности речи, пространственная смежность, как в живописи, или и той и другой одновременно, как в кино. Нам следует отказаться от такой неразборчивости, при которой мы поспешно заявляем о метонимии всякий раз, когда в тексте соплагаются два элемента, а поскольку «всякий раз, когда» в данном случае означает «всегда», то понятие становится настолько раздутым, что в результате появления всеобъемлющей синонимии утрачивает всякое значение. Последовательность фильма (как и любая другая последовательность) является смежностью (еще до того, как возникает любая метонимия), она есть не что иное, как длинная цепочка смежностей: это «эффект монтажа» в самом широком смысле — создается ли он за счет склеек, движения камеры или за счет изменения положения снимаемых объектов, осуществляется ли он последовательно (от плана к плану, от эпизода к эпизоду) или одновременно между элементами одного и того же плана и т. д. Совокупность этих соединений (= «позиционные смежности») и *создает фильм* на уровне его самого буквального содержания, на уровне его текста: любой фильм (любой дискурс) представляет собой обширное пространство синтагматических отношений.

Позиционное сходство со своей стороны является конститутивным для парадигматических отношений: каждая актуализированная единица (слово, изображение, звук и т. д.) обретает свое значение в сопоставлении с другими, которые могли бы появиться на том же самом месте (на том же самом месте в дискурсе:

²⁶ См. Якобсон Р., Два вида афатических нарушений и два полюса языка, с. 46–47, и в особенности предложение, которое начинается словами: «Манипулируя этими двумя видами согласования (сходством и смежностью) в обоих аспектах (позиционном и семантическом)... индивид проявляет свой собственный языковой стиль» и т. д.

поэтому сходство и является «позиционным»). Этот позиционный принцип сам по себе не содержит ничего метафорического: когда я говорю, что дом — «милый» (а не «красивый»), я выбираю это слово из двухэлементной парадигмы, где, однако, значения обоих слов (и, следовательно, мое окончательное высказывание) являются в современном языке вполне буквальными и, по существу, не метафорическими. То же самое имеет место, когда режиссер решает, например, снимать актера блондина, а не bruneta (= другая парадигма), поскольку первый лучше отвечает его пониманию роли.

Напротив, метафора и метонимия, по своему определению, оперируют сходствами и смежностями, которые осознаются или ощущаются как действительно существующие между *референтами* двух единиц, составляющих фигуру (или между их означаемыми: на этом уровне различие не является значимым): то есть «семантическими» сходствами и смежностями. Метафора «орел» (обозначающая одаренного человека), конечно, может заменить слова «одаренный человек» и, таким образом, вступить с ними в парадигматические отношения, но этого может и не произойти, как, например, в предложении «этот одаренный человек, одним словом, орел...». Первичное в обоих случаях, благодаря чему и возможны эти два варианта, — это сходство, которое ощущается между орлом и одаренным человеком как «объектами», а не словами, и уже на этом основании эквивалентность соответствующих слов может устанавливаться в большей или меньшей степени в зависимости от конкретного предложения. Референциальное сходство может приводить к дискурсивному, с которым оно, однако, не совпадает. Равным образом и в кино метафора не является парадигмой, хотя иногда и создает ее. Традиционный образ бушующих волн или пламени (подразумевающий порыв страсти), появляющийся в определенном месте определенного фильма, как и любой другой образ, был выбран из числа других возможных образов: это парадигматический акт. Но, кроме того, в противоположность многим другим кинокадрам смысл этого образа основан на ассоциации иного порядка: на ассоциации желания и огня как явлений, а не как «планов» кино — и это акт метафорический.

В случае «смежности», то есть метонимии и синтагмы, мы отмечаем сходные возможности взаимосвязи «позиционного» и «семантического» порядков. Это вызывает смешение понятий, в котором я пытаюсь разобраться, но не может служить ему оправданием, поскольку взаимодействие — это отнюдь не тождество:

в действительности взаимодействие ему противоположно, поскольку предполагает, что обе инстанции сохраняются сами по себе. Я уже говорил, что обычный дескриптивный монтаж (это просто пример) является одновременно и синтагматическим, и метонимическим: несколько отдельных видов одного и того же пространства последовательно выстраиваются друг за другом: эта последовательность является позиционной, дискурсивной (= синтагма), так как именно она и образует эпизод; при этом предполагается, что представленные фрагменты пространства соседствуют «семантически» (в референте, в диегесе или в действительности, если фильм документальный); эта реальная «смежность» является (здесь) основой последовательности кадров на экране: это метонимический акт. В то же время взаимодействие позиционного и семантического порядков происходит и в обратном направлении, и тогда именно смежность фильма ретроактивно создает впечатление смежности, существующей между референтами: это известная *референциальная иллюзия*, составляющая основу всякого вымысла и всякого «впечатления реальности»: зритель думает, что различные образы предварительно были выбраны из некоего единого большого фрагмента действительности, существование которой предшествовало фильму (и называется «действием» или «окружающей обстановкой»), тогда как на самом деле это ощущение происходит лишь из сближения, производимого означаемым фильма.²⁷ Короче говоря, синтагма неизбежно предполагает появление метонимии (она создает метонимию). Это явление особенно понятно, когда невозможно утверждать какую-либо «заранее существовавшую связь» между референтами образов, соединяемых путем монтажа (это хорошо уловил Бела Балаш²⁸). Таким образом, если мы хотим продемонстрировать механизм и эффективность референциальной иллюзии, мы видим, что она сама по себе подводит нас к тому, чтобы сохранять (на концептуальном уровне) различия между позиционной смежностью синтагмы и семантической смежностью метонимии.

²⁷ См. мои *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, p. 130–131, а также t. II, p. 11–137.

²⁸ Béla Balázs, *Theory of the film*. London: Dennis Dobson, 1952, ch. 6, p. 46–51. Это феномен «творческой камеры»; посредством монтажа (а также крупного плана и т. д.) камера создает вымышленную географию; даже зритель, который присутствовал бы на съемках, стоя рядом с камерой, не мог бы увидеть это место таким; только на экране оно начинает существовать.

Пересечения референциального и дискурсивного

Постоянная угроза смешения понятий дискурсивных (парадигма/синтагма) и референциальных (метафора/

метонимия) в значительной мере связана со столь же постоянным явлением, характерным для любого высказывания в любом коде и до такой степени обычным, что его, как правило, и не стремятся анализировать.

Ассоциативные связи, устанавливающиеся между референтами по сходству или смежности, всегда можно *сформулировать*, и как только это происходит, эти связи, в свою очередь, становятся принципом и движущей силой различных дискурсивных последовательностей, которые могут в разной степени подвергаться кодификации. И наоборот, всякая ассоциативная связь по сходству или смежности, появляющаяся в дискурсе, в большей или меньшей степени внушает мысль о параллельной связи между соответствующими референтами.

В итоге можно утверждать, что через дискурс проходят два вида сходств и два вида смежностей: первый присущ самому дискурсу и конституирует его в качестве формального объекта (парадигмы и синтагмы), а второй (метафоро-метонимический) устанавливается между этим объектом и его *Другим*, его асимптотическим другим (идеальной границей внешнего), независимо от того, восприняты ли эти сходства и смежности сначала на уровне референта, а затем вписаны в дискурс, или же сама сила дискурса ведет к тому, что эти сходства и смежности распознаются в референте или приписываются ему воображением. Очевидно, что в каждом случае эти два противоположных процесса сочетаются, а единственной действительно переменной величиной является соотношение сил, экономический фактор.

Возьмем очень короткое, вполне обычное высказывание: «Этот человек — медведь». Оно приводит в действие различные дискурсивные законы (в данном примере — лингвистические), одни из которых являются парадигматическими (как, например, наличие во французском языке категорий «существительное-субъект» и «существительное-предикат», каждая из которых состоит из класса элементов, взаимозаменяемых по сходству), а другие синтагматическими, как, например, необходимость в приведенном типе предложения установить отношения смежности между

субъектом, глаголом-связкой «être», отсутствующим в русском и замещающимся «тире» и предикатом.

Таким образом, мое предложение формируется совокупностью позиционных сходств и смежностей, а в пределе — совокупностью, формирующей код «французский язык». Вместе с тем в этом предложении существует сходство иного порядка, которое все еще связано с дискурсом: это метафора, слово «медведь», которое я произношу, чтобы назвать грубого или невежливого человека. Я осознал или ощутил сходство между животным и определенным типом человека. Это сходство относится к реальным объектам, а не к языку, но тем не менее оно изменило мое предложение, поскольку я сказал «медведь», а не «грубиян». И наоборот, если я и ощутил это сходство, то лишь отчасти, поскольку меня подтолкнул к этому язык при помощи распространенного переносного значения слова «медведь». Однако это сходство, хотя и придумано языком, относится (в нашем сознании) к объектам. Именно поэтому оно стремится снова обрести свое место в этом дискурсе и в других дискурсах. И так далее: это замкнутый круг дискурса и референции, где одно — это *воображаемое* другого (и наоборот): то есть другое другого.

Этот круг начинается с квадрата (значение предшествования, которое я вкладываю в слово «начинается», — концептуальное, а не реальное). Прежде чем вступить во взаимодействие, порядок дискурса и порядок референта отчетливо демонстрируют каждый свои собственные сходства и смежности. Здесь нет возможности для смешения понятий. «Таблица» выглядит следующим образом:

	Сходство	Смежность
В дискурсе	Парадигма	Синтагма
В референте	Метафора	Метонимия

Остановимся немного на терминологии. Читатель, возможно, уже заметил, что я предпочитаю называть «референциальной» ось, которую Якобсон называет семантической. Последний термин представляется мне слишком общим, он включает все аспекты смысла и мог бы относиться и к парадигме и синтагме, насколько они тоже производят смысл.

По тем же причинам термин «дискурсивный» кажется мне более понятным, чем «позиционный»: позиции существуют не

только в высказывании, но и в сфере референции. Парадигму-синтагму от метафоры-метонимии на самом деле отличает оппозиция между внутренними законами дискурса и его реальным или воображаемым эффектом референции по отношению к чему-то вне дискурса, а вовсе не между порядком позиций и порядком значений.

Термин «смежность» можно сохранить без какого-либо значительного ущерба. Но следует помнить, что это понятие, как в синтагме (см. с. 207–208), так и в метонимии (с. 198–202) не сводится к одной только пространственной близости.

Зато термин «сходство» не слишком удачен. Члены парадигмы скорее взаимозаменяемы, а не подобны (ср. с. 203–205): в одном отношении они исключают друг друга, что отнюдь не подразумевается термином «сходство», а в другом — обнаруживают общее ядро, что не тождественно сходству. Что касается метафоры, то мы видели, что она может функционировать как по контрасту, так и по сходству. Недостаток термина «сходство» заключается в том, что он слишком большое значение придает подобию, тогда как оно совсем не является главным. Можно было бы подумать о термине «эквивалентность», но это слово во французском языке несет представление о полной взаимозаменяемости (равнозначности выбора), а это не подходит ни для метафоры, ни для парадигмы. Более того, к возникновению явлений эквивалентности ведет не только принцип сходства, но и принцип смежности, например, когда два слова становятся взаимно замещаемыми посредством метонимии (= «сталь» и «меч»). Поэтому пара эквивалентность/смежность представляется слишком шаткой. Если пытаться заменить термин «сходство», то я не вижу лучшего решения, чем *сопоставимость*, которая четко противопоставлена «смежности». Единственный недостаток здесь — на мой взгляд, не самый существенный — возможность спутать этот термин со «сравнением», как оно понимается в риторике (где противопоставляется метафоре). Помимо этого, «сопоставимость» на уровне референта подходит для обозначения как сходства, так и контраста, а на уровне дискурса (= парадигмы) — как общего ядра, так и дифференциального элемента.

Различия, о которых шла речь выше, позволяют установить четыре главных типа текстовых последовательностей на материале кино. Это только идеальные типы, но они помогают определить реальные случаи.

1. *Референциальная сопоставимость + дискурсивная смежность*, то есть метафора, представленная как синтагма: два элемента фильма — два образа, два мотива одного и того же образа, два полных эпизода или изображение и звук, шум на заднем плане и слово и т. д.; два элемента, оба представленные в одной цепочке, связываются друг с другом через подобие или контраст (или же, по крайней мере, они создают это подобие или контраст за счет этой связи). Например: знаменитое начало фильма «Новые времена» Чарли Чаплина, в котором сопоставляются стадо баранов и толкающаяся у входа в метро толпа людей.

Эти виды сцепления (назовем их «тип 1») давно уже включались в классические схемы монтажа теоретиками немого кино под разными названиями («монтаж по сходству», «монтаж по контрасту» и т. д.); как и в риторике, сходство и контраст иногда рассматривались в качестве двух разных принципов монтажа, а иногда в качестве двух вариантов одного и того же принципа.

2. *Референциальная сопоставимость + дискурсивная сопоставимость*. Это метафора, представленная как парадигма. Элементы фильма связываются тем же самым образом, что и в типе 1, но даны в качестве альтернативных вариантов; в эпизоде фильма один элемент замещает другой, одновременно о нем напоминая. Присутствует только один из этих элементов; метафоризирующий элемент больше не сопровождает метафоризируемый, он его вытесняет (в то же время его «репрезентирует»). Пример: стереотипный образ, о котором уже шла речь выше, когда любовная сцена замещается пламенем (как во французском языке XVII века: «мое пламя» вместо «моя любовь»).

Конечно, может быть так, что фильм прямо представляет начало любовных игр и замещает пиротехническим клише их дальнейшее развитие, которое сочтено нескромным (как в эпизоде из фильма Клода Отана-Лара «Дьявол во плоти»). Тогда мы имеем дело с одним из возможных сочетаний типа 1 и типа 2. Разница между матрицами означивания (= «глубинный» уровень) не совпадает с окончательным перечнем происходящего «на поверхности»; производство и произведенное, по всей видимости, не могут быть изоморфными. Надо ли напоминать (после того, как об этом сказал Фрейд),²⁹ что, когда мы анализируем сновидение, которое действительно снилось, мы обнаруживаем «фраг-

²⁹ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 262–263, 287–288.

менты», где сгущение и смещение действуют одновременно и в то же время остаются отличными друг от друга в качестве типичных путей?

3. *Референциальная смежность + дискурсивная сопоставимость*, или метонимия, представленная как парадигма. Один элемент фильма вытесняет другой, как в типе 2, но они связываются на основе реальной, или диегетической, смежности, а не за счет сходства или контраста; или же сам парадигматический акт усиливает впечатление смежности. Например, знаменитый образ из фильма Фрица Ланга «М»: ³⁰ после того как маньяк изнасиловал и убил девочку, на экране появляется запутавшийся в проводах воздушный шарик, потерянный жертвой (я имею в виду кадр, где показан только шарик). Игрушка замещает (вызывает в воображении) мертвое тело ребенка. Но о том, что шарик принадлежит девочке, мы знаем из предыдущих эпизодов.

Одно замечание: шарик не только принадлежит девочке. Он также и похож на нее; в нем, как и в девочке, есть что-то жалобное и несчастное. Таким образом, рассматриваемый образ сверхдетерминирует тип 2 через тип 3 (метафора как парадигма). Но оба этих типа сохраняются, хотя бы потому, что некоторые метафоры функционируют без какой-либо метонимической подкладки (или предлога): так определяется то, что иногда называют недиегетической метафорой.

4. *Референциальная смежность + дискурсивная смежность*, или метонимия как синтагма. Элементы ассоциативно связываются между собой таким же образом, что и в типе 3, но оба присутствуют и сочетаются в фильме или, по крайней мере, в его рассматриваемом сегменте. Возьмем опять пример из фильма «М»: в предыдущих кадрах мы видим девочку с ее шариком, который, таким образом, сопровождает ее как в диегесисе (это ее игрушка), так и на экране (они появляются вместе).

Я сознательно взял «тот же самый» пример с девочкой и шариком для иллюстрации типов 3 и 4. На самом деле, он не тот же самый. Множество трудностей, традиционно встречающихся при обсуждении этих проблем, происходит из желания отнести доминирующий «символический элемент» (в данном случае шарик) и весь порой достаточно длинный эпизод фильма к одной

³⁰ В советском прокате фильм шел под названием «Город ищет убийцу» (Примеч. пер.)

особой категории. Однако семиотический механизм символизирующей операции может несколько раз меняться по ходу действия, в то время как сам символический элемент остается неизменным. То же самое относится и к сновидениям: одна тема может *настоящим образом присутствовать*, несколько раз возвращаться в неизменном виде и тем не менее всякий раз включаться в разные соединения: содержание сновидения — это не то же самое, что работа сновидения. Коль скоро в обсуждениях фильмов преобладает тематический анализ, интересующийся прежде всего содержанием, тема «шарика» из фильма «М» будет рассматриваться как единое и более или менее неделимое целое (скажут, например, что эта тема «пронизывает», «преобладает» или «задает ритм» целому эпизоду); но тот, кого больше интересует само кино и его текстовые операции, обнаружит разнообразие и изменчивость конфигураций, в которые «помещен» образ шарика (скорее *повторяющийся*, чем постоянный), а также *настоящность*, с которой они появляются: это проблема *повторения*, которое всегда есть соединение неизменного и изменяющегося.

Фигура и тема

Определить характер фигуры на уровне целого фильма

нельзя. Это предприятие заведомо невозможное (за исключением тех случаев, когда элемент, образующий фигуру, появляется в фильме только один раз), поскольку при этом мы имеем дело с *несколькими* «способами создания образов», основывающимися на разных принципах. Об этом, как правило, забывают, когда имеется общий для всех них материально реализованный мотив. «Одна тема» — это не то же самое, что «одна фигура». Или же (в зависимости от выбранной терминологии) «одна фигура» — это не то же самое, что «один способ создания образа».

Эта проблема наряду с другими проблемами подобного рода была, как мне представляется, самым убедительным образом поставлена Мари-Клэр Ропар в ее замечательном анализе образного ряда «Октября» Эйзенштейна.³¹

³¹ Marie-Claire Ropars, *Fonction de la métaphore dans Octobre d'Eisenstein, Litterature* (Larousse), n. 11, Octobre 1973, p. 109–128. В этой статье рассматриваются многие из образных операций фильма Эйзенштейна в подробностях их текстового развития; для настоящего обсуждения я обращусь толь-

Вспомним, например, в этом фильме знаменитые и многократно обсуждавшиеся образы арф и балалаек — фигура, обозначающая успокоительные речи меньшевиков в Смольном. Эти кадры обычно рассматриваются как недиегетическая метафора: метафоризованный элемент (= меньшевики) принадлежит действию, а метафоризирующий элемент (= арфы) остается внешним ему, он входит в фильм только благодаря своим символическим свойствам. (По существу, это и есть определение недиегетической метафоры, как она понимается в работах кинокритиков, — я только немного отчетливее его сформулировал.) Мари-Клэр Роба делает очень уместное замечание,³² что в одном более раннем фрагменте фильма персонаж совершает движение рукой по стеклянной двери, изображающее игру на арфе: следовательно, это равным образом и диегетическая метафора, где метафоризирующий и метафоризованный члены оба имеют «реалистическое» соответствие.

Когда я читал эту статью целиком, у меня создалось впечатление, что автор, делая это наблюдение, склоняется к выводу, что различие между двумя видами метафоры не имеет существенного значения, а важна лишь сама работа по созданию текста, целью и результатом которой является переплетение двух этих видов и часто переход одной фигуры в другую в двойном движении диегетизации и редиегетизации. Но этот процесс, который показан в статье, не уменьшает теоретического значения понятия диегесиса как аналитического инструмента; напротив, он его под-разумевает.

Невозможно сказать, является ли *тема* арф в масштабе всего фильма диегетической или нет. Но мы можем это сказать относительно каждого ее появления в тексте: по существу, именно это и делает автор статьи, и это далеко не бесполезно. Когда действующий персонаж совершает движение, похожее на игру на арфе, мотив, безусловно, является диегетическим: это метонимическая

ко к одной из них — к «теме арф». Как известно, Мари-Клэр Роба в течение нескольких лет вместе с другими учеными работает над углубленным исследованием фильма «Октябрь», результаты которого должны быть опубликованы в нескольких томах; первый том уже был опубликован в 1976 году (Marie-Claire Ropars-Wuilleumeir, Pierre Sorlin, «*Octobre*» — *Ecriture et ideologie*. Paris: Albatros, Collection Ça/Cinéma).

³² M.-Claire Ropars, *Fonction de la metaphore dans Octobre d'Eisenstein*, p. 113.

подоснова для будущей метафоры, как показывает Мари-Клэр Роба.³³ В эпизоде в Смольном, где арфы образуют контрапункт с меньшевиками, тема (та же самая) трансформируется в неидеогетическую метафору: в этот момент арфы отсутствуют в действии, даже если они были раньше. Перед нами метафора, причем в якобсоновском, а не в риторическом смысле, но для нашего исследования, как и для автора обсуждаемой статьи, важно именно такое определение метафоры. Это метафора, *представленная как синтагма* (= для специалиста по риторике это скорее «сравнение»), поскольку, если взять эпизод в целом, арфы и меньшевики вместе присутствуют на экране. Таким образом, метафора создается здесь работой монтажа: это связь, которую я пытался определить как тип 1 и которую Мари-Клэр Роба, со своей стороны, продемонстрировала на примере с арфами и на ряде других примеров, показав определяющую роль повторения, альтернативы и переплетений. Однако мне кажется, что она не придает достаточного значения различию между двумя вполне реальными явлениями, которые, будучи тесно взаимосвязаны, все-таки не являются тождественными: это, с одной стороны, «возвращение метонимического в противовес метафоре»,³⁴ то есть метафоры, впоследствии тем или иным образом метонимизованные,³⁵ а с другой — *синтагматическая операция* (сама по себе не метонимическая), монтаж, который является необходимым фактором как для порождения метафоры, так и для ее возможного метонимического повторения. Давайте снова изменим *рамки референции*, вне которых определение фигуры не может быть оправданным. Каждый образ арфы

³³ По правде говоря, Мари-Клэр Роба считает, что «метонимическое происхождение» метафоры (р. 113) в этом примере является не столь непосредственным по сравнению с другими примерами метафор в фильме «Октябрь». Но меня интересует здесь (оставим на время вопрос о различных вариантах) сам процесс, при котором «метонимия» переключается на метафорические цели (р. 114). Это важный феномен, который автор справедливо исследует в деталях.

³⁴ M.-Claire Ropars, *Fonction de la metaphore dans Octobre d'Eisenstein*, р. 114; см. также (на той же странице) «сведение [метафоры] к метонимическому порядку».

³⁵ Это происходит либо через установление своего рода идеального диалексиса, в котором фигуры становятся единственной реальностью (р. 112–114), либо потому, что метафора, которая сначала кажется «чистой», впоследствии оказывается заимствованной из элемента репрезентации (р. 113, с примером китайской фарфоровой собачки).

(в Смольном), взятый отдельно, является метафорой-парадигмой (тип 2): метафоризирующий элемент временно вытеснил метафоризованный элемент и на мгновение оказался единственным его следом в означающем. Сразу перед этим и сразу после этого он уже не является единственным следом, поскольку на экране снова появляется изображение меньшевиков, и эти переходы как раз и составляют работу фильма. Наконец, если иметь в виду общую структуру фильма (четвертый фактор), то вслед за Мари-Клэр Ропэ³⁶ интересно отметить, что тема арф, первоначально взятая из действия (следовательно, метонимического происхождения, несмотря на оговорки автора), будет постепенно превращаться в метафору за счет развертывания «текстовых связей» (и добавлю: синтагматических); таким образом, она отходит от диегесиса, а затем на третьем этапе завершится своего рода идеальной метонимией, возвращением к диегесису на символическом уровне, которое подробно анализирует автор.

Другими словами, текстовое движение фильма — а именно *то, что* каждое мгновение в нем меняется и вновь появляется, — диалектически отсылает к своего рода состояниям или положениям, через которые проходит это движение и которые отмечают его развитие. Это состояния полярные и идеальные (это их статус) и в то же время (и это не содержит противоречия) полностью реализованные в коротких фрагментах текста.

Крупный план, монтаж, наложение кадров

В статье Якобсона 1956 года, которая во многом способствовала внедрению концепции метафоры-метонимии, содержится небольшой фрагмент,³⁷ посвященный кино. Автор упоминает синекдохический принцип крупного плана (эта мысль уже появлялась в его чешской статье 1933 года о кино),³⁸ «метонимический монтаж вообще» (к этой

³⁶ Ibid., p. 113–114.

³⁷ Якобсон Р., *Язык и бессознательное*, с. 48–49.

³⁸ Upadek filmu, *Listy pro umeni a kritiku*, 1933, I, p. 45–49 (периодика, Прага). Фр. пер.: Roman Jakobson, *Decadance du cinéma?* in: *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973, p. 105–112 (сб., изд. Цветаном Тодоровым); или в специальном номере *Cinéma: théories, lectures, numero special de la Revue d'Esthétique*, 1973, n. 2–4, p. 69–76 (под редакцией Доминика Ногеза).

теме он снова возвращается в итальянском интервью 1967 года)³⁹ и «переходные наплывы», представляющие собой сравнения (= метафорический принцип).

Выражение «переходные наплывы», которое сам автор (или переводчик) ставит в кавычки, вероятно, обозначает одновременно и наложение, и наплыв. Лично мне кажется, что оба они по своему характеру являются синтагматическими: а именно одновременная синтагма в случае наложения и последовательная синтагма (хотя и с «моментом» одновременности) в случае наплыва. Это что касается дискурсивной оси. Что же касается их метафорического или метонимического характера (а иногда их *двойного* характера, не означающего ни смешения, ни неразличимости), то он зависит от отношения между двумя рассматриваемыми в каждом случае изображениями, и я сомневаюсь, что его можно приписать наложению или наплыву как таковым. Отношение окажется метафорическим, если одно из двух изображений является экстрадиегетическим, метонимическим — если оба они представляют собой аспекты одного и того же действия (или одного и того же пространства и т. д.), двойным — если один из таких аспектов подобен другому, сравнивается с ним, в каком-то смысле коннотирует его и т. д.; невозможно все виды «наплыва одного кадра на другой» разом отнести к метафорическому принципу, не все они обладают значением сопоставимости. Это уже на ином уровне возвращает нас к центральной в нашем исследовании проблеме *перекрещивающихся классификаций*: ведь если в каждом конкретном случае совсем не обязательно задействуется один-единственный порождающий принцип, то мы тем меньше можем ожидать, что целые категории (такие, как «наложение», с одной стороны, и «метафора» — с другой) будут в точности соответствовать друг другу, поскольку они были введены в различных практических областях (и более того — в исторически не связанных областях знания). Здесь важно не надеяться на их совпадение, а анализировать способы их пересечения.

Позиция Jakobsona относительно «метонимического монтажа» менялась от статьи к статье. Сам по себе монтаж не является ни метафорическим, ни метонимическим, он — синтагматическое явление. Приблизительно это и говорит Jakobson в чешской статье

³⁹ Conversazione sul cinema con Roman Jakobson, Adriano Apra' e Luigi Facini, *Cinéma e film*, n. 1–2, Printemps 1967, Rome, p. 157–162.

1933 года: главная особенность кино состоит в том, что оно «трансформирует объект в знак»; фильм приводит в движение «фрагменты действительности», но превращает их в элементы дискурса за счет самого акта их «упорядочения» (= монтаж), а это упорядочение может происходить в соответствии с двумя главными ассоциативными принципами: принципом метафоры и принципом метонимии; автор добавляет, что метафорический монтаж (по сходству или по контрасту) менее распространен и что в обычных (линейных) фильмах монтаж чаще всего является метонимическим, он ограничивается подтверждением референциальных смежностей во времени или пространстве. Та же позиция отражена в итальянском интервью 1967 года: метонимический монтаж преобладает в американском и советском кино, а также в документальных фильмах; он в общих чертах соответствует «реалистическому» методу (хотя автор выражает сомнение в том, что искусство может быть по-настоящему реалистическим). Но в другом месте итальянского интервью утверждается, что монтаж по своему характеру метонимичен; здесь автор незаметно переключается с дискурсивной оси на референциальную ось, после того как сам же их и разграничил. В статье 1956 года упоминание слишком мимолетно (= «метонимический монтаж вообще», и ничего больше), чтобы можно было сказать, какая из двух интерпретаций здесь имеется в виду. И помимо трудов Якобсона, весьма распространенное противопоставление поэтичности метафоры и прозаичности метонимии представляется мне весьма сомнительным, поскольку здесь соединяется чрезвычайная неточность и исключительная притягательность для создателей скороспелых и произвольных теорий.

Наконец, о синекдохическом принципе крупного плана — третье замечание по поводу кино в статье 1956 года. Оно возвращается к идее 1933 года, которая относится не только к крупному плану и согласно которой в кино один из основных способов трансформации объекта в знак состоит в избирательном изображении части объекта (*pars pro toto*, как отмечает автор), при этом выбирается то значение, которое придается этому объекту помимо данного изображения (и в то же самое время через него). Немое кино допускало синекдоху только на одной оси, оси изображения (= выбор видимого на экране); звуковое кино предлагает несколько синекдохических осей для каждого отдельного элемента: его можно сделать слышимым, не показывая при этом на экране, или наоборот, и т. д. Синекдоха приобретает здесь очень широкое зна-

чение: в пределе это именно выбор текстовых материалов. Ссылка на крупный план в статье 1956 года приближает нас к подлинной синекдохе. Крупный план — это действительно «часть», или, во всяком случае, он является «частью» более наглядно по сравнению с дальним планом. Но в кино, как и везде, не всякая «часть» ведет к образованию синекдохического процесса: она также должна в какой-то момент замещать целое (*парус* и в XVII веке мог означать также просто «парус», не говоря уже о промежуточных случаях). Разные крупные планы, наблюдаемые в фильмах, как бы располагаются друг за другом по оси, содержащей даже еще больше промежуточных случаев из-за отсутствия *слова*, — это проблема, к которой я вернусь позже. На одном из полюсов оси — изображения деталей, имеющие чисто описательный характер, и никакой другой: действие синекдохы здесь проявляется незначительно или не проявляется совсем (= идеальная граница). На другом полюсе — и примером здесь может служить известный кадр из фильма «Броненосец Потемкин», когда восставшие матросы выбросили за борт царского врача и мы видим его пенсне, зацепившееся за снасть, — дискурсивная актуализация «части» имеет значение только в той мере, в какой она вызывает в памяти «целое»; перед нами — изобразительный прием, который на уровне визуального ряда имеет нечто общее с (вербальной) синекдохой; условно его можно обозначить как «кинематографическая синекдоха».

5 > **М**етафора/ метонимия: асимметрия симметрии

Вероятно, предшествующие страницы уже вызвали у читателя подозрения относительно возможной асимметрии между статусом метафоры и статусом метонимии, и если мы удостоверимся в ее существовании, она может

поставить под сомнение саму эту параллель. Чистая метафора без метонимических усложнений имеет место лишь в случае экстрадиетических образов или звуков (или в случае *иностраных* образов и звуков в «недиетических» фильмах): это сильно маркированная операция, встречающаяся достаточно редко даже в авангард-

ных фильмах. Чистая метонимия связывает в фильме образы и звуки, которые уже как-то связаны во времени, пространстве и т. д.: это феномен смежности в диегесисе, если таковой присутствует в фильме или, шире, в предшествующем фильму социальном опыте. Подобный род дискурсивной связи, основанный на «естественной» близости во времени и пространстве, чрезвычайно распространен, причем даже в тех фильмах, которые в большей или меньшей степени избегают повествовательно-репрезентативного режима (но не процесса съемки и, следовательно, смежностей, оказывающихся в поле зрения, а также многих других). Так есть ли какой-то смысл в противопоставлении «необычной» конфигурации, с одной стороны, и общего принципа сочетания элементов — с другой? Не будет ли подобная оппозиция слишком шаткой?

Такое впечатление, как и некоторые другие осложнения, возникает вследствие постепенно утвердившегося скрытого смешения метонимии и синтагмы. В предыдущей главе я специально рассмотрел это смешение, пытаюсь разобрать его механизм: «метонимия», которая имеется при этом в виду, то есть общий тип соединения элементов, на самом деле метонимией не является, хотя и открывает постоянную возможность для ее возникновения. Она просто выражает один из наиболее фундаментальных принципов — синтагматический: единицы, которые соединяются в дискурсе, обязательно должны соответствовать идеям или представлениям, соединяющимся в ментальном опыте. Эта двойная смежность — в высказывании и ментальном опыте, — которая всегда может явиться исходной точкой для какой-либо метонимической конструкции, сама ее не производит. Элементы могут сосуществовать, но так, что их соседство не будет составлять особой конфигурации, как в тех эпизодах фильма, которые просто последовательно представляют определенные фазы некоего процесса. Метонимия подразумевает смежность, но не всякая смежность является метонимической. Слово «Бордо», обозначающее вино, — это метонимия, но не потому, что вино производится возле города с таким же названием — тогда бы весь мир превратился в череду метонимий, — а потому, что эта географическая близость привела к возникновению (в случае с «Бордо», но не во всяком другом) особой операции, заключающейся в переносе означаемого. Метонимия — это *фигура*, основанная на смежности. Такая же фигура, как и метафора: она возникает не более автоматически, чем метафора, и точно так же должна быть приведена в действие. Смежность,

существующая вне фигуры, чистая смежность — это просто общая связь идей и объектов, а в порядке дискурса она соответствует синтагматическим отношениям.

Отсюда следует, что метонимия не встречается на каждом шагу в каждом фильме. Как бы ни различалось в зависимости от произведения, жанра, режиссера и т. д. соотношение между средним количеством метафорических и метонимических актов, то, что объединяет эти акты, находится по ту сторону локализованных фигур, к образованию которых они могут приводить, но к которым сами они не сводимы, и заключается в их статусе распознаваемых семантических процессов, занимающих определенную позицию, не смешивающуюся с общим развертыванием текста. В фильме Фрица Ланга «М» ряды ножей в витрине магазина появляются как «обозначение» персонажа-убийцы или, по крайней мере, присутствующего ему стремления убивать. Это метонимический тип формирования значения, но для установления связи недостаточно одновременного присутствия в диегесисе силуэта и витрины с ножами: фильм содержит множество других референциальных сближений (видимых на экране), большинство из которых не развиваются в фигуру. В случае с ножами была необходима особая акцентированная мизансцена — как, например, в тех кадрах, когда герой фильма долго смотрит на витрину, где отражается его лицо, обрамленное сверкающими лезвиями, — а также потребовалось установить более сильную связь между оружием и идеей убийства, чем та, что могла возникнуть из сюжетных сближений, потребовалось воздействие текстовых повторов и т. д. И это еще не «крайний» случай метонимии: она не является твердо очерченной и строго локализованной. Подсказываемая связь проходит через значительную часть фильма, и метонимический процесс в действительности никогда не «застывает» до конца; изображение ножей ни разу не становится настоящим эквивалентом персонажа, этот образ является только привилегированной связью. Но она действительно привилегированная: она не растворяется в общей смежности фильма, она *является* на свой манер локализуемой. Если не в одном кадре (и не во всем кадре), то, по крайней мере, в некоторых конструктивных чертах, которые проходят через несколько эпизодов. (Не все локализации сразу бросаются в глаза, или только однажды появляются в фильме, или совпадают с такой универсальной единицей, как кадр.)

От метонимии к метафоре

Многие кинематографические метафоры более или менее непосредственно ос-

новываются на скрытых под ними метонимиях или синекдохах. Мари-Клэр Роба хорошо продемонстрировала это в связи с «Октябрем» Эйзенштейна в работе, о которой уже шла речь в предыдущем разделе (с. 214–217). За счет действия монтажа и построения композиции один элемент фильма становится до какой-то степени символом другого элемента (= метонимия) или более крупной единицы фильма (= синекдоха); и все эти элементы принадлежат референциальному горизонту последнего, то есть его диегесису или, при отсутствии такового, некоему «периферийному» полю опыта. В гангстерских фильмах с Джорджем Рэфтом, хорошо знакомых завсегдатаям фильмотек, монетка, которую герой подбрасывает в ладони, становится как бы эмблемой персонажа: в каком-то смысле его эквивалентом. Она намекает на его развязность и его отношение к деньгам и т. д., то есть она подобна ему (= метафора), но мы также видим, как он с ней обращается (= метонимия), и эта игра является частью его поведения вообще (= синекдоха). Как известно, многие кинематографические символы в общих чертах отвечают действию этого механизма: работа означающего акцентирует зрительный или звуковой мотив, который затем наполняется дополнительными коннотациями, представляющими собой аллюзии на другие мотивы в фильме.⁴⁰

Именно это вслед за другими авторами справедливо подчеркивал Жан Митри. Он приходит к заключению, что многие так называемые метафоры в фильме, на самом деле, являются метонимиями.⁴¹ Это вполне здоровая реакция на тенденцию (проявляющуюся не только в кинокритике)⁴² любую символическую операцию называть «метафорой», тогда как символическое находится на пересечении метафорического и метонимического (в колебании между ними, по выражению Росолато),⁴³ а метонимия, по крайней

⁴⁰ См. мои *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, p. 112–113.

⁴¹ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*. Éd. Universitaires, 1965, t. II (Les formes), p. 447.

⁴² Та же самая тенденция существует сегодня, как пишет Жерар Женетт в статье «Сокращенная риторика», в литературоведческих исследованиях и самих исследованиях по риторике.

⁴³ Rosolato G., *L'oscillation métaphoro-métonymique*, *Topique*, Paris, 1973, n. 13, p. 75–99. В этой статье, в частности, демонстрируется важность *обоих*

мере, так же символична, как метафора.⁴⁴ Однако не следует совершать противоположную «редукцию» и определять эти ложные метафоры как чистые метонимии. Последние имеют место (к чему

главных путей создания образов и их взаимных переплетений. Кроме того, она предлагает интересную формулировку определяющей их статус асимметрии, которая будет обсуждаться в этой главе. Особенно см. замечания о «метафорической организации, которая опирается на метонимическую организацию и в то же время противопоставлена ей» (р. 75), «высокой частотности метонимий» (р. 82), а также (р. 80): «Мы поэтому полагаем, что метафора использует метонимию и конституируется в опоре на нее. Поэтому не стоит удивляться тому, что в основе каждой метафоры может быть обнаружена метонимия». (Вероятно, я не пойду так далеко.)

⁴⁴ Понятие «символического» («символ», «символизировать» и т. д.) является общим не только для метафорической и метонимической операций; оно также захватывает области парадигматического и синтагматического, а также многое другое. Это общее понятие, обозначающее любую *смысловую операцию*, любую «игру», в которую вовлечены означающее, с одной стороны, и семантический толчок — с другой (при наличии или отсутствии фиксированного означаемого); в предельном случае оно обозначает сам смысл как операцию, как эффект означивания. Таким образом, все те различные образные операции, которые определяются в этом исследовании, являются символическими.

Возможно, в той мере, в какой существует тенденция на основе смутного впечатления или своего рода рефлекса ассоциировать символическое только с метафорическими операциями, это понятие нуждается в уточнении. В этой связи стоит напомнить, что само слово «символ» в греческом языке («*symbolon*») возникло в результате метонимии или синекдохи и обозначало любой предмет, разделяемый на две части, чтобы в дальнейшем он мог служить опознавательным знаком.

По Жаку Лакану, метафора и метонимия являются двумя главными принципами символического порядка; последний термин он очевидным образом использует в самом широком из возможных смыслов, соответствующем производству значения в целом. Другая традиция, более старая, постоянно использует это понятие в таком же широком смысле: например, когда психологи или неврологи говорят о «символической функции» (которая охватывает все операции означающего), когда социологи исследуют различные виды символических институций или действий, независимо от их внутренних семиотических механизмов, а также когда в традиционной литературной или художественной критике один элемент определяется как символизирующий другой в том случае, если между ними появляется связь (любого рода), подразумевающая переключку, намек, эквивалентность, короче говоря, семантический переход. Мы видим, что наиболее широкое определение «символического» является также одним из наиболее распространенных.

В классической семиологии понятию «символ» часто давались более узкие определения, особенно в связи с идеей «*мотивированной*» сигнифика-

я еще вернусь), но чаще всего мы имеем дело с образным выражением смешанного — в разных пропорциях — характера: один элемент «привлекает» другой, поскольку они *напоминают* друг о друге в силу своего соседства, а также потому, что они в некотором отношении *похожи* друг на друга. Показательно, что оба выделенных слова почти что синонимы.

Пенсне врача в фильме «Броненосец Потемкин», ставшее на мгновение неподвижным и как бы удерживаемое от падения в море упорным взглядом кинокамеры, снимающей крупный план (а не только такелажем, в котором оно запуталось), удерживаемое в тот самый момент, когда его владелец уже упал в воду (= здесь есть намек на негативную метафору, «контраст»), — это пенсне вызывает у зрителя образ самого врача (для этого оно и появляется): синекдоха. Но в предыдущих кадрах мы видели, как врач носит это пенсне: метонимия. Пенсне имеет коннотацию «аристократии»: метафора. Но это значение оно имеет потому, что за пределами диегесиса, в высшем обществе (новый уровень «референта»), тогда многие носили пенсне: опять метонимия. И так раз за разом. Мы видим, что каждый конкретный случай в фильме с его особой конфигурацией скорее представляет собой клубок, в котором сплетаются метафорические и метонимические нити, нежели характеризуется наличием или отсутствием либо одних, либо других.

Каждая образная операция в тексте соответствует ментальным путям, которые могут быть проложены в сознании режиссера и зрителя. Любая фигура — это всего лишь окончание маршрута, и не обязательно одного. То, что конечный пункт — временно — один, ничего не говорит нам о количестве или характере других маршрутов, которые здесь сошлись. Эти последние уже позволяют нам «позади» метафоры и метонимии приоткрыть проблему сгущения и смещения, о которой я дальше буду говорить достаточно подробно и без которой, как я убежден, не может обойтись ни одна теория фигурального в искусстве. Но прежде чем перейти к ней, надо обязательно отметить, что впечатление сходства и смежности, если брать эти понятия в самом широком смысле,

тивной связи (противопоставленной «знаку» в сосюрловском смысле) или, наоборот, «произвольной» связи, по Ч.С. Пирсу, в противоположность «иколическому знаку» и «индексу». Эти различия, которых я не оспариваю, не будут иметь большого значения в данном тексте.

всегда предоставляют возможность для психического переноса с одного представления на другое. В таком очень общем виде эта идея возникла значительно раньше исследований Лакана. Она встречается в работах по семантике или риторике, включая и те, которые не кладут ее в основу своих классификаций. Она также присутствует у Фрейда, как минимум в двух местах⁴⁵ (наверняка есть и другие, о которых я просто не помню): ассоциации представлений устанавливаются на основе двух принципов: как «прикосновение» (метонимия) и как «прикосновение в переносном смысле», соответствующее сходству (метафора).

Нет ничего удивительного и в том, что один из этих принципов, когда он активизируется, может рикошетом привести в действие и другой. Установление смежности может, хотя и необязательно, способствовать восприятию подобия или контраста: это соответствует метафоре на метонимической основе, о которой я только что говорил.

От метафоры к метонимии?

Более знаменательно отсутствие противоположного явления, метонимии на мета-

форической основе, или, иначе говоря, метафоры, порождающей метонимию. Конечно, случается и так, особенно (но не только) в более или менее нефигуративных направлениях (и это частично является их определением), что метафорические сопоставления — «представления», вспышки, совмещение несовместимого в излюбленной манере сюрреалистов — наполняют поверхностную ткань текста и обеспечивают большую часть конечных смежностей, то есть произведения как такового. Но в этих случаях метафора создает не метонимию, а синтагму. Метафора служит не тому, чтобы производить или подчеркивать отношения смежности во внешней действительности или диегесисе (от чего представители этого постепенно утверждавшегося направления в кино все более отказывались), а тому, чтобы активизировать отношения между элементами, сосуществующими в дискурсе, и, в крайнем случае (который

⁴⁵ Фрейд З., *Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии*, пер. с нем. СПб.: Алетей, 1997, с. 116, отмечено Жераром Женеттом (см. Женетт Ж., *Сокращенная риторика*, с. 22, примеч. 1), а также в: Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 439–441.

всегда остается не достигнутым), исключить любую смежность, которая могла бы появиться извне.⁴⁶

Действие метонимии, как мы видели, напротив, помогает возникновению метафоры. Метонимическое обозначение, такое как «рокфор» (название сыра), позволяет мне уловить сходство, которое иначе вряд ли «поразило» бы меня: терпкий вкус продукта, его неровная поверхность (местами выпуклая, иногда зернистая или крошащаяся на мелкие кусочки) вызывают у меня ощущение

⁴⁶ Примерно то же самое происходит в некоторых фрагментах фильма С. Эйзенштейна «Октябрь». Мари-Клэр Роба в своей работе, на которую я уже ссылался (с. 214–217), анализирует процесс учреждения своего рода идеального диегесиса, где фигуры становятся единственной или, по меньшей мере, основной реальностью.

Андре Базен уже указывал, что иногда в фильмах Эйзенштейна идеологический дискурс, созданный последовательностью образов-знаков, образует своего рода второй сюжет, накладывающийся на собственно диегетическое повествование (André Bazin, *L'évolution du langage cinématographique*, in: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1958, t. I, p. 133).

В этой связи действительно можно утверждать, что метафора превращается в своего рода «символическую» метонимию (M.-Claire Ropars, *Fonction de la métaphore dans *Octobre* d'Eisenstein*, p. 114). Однако эта формулировка кажется несколько опасной, поскольку термин «метонимия» используется здесь в метафорическом смысле (разумеется, вполне сознательно, но все ли читатели обратят на это внимание?), и, таким образом, может способствовать смешению метонимии и синтагмы, которое и так весьма распространено.

Что касается другого случая превращения метафоры в метонимию, который анализирует Мари-Клэр Роба, то он не столь значим для моего настоящего исследования. Речь идет о метафорах, которые при первом появлении в фильме кажутся «чистыми» (не-диегетическими), но, как оказывается в дальнейшем, взяты из репрезентативного ряда фильма. Мари-Клэр Роба рассматривает пример такого рода метафор в «Октябре» (p. 113): крупный план фарфоровой собачки внезапно сменяется крупным планом лица (это представитель Временного правительства, развалившийся в кресле и равнодушно ожидающий штурма большевиков); и только позже, как отмечает автор, мы догадываемся о том, что собачка, вероятно, является частью интерьера, где находится персонаж; вначале нас поражает только метафорическая связь, сходство собаки и лица. Если мы следуем за развертыванием текста — тогда это действительно метафора, которая становится метонимией. Но в более широкой перспективе это еще и ставшая метафорой метонимия, а не наоборот; таким образом, она соответствует очень распространенному случаю, хотя здесь присутствует более редкая инверсия по *синтагматической оси* (а не по референциальной). На самом деле, Мари-Клэр Роба и сама пишет: «Отметим, однако, что порядок монтажа меняет направление этих отношений» (p. 113).

чего-то твердого и каменистого, присущего той одновременно гористой и южной местности, где его производят. Возможно, это сходство иллюзорно? Метонимия, по всей видимости, не выявила его, но полностью создала сама? Скорее всего, так... Я бы не хотел решать однозначно, да это ничего и не меняет: ведь помимо того, что подобие и контраст никогда не являются ни истинными, ни ложными, поскольку в любом случае должны присутствовать в ощущении и представляют собой не что иное, как это ощущение, — возникающие здесь сходства устанавливаются (в моем сознании) между городком и сыром, а не между словами: это «референциальные», метафорические сходства.

Теперь перед нами опять, но уже в новом свете, вырисовывается вполне реальный фактор асимметрии между метафорической и метонимической операциями или, точнее, между соответствующими условиями их возможности — сходством и смежностью; асимметрии, коренящейся не в самом кинематографическом языке (который мог бы показаться преимущественно метонимическим лишь за счет того, что соединяет в некий порядок образы и звуки, взятые из реального мира) и не в диегетическом фильме или вообще в репрезентативном искусстве, которые могли бы показаться полностью метонимическими, поскольку основываются на воображаемой референции. Не стоит по любому поводу обращаться к двум этим темам, где присутствует (хотя и неявно) кое-какая истина. *Преимущество метонимии*, с некоторыми следствиями которого мы уже здесь сталкивались, имеет более глубокое происхождение, чем любой фильм (или книга, или картина...); оно восходит к тем особенностям, которые с самого начала определяют метафорический и метонимический акты, отличают их друг от друга и в то же время предполагают существование их обоих.

Метонимический акт по своей сути более *вероятен* и, вполне возможно, более распространен по сравнению с метафорическим. В дальнейшем в нашем исследовании мы сосредоточимся, и отнюдь не случайно, на сходной — а на самом деле, той же самой — асимметрии между сгущением и смещением в поле психоанализа. Как известно, согласно Жаку Лакану, смещение и метонимия лучше избегают цензуры;⁴⁷ одного этого достаточно, чтобы отдавать

⁴⁷ Lacan J., *Écrits*, p. 511 (смещение как «самый характерный способ бессознательного обходить цензуру»). Также на p. 515 «формулы», представля-

отчет в гораздо большей *легкости* (*aisance*) их действия (слово можно понимать в каких угодно смыслах).

В «Толковании сновидений»⁴⁸ Фрейд отмечал, что не все связи между мнезическими следами устанавливаются с одинаковой легкостью. Некоторые из них (в которых сегодняшний читатель разглядит постоянный повод для метонимии) представляются в какой-то степени созданными заранее; они восходят к впечатлениям, которые у перцептивного «входа» психического аппарата (= система предсознательного) появляются совместно, но это «совместно», конечно, допускает различные степени. Напротив, другие связи — особенно, как указывает автор, различные ассоциации по сходству — не даны в такой степени заранее; они требуют пролагания большего числа новых путей и в большей мере вовлекают бессознательное. Эта последняя мысль (как я уже говорил) была подхвачена Лаканом.

На самом деле, в воспринимаемые данные ничего не «вписано». Но очевидно, что смежности зависят от них в большей мере. Можно дискутировать о степенях соседства элементов (отсюда довольно бесполезные споры о том, где заканчивается референциальная вселенная текста), но споры о большей или меньшей силе подобия или даже о самих подобиях могут продолжаться бесконечно, поскольку последние гораздо больше зависят от индивидуальных реакций.

В этом смысле смежность — это «реальная» связь (воспринимаемая как реальная), сходство — это «воспринимаемая» связь (воспринимаемая как воспринимаемая). Это объясняет модные обобщения о креативном характере метафоры и банальности метонимии.

Возможно, психоанализ необходим именно для того, чтобы по-настоящему осмыслить эту асимметрию, а не просто констатировать ее. Семантика и риторика уже выявили эту асимметрию. Так, например, Стивен Ульманн, по-своему высказывая эту

юющие метафору и метонимию посредством двух различных положений означающих S и S': это, как отмечает автор, «сохранение черты» в метонимии и «преодоление черты» в метафоре. См. также р. 508: «...Что же еще находит человек в метонимии, кроме возможности обходить препятствия социальной цензуры? Эта форма, предоставляющая угнетаемой истине свое пространство, не обнаруживает ли она внутренне связанной с ее представлением рабской зависимости?»

⁴⁸ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 439–440.

мысль,⁴⁹ утверждает, что связи по смежности, возможные источники метонимий, являются «данными» или «внешними»; связи по сходству всегда пребывают «скрытыми» в предметах, их всегда нужно отчасти «изобретать». В метафоре, продолжает он, больше, чем в метонимии, «вдохновенного» (однако в последнее слово автор не вкладывает мелодраматического смысла).

О метафорометонимической дистрибуции

Асимметрия фигур позволит нам, вероятно, лучше осознать, особенно в случае кино, очевидные *дистрибутивные*

неравномерности, которыми отмечены различные комбинации метафорического и метонимического процессов на уровне одной фигуры. Самым распространенным случаем, как мы видели, является «двойная» фигура с бесконечным количеством вариантов соотношения ее составляющих. А что можно сказать по поводу фигур, не являющихся двойными, то есть тех, которые порождаются только одной из двух образных операций? Или же (разница здесь лишь в том, где провести границу) что можно сказать о фигурах, в которых одна из образных операций явно преобладает над другой, приняв на себя наиболее активную роль в работе символического?

Метафора без метонимии встречается довольно редко; строго говоря, для этого потребовался бы мотив, не имеющий никакого отношения ко всему остальному фильму или к смежности, «данной» в любом социальном поле восприятия, которое каким-либо образом могло быть связано с фильмом. Многие кинематографические метафоры содержат в себе метонимии. Ассоциация по смежности в некотором отношении «легче», а поэтому она облегчает развитие других процессов: метафора этим пользуется. «Чистая» метафора пренебрегает поддержкой метонимии; в этом случае элемент как бы насильно вводится в ткань фильма, причем это вторжение происходит не под предлогом «естественной» связи, а только на основании сходства с другим элементом: это операция более радикальная. (В классификации на с. 212–213 настоящего изд. этот случай соответствует типу 1 без примесей типа 4 или типу 2 без проникновения типа 3.) Это относится не только к

⁴⁹ Ullman S., *Précis de sémantique française*, p. 285.

кино. Жерар Женетт показал,⁵⁰ что метафоры и сравнения у Пруста почти всегда разворачиваются между двумя элементами, данными в повествовании, то есть подобие там возникает из факта близости и затем обогащается за счет нее. Это совершенно не случайно, особенно для такого полностью диегетического произведения, где велика возможность обнаружить элемент сравнения внутри универсума самого произведения, и нет нужды искать его где-нибудь вовне.

Метонимия без метафоры (мотив, символизирующий другой мотив при отсутствии *всякого* сходства или контраста, то есть тип 3 без примеси типа 2 или тип 4 без примеси типа 1) тоже встречается достаточно редко. Как только смежность оказывается задействована фильмом — а если этого не происходит, то это простая смежность, а не метонимическая, — причем задействована неизбежно в ущерб другим соседствующим референтам, показанным на экране, становится трудно не ощутить «сходства» между элементами, близость которых, таким образом, *представлена* (во всех смыслах слова) с достаточной настойчивостью (как в приведенном выше примере с Джорджем Рэфтом и его монетой). Парадокс асимметрии: присущее смежности свойство самоочевидности одновременно обуславливает как «вероятность» наличия метонимической основы метафор (= редкость чистых метафор), так и вероятность метафоризации метонимий (= редкость чистых метонимий). «Чистоту» так же трудно найти наверху шкалы (метафора), как и у ее основания (метонимия).

Итак, это два редких явления. Но редких в разной степени. И таково продолжение парадокса: эмпирический характер смежностей, реальный или мифический, тоже играет роль (здесь одна и та же причина порождает противоположные следствия) в том, что более или менее чистая метонимия встречается (при прочих равных) чаще, чем метафора. Один элемент фильма может символизировать другой, не обладая никаким специфическим сходством с ним, или же такое потенциальное сходство может вовсе и не доминировать в процессе символизации. Достаточно или почти достаточно подчеркнуть соседство этих элементов, чтобы превратить один из них в *указание* на другой. Получается некая *эмблема*, вроде тех логотипов (например, двойное V фирмы «Ситроэн»),

⁵⁰ Жерар Женетт, Метонимия у Пруста, в кн.: Женетт Ж., *Фигуры*, в 2 т., пер. с фр. под. ред. С. Зенкина. М.: Издательство Сабашниковых, т. 2, с. 37.

которые вызывают в памяти какую-то институцию только за счет того, что постоянно ассоциируются с ней в сознании людей, при том что не имеют с ней ничего общего: смежность работает сама по себе (я имею в виду, что сходство не задействуется или же оно было утрачено с течением времени).

Переносы такого рода имеют свои эквиваленты в кино и даже встречаются довольно часто. Так происходит, например, всегда, когда некий персонаж наделяется какой-нибудь отличительной чертой в поведении, особенностью в одежде и т. д. (здесь мы касаемся проблемы *типажа*), которая постоянно сопровождает его появление на экране или на звуковой пленке, так что в конце концов может действительно обозначать этот персонаж, в большей или меньшей степени *замещая* его: это соответствует метонимии, вначале представленной как синтагма (= тип 4, рассмотренный выше), а затем как парадигма (= тип 3); метонимии, которая тем более является чистой, что выбранная черта лишена внутреннего сходства с героем и стала «характерной» только потому, что неизменно его сопровождала (конечно, существует целый ряд промежуточных случаев). Или, например, персонаж, который всегда насвистывает один и тот же мотив (чтобы вызвать его в памяти, даже не надо видеть его на экране, достаточно одного звукоряда), или герой, который курит огромную сигару (положенная в пепельницу, она будет сообщать нам о том, что он находится поблизости, хотя его самого в кадре нет), или главарь банды с искаленной ногой (отсюда крупные планы обуви: метонимия-синецдоха) и т. д. *Окружающая обстановка* в фильме также может рассматриваться подобным образом: вспомним роль, которую играют вывески с гигантской заглавной «К» в фильме «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса. Или отбрасываемые тени, которые метонимичны по определению (хотя этот пример не является «чистым» и отчасти парадоксален, поскольку существует целая традиция, рассматривающая тени как метафоры). Например, «Человек-тень» Артура Робинсона,⁵¹ экспрессионистское кино вообще, фильмы ужасов и т. д.

⁵¹ В соавторстве с Альбином Грау. Немецкий «экспрессионистский фильм» 1923 года. Оригинальное название: «Schatten» (= «Ombres»).

6 >

Фигура и субституция

А теперь о другом сложном вопросе в том узле проблем, который нами рассматривается, на этот раз связанном с представлением о *субституции*

(или вытеснении, замещении и т. д.). Обычно субституцию приравнивают к метафоре⁵² и противопоставляют метонимии, понимаемой как порядок со-присутствий. При этом мы опять сталкиваемся с путаницей между дискурсивной осью (парадигмы/синтагмы), где это разделение действительно работает, и референциальной осью, где оно проявляется иначе. Некоторые формулировки Якобсона в статье 1956 года (особенно при неглубоком ее прочтении) могли способствовать этому «форсированию» изоморфизма, соблазну обобщенной классификации; это в особенности связано с тем, что в статье присутствуют два антитетических ряда терминов, каждый из которых довольно многочислен, поэтому в этой упорядоченности заключен риск, что читатель посчитает все термины каждого ряда квазисинонимичными. По одну сторону Якобсон располагает «селекцию», «субституцию», «сходство» и «чередование», по другую — «комбинацию», «контекстную композицию» (*contexture*), «смежность» и «сочетание». В первой группе доминирует идея замещения, во второй — противоположная ей идея аккумуляции. Поскольку в той же статье фигурирует пара метафора–метонимия, то возникает вольное или невольное стремление моделировать ее в соответствии с той же самой семантической оппозицией (= выбор vs одновременная актуализация), забывая, что в другом фрагменте⁵³ проводится различие между семантическим (референциальным) и дискурсивным уровнями.

Что касается этого второго уровня, то здесь действительно понятие вытеснения и понятие парадигмы равны по объему и полностью совпадают. Парадигма изначально определяется как субститутивный класс, где только один член, временно «замещающий» другие, может появиться в данной точке текстовой по-

⁵² Включая и пассаж Лакана (Lacan J., *Ecrits*, p. 507): «Слово за слово, такова формула метафоры...» На самом деле, это определение тропа вообще, а также метонимического тропа в частности (см. далее). Это уже отмечалось Жераром Женеттом (см. Женетт Ж., *Метонимия у Пруста*, с. 36).

⁵³ Якобсон Р., *Язык и бессознательное*, с. 46–47.

следовательности. Употребление имперфекта исключает возможность употребления будущего времени в одном и том же месте текста. Выбрать чередующийся монтаж — значит отказаться от линейного монтажа в одном и том же эпизоде. Напротив, синтагматическая процедура никогда не предполагает замещения одного элемента другим, она целиком основывается на противоположном действии, ее единственная цель — *упорядочить* (расположить) элементы, которые все присутствуют в дискурсе, — здесь нет речи о выборе. Чтобы составить атрибутивное предложение, надо «сочетать вместе» субъект, связку и предикат; если бы эти единицы стали рассматриваться как конкурирующие и если бы возник вопрос о том, какая из них должна вытеснить остальные, мы бы вышли за рамки атрибутивной синтагмы, которая была бы разрушена как таковая. Точно так же мы бы разрушили чередующийся киномонтаж (другой тип синтагмы), если бы попытались выбрать между двумя сериями кадров, которые его образуют, то есть если бы между этими сериями были установлены отношения селекции.

В случае метафоры и метонимии все обстоит иначе, поскольку метафора и метонимия непосредственно определяются не по отношению к последовательности дискурса, а по отношению к реальному или воображаемому референциальному горизонту. Сходство между двумя «объектами» может стать исходной точкой метафорической операции: но нам ничего не известно о том, будут ли соотносящиеся означающие оба фигурировать в высказывании или одно из них займет место другого. То же относится к метонимическому процессу, когда два объекта, не являясь подобными, постоянно связываются на практике. Слишком часто забывают, что понятие вытеснения (или противоположное и дополнительное ему понятие соположения) чуждо понятиям метафоры и метонимии; причем чуждо непоправимо, по самому своему определению.

Было бы полезно теперь ненадолго обратиться к классической риторике, не столько в виду ее исторической ценности (впрочем, в этой области я недостаточно компетентен), сколько ради тех иллюстративных возможностей, которыми она обладает и поныне. Обычно авторы риторик использовали термин «сравнение» для одного из вариантов метафорической операции в современном смысле, а именно того, который определяется как раз (вопреки сегодняшним ожиданиям) соприсутствием в предложении обоих

членов сравнения, то есть своей не-субститутивной структурой («gai comme un pinson», — букв.: «веселый, как зяблик»); это в принципе соответствует типу 1 моей кинематографической классификации («метафора-синтагма»). Конечно (и именно в этом одна из причин терминологической путаницы), сам термин «метафора» в риторике чаще всего сохранялся за другим видом метафорического процесса, основывающимся, напротив, на том, что элемент, который сравнивается, вытесняется элементом, с которым он сравнивается: это метафора-парадигма (в кино это приблизительно тип 2 по моей классификации): «Эти львы дрались до конца» вместо «Эти храбрые солдаты дрались до конца». Но то, что две эти возможности существуют внутри «метафорического» процесса, как его определяет Якобсон, должно напомнить нам, что эта область не совпадает всецело с порядком субституций, то есть с парадигмой.

Подобное расхождение существует между метонимической операцией и порядком соположений (= синтагмой). Метонимия, как ее определяли риторики, включала в себя как фигуры соприсутствия («Мой меч, карающая сталь, смоем этот позор»), так и фигуры замещения («Моя карающая сталь смоем этот позор», где *сталь* вытеснила из предложения *меч*); существовали метонимии-синтагмы и метонимии-парадигмы, и у этого различия есть эквивалент в кино — оппозиция типа 4 и типа 3. (Я должен подчеркнуть, что речь идет только об однородности: мы находим в кино те же различия, а не те же фигуры; искать те же самые фигуры в совершенно ином языке — занятие безнадежное, и к тому же это попытка полностью искусственного применения законов одной системы к другой; однако лежащие в основе принципы остаются, поскольку сфера их действия является общей по определению, и в конечном счете именно они позволяют нам лучше разобраться в кинематографических образных операциях.)

С точки зрения риторики, работа метонимии является более «завершенной» в типе 3 (парадигме), чем в типе 4 (синтагме): приравнивая метонимию к соположению, мы ожидаем совершенно обратное. Дело в том, что в субститутивной метонимии, и только в ней, метонимизирующий элемент («сталь») в достаточной мере впитал значение метонимизированного элемента («меч»), чтобы занять его место в дискурсе. Равным образом работа метафорического идет значительно дальше в собственно метафоре (субститутивной), чем в обычном сравнении. Короче говоря, риторика

считала *парадигматический критерий*, возможность дискурсивной субституции не привилегией фигур сходства, а последней стадией, апофеозом всякого символического импульса (будь он метафорическим или метонимическим). Взаимозаменяемость двух членов подразумевает, что семантический перенос от одного к другому, независимо от характера этого переноса, утвердился в достаточной степени, чтобы оба члена в большей или меньшей степени стали эквивалентами: пока они оба присутствуют в высказывании, мы не можем быть уверенными в том, что символизирующий элемент полностью принял на себя значение символизируемого элемента и, следовательно, способен обойтись без него. (Здесь в риторике скрывается некое подобие отношений «отец–сын»). Отсюда совершенно особое и на протяжении времени неизменно возраставшее значение, которое риторическая традиция придавала *тропам* по сравнению с более широким набором остальных «фигур». Я вернусь к этому позже в связи с проблемой слова — единицы, которая отсутствует в кино. Риторический троп обычно определяется как фигура, обладающая двумя признаками: троп относится к четко ограниченной единице (чаще всего — к слову), а не ко всей структуре предложения; троп не просто затрагивает контекстуальный смысл слова, а меняет само его значение (или дает ему новое толкование). Чтобы пояснить это, скажем, что *антитеза* — это самый типичный пример «фигуры не-тропа», так как в ней отсутствуют оба определяющих свойства тропа. В риторике троп (неважно, метафорический или метонимический) считается совершенной фигурой или даже единственной «подлинной» фигурой (Дюмарсэ, Фонтанье). Троп, по своему определению, субститутивен: означаемое полностью перешло из означающего 1 (символизируемого элемента) в означающее 2 (символизирующий элемент), следовательно, означающее 2 «поменяло свое значение» (оно приобрело «фигуральное значение» вместо своего прямого значения или в дополнение к нему) и может заменить в дискурсе означающее 1: например, «сталь» вместо «меча» или «пламя» вместо «любви» — высший триумф метонимического и метафорического.

Таким образом, связи по сходству и связи по смежности обладают тем общим свойством, что с самого начала содержат в себе возможность будущего вытеснения (не всегда реализуемого), некоего психического транзитивного движения, которое «идет» от одного элемента к другому, силы, которая стремится к субститу-

ции: в метафоре, как и в метонимии, цепочка значений раздваивается, языковое пространство размыкается, одно означающее зависает в неопределенности «позади» другого (Лакан).⁵⁴ Для некоторых исследователей риторики это и есть определение всякой *фигуры*: создание разрыва между прямым и переносным смыслами (Женетт).⁵⁵ А в психоанализе — это общее свойство сгущения и смещения: разрыв между явным и скрытым. Просто этот импульс субституции, если рассматривать его последствия в эксплицитном дискурсе (написанном предложении, эпизоде фильма и т. д.), может достичь своего завершения и обратиться в парадигму (метафорическую или метонимическую), тогда как в других случаях два элемента, по-прежнему потенциально конкурирующие друг с другом, соплагаются в тексте и таким образом образуют в нем синтагму. Сновидение действует так же: некий персонаж представляет моего отца, позволяя мне удалить его из онирического потока. Но в другом сне я увижу его рядом с моим отцом. Образное выражение (смещение или сгущение, в зависимости от конкретного случая) одинаково в обоих снах: X = мой отец. Однако один элемент, представляющий другой, может либо заменить его, либо, наоборот, оказаться рядом с ним. Это и есть различие между парадигмой и синтагмой, и оно не совпадает ни с оппозицией метафора/метонимия, ни с оппозицией сгущение/смещение.

7 > Проблема слова

Сравнивая кинематографический язык с вербальным языком, с точки зрения их функционирования в качестве механизмов символического

(а значит, их положения относительно любой фигуры или образного выражения), мы неизбежно и постоянно сталкиваемся с проблемой слова (или лексемы: в принятой нами перспективе исследования они являются одним и тем же; слово содержит или одну лексему, или несколько раз и навсегда «спаянных» вместе

⁵⁴ См. в особенности обе формулы в: Lacan J., *Écrits*, p. 515, где метафора и метонимия приводят в движение означающее S и означающее S'.

⁵⁵ Женетт Ж., Сокращенная риторика, с. 19; а особенно: Gérard Genette, *La rhétorique et l'espace du langage, Tel Quel*, n. 19, Automne 1964, p. 44–54.

лексем). Язык содержит слова (и лексемы), тогда как в кинематографическом языке отсутствует семиотический «уровень», который бы им соответствовал, это язык без лексики (словаря), если понимать под нею конечный список фиксированных элементов. Из этого, однако, не следует, что язык кино лишен любых предварительно сформированных *единиц* (эти два явления очень часто путают). Но там, где такие единицы обнаруживаются, они представляют собой схемы соединения, а не приготовленные заранее элементы вроде тех, которые содержит словарь. Разумеется, эту разницу нельзя трактовать в терминах метапсихических «сущностей», как недопустимо прибегать к распространенным мифологиям, противопоставляющим «слово» и «образ»: схема соединения сама является фиксированной единицей (только на более высоком уровне), и, наоборот, слово представляет собой не что иное, как соединение (но уровнем ниже: соединение фоном или графем, если это написанное слово). Тем не менее в более техническом плане, который предполагает сравнительная типология семиологических механизмов, эта разница в высшей степени существенна.

Как показывает формализация трансформационной генеративной грамматики, многие типичные свойства языка связаны с тем, что он может быть «описан» (в логическом смысле) только посредством модели, содержащей не один, а *два* перечня: перечень разрешенных комбинаций элементов (то, что генеративная лингвистика называет «грамматикой» в строгом смысле, или совокупностью «правил») и перечень разрешенных элементов, которые, в соответствии с той же терминологией, представляют собой «алфавит», или «словарь» (второй термин ближе к обычному употреблению). С этой точки зрения, мы могли бы сказать, что особенность кинематографического языка состоит в том, что он может быть описан в пределах одного перечня, — что в нем до некоторой степени присутствует грамматика, но отсутствует словарь.

Присутствие или, наоборот, отсутствие слова в конкретном коде влечет за собой довольно многочисленные структурные последствия, которые на современном этапе семиологических исследований в целом еще не определены. Возможно даже, что они могут быть по-настоящему «оценены» лишь каждое по отдельности, одно за другим, как это часто бывает со сложными и многосторонними феноменами, глубинное единство которых, общий для них корень, обнаруживается на более позднем этапе, при более

продвинутом состоянии знания, после первоначального обзора их различных и кажущихся до поры разрозненными проявлений. Как бы то ни было, мне хотелось бы воспользоваться возможностью, которую предоставляет (или навязывает) мне данное исследование, и рассмотреть одно из этих проявлений, напрямую касающееся метафоры и метонимии.

Фигура/троп

В сегодняшней науке, даже если она не всегда это осоз-

знает, метафора и метонимия упорно связываются с представлением о такой специфической единице, как слово; отсюда происходит (хорошо знакомое) затруднение, которое возникает у нас при применении этих понятий к «языку без слов», каким является кино. Почему «позади» этой проблемы постоянно присутствует слово, почему неизбежно это видимое или невидимое присутствие, так часто сбивающее с толку?

Выше я стремился показать, что объединение всех фигур в одну всеобъемлющую пару метафора/метонимия было осуществлено при едва ли не более активном участии структурной лингвистики, чем риторики. Однако объединенные таким образом фигуры, как и само понятие фигуры, приходят к нам из риторической традиции. Соединение двух этих источников в силу разных причин ведет к «спутыванию» проблемы образного выражения и проблемы слова, тогда как в действительности они являются совершенно различными.

Давление, исходящее от лингвистики, легко понять, поскольку специфическим объектом этой дисциплины является именно «вербальный язык», где слово (или лексема) является единицей первостепенной важности.

Влияние, оказываемое в этом же направлении риторической традицией, нельзя объяснить так же просто, ведь авторы риторик никогда не говорили и никогда не думали, что различные описываемые ими фигуры действуют исключительно на уровне отдельного слова. Напротив, значительную часть своих работ они посвящали фигурам, развертывающимся на протяжении нескольких слов или в рамках целого предложения, таким образом подготавливая (как хотелось бы надеяться) последующие сопоставления с кинематографическим текстом. *Перифраза*, по определению, захватывает последовательность из нескольких слов, *повисание* — целое

предложение (= эта фигура состоит в откладывании конца предложения за счет увеличения числа вводных конструкций), *аллитерация* (= повтор фонем, а точнее, согласных) предполагает сближение различных слов в силу их звучания (например: «*Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?*» — «Те змеи, что шипят на ваших головах <...> Не для меня ль они?»),⁵⁶ *эллипсис* (= пропуск некоторых синтаксических элементов вплоть до необходимого для понимания минимума) — это всегда фигура всего предложения; то же самое — *умолгание*, или *апозиопезис* (= прерванное, оставленное незаконченным предложение, что указывает на внезапный взрыв эмоций), а также *анаколуф* (= нарушение синтаксической конструкции, наличие в одном предложении двух синтаксически несовместимых схем, например: «Твой друг, я скажу ему, что...»). Любой знаток мог бы легко продолжить этот перечень.

На протяжении веков в трудах по риторике отчетливо прослеживается мысль о том, что не все фигуры образуются на уровне отдельного слова. То, что мы называем сегодня «фигурами», используя этот термин как видовое обозначение для всех дальнейших внутренних классификаций, в трактатах по риторике обычно определялось как «украшения» или «оттенки» (*colores rhetorici*). Внутри категории «украшения» постоянно встречалось разделение (хотя терминология и сами границы многократно менялись на протяжении истории) между «оттенками», связанными со строго локализованной единицей дискурса (почти всегда — со словом), с одной стороны, и «оттенками», сама природа которых предполагает более широкие рамки синтагматической референции (группа слов, предложение, сложное предложение), с другой стороны. Это разделение обычно формулировалось как различие между *тропами* и *фигурами*, где термин «фигура» отнюдь не соотносится с отдельным словом и даже определяется через противопоставление ему; правда, в некоторых случаях «фигура» является видовым обозначением (как и сейчас), а тропы составляют подмножество фигур; но принцип классификации остается более или менее одним и тем же (= критерий слова). В общем, риторическая традиция, казалось бы, должна была «подготовить» нас к тому, чтобы воспринимать образные выражения как своего рода вращательные

⁵⁶ Цитата из заключительной сцены трагедии Расина «Андромаха» (Расин Ж., *Трагедии*, пер. с фр. И.Я. Шафаренко и В.Е. Шора. Новосибирск: Наука, 1977, с. 63).

импульсы, способные (в каждом втором случае) выходить за пределы слова: она должна была бы научить нас *отделять фигуральное от лексического*.

Но, по большому счету, ничего подобного не произошло. Как мне кажется, тому есть три главные причины. Во-первых, в риторике некоторые из «фигур не-тропов», хотя и разворачиваются на протяжении нескольких слов, остаются, по своему определению (или же в подавляющем большинстве зафиксированных случаев), связанными с единицей-словом. Например, *антитеза*: семантический контраст, совпадающий с синтаксическим параллелизмом («Виновный, совершает одно... невиновный, совершает другое...», где «виновный» и «невиновный» оба находятся в позиции грамматического субъекта). Очевидно, антитеза может беспрепятственно относиться к целым частям сложного предложения (по меньшей мере, это ее принцип); но мы все знаем, хотя бы по нашим воспоминаниям о школьных уроках риторики, что чаще всего об антитезе говорят в тех случаях, когда она затрагивает два слова (а если антитеза «запутанная», ее стремятся разделить на несколько антитез, каждая из которых состоит из словесной пары). Во всяком случае, утверждение, что для антитезы требуются *два* слова, неоднозначно, поскольку оно показывает, что для образования антитезы необходимо предложение, но что при этом основное ее действие направлено на отдельное слово. Эта двойственность, это колебание между рамками предложения и границами слова еще отчетливее проявляются в случае других фигур не-тропов, о двух из которых я уже говорил выше. *Зевгма* («облаченный в прямодушную честность и белый лен»), по своему определению, заключает в себе колебание между предложением и словом: одно и то же слово («облаченный») управляет двумя другими («честность» и «белый лен»), которые находятся в отношении синтаксического параллелизма (существительные в функции дополнения отлагательного прилагательного), но являются несовместимыми по другой оси (здесь по оси абстрактного/конкретного): таким образом, фигура разворачивается *в рамках* предложения, но сконцентрирована на одном слове (ср. с. 191–192). То же можно сказать о *гипаллаге* (с. 198–199): слово (чаще прилагательное), которое грамматически управляется одним словом в предложении, по своему «прямому» значению должно было бы относиться к другому слову, и т. д.

Во-вторых, имеет значение и то, что две современные «сверхфигуры», наложенные на лингвистическую дихотомию парадигмы

и синтагмы, получили *названия* метафоры и метонимии, а не иных риторических фигур, которые теперь слились с этими обозначениями. Даже когда мы решим принять якобсоновское определение этих понятий, нам будет трудно избежать некоторого влияния путем сгущения (или *contaminatio*, в латинской терминологии)⁵⁷ классического значения соответствующих слов. Это неизбежно сказывается на реальном объеме этих понятий и практике их употребления: очень часто при использовании «метафоры» и «метонимии» в их современном понимании в рамках бинарной концепции, в них, может быть произвольно, сохраняется некоторый смысловой остаток классической метафоры и классической метонимии. Последние, в отличие от других риторических фигур, которые ретроактивно стали вариантами метафоры и метонимии в современном понимании, представляли собой тропы, так что *привилегия слова* незаметно сохраняется даже в широких определениях метафорического и метонимического путей, где она совсем неуместна: мы говорим о фигурах вообще, но часто имеем в виду прежде всего фигуру, относящуюся к одному слову. Мы не должны забывать, что в риторике «метонимия» обозначала не всю совокупность символических образных операций, основанных на референтной смежности, а лишь те из них, которые вели к изменению значения слова (= тропологический критерий); в противном случае гипаллага, например (см. выше), оказалась бы весьма близкой метонимии, поскольку она заключается в скольжении вдоль цепочки референтов; однако традиция их разделяет. Традиционная метафора еще более очевидно маркирована как троп, поскольку именно критерий слова позволяет провести эксплицитное различие между «метафорой» и «сравнением» (к этому вопросу я еще вернусь). В риторике «метафора не-троп» невозможна; тогда как в кино метафорическое (или сгущение, по Фрейду) чаще всего обнаруживается в виде метафор не-тропов: и эта разница нацеливает нас на «проблему слова» и ее важность для современной рефлексии над *общими проблемами текстопорождения*.

Тем важнее бороться с престижем единицы-слова и вытекающими отсюда редуccionистскими последствиями, которые и далее «укрепляются» за счет третьего исторического фактора, очень

⁵⁷ Обычный прием у латинских авторов комедий — особенно у Теренция, — который состоит в том, что берутся две греческие комедии (например, Менандра) и составляется одна латинская.

хорошо описанного в некоторых работах Жерара Женетта⁵⁸ и Ролана Барта.⁵⁹ Напомню основное развитие их мысли: теория словесных фигур — это лишь часть изучения «украшений», а это изучение, в свою очередь, является лишь одним из аспектов (= *elocutio*, или работой «стиля») риторической программы, как она была изначально определена, например, Аристотелем или Квинтилианом: в *trivium* риторики также входили *dispositio*, искусство композиции или построения «плана» текста, и *inventio*, или выбор аргументов, из которых выстраиваются рассуждения, раскрывающие «суть дела»; *techne rhetorike* часто включало два других раздела, а именно «actio» (жест и дикция, искусство «произносить» речь) и «memoria» (= умение запоминать клише и заново использовать их в речи).⁶⁰ Но сфера влияния риторики постоянно уменьшалась на протяжении веков, как шагреновая кожа. В течение средних веков она постепенно свелась к одному «*elocutio*». В XVII и XVIII веках она все более ограничивается изучением тропов вследствие двух сближающихся тенденций: с одной стороны, пренебрежения к изучению фигур, не являющихся тропами, о которых больше почти не говорят (Дюмарсэ), а с другой стороны, более или менее очевидного утверждения тропологического критерия для изучения всех фигур (Фонтанье). Другими словами, из общей теории речи риторика превратилась для нас (в том виде, в каком ее унаследовал наш XX век) в перечень фигур, относящихся к отдельному слову, почти что в приложение к лексикологии и этимологии.

⁵⁸ См.: Женетт Ж., Сокращенная риторика (вся вступительная часть статьи).

⁵⁹ Barthes R., L'ancienne rhétorique, *Communications*, 1970, n. 16, p. 172–229 (Recherches rhétoriques).

⁶⁰ Как мы видим, все эти разделы относятся к *красноречию*, к «ораторскому жанру» с его тремя исходными подвидами: *совещательным* (= политическим), *судебным* и *эпидейктическим* (= торжественным). В самом деле, риторика изначально включала все приемы кодифицируемого устного высказывания, а область ее ведения ограничивалась только областью поэтики (см. у Аристотеля противопоставление двух соответственно озаглавленных трактатов). Поэтика была теорией вымысла (обычно *написанного* текста), а не публичных выступлений в реальных ситуациях. В эпоху французского классицизма эта граница исчезает и «поэзия» сама переходит в ведение риторики. Вот почему риторика, преподаваемая сегодня в лицеях и колледжах, является в не меньшей (или даже большей) степени письменным упражнением, нежели упражнением устным.

Риторическое и иконическое

Именно это господство слова, в ущерб предложению и живому развертыванию высказы-

звания, в значительной степени усложняет использование риторических категорий в изучении дискурса кино. Мы, однако, должны признать, что все эти столь точные различия (которые в каком-то смысле куда богаче, чем современный метафоро-метонимический бином) полезны в том отношении, что побуждают нас совершенствовать кинематографические классификации и направляют наше внимание на реальное разнообразие тех фигур, которые встречаются в фильме. Отсюда наш интерес к тем исследованиям,⁶¹ которые велись в этом направлении. Однако сам принцип таких исследований (= перенос понятий из риторической сферы в иконическую) всегда сталкивается, по существу, с одним и тем же препятствием: в тексте фильма (или фотографии и т. д.) отсутствуют единицы, соответствующие слову, а почти все риторические фигуры в той или иной степени определяются по отношению к слову: либо прямо (= тропы), либо посредством соединения нескольких слов, либо путем отрицания (когда определение

⁶¹ В самом деле, существует ряд вполне основательных и проясняющих дело исследований, в которых фигуры кино — или же вообще иконические фигуры, и в частности визуальные образы рекламы, — анализируются в соответствии с «тонкими» классификациями традиционной риторики (что не исключает в некоторых случаях использования концепции бинарной оппозиции в якобсоновском варианте). Я не знаю всех этих исследований, но упомяну хотя бы некоторые из них:

Ekkehard Kaemmerling, *Rhetorik als Montage*, in: Friedrich Knilli, ed., *Semiotik des Films*. Munich: Hanser Verlag, 1971, s. 94–109.

Gui Bonsiepe, *Visuelle Rhetorik*, *Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung-Ulm, Allemagne*, 1965/1966, n. 14–16, s. 22–40.

Alberto Farassino, *Ipotesi per una retorica della comunicazione fotografica*, *Annali della Scuola Superiore delle comunicazioni sociali*. Milan, 1969, n. 4, p. 167–190.

J.B. Fages, *Les figures du conditionnement*, *Cinéthique*. Paris, Sept.–Oct. 1969, n. 5, p. 41–44.

Jacques Durand, *Rhétorique et image publicitaire*, *Communications*, 1970, 15 (L'analyse des images), p. 70–95.

Jacques Durand, *Les figures de rhétorique dans l'image publicitaire: les figures disjonctives*, *Bulletin de Recherches-Publicis*. Paris, février 1969, n. 6, p. 19–23.

Geneviève Dolle, *Rhétorique et supports de signification iconographiques*, *Le cinéma en savoir*, de l'Université de Lille–III, 1975, n. 159 (Revue des Sciences humaines), p. 343–357.

гласит, что данная операция не относится к слову) и т. д. В результате во многих случаях при изучении фильма от исследователя ускользает сама возможность *разлигить* какие-либо две фигуры, которые в риторике (но только в ней) разделяются совершенно отчетливо. Тонкие классификационные различия, являвшиеся несомненным достоинством риторики, могут теперь оказаться не слишком удобными.

Я возьму только один особенно яркий пример, который касается существа вопроса: существуют ли в фильме метафоры (в риторическом смысле) или нет? В риторике термин «метафора» использовался только в тех случаях, когда символическая «работа» референтного сходства приводила к сжатию, к концентрации (см. фрейдистско-лакановское понятие сгущения) в пределах одного слова (произнесенного или написанного), то есть когда в предложении был выражен только один сравнивающий элемент без сравниваемого (= «эта свинья» вместо «этот отвратительный человек»). Если оба элемента сосуществовали синтагматически, то такой случай определялся как сравнение, а не как метафора. К тому же имела целая шкала промежуточных случаев, как самым убедительным образом показал Жерар Женетт,⁶² и каждая из этих процедур соответствовала вполне определенной «фигуре», даже если некоторые из них и не были специально выделены и поименованы риториками. В полностью «экипированном» сравнении перенос по «сходству» эксплицитно выражен на всех своих этапах: высказывание определяет сравнивающий элемент, сравниваемый элемент, «мотив» сравнения (общий аспект обоих *comparanda*: в чем они схожи?) и наконец «компаративный модализатор», металингвистическое утверждение акта сравнения (= «как», «подобно», «напоминает» и т. д.). Таким образом, все эти операции состоят из слов или группы слов, причем наличие или отсутствие каждого из них может быть ясно установлено, что и позволяет четко отличить одну фигуру от другой. Предложение «Моя любовь пылает, как пламя» содержит сравнивающий элемент (пламя), сравниваемый элемент (любовь), мотив (пылает) и модализатор (как). В другом (тоже возможном) предложении «Моя любовь подобна пламени» отсутствует только мотив. В предложении «Моя любовь — жгучее пламя» (я немного упрощаю классификацию Женетта) снова появляется мотив (жгучее), но исчезает модализатор. В предложе-

⁶² Женетт Ж., Сокращенная риторика, с. 24–27.

нии «Моя любовь — это пламя» нет ни мотива, ни модализатора. Наконец, пройдя через другие возможные случаи, которые я здесь опускаю, мы приходим к метафоре («мой жар»), в которой сохраняется только сравнивающий элемент. Так действует исследователь риторики.

А что будет делать семиолог кино, анализируя, например, известное начало «Новых времен» Чаплина? На протяжении всей истории кино традиционная теория неизменно считала этот эпизод «кинометафорой». В этом эпизоде сначала показывается стадо баранов, а затем толпа людей, устремляющихся ко входу в метро. Для специалиста по риторике здесь не будет сравнения, поскольку нет модализатора. Здесь не будет и метафоры, поскольку на экране присутствует сравниваемый элемент (толпа). Так же сложно решить, выражен ли здесь мотив (*tertium comparationis* — в данном случае, идея «сбивания в стадо»): оба кадра явно подсказывают его, а значит, он не «отсутствует»; но он не представлен как отдельная единица, выраженная словом, которое может быть изолировано от остальных (таким, как «сбиваться») и, следовательно, не «присутствует» как таковой. Что касается модализатора, то до какой степени соположение двух образов в фильме (которое в других примерах выделяется с помощью зрительного эффекта: наплыва и т. д.) можно рассматривать в качестве эквивалента *как, подобно, напоминает?*⁶³

Эту фигуру невозможно соответствующим образом классифицировать в рамках традиционной риторики, и опять-таки по причине отсутствия такой единицы, как слово. Напротив, бинарная концепция фигур — и это одна из причин, по которой я ее принимаю, хотя и намерен значительно *модифицировать*, — позволяет нам поместить начальный эпизод «Новых времен», в соответствии с характером референции, в более широкие, но и более реальные подмножества. Более реальными эти подмножества оказываются не только в кино, но также (здесь, возможно, существует обратное воздействие) и в написанных текстах, как только мы начинаем искать в них не детальные таксономии поверхностного уровня, а главные типы путей символического и определять

⁶³ Я уже занимался такого рода проблемами вслед за Жаном Митри, размышляя над десятой главой «Problèmes actuels de théorie du cinéma», — в статье 1967 года, которая повторно напечатана во втором томе *Essais sur la signification au cinéma*.

каждый конкретный случай на пересечении нескольких «глубинных» категорий, число которых неизбежно более ограничено. В самом деле, на этом уровне, где значение как бы «прирастает», различие между «языками без слов» и «языками со словами» становится не столь решающим. Если мы четко соединяем (но не смешиваем) метафоро-метонимическую пару с оппозицией парадигмы и синтагмы, то в этом случае кинематографическую фигуру стада баранов можно определить (как я это сделал на с. 212) через ее метафорический и синтагматический статус (референциальное сходство и дискурсивную смежность). Метафоро-метонимическая концепция имеет еще одно преимущество, которое, очевидно, не может предложить риторика и которое состоит в том, что эта концепция была исходно выработана в перспективе общей семиологии (в чисто потенциальной перспективе, которую, однако, можно попытаться реализовать), выходящей за пределы языка и предполагающей возможность включать визуальные образы и т. д., а также допускает соединение (хотя, возможно, и не столь непосредственное, как это иногда кажется) с психоаналитическим методом, с понятиями сгущения и смещения: если бы мы отталкивались от риторики, эта операция была бы значительно сложнее (и, вероятно, даже невозможна). Тем не менее нам следует уделять риторике значительное внимание, и не для того, чтобы ее *применять* (ибо никто ничто на самом деле не применяет), но потому что она помогает лучше понять существо дела: на протяжении двадцати пяти веков она была одной из самых впечатляющих и кропотливых попыток самоописания языка, какие мы находим в истории: риторика — огромная символическая машина.

Перспектива прямого «прилаживания» друг к другу риторического и иконического встречается с еще одной сложностью, которая связана одновременно с идеологией и со статусом объекта-языка. С нашей, современной точки зрения, риторическое измерение соответствует «отвердевшим» фигурам, которые образуют регламентируемый кодом перечень (в большой степени подвергшийся вторичной обработке), тогда как возникающие фигуры, напротив, ускользают от риторики. По правде говоря, это мнение отстаивается его сторонниками тем сильнее, чем меньше они знакомы с тем, что на самом деле значили риторические начинания, но поскольку сегодня почти все знают об этом очень мало, то эта оговорка ничего не меняет. В определенном смысле рито-

ры первые (имплицитно) встали на эту точку зрения, поскольку большинство из тех фигур, которые входили в их классификации, были достаточно стереотипными и интересовали их именно в этом качестве. Впрочем, проблема имеет более широкий характер: риторика возникла в эпоху, когда само понятие *оригинальности* и сопровождающее его понятие креативности (вызывающие сегодня такие горячие споры, порой совершенно наивные и не способные понять собственную природу) еще не существовали и не имели идеологического статуса. Вопрос о возникновении или застывании фигур был бессмысленным для ратора, то есть для человека, мыслящего в понятиях *téchne* (= набор регулируемых правилами операций), а не «искусства». Креативность (которую не следует смешивать с истинными новациями, обычно не столь нетерпеливыми) — это изобретение романтизма; вспомним восклицание Верлена: «Риторике сломай ты шею!» (пер. В. Брюсова). Во всяком случае, остается тот факт, что риторика и область кодированного в значительной степени совпадают, как для нас сегодня, так и для самой риторики.

В то же время многие лингвисты считают, что, пользуясь их термином, «стертые» фигуры больше не являются фигурами, что отныне они принадлежат языку (я упоминал об этом на с. 177) и поэтому *риторическим моментом*, истинным моментом фигуры является момент ее возникновения, более «первичный» момент: любопытный переворот! Шарль Балли в связи с этим эксплицитно формулирует⁶⁴ мысль, довольно распространенную среди лингвистов. Мы можем говорить о фигурах, только когда возникает эффект раздвоения, когда прямой и переносный смыслы (означающее 1 «под» означающим 2) действительно воспринимаются как отдельные. Если они таковыми не воспринимаются (или больше не воспринимаются), как в примере со словом «*tête*» (с. 179), мы имеем дело с ложной фигурой или с нефигуральным результатом прежней фигуры: во всяком случае, с «обычным» *именованием*, которое в языке закреплено за обозначаемым так предметом. Впрочем, определенные стороны теории и в еще большей степени практики раторов не пришли бы в противоречие с этой точкой зрения. Они считали, что фигуры (даже те застывшие, которые они имели в виду) начинаются лишь там, где ощущается отклоне-

⁶⁴ См., в особенности, окончание его статьи: Bally Ch., *La pensée et la langue*, *Bulletin de la Societe de Linguistique de Paris*, 1922, t. XXIII.

ние от «простой и общепринятой» манеры выражения,⁶⁵ отклонение, которое в конечном счете есть не что иное, как расхождение прямого и переносного смыслов.

Все эти видимые и вместе с тем реальные разногласия в действительности связаны с тем, что в сфере вербального языка существуют не два, а (по крайней мере) три главных уровня застывания фигур: нулевой уровень, подлинное состояние возникновения (которое еще не является фигурой, если понимать под этим хотя бы минимальную устойчивость); собственно риторическая кодификация («сталь» вместо «меча»), которая предстает уже как реестр более или менее устойчивых фигур, которые воспринимаются, однако, еще как обладающие действительно переносным смыслом (самым обычным обозначением «меча» даже в XVII веке было слово «меч», а не «сталь»); и наконец лингвистическая кодификация («tête»), состояние языка, при котором фигура не является больше фигурой, она стала просто названием. Риторика, предстывая огромным кладбищем в глазах пост-романтической современности, остается принципом изменения для тех, кто изучает язык.

В кинематографической области, где нет уровня кода, который бы точно соответствовал тому, чем является система языка для речевых или письменных цепочек, различие между лингвистической и риторической фазами исчезает. Как я уже писал в одной из своих работ⁶⁶ и как об этом писали другие,⁶⁷ кинематографические кодификации связаны с некой грамматикой и некой риторикой в их неразличимости, потому что сама возможность различать и ту и другую возникает, лишь когда язык существует как автономная организация (французский язык, английский язык и т. д.). Таким образом, для каждой примененной в кино образной операции будет просто существовать полный (но единственный) диапазон степеней вторичной обработки (см. раздел 1), начиная с абсолютно первого появления, поражающего нас в некоторых

⁶⁵ Genette G., *La rhétorique et l'espace du langage*, p. 47–48. Ср.: Barthes R., *L'ancienne rhétorique*, p. 218.

⁶⁶ *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, p. 111–121; t. II, p. 75–86.

⁶⁷ Особенно Пьер Паоло Пазолини (*Le cinéma de poesie, Cahiers du cinéma*, Octobre 1965, n. 171, p. 55–64), а также Жан Митри (*Esthétique et psychologie du cinéma*, t. II, особенно p. 381, где высказывается мысль, что коннотация может быть сведена к форме денотации).

нешаблонных фильмах *невиданным* столкновением двух образов, и заканчивая расхожим стереотипом, «клише», как, например, перелистывание календаря, обозначающее бег времени, — ныне зафиксированная метонимия, которая некогда, как все банальности, была изобретением.

«Изолирующий» характер слова

Тайная привилегия слова создает еще одно затруднение. Она в значительной мере спо-

собствует затемнению, сокрытию глубинного родства между метафорическим процессом и сгущением, метонимическим процессом и смещением. Так происходит, разумеется, когда речь идет о визуальных образах, но также и в случае письменных текстов (я постараюсь доказать это позже, действуя как бы *a fortiori*). Сгущение и смещение, будучи по своей природе формами психического переноса, имеющими много разных проявлений (включая соматические, как при истерии), всегда, так сказать, находятся в движении, как виды перехода, распространяющиеся значительно дальше пределов единицы-слова, даже если в некоторых случаях их наиболее очевидный результат вписывается в эти границы. Фрейд рассматривал их как типичные пути бессознательного, то есть аппарата, которому известны только «предметные представления», а не «словесные представления»⁶⁸ (или который обращается со вторыми, как с первыми).⁶⁹ В этом отношении позиция Лакана отличается от позиции Фрейда значительно меньше, чем можно было бы думать или чем иногда говорят. Лакан полагает, что бессознательное само подчиняется процессам лингвистического характера (= *lalangue*). Именно этот аспект его учения получил наибольший отклик, чему сопутствовала недооценка двух других идей, которые тем не менее неотделимы от первой: во-первых, с точки зрения Лакана, если наличествуют лингвистические «механизмы», то не обязательно, что такими всегда являются и материалы; во-вторых, лакановская концепция лингвистических операций является обширной и сложной (намного более, чем фрейдовская) и никоим образом не подразумевает сведения языка

⁶⁸ См. Фрейд З., Бессознательное, с. 190 и Фрейд З., Я и Оно, с. 240.

⁶⁹ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 252 или Фрейд З., Бессознательное, с. 185.

к вторичности.⁷⁰ Упрекать Лакана в том, что он отрицал первичное, насильно придал ему характер вторичного, превратив бессознательное в язык, могут лишь те, кто сами представляют язык как в высшей степени вторичное, — точка зрения, которую Лакан справедливо оспаривал и которая немедленно обнаруживает свою несостоятельность, если посмотреть, от чего реально зависит лингвистическая сигнификация. Несмотря на постоянные напоминания о языковой природе сгущения и смещения, оба понятия, как у Лакана, так и у Фрейда, не допускают замыкания в пределах единицы-слова (да и кто сказал, кто из лингвистов когда-либо говорил, что язык сводится к слову?).

Возьмем один из хорошо известных примеров, который Лакан приводит, чтобы проиллюстрировать метафору,⁷¹ строка из *Спящего Вооза* Виктора Гюго: «Sa gerbe n'était point avare ni haineuse» («Его сноп не знал ни жадности, ни злобы»). Жан Франсуа Лиотар полагает, что речь идет, напротив, о метонимии,⁷² и Жерар Женетт⁷³ разделяет его точку зрения: сноп является, так сказать, «эмблемой» Вооза (Лиотар), и он действительно (по сюжету) был сжат на поле Вооза. Возражение, без сомнения, справедливо, но только если ограничиться отдельным словом (в данном случае словом *сноп*). Однако Лакан приводит все предложение целиком; и он нигде не говорит, что «сноп» — это метафора. Лично я не нахожу ничего удивительного и даже ничего необычного в метафорическом движении, содержащем внутри себя метонимический момент. Может, Лакан должен был высказаться точнее? Конечно. Но не потребуешь же от людей изменить их манеру писать, да и лакановские «*Écrits*» не претендуют на дидактическую ясность, по крайней мере в обычном смысле этого понятия (ибо я полагаю, что в них есть ясность другого рода, по-своему глубоко дидактическая: ясность настолько ослепительная, что читатели подвергают ее вытеснению и изо всех сил стараются не видеть). «*Gerbe*» (сноп), стало быть, это метонимия. Но в предложении как бы пунктиром намечается путь, который мне кажется типично

⁷⁰ Пример (*Écrits*, p. 511): «Что отличает ту особую роль, которую оба эти механизма (= сгущение и смещение) играют в работе сновидения, *Traumarbeit*, от их однородной функции в дискурсе? Ничего, за исключением одного условия, которое налагается на материальное означающее...»

⁷¹ *Ibid.*, p. 506.

⁷² Lyotard J.-F., *Discours, Figure*, p. 256.

⁷³ Женетт Ж., Сокращенная риторика, с. 28, примеч. 3.

метафорическим: «sa... avare... haineuse» (дословно: «его... жадный... злой»): притяжательное местоимение, предполагающее наличие обладателя, два прилагательных, подходящих скорее для определения людей, чем предметов. Эта строка является всего лишь видимым результатом (= явным содержанием) двух путей образования представлений, которые здесь сливаются в один и сами при этом остаются скрытыми (= уровень производства, а не произведенного результата): «Booz n'était ni avare ni haineux» («Вооз не знал ни жадности, ни злобы») (это самая осознанная из двух мыслей) и «Booz avait des champs, récoltait des gerbes» («Вооз владел полями, он собирал снопы») (с различными легко улавливаемыми сверхдетерминациями: богатый человек, патриарх, жизнь вблизи природы и т. д.). Можно даже обойтись без продолжения этой ассоциативной цепочки, ее более глубоко скрытых сегментов, которые тем не менее может увидеть любой, кто пожелает проследить их путь: «gerbe» (сноп) — это почти анаграмма «verge» (фаллос), поскольку /b/ и /v/ очень близки в индоевропейских языках (см. кастильское произношение), — и в стихотворении речь идет о неожиданном плодородии, победившем старость и смерть; жадность и злоба — на стороне инстинкта смерти, но в этой строчке они появляются лишь ради их отрицания «n'était pas» («не знал», дословно «не был»); «gerbe» во французском языке вызывает представление о всяком выбрасывании струи или биении ключом и т. д. Но я ограничусь двумя только что упомянутыми скрытыми утверждениями, с которыми трудно не согласиться. На их пересечении возникает сходство (которому, разумеется, способствовала смежность) между *щедростью* Вооза, во всех смыслах этого слова, и *плодородием* его полей: когда земля ничего не производит, разве ее не называют по-французски «ingrate» (бесплодной)? Вооз — как его урожай; он сам и есть урожай: что может быть типичнее для Гюго? Вся конфигурация в целом глубоко, сокровенно метафорична. Можно было бы назвать это метафорой, представленной как парадигма (поскольку «gerbe» (сноп) в строке заместил «Вооза») и основанной на метонимии, представленной как синтагма (= «sa gerbe» (его сноп), где «gerbe» (сноп) находится рядом со словом «sa» (его), которое здесь замещает Вооза).

Эта строка — также прекрасный пример сгущения: различные цепочки мысли сходятся здесь в своего рода конечном коротком замыкании, в строке как она есть, но способ «комбинации» этих

цепочек не обнаруживается эксплицитно, именно он, способ этот, и подвергается сгущению (я же своими объяснениями разъединяю это сгущение): промежуточные звенья исчезли, и результат получился несколько нелогичным (хотя совершенно типичным, с точки зрения языка), сохранившим нечто от первичной силы: сноп не может обладать психологическими атрибутами, а если они у него имеются, тогда это должно означать что-то другое (вместе с тем эта нелогичность понятна: так действует язык и так происходит смешение первичного и вторичного). Строка Гюго по структуре похожа на оговорку: предложение было задумано заранее, интенционально направлено («Вооз не знал ни жадности, ни злобы»), но что-то более сильное прорвало его ткань: сноп вторгся в предложение, вытеснив Вооза с соответствующей позиции. И в то же время (как всегда) вторичный элемент «сопротивлялся» и навязал компромисс: слово «его» осталось в строке, и вместе с ним осталось что-то и от Вооза: предложение по-прежнему понятно, тогда как в том же контексте предложение «La gerbe n'était point avare ni haineuse» (вместо притяжательного местоимения «sa» (его) определенный артикль «la») привело бы к полной бессмыслице.

Мы видим, что в результате подобного спора нет ни малейшей возможности прийти к какому-либо заключению (в итоге неизбежно останется впечатление, что «правы все») до тех пор, пока он ограничивается словом «gerbe» (сноп). Рамки слова слишком «малы» (язык не может быть сведен к слову), чтобы все пути, сплетающиеся на его территории, стали видимы в ее пределах, видимы в их полной протяженности или, по крайней мере, на отрезке, достаточном хотя бы для приблизительного установления характера действующей символической операции. И в то же время в этом примере (как и в некоторых случаях онирического сгущения, анализируемых Фрейдом⁷⁴) есть слово — опять все тот же «gerbe» (сноп) — более или менее локализуемое слово, в котором сошлись некоторые из нитей символической операции (но не все, как мы видели), даже если они были «перерезаны» почти в самом начале. Анализ, ограниченный словом, возможно, позволит через метонимию выйти на

⁷⁴ Так, в знаменитом сновидении «о монографии по ботанике» (см. Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 241–243) ассоциации, сколь бы многочисленными и разнообразными они ни были, тем не менее могут быть ясно выражены на уровне двух слов: «*монография*» и «*ботаника*» (откуда и название, данное Фрейдом этому сновидению).

поверхность пусть недостаточной, но реальной части работы символического: в данном примере — это смещение (с Вооза на его урожай, «зерно»), то есть одно из смещений, которые вместе образуют сгущение (я вернусь к этому на с. 304–305).

Таково, на самом деле, свойство языка — и другой аспект «проблемы слова» — свойство, состоящее в постоянном и полностью никогда не реализуемом стремлении заключить в каждом слове своего рода целое «рассуждение» (но в концентрированном, сжатом виде): тенденция, которая также по своей сути является сгущающей. В самом обычном слове, например *лампа*, встречаются несколько «представлений» (в терминологии лингвиста, несколько «сем»,⁷⁵ или «семантических факторов»,⁷⁶ или «компонентных признаков»⁷⁷) — представлений, каждое из которых, если его развернуть, лишит конденсированного характера, потребовало бы целого предложения: «Лампа — это созданный человеком предмет»; «Лампа — это предмет, который дает свет» и т. д. Эта особенность языка и позволила процессу сгущения в строке Гюго частично выявиться на уровне одного слова. В языке — или в данной строке слово — это как бы не всегда достигаемая предельная точка своего рода вращательного движения, которое выходит далеко за пределы слова. Вот почему привилегированный статус слова еще не создает непреодолимого препятствия восприятию смещений за метонимиями и сгущений за метафорами.

Но в других случаях возникают более серьезные препятствия. Это вполне очевидно на примере языков без слов (но я не хочу слишком облегчать себе задачу). В пределах вербального языка это явление возникает всякий раз, когда движение фигурального затвердевает в виде «устоявшегося» тропа. Тогда слово затмевает собой весь горизонт, произведенный продукт заставляет забыть о производстве, а сгущение и смещение (существующие лишь по-смертно) больше не проявляются как таковые, хотя следует предположить, что когда-то в прошлом они были активны. Когда мы впервые знакомимся с человеком, который к этому времени уже вышел на пенсию, то порой трудно представить себе, каким он был в «деятельной жизни» (тем не менее когда-то он был деятелем): нечто в этом роде происходит, когда обманчивое господство

⁷⁵ Французская терминология.

⁷⁶ Советская терминология.

⁷⁷ Американская терминология.

тропа ведет к исчезновению из поля зрения связей между фигуральным и бессознательным. Троп в своей законченной форме ведет себя несколько иначе, чем строка Гюго или скрытое сгущение, присущее любой лексике. Если я говорю о ком-нибудь «это акула» (метафора, означающая «честолюбивый и бессовестный»), процесс сгущения, слияние двух представлений (животное, которое опасно в море, и карьерист, который опасен в обществе) ограничены рамками слова более тесно, и поэтому «первичность» этого процесса менее очевидна: у него меньше пространства для явного действия и различные семантические пути, которые могли бы его продолжить и обнаружить сгущение, не имеют достаточно места, чтобы выйти на поверхность; автономизируясь, слово перерубило собственные корни и таким образом укрепило аргументацию тех, кто сводит язык к вторичному процессу. Нити клубка оказались как бы отделены друг от друга, и то, что в конечном итоге предстает сознанию, — это скорее механический и *непрозрачный* факт замещения или даже двойного замещения: «акула» заменила «честолюбивого и бессовестного» (на уровне означающего), а в употреблении слова «акула» представление о карьеризме вытеснило представление о хищном животном (соответствующее изменение в означаемых): обе эти внезапные *перемены* вполне реальны, и поэтому лингвистика, которая главным образом интересуется языковым кодом, обоснованно их изучает. Просто сгущение больше ничего не сгущает или сгущает в незначительной степени, помогая, таким образом, забыть об этом процессе тем, кто к этому стремится: либо потому, что сгущение вызывает у них отрицательное отношение и они недоброжелательно настроены ко всем направлениям психоанализа (= позитивизм), либо потому, что их отношение слишком положительное и они не допускают, что сгущение можно обнаружить там, где речь идет о самых прозаических предметах, как раз весьма подходящих для разного рода научных изысканий (= анархизм). И если сгущение больше не осуществляется, то, очевидно, по причине самой его кодификации, которую, в свою очередь, облегчают институционализованные рамки слова.

Нормальные механизмы защиты (которые могут стать невротичными) включают один вполне типичный механизм, который Фрейд определял как *изоляция*.⁷⁸ Он состоит в разрыве связей

⁷⁸ Фрейд З., *Страх*, с. 262–264.

между представлениями, в блокировании ассоциативных путей, в отделении одних вещей от других. Это стремление принадлежит к типологической картине навязчивых состояний (а не только невроза). У страдающих синдромом навязчивых состояний желаемые (вызывающие беспокойство) представления или, по крайней мере, очень близкие субституты иногда остаются в значительной степени доступны сознанию,⁷⁹ но нарушается их связь с проявлением симптомов репарации (ритуалами) и порождением тревоги. Иначе говоря, вытеснение направлено не на сами запрещенные представления, а на их связь с явным поведением. (Таким образом, что-то остается бессознательным: изоляция причисляется к видам защиты, «отличным от вытеснения», но в некоторых отношениях это вариант вытеснения.) Изоляция также играет важную роль в повседневной жизни, а именно в табуировании прикосновения или в механизме, обеспечивающем мысленную концентрацию на определенной задаче (что требует отгонять «посторонние мысли»).

Всякая классификация, всякое предприятие таксономического характера (смотри бартовское понятие «артрология»)⁸⁰ покоится на желании отделить одни вещи от других. И эта операция до некоторой степени необходима во всех видах повседневной деятельности (это один из компонентов *ясности*). Риторы совсем не случайно были по-настоящему одержимы классификацией, причем классификацией подробной: это было огромное количество «малых» категорий, то есть увеличивающаяся, нарастающая изоляция (как известно, страдающий неврозом навязчивых состояний — это тот, кто всегда *наводит порядок*). И здесь мы опять сталкиваемся с единицей-словом, которое риторика, несмотря на декларируемую ею программу, наделяла особым статусом, так как слово (я только что говорил об этом) обладает исключительной изолирующей силой, и, возможно, причина этого заключается в том, что оно само легко может быть изолировано. Опасность чрезмерного внимания к фигуре, основанной на одном слове, состоит в том, что мы можем забыть о ее связи с широким фигуральным движением в предложении; это может побудить нас прервать ассоциативную цепочку слишком рано и недооценить действие сгущения и смещения.

⁷⁹ Фрейд З., Вытеснение, с. 122; Фрейд З., Страх, с. 240, 261.

⁸⁰ Barthes R., *Éléments de semiologie, Communication*, 1964, n. 4, p. 114 (Recherches semiologiques).

8) **Сила и значение**

В лакановском прочтении Фрейда с самого начала удивляет то, что оно как будто

уничтожает «пропасть» или «барьер», *отделяющий* бессознательное от сознательного, первичный процесс от вторичного (и в конечном счете отрицает цензуру), и это объясняет, например, реакцию Жана Франсуа Лиотара времен работы «Дискурс, фигура». ⁸¹ Я еще вернусь к этим терминам («пропасть», «барьер», «отделение»), поскольку именно в связи с ними и с их нежелательными коннотациями — а также в связи с тем, что понимается под цензурой, — может начать проясняться хотя бы в некоторых аспектах суть многочисленных разногласий и непониманий в отношении этих проблем (которые в последние годы широко обсуждаются во Франции), а также реальных трудностей, отчасти вызывающих эти расхождения.

Лакан говорит нам, что бессознательное структурировано, как язык, он сближает сгущение и смещение с (лингвистически) метафорой и метонимией. Однако мы должны признать, — иначе мы просто вытесним проблему, вместо того чтобы встретиться с ней лицом к лицу, — что на первый взгляд кажется, будто сгущение и смещение были для Фрейда «нелогичными» операциями, по сути, недискурсивного характера (= «Работа сновидения не думает»), ⁸² присущими только одному бессознательному: *порывы*, слепые и чисто инстинктивные (= понятие *Оно*), которые разряжаются до конца любыми средствами, не пытаясь выстроить никакую правдоподобную последовательность (= «свободная энергия»), не следуя никаким намеченным мыслительным маршрутом (= «несвязанность»); которые стремятся установить «идентичность восприятия» (= галлюцинация, сновидение), а не «идентичность мысли» ⁸³ (= рациональное размышление, обычные процессы бодрствующего сознания); они не способны поддержи-

⁸¹ Lyotard F., *Discurs, Figure*. Klincksieck, 1971, p. 239–270 (Le travail du rêve ne pense pas). Этот отрывок был отдельно опубликован в 1968 г. в *Revue d'Esthétique*, XXI–1, p. 26–61.

⁸² См. предыдущее примеч. Эту формулировку, которую выделил Лиотар, можно найти у Фрейда в *Толковании сновидений*: «Работа сновидения вообще не мыслит, не считает, не выносит суждения, а ограничивается лишь преобразованием» (Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 421).

⁸³ Ср. особенно: Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 495.

вать дискурс (= все «дискурсы» сновидения в действительности принадлежат его материалу),⁸⁴ они способны только *оказывать давление* (это отличительная черта бессознательного, а также определение влечения) и, следовательно, деформировать, искажать, делать неузнаваемым. *Entstellung* сновидения — это и есть процесс, заключающийся в искажении, как отмечает Лиотар,⁸⁵ справедливо напоминая, что таково обычное значение этого немецкого слова.

Короче говоря, сгущение и смещение, как и все первичные операции, вовсе не являющиеся основой той или иной формы символического, представляются противоположными любому мышлению: это, можно сказать, операции антимышления. А так как многие (включая Фрейда) обычно рассматривают язык обратным образом, в качестве наиболее типичного проявления логических связей, присущих сознательно-предсознательному мышлению, то есть почти как их определение, и так как Фрейд считал, что словесные представления «пребывают» в системе предсознательного-сознательного (и отсутствуют в бессознательном),⁸⁶ то не окажется ли языковая, и даже лингвистическая, концепция бессознательного в сильнейшем противоречии с одним из самых основных и самых постоянных разграничений фрейдовского аппарата, а именно с отделением первичного от вторичного, «священного» от «несвященного»?

В той мере, в какой эта оппозиция понимается как принцип несовместимости, взаимной непроницаемости, абсолютной изолированности двух главных типов функционирования психики, — то есть, по Лиотару, порядка дискурса и порядка фигуры, способных совершать друг над другом насилие, бороться и крушить друг друга, *приводить к взаимным искажениям*, как бы «сминать» друг друга, но не соединяться, — сама возможность соединения психоанализа и семиологии отрицается в своей основе. В противоположность этому Лакан, который, как известно, многим обязан влиянию структурной лингвистики и антропологии, воздействовавших задним числом, и на его интерпретацию Фрейда, пред-

⁸⁴ Эта мысль развивается в гл. VI *Толкования сновидений*, которая называется «Примеры: Счет и речь в сновидении».

⁸⁵ Lyotard J.-F., *Discours, Figure*, p. 241–243.

⁸⁶ См. Фрейд З., Бессознательное, с. 190–191 и Фрейд З., Я и Оно, с. 240–242.

лагает нам проследить в движении бессознательного различные приемы дискурсивного типа и, наоборот, найти след бессознательного во всех сознательных дискурсах: «Психоаналитический опыт есть не что иное, как установление того факта, что бессознательное не оставляет за пределами своего поля ни одно из наших действий».⁸⁷ Эта позиция в своем крайнем проявлении ведет к «семиологизации» всего корпуса фрейдовской мысли (к перестройке ее органической структуры) и взамен ставит семиолога перед необходимостью заново определить границы его собственного поля в зависимости от того, что предполагается этим проектом. В центре всего этого стоит глобальный вопрос: как именно мы представляем отношения между первичным и вторичным процессами? То есть в конечном счете: как мы понимаем цензуру? Если бы она была просто «барьером» (= недialeктическая концепция), то первичный и вторичный процессы оказались бы отделены, *отдалены* друг от друга, и, в силу того же перегораживания, оказались бы отделены психоанализ и семиология, текст фильма и «глубинные» процессы создания образа.

Особый случай кино с самого начала располагается в центре этих проблем и выбираемых решений. Наиболее очевидное свойство фильма (и в этом кино отличается от других видов искусств) состоит в том, что он сочетает в себе слова и образы (*визуальные образы*), «словесные представления» и «предметные представления», непосредственно воспринимаемый материал и организацию взаимосвязей: можно заранее ожидать, что, подобно клубку, где сплетается множество нитей, фильм окажется сложным образом вовлечен в центр самого живого «завязывания» первичного и вторичного и тем самым поставит перед нами главную проблему (или, по крайней мере, одну из самых главных проблем) всей семиологии. Поэтому речь здесь идет о вопросах, выходящих за рамки тех самих по себе значительных сложностей, которые связаны с понятиями сгущения-смещения и метафоры-метонимии. Последние, однако, напрямую вводят нас в существо этой более масштабной проблемы, и именно этим путем я сейчас намерен последовать.

Отчасти эти неясности происходят из характера мышления и письма самого Фрейда. В его работах редко встречаются настоящие определения главных созданных им понятий и еще

⁸⁷ Lacan J., *Écrits*, p. 514.

реже — единственное определение (я бы сказал, окончательное определение). Фрейд был мало склонен к такому типу высказывания, в котором в форме отдельного эксплицитного суждения с исчерпывающей полнотой перечисляются существенные признаки некоторого понятия: лингвисты (специалисты по семантике) называют это «употреблением, носящим форму определения». Его больше интересовали сами явления, а не процесс их названия, и его понятийный аппарат часто создавался постепенно, путем последовательных изменений (= смещений и сгущений), а не за счет чисто умозрительной процедуры «собираания» всего раз и навсегда, которая обычно считается единственно возможной формой интеллектуальной «строгости». Правда, Фрейд у случалось признавать эту свободу и отстаивать право на нее.⁸⁸ Некоторые из его понятий, по несколько раз появляющиеся в одной и той же книге или из работы в работу, никогда не «устанавливаются» с точностью, они развиваются или скорее проделывают путь, подобный движению реки по известняковому плато, то возникая на поверхности, то уходя в глубину, сопровождаемые комментариями, которые раз от разу остаются довольно схожими, но не всегда идентичными, — их разделяют (и одновременно соединяют) небольшие перестановки дополнений, исправлений, вариантов или, по крайней мере, смещение акцентов, затрагивающее основные положения, и Фрейд иногда пренебрегает тем, чтобы ретроактивно согласовать эти сменяющие друг друга и наполовину совпадающие определения. «Фрейдовское понятие» — это часто (как мы увидим в отношении сгущения и смещения) не столько понятие, сколько ведущаяся в определенном направлении расчистка, выявление участка, своего рода «сектора», который *показывает* нам автор, набросок, семантический жест, одновременно настойчиво повторяющийся и варьирующий: не столько формулировка во всеоружии, сколько очертания чего-то, что столь же открывается, сколь и скрывается. Можно было бы добавить:

⁸⁸ См. Фрейд З., О нарциссизме, с. 101–102. Психианализ не является спекулятивной дисциплиной, он основывается на толковании наблюдаемых фактов; следовательно, понятия служат здесь не фундаментом, а скорее «крышей» всего построения: ее можно заменить, и при этом постройка в целом не рухнет; исследования подобного рода могут осуществляться с использованием понятий, которые, если судить о них лишь с точки зрения концептуализации, могут казаться порой «гуманными, ускользающими, едва представимыми» и т. д.

то, что имеет лишь элементы определения, но не обязательно само определение.

Вероятно, стоит поразмышлять над способом, которым размышлял Фрейд, и отнести к этому способу, как к объекту изучения: насколько мне известно, это уникальный (или, во всяком случае, крайний) пример удивительного сочетания неизменного упорства и систематичности, с одной стороны, и почти полностью им противоположного беззаботного отношения к формализации — с другой: странный режим письма, одновременно обсессивный и беспечный, скрупулезный и не высказывающийся открыто, педантичный и пространный.

Одно из числа самых постоянных колебаний непосредственно касается обсуждаемой нами проблемы. Через все работы Фрейда, рассматриваемые как единый текст, проходит двойной язык и своего рода хроматический (не диатонический) резонанс, который устанавливается между двумя сериями терминов. С одной стороны, существует набор терминов энергетического ряда — физиологического, механического, «слепого», — включающий давления, толчки, добавочные силы, результирующие, столкновения с противодействующими силами, нагрузки и разгрузки (см., в частности, понятия «динамическое» и «экономия»), а с другой — для обозначения того же самого имеется целый набор элементов символического ряда (который перенимает Лакан): сюда входят не только многочисленные термины, эксплицитно отсылающие к лингвистическим проблемам, но и прежде всего такие слова (= фигуры), как «цензура», «текст сновидения», «расшифровка», «перевод», «способы изображения» и многие другие. Второй лексический ряд за счет употребления таких понятий, как «аппарат», «система», и, более широко, за счет выдвижения «топического» требования как такового (которому, наряду с двумя другими требованиями — динамическим и экономическим, должно удовлетворять метаспсихологическое исследование)⁸⁹ принимает вполне структуралистский вид.

Таким образом, Фрейд не занимался унификацией своей терминологии, и поэтому лексика Фрейда и Лакана столь различна. Терминология автора бросается в глаза в первую очередь, вплоть до того, что для некоторых читателей она не столько выражает, сколько затмевает все остальное. Лакан предупреждает нас,

⁸⁹ Фрейд З., Бессознательное, с. 160 и 169.

что в силу очевидных исторических причин у Фрейда отсутствует лингвистическая референция: «Женева 1910-го года, Петроград 1920-го»⁹⁰ (другими словами и крайне упрощая, — Соссюр и Якобсон). В то время, когда писал Фрейд, языком универсальной референции или, по крайней мере, доминирующим языком был язык механической физики. Мы знаем о продолжительном влиянии, которое оказывал на Фрейда Фехнер и которое не только выразилось в «Проекте 1895 года», но и впоследствии длительное время заявляло о себе во всех динамических построениях (= последовательных теориях влечений), а также в упорном и одновременно не лишенном колебаний стремлении Фрейда свести качество аффекта к количественными феноменам нагрузки и разгрузки.⁹¹

Но энергетические отношения в работах Фрейда (их мы и должны будем исследовать в оставшейся части книги), даже будучи сформулированы им в терминах механистического материализма — *a fortiori*, когда они «высказаны» в регистре символического, — соответствуют также путям сигнификации, траекториям «мышления», если использовать слово самого Фрейда. У него очень часто упоминаются пути разгрузки, будь они первичными или тем или иным образом подвергнутыми вторичной обработке, и это слово подразумевает для нас вторжение аффекта или моторной энергии («давление»). Но разгрузка, очень широкое понятие у Фрейда, — это также пролагание (другое фрейдовское понятие) мысленного пути, «цепочки представлений», упоминаемой столь часто. (Впрочем, стоит напомнить, что акт мышления, символизации требует энергии.) Фрейд всегда считал, что мышление, даже вторичное, — это лишь иная, в зависимости от обстоятельств более или менее «связанная» форма галлюцинаторного удовлетворения желания.⁹² И наоборот, одно из положений, к которым он

⁹⁰ Lacan J., *Écrits*, p. 799.

⁹¹ См., например, Фрейд З., По ту сторону принципа наслаждения, с. 145, 183; Фрейд З., Я и Оно, с. 241 или Фрейд З., Экономическая проблема мазохизма, с. 350–351. Андре Грин посвятил этой проблеме большую часть своей книги *Le discours vivant (La conception psychanalyste de l'affect)*, P. U. F., 1973.

⁹² «Все мышление это всего лишь обходной путь» (Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 495) и «Ведь мышление — это не что иное как замена галлюцинаторного желания» (Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 468). См. также Фрейд З., Метапсихологическое дополнение к учению о сновидениях, с. 204–206 и Фрейд З., Я и Оно, с. 240: воспоминания, медитации и т. д. также осно-

возвращался чаще всего и которые он сформулировал очень рано,⁹³ состоит в том, что «мыслительный процесс» (обычное, бодрствующее мышление) — это наиболее типичный пример того, что следует понимать под «связанной энергией»: я подчеркиваю «энергией» (= мысль является энергией), чтобы выявить тот род взаимоотношения, который везде присутствует в тексте у Фрейда, взаимоотношения *силы и сигнификации* — оно не слишком уверенно прослеживается в терминах, но как принцип является неизменным и твердым. В этом видится одна из величайших заслуг Фрейда: нечто вроде материалистического постулата, одновременно «стихийного» (или, лучше сказать, — дикого) и глубоко прозорливого даже в своих радикальных упрощениях. Динамическое и символическое, напор и значение вовсе не исключают друг друга, они (в своей основе) идентичны.

9) Сгущение

Остановимся, для начала, на сгущении. Отделение его от смещения искусственно (как мы увидим), но оно будет произведено временно.

В работах Фрейда легко обнаружить различные элементы определения сгущения, которые на первый взгляд кажутся совершенно чуждыми природе метафоры (или, шире, любой языковой конструкции) и представляют эту первичную операцию как, так сказать, «асемантическую», как физическое слияние, как движение сходящихся сил, которые никогда не смогли бы участвовать в создании и формировании значения сновидения, но только в *деформации* (искажении формы) этого значения за счет вторжения принципов, у которых нет эквивалента в дискурсе бодрствования. Не нужно ли нам, чтобы понять сновидение, произвести над ним *действие, обратное сгущению* (*décondenser*): распутать то, что запутало сгущение, «развязать» все узлы?

ываются на регрессивном процессе, они отличаются от сновидений тем, что не завершаются галлюцинацией; «Проект 1895»: мысль как связанная форма «перемещения энергии»; Фрейд З., Бессознательное, с. 191 и Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 448–449: мышление, как процесс установления взаимосвязей, само по себе является бессознательным.

⁹³ См. прим. 2 на с. 175 настоящ. изд.

Когда в «Толковании сновидений» сгущение впервые вводится как ключевое понятие в начале главы,⁹⁴ где оно присутствует в названии и которая ему посвящена, оно выступает в виде различия по масштабу и протяженности⁹⁵ — по «занимаемому месту», как сказал Лиотар,⁹⁶ — между «содержанием сновидения» (явным) и «мыслями сновидения» (скрытыми), причем первое оказывается несколько уже, более ограниченным: как если бы пространство сновидения было «теснее пространства мышления»,⁹⁷ как если бы речь шла о некоей физико-химической реакции, ведущей к сокращению объема⁹⁸ (см. немецкое слово *Verdichtung*, в экспериментальных науках означающее «концентрация», «сжатие», «уплотнение»), как если бы «другая сцена» отличалась от первосцены не столько своим значением, сколько своей протяженностью.

Но это свойство сократимости, которое нельзя не признать за сгущением, вовсе не отменяет его семантических возможностей: наоборот, оно их объясняет и определяет. Более того, Фрейд впервые открыл сгущение, наряду с другими первичными процессами, в попытке *интерпретировать* сновидения (= значение немецкого слова *Deutung*), то есть в исследовании, которое было осознанно направлено на изучение значения. Сгущение относится к числу механизмов перехода — *Entstellung*, на этот раз в лакановском смысле «транспозиции»⁹⁹ (немецкое *stellen* означает «помещать», «ставить», «класть»), — механизмов, которые обеспечивают переход от одного «текста» к другому (термин Фрейда), от скрытого к явному: они, разумеется, деформируют первый текст, но за счет этого создают (формируют) второй. Циркуляция смысла — это практика: в данном случае физическое уплотнение, энергетическое слияние. А с другой стороны, сам по себе смысл — это механизм со своими собственными законами (или скорее со своими *фигурами*).

⁹⁴ Фрейд З., *Толкование сновидений*, гл. VI («Работа сгущения»).

⁹⁵ См. Там же, с. 232: «Сновидение сжато, скудно, лаконично по сравнению с объемом и богатством его мыслей. Сновидение, если его записать, занимает полстраницы; анализ же, в котором содержатся мысли сновидения, требует в шесть, восемь, двенадцать раз больше места».

⁹⁶ Lyotard J.-F., *Discours, Figure*, p. 243–244, 258–259.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 259.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 243.

⁹⁹ Lacan J., *Écrits*, p. 511.

В сгущении сам факт уменьшения протяженности неотделим, будь то причина или следствие, от специфических ассоциативных путей, а поэтому от всей особого рода логики, логики *сокращения*, которая сжимает и связывает (= «узловая точка» у Лакана) то, что в бодрствующем мышлении разворачивается, объясняется и четко упорядочивается (отсюда увеличение объема). Сновидение, как часто напоминает Фрейд, не абсурдно, оно отнюдь не является свидетельством временного ослабления или фрагментации психической деятельности, оно представляет собой другую форму мышления, форму, присущую спящему человеку. Первичная энергия сгущения является также символической матрицей: чтобы сказать нечто быстрее, надо сказать это иначе, используя другие пути образования представлений (= пути разгрузки).

Сгущение в системе языка

К тому же заключению можно подойти с другого конца — не от сна, а от состояния бодрствования.

Некоторые полностью дискурсивные и вторичные операции приводят в действие квазимеханический принцип, близкий механизму сгущения. Возьмем, например, *краткое изложение* (*résumé*), показательно именуемое «сжатием текста» (почти что фрейдовский термин) в некоторых школьных упражнениях, недавно введенных в программу: краткое изложение, которое никому не покажется похожим на сновидение, содержит транспозицию означающего как целого в целях создания короткого текста на основе длинного, в соответствии с процедурами, которые такой автор, как Греймас, сумел технически описать в лингвистических терминах.¹⁰⁰ Однако в конечном счете у него нет другого определения, кроме *критерия протяженности*, физического уменьшения «длины» по сравнению с исходным текстом; и отсюда происходят все семантические особенности этой операции (= использование «тематических слов» и «ключевых слов», выбор классом вместо

¹⁰⁰ *Semantique structurale*, p. 72 и дальше. В этом отрывке речь идет о том, что в лингвистике называется «развертыванием» (например, переход от слова к его полному определению), и о противоположном явлении, которое Греймас знаменательно называет «сгущением»; конечной стадией сгущения является *номинация* (p. 74), которая объединяет в одном слове совокупность свойств (см. выше, с. 254).

«ядерных сем» и т. д.). Требование физического характера не исключает символического измерения, оно его создает.

Я не буду рассматривать здесь поэтическую метафору, которая является другим видом «краткого изложения» и которую Лакан приводит как пример сгущения, — она представляет собой одно слово со множеством смысловых отголосков, точку выхода на поверхность сверхдетерминации, поскольку в ней пересекаются несколько «мыслительных цепочек». Для Фрейда сгущение было тесно связано со сверхдетерминацией:¹⁰¹ элемент (явный), подвергнутый сгущению, уже, по определению, является сверхдетерминированным — он называется элементом сгущения только потому, что он один «несет» в себе более чем одно скрытое представление. (И наоборот, именно тогда, когда несколько скрытых цепочек пересекают друг друга, и именно там, где они пересекаются, скорее всего, и будет действовать сгущение, «выталкивающее» сверхдетерминированное представление в явное сновидение.) Очевидно, поэтическая метафора действует сходным образом. Но, как ни парадоксально, она почти не имеет отношения к тому, о чем я веду речь сейчас, поскольку все (и даже те, кто отвергает символическую концепцию бессознательного) обычно признают, что поэтический язык, «глубинный» язык, относится к первичному процессу. (Сложность здесь, конечно, заключается в том, чтобы осознать единство языка, необходимо существующую связь между поэтическим и «другим» языком и сам факт того, что поэзия может держаться в словах.)

Укорененность в первичном процессе собственно самого языка (или того, что под этим понимается) и особенно системы языка обычно отрицается. И все же позитивная лингвистика, даже в своих наиболее строгих денотативном и коммуникативном направлениях, менее всего интересующаяся творческими взлетами передового искусства, рассматривает *полисемию слова* как нормальное и постоянное явление в самых разных языках. Многие слова — а по существу, все слова — имеют множество потенциально расходящихся значений; когда расхождение становится достаточно большим и достаточно стабильным, можно выделить *принятые*

¹⁰¹ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 243. Сверхдетерминация является не только одной из основных форм сгущения (помимо простого пропуска, это еще и сложные или компромиссные образования), но она также во всех случаях связана со сгущением.

знания, но даже в словах «с одним значением» уже присутствует означаемое, которое не является однородным и допускает несколько различных оттенков. Как известно, само понятие полисемии занимает центральное место и является широко распространенным в лингвистических исследованиях; кроме того, из лингвистики пришел и сам термин.

На самом деле, в каждом отдельном предложении — за исключением острот, которыми лингвисты интересуются так же, как и Фрейд, — контекст (= «изотопия» Греймаса) определяет выбор одного значения, исключая другие (= «однозначность»), тогда как психоаналитическое сгущение, напротив, характеризуется присутствием всех семантических элементов: если бы сгущаемый элемент был продолжением только одной ассоциативной цепочки, то он бы уже не был сгущаемым. Однако несмотря на это видимое отличие, разница здесь просто в степени: *степень сверхдетерминации*, вероятно, является одним из действительных критериев большего или меньшего развития вторичного процесса. Сгущение сновидения актуализирует вокруг одного явного элемента несколько различных «валентностей», не все из которых одинаково доступны сознанию: отталкиваясь от тех, которые являются полностью осознанными, аналитик приближается к другим, обнаруживаемым лишь после определенной работы: если бы все валентности совершенно отчетливо присутствовали в явном сновидении, мы бы имели дело не со сгущением, а с объяснением. И то же самое происходит с полисемией слова в лингвистике: значения, которые теоретически исключены контекстом, тем не менее дополнительно окрашивают и направляют выбранное значение (но только они в меньшей степени осознаются): когда я говорю: «je vais affronter une tâche» («я встречу лицом к лицу с задачей»), я просто имею в виду, что «приступлю (aborder) к задаче» (= это значение слова «affronter» поддержано контекстом слова «задача»), при этом я теоретически исключаю агрессивный смысл данного слова («affronter un ennemi» (противостоять врагу)); но этот смысл, лишь отчасти «подавленный», сохраняется в коннотации моего высказывания (= каждое слово является сгущением), ведь это не то же самое, как если бы я сказал, что намерен «приступить» (aborder) к этой задаче, употребляя глагол «affronter», я имел в виду дополнительно еще и то, что задача будет трудной, с ней придется сражаться и т. д. (Одно из многочисленных следствий полисемии слова заключается в отсутствии абсолютных

синонимов: каждый из двух приблизительных синонимов, таких как «affronter» и «aborder», отличается от другого за счет притяжения его остальных значений.) Совокупность этих явлений служит основой для многочисленных лингвистических исследований коннотации, «аффективного оттенка» слова, присоединяющегося к его «основному значению», и т. д.: таким образом, мы видим, что «пропасть», «барьер», отделяющие поэтическое творчество или материю сновидений, не абсолютны. Отличие главным образом связано с тем, что исключенные значения (которые на самом деле никогда исключенными не являются — таково определение сверхдетерминации) пребывают в зоне, которая, в случае сновидения, находится ближе к бессознательному или, в случае обычной полисемии, — ближе к предсознательному, и где-то между ними — в поэтическом языке: но степень этой близости даже внутри каждого из трех регистров значительно различается от одного случая к другому, и в каждом из них анализ позволяет продвинуться по направлению к подавленным представлениям, связанным с самим влечением. Поразителен при этом не факт сверхдетерминации сам по себе, а отсутствие ее отсутствия: сверхдетерминация проявляется повсюду и отличается только уровнями своего действия и своими особенностями.

По мнению Фрейда, которое как бы заочно перекликается с будущей лингвистической теорией, слово — любое слово из словаря — является «узловым пунктом многочисленных представлений», которому «уже заранее уготована многозначительность».¹⁰² Таким образом, хотя Фрейд относил «словесное представление» к системе предсознательного и к вторичному процессу,¹⁰³ оно даже на уровне естественного языка и до появления любых новаторских сверхдетерминаций сохраняет принцип сгущения, который сам по себе является первичным. Каждое слово в языке — это место пересечения прошлых процессов сгущения, которые теперь оказались связанными и «угасшими», но самое мимолетное из наших сновидений может оживить и привести их в действие: см., например, в «Толковании сновидений» известный сон о «Narrenturm».¹⁰⁴

¹⁰² Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 288.

¹⁰³ Там же, с. 288.

¹⁰⁴ Там же, с. 289–290. Это сон подруги Фрейда, любившей музыканта, карьера которого прервалась из-за психической болезни. Она видит во сне большой оркестр, который что-то играет. Посреди оркестра стоит высокая

С точки зрения лингвистов, принцип полисемии объясняется тем, что возможных мыслей больше, чем слов для их выражения: разве это не значит определять саму лексику как результат широчайшего сгущения (разбитого на тысячу локализованных сгущений) и не значит ли это утверждать, что пространство, в котором осуществляется наша речь (а не только пространство, в котором разворачиваются наши сны), как бы *менее вместительно* по сравнению с пространством, в котором происходит наше мышление? Как пишет Лакан,¹⁰⁵ «слово — это не знак, а узел сигнификации. И когда я, например, говорю слово «rideau» (занавес), то оно не только обозначает по соглашению использование некоего предмета, который может бесконечно варьировать в зависимости от интенций, определяющих восприятие рабочего, продавца... Как метафора — это древесный занавес («un rideau d'arbres»), как каламбур — это «les rides et les ris de l'eau» («морщинки и улыбки воды»), и одновременно мой друг Лейрис, владеющий («LeiRIS Dominant») этими глоссалалическими играми лучше меня. Как установление занавес отмечает границы моих владений или может служить ширмой для моих размышлений в комнате, которую я с кем-то делю. <...> В конце концов это образ смысла как такового — смысла, который можно открыть, только сбросив с него покровы».

В работах по семантике, как я уже говорил, утверждается, что «прямое» значение слов в словаре, считающееся основным, нефигуральным, во многих случаях является результатом бывшей метафоры, которая уже не ощущается как таковая: «стертой» метафоры, катахрезы и т. д. (см. раздел 1). Таким образом, слово оказывается своего рода вторичным отложением — это *момент кода* — отложением, постоянно «помещенным» между двумя пер-

башня, заканчивающаяся площадкой, которая окружена железной решеткой. Дирижер носится по этой площадке, бросаясь во все стороны, как *сумасшедший*, сумасшедший, *посаженный за решетку*. Дирижер представляется ей музыкантом, которого она любила (возможно, она когда-то мечтала, что он сможет дирижировать, станет известным). Она считает, что он превосходит других музыкантов «на высоту башни». Но в то же время площадка и особенно решетка намекают на реальную участь несчастного музыканта. Связь между этими различными ассоциациями выражается старым немецким словом *Narrenturm*, которым называют приют для умалишенных, но буквально оно означает «башня дураков».

¹⁰⁵ Lacan J., *Écrits*, p. 166–167.

вичными силами притяжения, одна из которых предшествовала ему в истории языка, а другая (та же самая, но только воскресшая) может в любой момент снова «завладеть» им в поэзии и сновидении, непринужденной беседе и опять привести его в движение. Все эти факты (и многие из них я здесь наверняка не упомянул), самые обычные факты, которые мы иногда упускаем из виду в силу их полной заурядности, призывают нас рассматривать отношения первичного и вторичного в режиме сложного и постоянного взаимодействия (= диалектический динамизм), а не в режиме разрыва, который одно делает внешним по отношению к другому. Ибо цензура в некотором смысле пропускает все, но плата, которую она взимает, — *вторичное искажение* — вполне реальна и универсальна. О существовании цензуры смогли догадаться не только потому, что она что-то блокирует и отклоняет, но также и потому, что она не блокирует и не отклоняет это полностью: в противном случае, благодаря совершенству достигаемых ею результатов, о ней даже не подозревали бы; никто не знал бы, что цензура действует, и психоанализ не существовал бы.

Короткое замыкание, короткая цепь

Среди различных свойств, которые в «Толковании сновидений» определяют сгущение,

упоминается одно, которое, как и сокращение объема, на первый взгляд обнаруживает чисто энергетические коннотации, имеющие мало отношения к семантике. В психике спящего человека, пишет Фрейд,¹⁰⁶ некоторые мысли сами по себе недостаточно нагружены, чтобы достичь сознания, и только тогда, когда несколько мыслей соединят присущую им интенсивность в одном представлении (вполне лакановская идея), это последнее становится сознательным и входит в содержание сновидения. Таким образом, мы обнаруживаем здесь сумму сил (как если бы речь шла о теории травмы с возможным эффектом «суммирования»), оказываемся в мире «результатирующих» сил, где первичный процесс напоминает скорее алхимию, а не дискурс: можно было бы предположить (неверно), что различные «мысли», о которых идет речь, не испытывают воздействия процесса сгущения и вообще не имеют с ним ничего общего, а единственная функция сгущения состоит в регулирова-

¹⁰⁶ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 421 и 490–491.

нии соответствующих количеств «нагрузки» (см. понятие «квант аффекта»). Кроме того, в данной концепции процесс сгущения оказывается неразрывно связан с состоянием сна, которое, очевидно, значительно ограничивает поле его действия, и тем самым поддерживается впечатление, что существует строгое разделение между (ночным) первичным и (дневным) вторичным.

Но в других многочисленных высказываниях на эту тему (которые читаются легко и не требуют специальной психоаналитической подготовки) Фрейд заметно расширил область, которую он, в рамках такого подхода, связывал с процессом сгущения. Общая тенденция к ослаблению нагрузок во время сна по-прежнему остается дополнительным фактором, влияющим на формирование процессов сгущения, но она уже не является необходимым условием их существования. Фрейд открывает действие сгущения в оговорках и ошибочных действиях в состоянии бодрствования (*Psychopatologie*), в островах, в симптомах психических заболеваний, и особенно в симптомах истерии,¹⁰⁷ часто состоящих из фрагментов бывшей патогенной ситуации, которые, наподобие взрывающейся звезды, за счет многочисленных связей притягивают к себе энергию и определяют смысл всей ситуации.

Во всех случаях подобного рода — то есть во многих видах дневного поведения, обычных или до некоторой степени невротических, — сгущение сохраняет свое качество экономической конвергенции, но в более общем смысле, который не предполагает некой особой степени внутренней слабости совмещающихся элементов, заставляющей их объединить свои силы. Сгущение — это то, что закрепляет вокруг узловой точки несколько отдельных ассоциативных цепочек: то есть несколько силовых линий, но также и несколько символических путей. (И наоборот, движение семантического элемента, который стремится «выразить себя», это никогда не вопрос чистого представления, оно содержит в себе давление, «стенический» аспект, без которого его просто не бывает; мы замечаем это, когда пишем, особенно текст, суть которого разворачивается в переходе от предсознательного к сознательному, в отдалении от своих корней: нужно найти слово, которое, как обычно говорится, точно отражало бы мысль, т. е. различные нюансы этой мысли, различные направления, в которых она разви-

¹⁰⁷ Фрейд З., Вытеснение, с. 119–120; Бессознательное, с. 171; Страх, с. 254–255 и т. д.

вается; в итоге только слово, которое говорит сразу несколько вещей, оказывается «точным». Все это забирает энергию, вот почему письмо изматывает.)

Таким образом, процесс сгущения в своих самых общих чертах является одновременно и фигурой, и движением (фигурой — в своем конечном результате, в неизменно достигаемой точке, а движением — в своем продуктивном принципе), что можно постоянно наблюдать в самых разных семиологических полях. Его можно понимать как *матрицу семантигеского совмещения*, способную на пересечении нескольких путей — которые оказываются совершенно отдельными, если достаточно далеко проследить каждый из них, — «вытолкнуть» в сознание (в явный текст) некий сегмент-означающее, который их всех объединяет: слово, предложение, кинокадр, образ сновидения, риторическую фигуру и т. д. Представляя собой энергетический процесс, предполагающий «выталкивание» («накопление») энергии, сгущение является также важнейшим символическим принципом: это не только «короткое замыкание» (искра), но также и *короткая цепь* (таким образом, остающаяся «первичной» даже в своих вторичных проявлениях), поскольку наложение при этом никогда не разворачивается эксплицитно: в итоге получается специфическое искривление цепочки означающего. Это аккумуляция интенсивностей или означающей конфигурации: первое с точки зрения тех, кто интересуется динамическими процессами психики, второе — с точки зрения семиолога, изучающего значение как операцию.

Сгущение-метонимия

Лакан никогда не говорил, что любое сгущение «является» метафорой (даже в яacobсоновском смысле) или что любая метафора является сгущением.¹⁰⁸ Среди самых разных текстовых

¹⁰⁸ Иногда отмечают, что Лакан и Яacobсон расходятся по этому поводу (Яacobсон Р., Два вида афатических нарушений, с. 51–52). Они оба связывают смещение с метонимией. Но для Яacobсона сгущение (как и смещение) представляется одной из фигур, образованных по смежности, если даже не собственно метонимией или, по крайней мере, синекдохой, тогда как для Лакана сгущение является метафорической операцией.

Думаю, что не стоит переоценивать степень этого расхождения. У Яacobсона это замечание носит побочный характер, оно не развивается, и, возможно, он не собирался на нем настаивать. На вопрос своего переводчика Николая

случаев мы обнаружим, например, процессы семантической конвергенции, в которых точка касания (узел) основывается как на смежностях между задействованными представлениями, так и — в равной или меньшей степени — на отношениях сходства. В этом случае перед нами будут сгущения-метонимии, явление, совсем редкое в кино: например, в «Балладе о солдате» (1959), советском

Руве (п. 1, р. 66) относительно расхождения с позицией Лакана Якобсон просто ответил, что понятие «сгущение» у Фрейда является неточным и включает в себя как случаи метафоры, так и случаи синекдохи.

В самом деле, процесс сгущения в одном из своих аспектов замещает «целое» «частью»: один явный элемент репрезентирует более широкое целое, которое само является скрытым или бессознательным, эту форму сверхдетерминации можно обнаружить в истерическом сгущении. В сгущении определенно присутствует элемент синекдохи. Но я не понимаю, почему это должно исключать его метафорические аспекты. И не только потому, что сгущение представляет собой сложное сплетение многих нитей, но также и по причине более специфической: тот факт, что сгущение доносит до сознания «часть» вместо «целого», еще ничего не говорит нам о характере отношения, которое связывает эту часть с другими частями того же самого целого: это отношение может быть сходством (тогда это случай метафоры-синекдохи), что представляет собой классический случай в психоанализе, когда субъект бессознательно реактивирует образы родителей в связи с кем-то, кто присутствует в его настоящей жизни, кто подходит для этого в силу своей внешности, характера, возраста, положения и т. д.; тогда этот человек становится метафорой-синекдой всей более расплывчатой «линии» сходства.

Тот же фрагмент у Якобсона в равной мере позволяет предположить, что метафоре и другим фигурам, образованным по сходству, в психоанализе могут соответствовать «идентификация» и «символизм» в смысле Фрейда (а не предлагаемое Лаканом сгущение). Но следует напомнить, что Фрейд понимал идентификацию как форму сгущения (Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 272–274): следовательно, Якобсон значительно больше приближается к Лакану, чем может показаться. Что касается упоминания символизма, то оно настолько мимолетно, что его трудно интерпретировать. *Символизм* используется Фрейдом в обычном значении слова, которое очень широко и которое он специально не связывает ни со сгущением, ни со смещением. Когда Фрейд использует это слово в более техническом смысле слова, как, например, в гл. X «Введения в психоанализ», то оно означает совершенно другое: Фрейд использует слово-символ для тех онирических означающих, которые имеют устойчивое культурное значение, общее для многих из тех, кто видит сны; он противопоставляет эти означающие индивидуальным означающим, значение которых можно выявить лишь через «свободные ассоциации», действующие индивидуальность субъекта сновидения. Очевидно, что речь здесь идет не о противопоставлении сгущения смещению; возможно, Якобсон имел в виду другой отрывок из Фрейда. Но поскольку Якобсон не уточнил, какой именно, мы не можем продвигаться дальше в этом направлении.

фильме Григория Чухрая, появляется настойчивое наложение кадров;¹⁰⁹ мы видим молодого героя в поезде, который движется на фоне грустного зимнего пейзажа, а «наверху», и в то же время немного в стороне, ближе к краю экрана, лицо девушки, с которой он вынужден был расстаться. Отношение двух мотивов, с одной стороны, является метафорическим: контраст между страданием в настоящем и несколькими мгновениями счастья в прошлом. Но прежде всего это отношение является метонимическим: оно «держится» только за счет связи, установленной сюжетом фильма, без которой образ был бы непонятен. Преобладание метонимии обеспечивается — если принимать во внимание текстовые операции, а не «мотивы», — импульсом сгущения, который здесь тоже ощущаем, хотя и не полностью развит: образ остается несколько раздвоенным, мы можем увидеть в нем два образа, но два образа, стремящихся к «слиянию», к более полному совмещению; солдат думает об отсутствующей девушке, он (и мы тоже) устремлен к «тождеству мышления», но эта отсутствующая девушка присутствует на экране, что подразумевает «тождество восприятия» и галлюцинаторное исполнение желания: любовь преодолевает расстояние, подобно сгущению, и влюбленные стремятся к реальному «соединению». Сознательный образ, каким он дан в фильме, располагается где-то на этом пути, где «она» и «он», счастье и несчастье, прошлое и настоящее могли бы обрести одно общее выражение. Где-то на этом пути, но в данном примере — не в его конце. В других фильмах мы можем приблизиться к нему с помощью «наплыва» («foudu», удачное название), кинематографического аналога настоящего *сложносоставного образования*, или «собирающего персонажа», о котором пишет Фрейд в главе о сгущении,¹¹⁰ довольно банального кинематографического приема, когда лица влюбленных полностью налагаются друг на друга, так что черты одного сливаются с чертами другого — вновь сгущение-метонимия, только другой его вид.

В примерах такого рода, как и во многих других, сгущение не «является» метафорой или не является исключительно ею.

¹⁰⁹ Оно поразило меня в 1971 году, в тот период, когда у меня в голове вырисовывалась (еще неясно) идея психоаналитической семиологии. Я начал изучать этот эпизод фильма Чухрая во II томе *Essais sur la signification au cinéma*, р. 182–183 и 185–187.

¹¹⁰ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 250.

Каждый фрагмент текста по-своему объединяет главные продуктивные матрицы (в данном случае: сгущение + метонимия + синтагма). Задача анализа состоит в том, чтобы выявить в фрагменте фильма *то, что* восходит к каждой из этих матриц. Приведенный эпизод из «Баллады о солдате» представляет собой метонимию, с точки зрения отношения между двумя мотивами, и сгущение — с точки зрения движения к их взаимному наложению, так сказать *вертикальности знаения* (в противоположность горизонтальности смещения), «структуры наложения означающих, где обретает свое поле метафора».¹¹¹ Эта формулировка у Лакана относится к сгущению, и из нее становится ясно, что близость сгущения с метафорой заключается не в их вероятном тождестве (которого она и не требует), а в «обретении поля»; движение сгущения, даже когда оно заимствует метонимические пути, сохраняет нечто глубоко метафорическое: стремление преодолеть цензуру, дать чему-то «выход», проложить путь, объединив удары в центростремительной диспозиции (совершенно отличной от бесконечного бега по горизонтали, который гонит смещение от одного субститута к другому), и наконец произвести *фигуру* (во французском языке слово «figure» = лицо), в которой скорее опознается метафора, чем метонимия, вероятно, потому, что метафора, как я старался показать, мобилизует сходства или контрасты, которые гораздо меньше предопределяются «естественными» сдвигами от одного объекта к другому, заранее существующими смежностями, предоставляемыми перцептивным опытом, — сходства и контрасты, которым в большей степени требуется быть *замеченными* и которые в большей степени вызывают к ментальному акту наложения, сопоставления (сравнения), перекрыванию одного другим. Чистое смещение, как и чистая метонимия, описанная в разделе 5 (Метафора/метонимия), оставляет нас перед непроницаемостью очевидных соединений. Когда несколько смещений совмещаются и вступают в отношения взаимной сверхдетерминации, то есть когда вырисовывается сгущение, тогда начинается накопление одного поверх другого и создание новых связей — совсем как в работе метафоры. Вот почему процесс сгущения завершается метафорами в яacobсоновском смысле, но по той же причине он метафоричен сам по себе, независимо от того, приводит ли он к возникновению метафоры или нет.

¹¹¹ Lacan J., *Écrits*, p. 511.

10 >

От «работы сновидения» к «первичному процессу»

В разных работах Фрейда различаются не только отдельные элементы определения сгущения и смещения, но и сам статус этих понятий, чем обусловлены определенные трудности современного семиологического (или сим-

волического) анализа. В гл. VI «Толкования сновидений» понятия «сгущение» и «смещение», по существу, не рассматриваются как проявления первичного процесса, если не считать их противопоставления (полностью не проясненного) вторичной обработке. Оба они прежде всего предстают в качестве аспектов *работы сновидения* — это понятие и дало название настоящей главе моей работы. Суть проблемы при этом меняется значительно больше, чем может показаться. «Работа сновидения» и «первичный процесс» на самом деле не являются синонимами, и различие между ними (что я попытаюсь показать) не сводится к почти «материальной» разнице объема этих понятий, которая заметна с самого начала: работа сновидения включает, среди прочего, вторичную обработку, которая, по определению, не относится к первичному процессу; работа сновидения предполагает наличие экономических условий сна, тогда как первичный процесс сохраняет постоянную активность и в дневное время тоже.

Только в гл. VII (где формулируются общие проблемы метапсихологической теории, выходящей за рамки изучения сновидения) более четко определяется,¹¹² что понятия «сгущение» и «смещение» наряду с другими операциями конституируют первичный процесс. Именно так эти понятия рассматриваются в последующих трудах Фрейда (особенно в гл. V работы «Бессознательное» со знаменательным названием «Особые свойства системы бессознательного»¹¹³).

¹¹² Фрейд З., *Толкование сновидений*, гл. VII.5 («Первичный и вторичный процессы. Вытеснение»), с. 484–501.

¹¹³ Фрейд З., *Бессознательное*, с. 174–175; эти свойства группируются вокруг четырех основных свойств. Помимо игнорирования принципа непротиворечия, игнорирования времени, игнорирования реальности, имеется также крайняя подвижность интенсивностей нагрузки (= свободной энергии), представленная как синоним «первичного процесса», в качестве двух

В трудах, которые предшествовали «Толкованию сновидений», Фрейд уже придавал большое значение оппозиции первичного и вторичного (особенно в «Наброске» 1895 года), но еще не выделял понятия «сгущение» и «смещение». (Смещение уже выполняет определенную роль, но понимается в самом широком смысле: оно обозначает любую форму *движения*: например, в «Наброске»¹¹⁴ — движение нейронов.)

Таким образом, в работах Фрейда прослеживается своего рода трехэтапное развитие (которое здесь представлено мной несколько упрощенно). В 1895 году констатируется существование первичного процесса, но не указывается на его связь со смещением и сгущением как особыми самостоятельными образными операциями. В гл. VI «Толкования сновидений» — все наоборот: понятия «сгущение» и «смещение» вводятся как таковые (оба одновременно), но безотносительно первичного процесса. И наконец, в гл. VII и в остальных работах эта взаимосвязь утверждается открыто: с этого момента понятия «сгущение» и «смещение» постоянно связываются с первичным процессом; теперь они все время упоминаются как его наиболее типичные проявления (наряду с прочими образными операциями, но на первом месте).

С точки зрения эволюции идей Фрейда, этот переход представляется мне вполне понятным: то, что Фрейд осознал прежде всего в сновидении, и то, чему он дал, так сказать, слишком частное название «работа сновидения», было гораздо более широким явлением, «присутствием» — или скорее *действием* — бессознательного позади и внутри любого осознанного содержания, специфическими путями этого всегда отсутствующего присутствия, этой психической подосновы, которая никогда не обнаруживается прямо, но лишь в производимых ею эффектах. Собственно, это и есть первичный процесс, «фигура» бессознательного, в разной степени запечатлевающаяся в сознательных процессах.

В той мере, в какой сгущение и смещение получают слишком узкую трактовку — исключительно в плане работы сновидения, — их настоящее поле действия — и их семиологический статус, что

форм которого упоминаются сгущение и смещение: «Я предложил смотреть на оба эти процесса как на признаки так называемого психического *первичного процесса*» (Там же, с. 175).

¹¹⁴ Freud S., *Aus den Anfängen der Psychoanalyse, Briefe an Wilhelm Fliess 1889–1902*, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1975, S. 366–369.

для меня в данном случае важно, — могут оказаться значительно недооцененными. Не случайно, что течения мысли, близкие сюрреализму или анархизму, отвергающие «лингвистическую» концепцию бессознательного и утверждающие его отрыв от сознательного, охотнее опираются на анализ сновидений, а не всего первичного процесса в целом в его постоянных и самых различных способах вторжения во вторичный процесс.

На первый взгляд может действительно показаться, что, как часто напоминает Фрейд, работа сновидения не порождает смысла. Или, точнее, из всех операций, которые включает работа сновидения, единственной операцией, привносящей нечто «позитивное» в конечное содержание, *добавляющей* нечто в это содержание,¹¹⁵ является вторичная обработка, которая, по определению, остается вне моего рассмотрения. Другие элементы работы сновидения, а следовательно, смещение и сгущение, представляются не столько принципами формирования, сколько принципами *деформации* смысла: это виды деформации, основная функция которых состоит в том, чтобы обмануть цензуру, и которые играют незначительную роль во внутреннем процессе образования подлинного значения сновидения (= скрытого содержания); их цель, напротив, в том, чтобы исказить, изменить это значение, сделать его неузнаваемым, поэтому именно они главным образом и отвечают за тот факт, что сновидение нуждается в толковании.¹¹⁶ В этой связи мне представляется, что различные формулировки Фрейда очень близки направлению идей Жана Франсуа Лиотара — начиная с целой главы «Толкования сновидений» (VI.6), где все то, что в явном сновидении могло бы рассматриваться как принадлежащее порядку мысли (= рассуждения, суждения, числовые подсчеты и т. д.), относится Фрейдом к предварительным скрытым мыслям, к чистому материалу, на который направлена работа сновидения и который с этой работой (что особенно подчеркивает Фрейд) смешивать нельзя. Вмешательство работы сновидения будет здесь заключаться в том, чтобы оторвать эти «интеллектуальные» элементы от их смысла и превратить их в фантастические и алогичные изображения.

Более обобщенно можно сказать, что в целом гл. VI «Толкования сновидений» содержит, словно оттягиваемую развязку, возможность «несимволического» толкования сгущения и смещения.

¹¹⁵ См., в особенности, Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 406–407.

¹¹⁶ Там же, с. 238–239, 420–421.

Хотя мне кажется, что в конечном итоге это заведет нас в тупик, было бы неверно оставить эту идею без внимания. Я бы, напротив, хотел сформулировать ее даже более отчетливо, чем это сделано у Фрейда, возможно, даже с некоторой резкостью (но не впадая в карикатуру). Вероятно, получится примерно следующее: когда сновидение расшифровано, его «истинное» значение заключается в совокупности мыслей (сфокусированных вокруг желания), во внутренних связях которых нет ничего странного или иррационального и которые могут быть изложены (как показывает сама книга Фрейда на целом ряде примеров) в виде последовательности предложений полностью вторичного типа, подчиняющихся законам состояния бодрствования на уровне предсознательного. Короче говоря, в содержании сновидения нет ничего онирического. Собственно онирическое присутствует в работе сновидения. Оно ведет не к образованию означающего, а, наоборот, к его разрушению или искажению. В сновидении роль цензуры главным образом негативна (как и предполагает само слово): она все запутывает, так что конечный результат невозможно опознать. Отдельный фрагмент явного сновидения может показаться абсурдным, поскольку является результатом сгущения,¹¹⁷ но как только толкование разложит этот фрагмент на его составные элементы (= действие, обратное сгущению), каждая из мыслительных цепочек станет прозрачной и легкой для понимания, будет несложно найти ее место в биографии того, кто видел сон: бессвязны и абсурдны эти цепочки лишь вследствие их взаимопроникновения (по причине действия самого принципа сгущения). В конечном счете, если провести аналогию с семиологическим понятием «принципа понятности», мы могли бы сказать, что сгущение и смещение — это *принципы непонятности*. Так происходит потому, что они возникают в результате действия цензуры, которая «хочет» их сделать именно таковыми.

Такой взгляд на работу сновидения, молчаливо разделяемый многими и даже, как мне представляется, доминирующий, вступает в противоречие с некоторыми постоянными аспектами мысли Фрейда. Для начала, если быть повнимательнее, то обнаружится, что он неприложим ко всему скрытому содержанию сновидения. «Значение» сновидения, установленное в ходе анализа, распределя-

¹¹⁷ Здесь сгущение рассматривается как то, на чем «и лежит главная вина за странное впечатление от сновидения» (Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 490).

ется по двум зонам, которые в сновидении стремятся слиться друг с другом, но за его пределами остаются различными: это, с одной стороны, остатки дневных впечатлений в самом широком смысле (= весь предсознательный материал, который «возвращается» ночью), а с другой — бессознательное желание или желания. Таково знаменитое различие, которое тщательно проводится Фрейдом, между «предпринимателем» сновидения (который может быть предсознательным) и его «капиталистом» (всегда бессознательным),¹¹⁸ или — между желаниями в сновидении и желанием сновидения.¹¹⁹ И хотя верно то, что сама эффе́ктивность производства сновидения подразумевает, что в определенный момент (момент, который Фрейд позднее обозначит как «предсознательное желание сновидения»)¹²⁰ оба вида желания встретятся, уже сама необходимость этой встречи, а также многочисленные случаи, когда она не происходит, свидетельствуют о двойственности вкладов.

В той мере, в какой содержание сновидения отсылает к предсознательным мыслям, работа сновидения, очевидно, может рассматриваться в качестве слепой силы искажения, поскольку мы имеем дело с процессами, которые являются более или менее «разумными» изначально и перестают быть таковыми в конце. Фрейд к тому же вполне ясно высказывается по этому поводу:¹²¹ если остатки дневных впечатлений претерпевают искажение, то только потому, что они не передаются напрямую от предсознательного (возможного места их появления) к сознанию (конечному пункту сновидения), но прежде чем достигнуть его, совершают регрессивное движение через систему бессознательного, к которому их притягивает желание сновидения. Другими словами, среди элементов сновидения существуют некоторые представления, которые сохранились на протяжении всего пути в системе предсознательное–сознательное (или, точнее, они покинули ее лишь затем, чтобы сразу в нее вернуться) и которые модифицируются главным образом в плане утраты ими смысла: по отношению к такому материалу сгущение и смещение как раз и демонстрируют свою деформирующую, «обезображивающую» силу (тогда как в других контекстах их роль этим не исчерпывается) —

¹¹⁸ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 463–464.

¹¹⁹ *Метапсихологическое дополнение к теории сновидений*, с. 199.

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Там же, с. 200–203.

это и есть цензура в самом чистом виде, принцип подавления, искажения, вычеркивания.

Но в сновидение также вмешивается (именно вмешивается)¹²² бессознательное желание: инфантильное, вытесненное. Желание, которое было бессознательным до сновидения, прежде всякого сновидения, для того чтобы нечто вроде сновидения стало возможным. Теперь появляется семантический элемент совсем иного рода, о котором мы не можем с полной уверенностью сказать, подлежал ли он цензуре сновидения, поскольку само его существование, его внутренние свойства, его конфигурации — это результат более старой и более постоянной цензуры, которую цензура сновидения может лишь заново актуализировать, и притом в более слабой форме: цензуры, которая постепенно, через «возвращение вытесненного» отсылает в конечном счете назад, к первичному вытеснению. Можно считать, как, по-видимому, иногда считал и сам Фрейд, что функция (единственная функция) работы сновидения состоит в том, чтобы обойти цензуру — что уже сразу могло бы превратить первичное в одно из условий предсознательного, — но эту интерпретацию труднее применить к тем составляющим сновидения, которые уже прошли через эту самую цензуру на гораздо более раннем этапе. За счет притяжения, которое они порождают в момент обработки сновидения (= осуществляемого в сновидении переноса),¹²³ эти составляющие подвергают остатки дневных впечатлений первичному сжатию, которое является для них новым и принудительным воздействием, инородным вторжением, десемантизацией. Однако само по себе желание сновидения, будучи бессознательным, не подвергается изменениям со стороны сгущения и смещения и тем более не искажается ими; оно уже состоит из совокупности сгущенных и смещенных аффектов и представлений, ему нет необходимости становиться первичным, оно первично по самой своей природе и было таким всегда. Для него сгущение и смещение — это не запоздалые или побочные обстоятельства, не факторы отклонения, а имманентные и определяющие пути: не процессы деформации, а процессы образования (отсюда фрейдовское понятие «образование бессознательного»).

¹²² См. Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 463.

¹²³ Там же, с. 489 (энергия, присущая бессознательному желанию, «переносится» на некоторые предсознательные элементы, так что последние как бы «вовлечены в бессознательное»).

Мы видим теперь, насколько расходятся между собой понятия «первичного процесса» и «работы сновидения» (не просто в силу различного объема этих понятий, о чем упоминалось на с. 276, но по гораздо более глубоким причинам), даже если Фрейд на одном из этапов своего открытия распознавал одно через другое, первичное внутри сновидения. Если пренебречь вторичной обработкой, то работа сновидения окажется своего рода *процессом перевода в первичное* (primarisation) (по сравнению с состоянием бодрствования оно приближает нас к самим себе): ее действие, следовательно, подвергает «искажению» лишь ту часть материала, которая успела принять «вторичный» характер до сновидения; остальную часть, которая, очевидно, является основной, работа сновидения не подвергает какому-либо специфическому изменению; изменения бессознательного, его вечные увертки точно так же имеют место и помимо сновидения; последнее является всего лишь одной из многочисленных и динамичных форм реактивизации — реактивизации смещений и сгущений, которые уже были присущи этой сфере и определяли ее как таковую.

То, что вначале Фрейд представлял как виды деформации, потом все отчетливее воспринималось им как фундаментальные семантические пути всякой психической работы, и причина здесь отчасти заключается в том, что гл. VI «Толкования сновидений», несмотря на ее центральное место в теории психоанализа, в то же время — если посмотреть с другой точки зрения и обратить внимание на то, что не сразу бросается в глаза, — несколько выпадает из всего комплекса исследований Фрейда. Как и в предыдущих главах этой книги (но не в гл. VII и не в последующих работах), цель Фрейда состоит в том, чтобы интерпретировать сновидения в терминах *означаемого*. Стремясь опровергнуть распространенное мнение об абсурдности сновидений, Фрейд старается сделать это как можно более наглядно (а если к этому слишком стремиться, то трудно не «переборщить»); он в той или иной мере вынужден отчетливо излагать вполне ясный и убедительный «смысл» различных сновидений, которые он берет в качестве примеров, и этот смысл неизбежно производит впечатление окончательного, «последнего». Впрочем, многие фрагменты¹²⁴ свидетельствуют о том, что автор скептически относится к возможности такого рода связывания означаемого: сновидение всегда можно подвергнуть

¹²⁴ См., например, Фрейд З. *Толкование сновидений*, с. 238–239.

дальнейшему толкованию, действие сверхдетерминации никогда не прекращается, условия психоаналитического сеанса таковы, что невозможно проследить сновидение до конца.

Тем не менее стремление к дидактичности, желание основать новую науку и вся тщательно выверенная глубинная стратегия выстраивания публикуемого дискурса — мотивации, которые почти всегда скрываются за подробными формулировками Фрейда, — побуждают его к тому, чтобы, интерпретируя различные сновидения и даже изменяя интерпретацию от одного фрагмента к другому, предложить своего рода *окончательную версию* (или несколько последовательных версий...); это напоминает ситуацию, когда переводчик, чувствуя, что ему так и не удалось выразить бесконечные нюансы оригинала, вынужден в конце концов отдать свой перевод издателю. Наконец, есть и еще один момент — самоанализ Фрейда. Сновидения, фигурирующие в «Толковании сновидений», — чаще всего его собственные, и это обстоятельство во многом способствует тому, что Фрейд обрывает цепочки означаемого. Это происходит по двум противоположным и в то же время совпадающим в чем-то причинам: во-первых, потому что все мы, когда дело касается лично нас, интересуемся содержанием, по крайней мере, не меньше, чем образными средствами (даже если в наших теоретических трудах мы исповедуем прямо противоположное), а во-вторых, потому что сам Фрейд, чья предусмотрительность не вызывает сомнений, совершенно точно определил, что он собирается говорить о себе и чего не собирается, так что ему нужно было означаемое сновидения, подходящее для публикации, то есть такое, которое где-нибудь обрывалось бы, которое было бы *завершаемым*.

Итак, сгущение и смещение проявляются как деформации главным образом в связи с такими по необходимости статичными «интерпретациями». Чтобы изложить на бумаге (или мысленно) версию X (смягченную до степени Y) онирического значения, надо «остановить» само движение первичного процесса, надо подойти к нему как бы против его естественного течения (тогда означаемое будет оспаривать значение), надо уловить его в том или ином из его результатов, которые как таковые не являются больше первичными: короче говоря, надо во всем, включая и наши усилия его обозначить, работать *против* него. Именно это происходит со всеми: например, со мной, когда я пишу этот текст.

В той мере, в какой мы стремимся выявить означаемое, мы должны «распутать» первичное (= разгладить его): таким образом,

мы сталкиваемся с ним только как с принципом искажения и ощущаем его только в этом качестве. Это существенная ошибка в построении перспективы: первичное принимает вид, который в большой мере придает ему его противник (его аналитик). В конечном счете если первичное предстает как деформация и мы можем забыть о его способности к образованию значения, то происходит это потому, что интерпретатор (*l'interprete*), в стремлении выразить, передать это первичное, подвергает его *противоположной деформации*, тогда как оно, по своей сути, будучи принципом производства всех выражаемых явлений, есть то единственное, что выразить невозможно. В некотором смысле именно вторичное деформирует первичное, а не наоборот: *по другую сторону* тоже есть цензура (я к этому еще вернусь), а Я как раз и представляет собой ту область воображаемого (несимволического) и неузнавания, которую обозначил Лакан.

11 > «Цензура»: барьер или отклонение?

Когда мы начинаем осознавать, насколько важны проблемы *перевода* (*traduction*), поставленные в предыдущей главе, то на первый план в семиологическом анализе для

нас выходят понятие «цензура» и его действительный статус. Если бы цензура между бессознательным и предсознательным представляла собой, как иногда думают, своего рода непроницаемую материальную границу (плотину, барьер, стену, ров, траншею), то первичный и вторичный процессы по обе стороны этого железного занавеса оказались бы лишены какой бы то ни было возможности взаимодействия, и каждый из них полновластно правил бы только в своем царстве. Мы имели бы топику без динамики, *линию* цензуры, но она не возникала бы как результат двух противоположенных сил, которые непрерывно искривляют ее, поскольку они сами ее и создают; мы имели бы, с одной стороны, вотчину первичного процесса, куда входили бы сгущение и смещение, а с другой — вотчину вторичного процесса, куда входили бы различные законы формальной логики, математика, языки, а значит, в том числе — метафора и метонимия, за исключением случаев их особого

«поэтического» употребления (но, как нам известно, уже из этой широко используемой оговорки следует, что в стене есть бреши).

Тогда семиология была бы поставлена перед выбором: либо, как она делала до сих пор (в полной мере того не осознавая), считать себя наукой о вторичном процессе (в изучение которого фрейдский анализ не мог бы внести ничего существенно нового) и отстаивать свою позицию; либо разделиться на две семиологии, не связанные между собой ничем, кроме названия: «семиологию вторичного», разрабатываемую в лингвистическом духе, и «семиологию первичного» — в духе психоанализа. Впрочем, надо отметить, что именно этот выбор — каким бы поверхностным и даже абсурдными он ни показался по некотором размышлении, а, возможно, как раз потому, что он таковым является, — навязывается семиологии (на уровне воображаемого, с рвением и драматическими эффектами) теми, кто не понимает, в чем суть этого выбора, или, напротив, теми, кто, догадавшись о ней, устранился.

Но необходимость такого выбора иллюзорна, ибо отстаивать то единственное понятие цензуры, которое могло бы нас к нему подвести, просто-напросто невозможно. Особенность цензуры и одно из ее самых примечательных свойств — без которого мы никогда не ощутили бы, что она существует, — состоит в том, что ее все время удается преодолеть, «обходить», и в конечном счете сама она есть не что иное, как бесчисленные *обходные маневры*, бесчисленные водовороты: это тоже своего рода «барьер», но подобный устью реки, где вода тем или иным путем пробивается на поверхность.

Избежавшие цензуры знаки цензуры

Я бы хотел теперь рассмотреть и по-своему развить одно из наиболее известных фрейд-

довских сравнений в связи с понятием цензуры, его сопоставление с цензурой в печати. (В слове «цензура» в его аналитическом смысле это сравнение стало сначала метафорой и в конце концов — прямым обозначением.) Если бы при каком-нибудь политическом режиме (и здесь можно вспомнить в разной степени очевидные примеры) печатная цензура была действительно абсолютна, никто бы никогда не узнал, что она существует. Она, разумеется, никогда бы не допустила, чтобы на месте отсутствующего фрагмента газетной статьи было написано: «запрещено цензурой» (пометка,

которая сама избежала цензуры). Не потерпела бы она и самого оставленного пустым места: оно как таковое тоже явилось бы избежавшим цензуры знаком цензуры. Она бы теснее сомкнула оставшиеся строчки и абзацы, чтобы пустое место исчезло и на страницу уже ничего не могло поместиться. Более того, она бы позаботилась о том, чтобы в результате этого «смыкания», этого подтягивания соседних элементов текста не возникло бессмыслицы, поскольку очевидно бессвязный, плохо скомпонованный отрывок сообщил бы о *наличии* цензуры, которая в силу этого сама избежала бы цензуры.

В сознательной жизнедеятельности людей, сопоставимой с этой газетной страницей, мы обычно наблюдаем явления, мало похожие на такую предельно герметическую ситуацию и такое абсолютное неведение, именно это и позволяет нам узнать о цензуре. Цензура — это слово, которое обозначает «инстанцию», совокупность психических сил, которые *хотели бы* установить эту непреодолимую преграду, которые стремятся ее создать: таково, например, активное и постоянное противодействие, поддерживающее произведенные однажды вытеснения;¹²⁵ или же в последней фрейдовской топике (и во «второй теории тревоги») такова бессознательная часть Я как вместилище тревоги и место проникновения *Сверх-Я* (см. «Торможение, симптом и тревога»). Но в тех конкретных внешних точках, где цензура полностью достигает своей цели, она недоступна восприятию даже аналитика, он ее *не видит*. Мы знаем о цензуре только по ее промахам. Но также верно, и, возможно, более важно, обратное: промахи цензуры формируют наше знание о ней, так что (после открытий Фрейда) мы все-таки что-то о ней знаем.

Я только что сказал, что цензор не печатает в газете слова «запрещено цензурой»: именно эту мысль мы, разумеется, постоянно встречаем у Фрейда¹²⁶ — о том, что сама по себе вытесняющая инстанция является бессознательной (это бессознательная

¹²⁵ Фрейд З., Вытеснение, с. 111 (= «вытеснение в собственном смысле», или «вытеснение задним числом») и с. 114 (вытеснение требует «длительного напряжения сил»); Фрейд З., Бессознательное, с. 168–169 (= противодействие); Фрейд З., Страх, с. 293 и сл. (отношение между сопротивлением, цензурой и противодействием) и т. д.

¹²⁶ Фрейд З., Бессознательное, с. 152, 180; Фрейд З., Я и Оно, с. 236, 258–259 (о «негативной терапевтической реакции»); Фрейд З., Страх, с. 295–296; и т. д.

часть Я и Сверх-Я). Однако те же самые силы, взятые в другие моменты их постоянной и разнообразной деятельности, являются также отдаленным источником самоподавлений и более или менее осознанных и намеренных отказов, что на этот раз соответствует пустому месту в газете с напечатанными поверх словами «запрещено цензурой».

Цензор не оставляет очевидных пробелов на странице: так же поступает и психика, поскольку обычно на протяжении часов и дней она продолжает работать, переходя от одного сознательного процесса к другому (согласно расписанию, например, или просто — в процессе обычного препровождения времени). Сознательное обычно не замечает дыры в собственной материи. И тем не менее в некоторых случаях оно замечает нарушение целостности ткани, ее мельчайшие разрывы и вдруг перестает понимать, что с ним происходит:¹²⁷ это довольно распространенное ощущение, которое уже и есть знание о цензуре (а значит, ее локальная неудача), сознание бессознательного:

*Хандра ниоткуда,
Но та и хандра,
Когда не от худа
И не от добра.¹²⁸*

Печатная цензура заботится о том, чтобы подогнать друг к другу разрешенные фрагменты текста, придав им видимую логическую связность: это, по существу, определение вторичной обработки в сновидениях¹²⁹ и, более широко, любой *рационализации*. Обе эти процедуры отличает то, что они терпят неудачу в той мере, в какой стремятся преуспеть, с тем же постоянством, с той же регулярностью. Вторичная обработка не мешает тому, что в тексте сновидения часто обнаруживается нарушение связности, которое можно наблюдать непосредственно. Рационализация (например, когда мы пытаемся найти причину нашего страха, чтобы успокоить себя)

¹²⁷ Некоторым образом это является смягченной версией того впечатления, что «в нас живут неизвестные и не контролируемые нами силы», впечатления, о котором Фрейд упоминает только мимоходом (см. Фрейд З., Я и Оно, с. 242), не задерживаясь ни на его конкретной феноменологии, ни на его распространенности и делая ссылку на Гроддека («Оно»).

¹²⁸ См. Поль Верлен, Цикл «Романсы без слов», пер. Б. Пастернака, в кн.: Верлен П., *Лирика*, пер. с фр., М.: Художественная литература, 1969. с. 83.

¹²⁹ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 407–408.

тоже всегда стремится использовать свой шанс, но ей редко удается полностью выполнить свою функцию: в противном случае она бы не воспринималась как то, чем она является, она бы не допускала своего разоблачения в качестве рационализации (а значит, как иррациональной); ее старания не оставляли бы после себя того чувства неудовлетворенности, которое доводилось испытать каждому и которое связано с неизменным недостатком убедительности и новым приступом того самого страха, который она призвана была устранить. Мы бы имели дело не с рационализацией, а с рациональностью (или же психозом). В конечном итоге, несмотря на все усилия цензора, газетная страница не производит впечатления абсолютной связности:¹³⁰ она демонстрирует промах цензуры, она *являет* перед нами цензора.

**Прохождение,
непрохождение через
цензуру: разрыв
между сознательным
и бессознательным**

Цензура одновременно является областью, через которую нельзя пройти (как это обычно считается), и областью, через которую можно пройти (хотя это одна и та же область). Психический элемент

считается бессознательным не потому, что он никак нигде не появляется (будь оно так, он бы не существовал вовсе), а, напротив, потому, что он появляется *особым образом*: в измененном виде и как бы несколько отделившись от самого себя (= «смещение» в самом широком смысле). Очевидно, можно предположить на основании косвенных данных (как, например, делает Фрейд, когда говорит о «конструкции»¹³¹), что существует нечто, что вообще никогда не проходит сквозь цензуру: этим нечто и является бессознательное в своем изначальном, неизменном состоянии (мифическое или скорее асимптотическое условие, к которому нас

¹³⁰ Отсюда статус бессознательного как «*необходимой гипотезы*» (см., например, Фрейд З., Бессознательное, с. 151), необходимой потому, что иначе мы бы не смогли понять данных сознания.

¹³¹ Более опосредованная, более «интерполирующая» техника анализа, чем собственно интерпретация (которая не отделяется от материала). Фрейд считал, что не следует пренебрегать этим приемом тогда, когда анализ слишком далеко отходит от своей идеальной цели, которая заключается в возможном более полном анамнезе (см. *Les constructions en analyse*, 1937).

приближает и от которого отдаляет каждый этап анализа, подобно тому, как идущий человек, настигая свою тень, в то же время удаляется от нее) — своего рода «корневище» как противоположность «побегам»; нечто, близкое вытесненному первичному и само представляющее влечение. Но когда ассоциативной работе (проработке) удастся пролить слабый свет на эту область мифического *нагала* (тем не менее необходимого в качестве опоры, которая сама была бы подвижной), та ее часть, которая нам приоткрывается, превращается в совокупность психических образований, аналогичных тем, которые всегда имели сознательный характер: например, в образы, нагруженные желанием, в воспоминания, неотступно сопровождаемые страхом, в неизбежные соединения двух образов, один из которых сразу же вызывает в памяти другой, и т. д., короче говоря, в психические образования, подобные тем, с которыми мы сталкиваемся в повседневной жизни (только в другой последовательности); и именно на этом основании психоанализ (парадоксальным образом) утверждает единство психической жизни¹³² (бессознательное *является* «психическим»: по меньшей мере, в такой же степени, как все остальное, что люди таковым признают).

На другом конце этого процесса, так сказать «на выходе», бессознательное образование всегда имеет следствием некий сознательный результат (например, возвращение вытесненного): поэтому можно сказать, что оно «становится сознательным» (в своих отклоняющихся, искаженных следствиях): какой-то своей частью оно преодолело цензуру. Но и не преодолело, поскольку возникла необходимость отклонения: один из его фрагментов, один из его аспектов так и остался по ту сторону, вышел из строя. Следовательно, цензура не является линейной — она не похожа на шлагбаум железнодорожного переезда, который останавливает движе-

¹³² См., например, Фрейд З., Бессознательное, с. 153–154: предположение, что латентный материал сновидения является соматическим и не психическим, для нас бесполезно, поскольку современная физиология не позволяет нам изучать его каким бы то ни было образом, притом что он так же хорошо (или так же плохо), как материал сознания, поддается описанию в терминах «представления, цели, решения» и т. п. (Я бы добавил, что это справедливо и в том случае, если психическое в целом рассматривать в качестве проявления соматического, — точка зрения, которую отчасти разделял и Фрейд, особенно после 1920 г.) Ср. также Фрейд З., Я и Оно, с. 235–235 (Латентное является не «психоидным», а полностью психическим.)

ние одних транспортных средств и разрешает проезд другим (на инстанцию, у которой только два совершенно различных, четко определенных положения, как у электрического переключателя): не существует такого ассоциативного пути, которому удалось бы полностью избежать воздействия цензуры, но равным образом не существует такого ассоциативного пути, который оказался бы полностью устранен ее воздействием.

Бессознательное — это то, что, как мы должны предполагать, существует между двумя сознательными элементами. Явное поведение, вместе с теми значениями, которые оно выдает, всегда требует более или менее симптоматического прочтения с учетом проявлений непоследовательности, отклонений от нормы, частого отступления от тех самых принципов, которые при этом провозглашаются: будь то умолчание, ошибка или ложь, суть всегда в чем-то другом.¹³³ А с другой стороны, все то, что анализ может предположить или воспринять для того, чтобы осознать эти повседневные загадки, будет им представлено как другая совокупность образов, идей, воспоминаний, аффектов.¹³⁴

Еще раз повторю, цензура не линейна, она не есть линия, разделяющая две пространственно различные области. Она принадлежит иной топологии, топологии *рефракций*: она является местом отклонения, модификации. Модификация — это не то, что создает цензура, это не ее результат (как если бы мы узнавали о ней еще и через что-то другое); модификация — это все, что нам известно о цензуре. Если рассматривать явное поведение, то цензурой можно назвать то, что отличает его от скрытого в глубине (и соединяет с ним) и что мы должны восстановить, чтобы понять явное поведение: цензурой является тот факт, что скрытое в глубине существует как таковое, и чтобы расшифровать внешнюю сторону, мы должны *заглянуть за нее*. Если же, с другой стороны, мы думаем об этом скрытом в глубине как о том, что восстанавливается работой анализа, то цензура — которая по-прежнему остается все тем же отклонением, только увиденным с противоположной сто-

¹³³ Как пишет Лакан, «чистосердечное заблуждение — непростительнее всех прочих» (*Écrits*, p. 859).

¹³⁴ Ср. примеч. 131 на с. 288. Понятие «*влегения*» в психоанализе является, как известно, «пограничным понятием между психическим и соматическим». Мы приближаемся к нему только через его представителей: представителя-представление и представителя-аффект; отсюда возникают психические образования, аналогичные тем, которые существуют в сознании.

роны, — есть тот факт, что это латентное содержание не идентично его сознательному проявлению, что скрытое, чтобы его можно было увидеть, должно сначала быть воспринято как разрыв в явной цепи, как трещина, проходящая по внешней стороне, а следовательно, как внешняя сторона.

Бессознательное обнаруживается лишь в тех сознательных результатах, к которым оно приводит, сознательное становится понятным только по его бессознательным интерполяциям, оно обретает связность лишь в виду нарушений этой связности. Нигде мы не обнаружим ни непосредственного примыкания этих двух областей, ни границы между ними. Одна находится «внутри» другой, а та другая внутри первой: каждая внутри своей «другой». Их объединяет то же самое, что и разделяет (как в парадигматическом принципе, не имеющем ничего общего с метафорой): это и есть цензура, которая по своей сути — поскольку она разъединяет и объединяет в одно и то же время — является переводом (*traduction*), если употребить здесь слово, которое любил Фрейд. Это перевод, который возможен (= принцип объединения), и вместе с тем перевод, который необходим (= принцип разделения). Кроме того, это перевод, уникальность которого заключается в том, что он идет в двух направлениях одновременно (здесь можно вспомнить римского двуликого Януса или вообразить перевод с родного языка на иностранный, который был бы при этом переводом с иностранного на родной): конечно, существует «интерпретация», идущая от сознательного к бессознательному, но всякая интерпретация является также и реконструкцией, которая стремится «показать» нам переход от бессознательного к сознательному. Это действительно иная топология, где отношение между тем, что находится «вверх по течению», и тем, что находится «вниз по течению», разрушается (при сохранении обеих категорий): это река, по которой можно двигаться вверх, только представляя себе, чем было движение вниз, где сам ход этого представления разворачивается вверх по течению (= анализ), создавая при этом возможность вновь спуститься вниз другими путями (= лечение).

Различные процессы, которые обходят цензуру, и в частности сгущение и смещение, — это единственные следы, свидетельствующие о существовании цензуры, так что единственной формой цензуры является преодоленная цензура. Преодолевая цензуру, эти процессы утверждают ее существование. Одним и тем же движением (= «обходом цензуры») они свидетельствуют как об ее

относительной эффективности, поскольку потребовался этот обходной путь, так и об ее относительной неэффективности, поскольку обходной путь оказался эффективным.

Такова диалектика двух противоположных и неотличимых друг от друга процессов, соотношение сил которых тем не менее не всегда одинаково: коэффициент *преодоления*, удачного перехода значительно выше у сгущения, чем у смещения, за счет силы проникновения, возникающей в результате энергетического слияния (см. с. 270–272). Коэффициент *движения вдоль цензуры*, бега на месте, не-перехода отмечается выше у смещения, чем у сгущения, поскольку в случае смещения, когда это только смещение (смещение, не связанное со сгущением), сверхдетерминирующая концентрация отсутствует. Как известно, по мнению Лакана, метафора чуть больше склоняется в сторону символического, а метонимия чуть больше — в сторону воображаемого,¹³⁵ хотя обе они, по существу, являются символическими. Метафора связана скорее с обнаружением, а метонимия — с сокрытием,¹³⁶ хотя обе фигуры могут обнаруживаться только через сокрытие, а скрываться только через обнаружение. Фрейд имел в виду нечто подобное, когда приписывал смещению более специфическую функцию обходить цензуру,¹³⁷ допуская при этом (и совершенно справедливо не усматривая здесь никакого противоречия), что эта функция характеризует всю работу сновидения в целом, а, значит, среди прочих процессов и сгущение.¹³⁸ Эти трудности связаны со значением слова *обходить* в выражении «обходить цензуру». Обойти цензуру — значит одержать над ней своего рода победу, которая также является несомненным поражением (цензуру *можно* обойти, и ее *необходимо* обойти): для того, кто рассматривает эту операцию в целом, относительная значимость этих двух движений, их процентное соотношение ощутимо меняется от одного случая к другому.

Цензура не является границей между сознательным и бессознательным, поскольку, будь оно так, сознательное и бессознательное существовали бы еще прежде этой границы, независимо от нее, и весь вопрос заключался бы в том, чтобы установить, где

¹³⁵ Lacan J., *Écrits*, особенно р. 70 (метонимия) и 708 (метафора).

¹³⁶ См. примеч. 8, р. 250.

¹³⁷ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 262, 414, 421.

¹³⁸ См., например: Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 273, абзац, который заканчивается словами: «Я благодаря использованию сгущения в сновидении удовлетворил требования цензуры»..

проходит черта, которая их разделяет. Цензура — это слово, которым именуют как существующее между сознательным и бессознательным отличие, так и существующее между ними вечное взаимопереплетение: цензурой называется показатель отклонения, знак перехода и не-перехода, сигнализирующий о непрерывности и прерывности, посредством которых определяется их своеобразное отношение: единство *психики* и разделение *субъекта*. В работах Фрейда есть, по крайней мере, один фрагмент (а возможно, и другие, о которых я сейчас не могу вспомнить), в котором вполне ясно дается определение цензуры как показателя рефракции: «Все, что может стать объектом нашего внутреннего восприятия, является *виртуальным*, подобно изображению в подзорной трубе, возникающему в результате пересечения световых лучей. Но сами системы, которые не являются чем-то техническим и никогда не становятся доступными нашему психическому восприятию, подобны, как мы вправе предположить, линзам подзорной трубы, проецирующим изображение. Если продолжить это сравнение, [то можно сказать, что] цензура между двумя системами соответствует преломлению лучей при переходе в новую среду» (гл. VII «Толкования сновидений», с. 502).¹³⁹

¹³⁹ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 502. Также вспоминается фрагмент из *Введения в психоанализ*, хотя он и меньше соответствует тому, что я пытаюсь здесь сказать. Здесь Фрейд сравнивает расстояние между бессознательным и сознательным с расстоянием между негативом и самой фотографией (Фрейд З., *Введение в психоанализ*, с. 67). Следовало бы более внимательно изучить случаи использования Фрейдом *оптической метафоры* для представления психического аппарата. Жан Луи Бодри уже начал это делать и очень удачно сформулировал саму проблему (*Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, *Communications*, n. 23 (Psychanalyse et cinéma), 1975, p. 56–72,).

Слушатель моего семинара Патрис Ролле, хорошо знакомый с теорией психоанализа, чьи замечания были мне особенно полезны, совершенно справедливо указал, что здесь мы сталкиваемся с настоящей проблемой *топологии* не только метафорического характера — или скорее с проблемой «модели» (топология — это раздел математики): в каком логическом пространстве мы можем представить такие уникальные отношения между сознательным и бессознательным, первичным и вторичным? Внимания заслуживают не только фрейдовские обращения к оптике (или его понятие «топического», о котором сейчас стоит напомнить); в данной перспективе становится понятен постоянный интерес Лакана к собственно топологии, а также изобилие пространственных образов в его работах, особенно его постоянное обращение к ленте Мёбиуса.

Первичное/вторичное: рефракция

Аналогичным образом, первичный и вторичный процессы тоже не являются принци-

пами, которые правили бы по свою «сторону» границы каждый. Они не *расположены* по обе стороны от цензуры: именно сама разделенность на два процесса (и опять же расхождение между ними) создает цензуру, является цензурой. С точки зрения сознательного (очевидно, что эта точка зрения принимается наиболее часто), первичный процесс вовсе не есть то, что следует искать позади преграды, он и есть преграда или, по крайней мере, то, что занимает ее место: если мы подвержены действию цензуры, то лишь потому, что нам трудно исследовать первичные процессы. А с точки зрения бессознательного, которая принимается, например, в некоторых психоаналитических работах, преграда (которая по-прежнему таковой вовсе не является) — цензура — смешивается с самим вторичным процессом (а не с какой-то мифической отделяющей линией): если бы первичная организация бессознательных элементов сохранялась бы и при их переходе в сознательные, то это означало бы, что вообще нет никакой цензуры, но если она все-таки существует (если есть нечто, что мы называем цензурой), то только потому, что наши изначальные импульсы достигают сознания, уступая необходимости принимать минимально логический облик: необходимости проходить через вторичную среду. Таким образом, для этих импульсов цензура является областью вторичного, тогда как, с точки зрения аналитика, она принадлежит области первичного: в зависимости от того, откуда мы смотрим, цензура воспринимается как одна или как другая сторона того расхождения, которое в любом случае ее определяет.

Надо учитывать, что так называемые первичные процессы могут описываться как таковые и получать определение (какое бы то ни было) лишь в той мере, в какой так называемое вторичное мышление их анализирует и разбирает. Когда сознательная рефлексия изо всех сил стремится сказать что-то о сгущении и смещении, она ставит перед собой задачу, которая, строго говоря, является невыполнимой, поскольку первичное, по самой своей природе, есть то, что ускользает от осознания, и поскольку его отличие коренится именно в процессах (*и, по существу, в них одних*), так что вторичное менее всего способно *говорить об этих процессах*. Сознательная рефлексия может лишь указать на свое абсо-

лютное «другое» (но все-таки может: оно является *ее* другим, а, следовательно, не абсолютно другим): она может лишь попытаться указать в его сторону, подобно тому, как люди указывают направление в пространстве (неопределенно и тем не менее точно). С каждым новым словом, которое рефлексия находит для описания первичного, она неуклонно его разрушает. По мере того как она приближается к своему объекту, она уничтожает его (но верно и обратное: уничтожая объект, она определяет его).

Рассмотрим смещение в его первичной форме. Обычно его определение состоит в том, что психическая нагрузка полностью переносится с одного представления на другое. Но это определение — иначе и не могло быть — с самого начала основывается на непреодолимом внутреннем противоречии. Это определение как будто исходит из убеждения (а иногда, что более серьезно, оно действительно исходит из такого убеждения), что между этими двумя представлениями где-то существует «настоящее», подлинное отношение, заключающееся в том, что этих представлений два. Таким образом, это определение рискует представить смещение как некую дополнительную, нелепую и слегка комичную операцию, своего рода оптическую иллюзию, которая «видит» только один объект (или, по крайней мере, существенную транзитивность между двумя объектами) там, где на самом деле присутствуют два совершенно различных объекта. Но *где* же существуют два этих различных объекта, как не во вторичном мышлении, которое производит умозаключение, являясь одновременно и судьей, и заинтересованной стороной? Особенность смещения состоит в том, что в его глазах (а они у него есть, или скорее оно ими *является*) «один» и «два» не противоречат друг другу: если в моем сновидении я перенес совокупность образов, связанных с моей матерью, на другого человека, мою подругу (и при этом образ матери оказался более или менее вытесненным или сам сместился в другой фрагмент моего сна), то «цензура» и есть то, что *вынудило* меня заменить одного человека другим, и то, что *позволило* мне это сделать: здесь не возникает вопроса о том, являются или не являются различными образы матери и подруги, смещение строится на этой неопределенности, на том, что особое свойство образа моей подруги (который является конечным пунктом этого процесса смещения) состоит в том, чтобы быть *и* не быть моей матерью в одно и то же время: не будь этого свойства, не было бы и смещения, по крайней мере смещения к образу подруги.

Представим на мгновение (как заведомо абсурдное допущение), что первичному процессу предложено вывести определение сознательного мышления и присущих ему операций (куда, следовательно, входит и не-смещение). Тогда первичный процесс пришел бы к заключению (смешное выражение...), что несмещение — это несколько странная операция, которая сводится к выдумыванию двух объектов, подруги и матери, там, где в действительности существует лишь один объект или, говоря точнее, там, где наличие двух вполне совместимо с наличием одного: первичный процесс мог бы удивиться(?), столкнувшись со «средой», где ни с того ни с сего усложняются самые простые материи. Короче говоря, если аналитическое исследование *изолирует* именно сгущение, смещение и другие первичные операции, то только потому, что в аналитическом исследовании, как и в любом другом роде исследования, слово принадлежит главным образом вторичному процессу. Если бы ситуация была прямо противоположной, то операциями, которые подлежали бы перечислению и описанию, были бы отсутствие смещения, отсутствие сгущения и т. д. Такое переворачивание, конечно же, утопично (по крайней мере, в его полном виде), поскольку обычной средой человека, *средой его обитания (habitat)*, является сознательное или предсознательное, где бессознательное — только брешь (а не наоборот). Я говорил обо всем этом лишь для того, чтобы показать, что все возможные определения первичного процесса на самом деле сводятся к *определению разницы между первичным и вторичным процессами*: мы имеем дело со странным, возможно, уникальным случаем, где можно определить лишь то, что отлично от того, что мы хотели определить, и где это второе определение является единственной формой, которую может принять первое. Точно так же невозможно, собственно говоря, постичь бессознательное, поскольку мы постигаем его, лишь делая его сознательным, и никому не удалось бы «схватить» первичный процесс, поскольку для этого потребовалось бы свести его к вторичным формулировкам. Именно поэтому на него *указывают* (а не определяют его), указывают в основном при помощи дейктических предложений, через отрицания и соотношения, его описывают в качестве *лишенного вторичности вторичного процесса*. Например, его характеризуют через «отсутствие принципа непротиворечия» (Фрейд), но для того, чтобы зафиксировать отсутствие этого принципа, надо также иметь какое-то представление о том, что означает его наличие, а там, где он действительно отсутствовал бы (как,

собственно, в первичном процессе), выявление его отсутствия было бы одновременно абсурдным и невозможным (притом, что сами эти прилагательные противоречат друг другу...).

Горизонт «первичного» является всего лишь диалектическим «другим» становления во «вторичном»: его границей, точкой исчезновения, и в то же время его произведением, его творением. Первичное — это слово, которым вторичный процесс называет разрывы в своей материи.

Конфликт, компромисс: степени

Таким образом, не следует удивляться тому, что первичное и вторичное постоянно

вступают друг с другом в такие странные и такие обычные отношения, которые мы наблюдаем каждый день и которые неизменно нас удивляют, так что даже трудно сказать, что поражает больше: их странность или их обычность. Несомненно, что первичное остается противоположностью вторичного, оно несет в себе силы разрушения и безумия (= «развязывание», по Фрейдю), способные положить конец любой логической последовательности. Но в то же время, наоборот, даже наиболее рациональные мыслительные операции постоянно питаются за счет более или менее отдаленного первичного источника. Первичное и вторичное не существуют в чистом виде, это всего лишь определенным образом ориентированные явления, экстраполируемые на основе *компромисса*, который единственный доступен наблюдению и является почти универсальным для всех психических операций. Постоянная констатация столь удивительного психического конфликта ведет к тому, что в качестве «первичного» и «вторичного» гипостазируется одновременно мифическая и реальная фигура двух противоборствующих начал. Нет ни первичного, ни вторичного, существуют лишь процессы перехода первичного во вторичное с их степенями и модальностями.

Небольшая мизансцена, демонстрирующая сгущение: я видел во сне X. (одного из моих знакомых) и носорога. Я совершенно уверен в том, что это X., и совершенно уверен, что это носорог: уверенность и в том и в другом я сохранил, когда проснусь. Но во сне я был уверен и еще в одном: в том, что это одно и то же существо; очевидному единству сновидного образа несколько не угрожало то, что X. и носорог — это разные существа, что в моем сне устанавливалось также совершенно отчетливо. Именно это я перестану

понимать на следующий день: нет никакой необходимости в выборе между тем и другим — и это существо проблемы, ее первичное ядро. Тем не менее в той мере, в какой мое сновидение по-своему (при посредстве сгущения) «различало» два представления (X. и носорога), оно уже свидетельствовало о некотором вторичном процессе. И наоборот, мое пробуждение не уничтожило всех связей между X. и носорогом: я удивлен тем, что они соединились в одно, значит, это не ускользнуло от меня. Связь продолжает существовать, но на более высоком уровне процесса перехода первичного во вторичное: чтобы понять, что же произошло, я вынужден оперировать несколько запутанным объяснением, которое, по существу, выглядит так: «Во сне это был *один* образ, но я помню, что это был *одновременно* X. и носорог». Подчеркнутые мной слова являются как бы различимыми следами взаимного искажения первичного и вторичного: указывая на удивительность того, что не вызывало удивления во сне (нарушая принцип непротиворечия), они демонстрируют, что *Я* говорящего переместилось теперь в область вторичного; но и просто выражая это — даже в модусе удивления, — они свидетельствуют о своего рода *сохранившейся понятности*, но сохранившейся не напрямую, а отклонившейся, сделавшейся странной: прохождение цензуры состоялось и не состоялось. С переходом от сна к пробуждению цензура возросла на порядок, вторичное одержало победу: мое сновидение уже не преодолевает цензуру. Но оно преодолевает ее в достаточной степени, чтобы меня удивлять.

К тому же «лестница» вторичного процесса не ограничивается двумя ступенями, имевшимися в моем примере. Так, днем меня также может «поразить» — это и есть «Einfall», по Фрейдю, — какое-то сходство между X. (настоящим) и носорогом. На этот раз это уже не сон и не полусон, в котором вспоминают сновидение (особенно утром): я иду по улице, я осознаю то, что я делаю. Соотношение сил (первичного/вторичного) снова оказывается измененным (*но только оно*, и ничто больше, как мы увидим). Теперь имеется бесспорная очевидность того, что X. не является носорогом и что никакой носорог не мог бы быть X. Логичное требование, однако, на самом деле, оно не так абсолютно, как может показаться. Пусть мои мысли «связаны», но они «связаны» не до такой степени, чтобы закрыть путь, соединяющий X. с носорогом (путь, который сам по себе является первичным и по которому следовало мое сновидение). Я вступаю на этот путь: его обычно (весьма удачно) называют ассоциативной связью идей: а может быть, X.

в самом деле *похож* на носорога? Мне никогда раньше это не приходило в голову, но тем не менее (сейчас) меня это удивляет. Я мог бы также сказать: «В Х. *есть нечто* от носорога» (= формулировка в большей степени первичного процесса). Во всяком случае, мне приходится прибегнуть к сравнению. А оно не слишком логично («*comparaison n'est pas raison*» («сравнение — не довод»)). Если оно и кажется логичным, то лишь в силу привычки (= кодификация). В любом сравнении можно уловить силу переноса, «скачок» внимания, который неизбежно обращает нас к бессознательному, — есть множество ощутимых (возможных) сходств, почему было выбрано именно это? — импульс, направленный на ассимиляцию и сохраняющий в себе что-то от сгущения. Сам по себе акт сравнения является компромиссом: я разрешаю сближение Х. и носорога, я впускаю его в мое сознание, но ослабляю его действие (я больше не сплю), я озабочен тем, чтобы сделать уточнение — и *для кого*, как не для себя самого, ведь мне никто не противоречит? — что это не что иное, как «сближение», и это слово выражает (для меня, поскольку таково его значение в моем языке) двойную идею — материальной раздельности и близости: и вот теперь я закрепился по всем направлениям и защищен со всех сторон. Сравнение: я устанавливаю ассоциацию, но держу ее на расстоянии; я пропускаю ее — и уже опять не даю ей пройти. Эксплицитные модализаторы («как», «такой как», «быть похожим на» и т. д.) специально предназначены для этой защитной функции, но в других случаях может оказаться достаточным и более расплывчатый контекст: но пока более или менее ясно, что то, что говорится, это только «оборот речи», — как если бы не всякий дискурс был оборотом речи! — я могу на порядок ослабить свою бдительность. Х. все еще не выходит у меня из головы (раз все так получается, я не могу ему особенно симпатизировать); *этот носорог* определенно действует мне на нервы: метафора.

12⟩

Смещение

«Смещение» в психоаналитическом смысле (как я уже упоминал на с. 176) является значительно более широким

понятием, чем это нередко представляют. В нем охотно видят своего рода локализованный сдвиг, путь от одной точки к другой

(чем оно тоже является); наконец, «прием», который с абсолютной точностью и без всякого остатка можно приравнять к некоторым определенным фрагментам текстов (литературных, кинематографических, онирических и др.): так, говорят, что в таком-то сновидении такой-то образ «является» смещением (а другой образ «является» сгущением) — что представляет собой ограничивающее и «реалистическое» понимание, которое все явление в целом сводит к одному из его результатов, наиболее доступному непосредственному наблюдению, или к одному из этапов его развития.

Смещение, в основополагающем смысле этого понятия, является самым общим принципом всей психической деятельности, выражением энергетической и экономической гипотезы, которая лежит в основе психоаналитического способа мышления.¹⁴⁰ Это способность *переносить* (= «смещать энергию», по Фрейду), переходить от одной идеи к другой, от одного образа к другому, от одного мыслительного акта к другому. Смещение также, более явно, чем сгущение, выступает в качестве цензуры. На этом особо настаивали Фрейд¹⁴¹ и Лакан.¹⁴² Наши начальные энергетические импульсы могли бы достигать полного сознания по прямой линии (а не путем последовательных смещений, зигзагами, переходя от одного субститута к другому) лишь в том случае, если бы не было никакой цензуры. «Судьбы влечений», которые изучал Фрейд (их превращение в собственную противоположность, обращение на самого субъекта и т. д.), все являются смещениями, как говорит уже их название, и к тому же Фрейд определяет их в качестве разновидностей защиты:¹⁴³ как механизмы защиты, отличные от вытеснения, но чем-то на него похожие в той мере, в какой начальный элемент смещения всегда затемнен или скрыт самим смещением.

Когда смещение впервые появляется в одном из заголовков в «Толковании сновидений»,¹⁴⁴ оно определяется не как сдвиг значения от одного элемента сновидения к другому, а как глобальное

¹⁴⁰ См. примеч. 2 на с. 175 и примеч. 4 на с. 176.

¹⁴¹ См. примеч. 137 на с. 292.

¹⁴² См. примеч. 47 на с. 228.

¹⁴³ Фрейд З., Влечения и их судьба, с. 135 («Принимая во внимание те мотивы, которые не дают возможности влечениям прямо проявляться, можно рассматривать судьбу влечений как своего рода отражение, защиту индивида против открытого проявления этих влечений»).

¹⁴⁴ Гл. VI.2.

перемещение акцента, центра,¹⁴⁵ как перераспределение интенсивностей,¹⁴⁶ характеризующее «переход» от латентных мыслей сновидения к явному содержанию: сновидения, по Фрейду, сосредоточены вокруг других элементов,¹⁴⁷ нежели производящий их материал. Более того, смещаться могут не только представления, но и аффекты.¹⁴⁸ И к тому же переход — опять переход — от слов с абстрактным значением к соответствующим словам с конкретным значением, предшествующий и способствующий аудиовизуальной мизансцене сновидения (= «учет изобразительных возможностей»), представлен как еще один вид смещения.¹⁴⁹

В работах, написанных после «Толкования сновидений»,¹⁵⁰ Фрейд неоднократно характеризует общий механизм, выполняющий основную роль в образовании фобического субститута, как смещение «внутренней опасности» к «внешней опасности». Или же, например, он рассматривает «смещение на безразличное» как одну из поразительных черт обсессивного невроза с его абсурдными ритуалами и маниакальным вниманием к деталям.¹⁵¹

Уже в «Наброске» 1895 года первичный и вторичный процессы стали рассматриваться как смещения энергии (нейронной энергии, — в «Наброске»), что соответствует самому их названию

¹⁴⁵ «Мы могли заметить, что элементы, которые в содержании сновидения выступают в качестве его существенных составных частей, отнюдь не играют той же роли в мыслях сновидения. В дополнение к этому можно сказать и обратное. То, что в мыслях сновидения, по-видимому, является существенным содержанием, совсем не обязательно будет представлено в сновидении» (Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 260).

¹⁴⁶ Там же, с. 262 (= «перенос и смещение психических интенсивностей отдельных элементов»); Там же, с. 287 (= «смещение интенсивностей между элементами сновидения»); Там же, с. 421 (= «смещение психических интенсивностей вплоть до переоценки всех психических ценностей») и т. д.

¹⁴⁷ Там же, с. 260.

¹⁴⁸ Там же, с. 385: аффект отделим от представления, «и находит себе какое-то другое место в сновидении (...) Нередко такое смещение происходит» и т. д.).

¹⁴⁹ Там же, с. 287 («Другой вид смещения мы пока еще не упоминали [...], он проявляет себя в замене словесного выражения данной мысли [...], бесцветное и абстрактное выражение мысли сновидения заменяется образным и конкретным»).

¹⁵⁰ Особенно в работе Фрейд З., *Страх*; а также уже в работах: *Вытеснение* (с. 119) и *Бессознательное*, с. 172 и т. д.

¹⁵¹ См., например, Фрейд З., *Вытеснение*, с. 122.

«процесс». Различие между ними состоит в том, что вторичный процесс перемещает лишь ограниченное и контролируемое количество энергии (необходимое, однако, в любом дискурсе для перехода от одной мысли к другой), тогда как первичный процесс — по крайней мере, такова тенденция — на каждом этапе своего развития перемещает всю наличную энергию; отсюда и берется полная переходность первичных смещений, асимптотически абсолютная эквивалентность, которую они устанавливают между элементами, и стремление «первого» из этих элементов стать менее сознательным (= опять механизм замещения и защиты).

Смысл как переход, смысл как встреча

Можно было бы и дальше продолжать этот перечень, но мне кажется, что сказанного уже достаточно, чтобы определить (еще раз), насколько

в действительности широко понятие смещения, о чем иногда забывают при исследовании конкретных путей сновидения. Широта этого понятия объясняет, в частности, одну из особенностей соотношения сгущения и смещения. На это указывали и сам Фрейд, и те, кто писал о его работах¹⁵² (и я сам попутно отмечал это, ранее), но не всегда это было высказано достаточно настойчиво и отчетливо.

Когда мы, подобно автору «Толкования сновидений», идем по пути иллюстративности и стараемся приводить наиболее яркие примеры смещения и сгущения, то, очевидно, стремимся избегать тех случаев, когда оба этих процесса особенно сложно переплетаются друг с другом. Мы по мере возможности подбираем одну серию примеров, где отчетливо обнаруживается только сгущение, и другую серию, где дидактическим преимуществом обладает смещение. (Это одна из неизбежных неудач дискурса, которые, на самом деле, случаются совсем не редко, и если бы их чаще осознавали в качестве таковых, это позволило бы разрешить некоторые полемические ситуации: стремясь прояснить какой-то один момент, мы часто затемняем другой.) Главы VI.A. и VI.B «Толкования

¹⁵² Укажу на чрезвычайно удачную формулировку Ги Росолато в уже упоминавшейся мной работе: Rosolato G., *L'oscillation métaphoro-métonymique*, p. 75: «структура метафоры основывается на структуре метонимии и противостоит ей» (об этом см. примеч. 4 на с. 176).

сновидений», рассматривающие сгущение и смещение соответственно, производят неизбежное впечатление диптиха, и при поверхностном чтении может показаться, что речь идет о двух симметричных совокупностях явлений, которые связаны друг с другом чисто внешним образом (совсем как глагол и имя существительное в грамматике) и между которыми распределяются все возможные случаи.

Между тем одно из самых замечательных свойств смещения состоит в том, что оно способствует сгущению, и, в сущности, даже *делает его возможным*.¹⁵³ Две эти фигуры не пребывают одна рядом с другой, хотя рядом иногда оказываются их временные производные. Они, так сказать, «располагаются» одна в другой. Причем сгущение внутри смещения, но не смещение внутри сгущения. Это соотношение однонаправленное: любое сгущение подразумевает смещение, но обратное неверно. Операция смещения имеет более общий, более постоянный характер, сгущение же в некотором смысле является ее частным случаем (используя более обычный путь, оно иногда *обращает* его против цензуры). Для сгущения всегда требуются смещения (по крайней мере, два), и не как вспомогательные приложения или возможные варианты, а для образования сгущения как такового, для самого его существования: сгущение предполагает, что одно представление устанавливается в месте слияния нескольких других, и поэтому необходимо, чтобы все они были «смещены» в направлении этого представления. На самом деле, сгущение *является* смещением (направленной совокупностью смещений). Тем не менее мы правы, называя его сгущением всякий раз, когда речь идет о привлечении внимания к одному из аспектов общего процесса, к схождению смещений (к образованию их узловых конфигураций, их пересечений), а не к смещениям самим по себе. Аналогично мы склонны говорить о «смещении», когда смещение не сопровождается (или сопровождается в незначительной степени или не сразу же) образованием сгущений, или когда смещение временно оказывается

¹⁵³ Этот пункт очень отчетливо сформулирован в следующем фрагменте: «Смещения, на которые мы обращали внимание, оказались заменой одного представления другим, так или иначе связанным с ним по ассоциации; при этом они служили сгущению; поскольку таким способом вместо двух элементов в сновидение входило нечто среднее между ними» (Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 287).

одно, или когда нас не интересует его конвергенция с другими смещениями, и т. д.

Я только что сказал, что это однонаправленное соотношение. Уверен ли я в этом? Или, точнее, нет ли в этом соотношении и другой, противоположной однонаправленности, когда возможность сгущения возникает «позади» (внутри) любого смещения? Здесь нет речи о возвратно-поступательном движении, о взаимном соответствии, поскольку движение в одну сторону и движение в обратную сторону осуществляются разными путями. Это необычное соотношение: оно имеет два направления, но является необратимым: короче, это соотношение состоит из *двух однонаправленных соотношений*.

Смещение замещает один объект другим: таким образом, оно разъединяет их, но в то же время стремится уподобить их друг другу, *идентифицировать* друг с другом, сделать их равноценными, и чем первичнее смещение, тем полнее осуществляется это стремление (= именно тогда происходит перенос всей энергетической нагрузки). Фрейд считал идентификацию видом сгущения.¹⁵⁴ Конечно, смещение отказывается от этой идентификации в тот самый момент, когда ее намечает (или обозначает): этот отказ (бегство) и приводит его в движение, увлекает вперед, делает его смещением (тогда как сгущение принимает и устанавливает идентификацию). Смещение держит нас на расстоянии от истины бессознательного, оно разворачивается путем замещений.

«Сгущение» и «смещение» — это, как мы видим, названия двух сторон одного и того же большого движения (*обнаружения — сокрытия*), а выбор термина зависит от того, к какой из сторон в большей степени тяготеет каждый из конкретных случаев. В тех случаях, когда мы говорим о смещении, потенциальное сгущение, которое при этом сохраняется, состоит в (отвергнутой) тенденции к идентификации, а смещение как таковое заключается в факте продолжающегося движения (отказа). О сгущении, с другой стороны, речь идет тогда, когда слияние путей в идентификации имеет большее значение, чем сами эти пути.

Сгущение — это «присутствие» в сновидении или в тексте нескольких мыслительных последовательностей, предшествующих одному элементу явного содержания: за одним значением всегда скрывается другое значение, *один дискурс всегда усиливается дру-*

¹⁵⁴ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 272–273.

гим¹⁵⁵ (иначе бы он не осуществился как таковой), ни одно предложение, ни один образ не могут высказать до конца все, что они говорят; если бы один и тот же смысл не приходил к нам сразу с нескольких сторон, мы бы вообще не воспринимали его (как при «двойной привязке» невротических симптомов); любое высказывание в чем-то сродни вспышке, поскольку его никогда бы и не было, если бы на короткое и единственное по-настоящему продуктивное мгновение не произошло столкновение различных самостоятельных впечатлений. Короче говоря, сгущение — это совокупность множества смещений.

Описанный нами процесс осуществляется только в одном направлении. Асимметрия сохраняется. Единственное, что есть в смещении от сгущения, — это ассимиляция, идущая в обратном направлении. Сгущение — это нечто *большее*, чем смещение (вот почему ему требуется несколько смещений).

На самом деле, смещение и сгущение не являются «свойствами», и уж тем более «приемами» значения. Они и есть само значение («signifiante», «значимость», по Кристевой). Смещение — это смысл как переход (как бегство от смысла), сгущение — это смысл как встреча (как обретенный на мгновение смысл). Это вертикальное и горизонтальное измерения смысла. И здесь не могут (еще раз) не вспомниться два определения, данные Жаком Лаканом.¹⁵⁶ Сгущение: «структура наложения означающих, где обретает свое поле метафора». Смещение: «перемещение значения, обнаруживающееся через метонимию».

Смещение-метафора

Я уже говорил раньше (с. 272–275), что метафоричность

присуща сгущению как таковому и что отсюда возникают два противоположных следствия, одно из которых хорошо известно, тогда как другое отмечается реже: сгущение часто ведет к образованию метафор (в яacobсоновском смысле), но оно сохраняет нечто от метафоры и тогда, когда ведет к образованию метонимий; вот откуда происходит предложенное там же понятие «сгущение-метонимия».

¹⁵⁵ См. случаи практического «взаимодействия» между сознательным утверждением и бессознательным движением, которое Фрейд называл *усиленными стремлениями* (Фрейд З., Бессознательное, с. 183).

¹⁵⁶ Lacan J., *Écrits*, p. 511.

В какой-то мере эта ситуация сопоставима со смещением, которому присуща своего рода метонимичность. Смещение может наблюдаться при метонимии (см. предложенные мною типы 3 и 4 на с. 214), но оно также заимствует и пути метафоры. В расхождении подобного рода нет (по существу) ничего удивительного, поскольку и метафора, и метонимия определяются только на уровне сознания (явного содержания), через «логическое» отношение между ними (статическое отношение), а не через движение, которое их объединяет.

Теперь несколько слов по поводу *смещения-метафоры*. Его действие можно обнаружить в кино всякий раз, когда текст фильма по мере своего развития отчетливо демонстрирует акт «перехода», присоединяя (смещая) один мотив к другому в движении, которое скорее напоминает сдвиг, чем схождение или возможную «встречу», и когда, несмотря на это, оба мотива связываются по сходству или по контрасту, поскольку между ними не существует никакой вероятной референциальной «смежности», либо она сводится только к изначальному стечению обстоятельств. Тогда перед нами оказывается интересный «гибрид»: метафора по типу соотношения между двумя элементами, смещение по типу *перехода*, осуществляемого от одного элемента к другому.

В традиционной кинематографии монтажные схемы обычно включали «монтаж по сходству», «по аналогии», «по контрасту» и т. д., короче говоря — по принципу метафоры в современном понимании, более или менее «чистой» метафоры в зависимости от того, в какой мере она исключала отношения смежности на уровне сюжета. Я бы добавил, что монтаж в строгом смысле слова (коллаж) является здесь лишь одной из возможностей осуществить смещение, наряду с движением кинокамеры или такими оптическими приемами, как наплыв, использование шторок и т. д.

В самом деле, метафорические связи подобного рода могут возникать из операции сгущения — в той мере, в какой наложение в глубине способствует возникновению более или менее бессознательного импульса. В фильме Орсона Уэллса «Гражданин Кейн»¹⁵⁷ есть эпизод, в котором бывший дворецкий собирается рассказать расспрашивающему его журналисту о внезапном отъезде Сьюзен, второй жены героя. Едва он произносит: «Да, я знал, как с ним

¹⁵⁷ США, 1941.

нужно обращаться; как в тот день, когда от него ушла жена...» — сверхбыстрый наплыв вводит крупный план какаду, который издает пронзительный крик (возникает легкий травматический эффект, поскольку к этому нас ничто не готовило) и тотчас же улетает с веранды, где он сидел, открывая взгляду зрителей Сьюзен, которая торопливо проходит через веранду, покидая Ксанаду навсегда (как мы видим, метонимическая связь здесь крайне слаба). Это метафора взлета — которая относится и к Сьюзен, как подсказывает выражение «птичка упорхнула», — метафора внезапного, шумного, вынужденного взлета, поддерживаемая представлением о совершенно безотчетном поведении (= поведение птицы) на протяжении многих лет безволия и покорности, о которых в фильме рассказывалось раньше: это настоящее синтагматическое потрясение для зрителя, как и для мужа Сьюзен, который, на мгновение пошатнувшись от удара, впадает в бессильную ярость и начинает крушить все в комнате покинувшей его жены. К тому же какаду, несмотря на глупый вид (чем он опять же напоминает Сьюзен), как будто хочет задеть Кейна своим грубым криком и посмеяться над ним; улетело, пропало что-то от силы героя, от его способности властвовать: скрытый намек на фаллические смыслы, которые современная культура связывает с образом птицы. Путем этих многочисленных накладывающихся ассоциаций (я привел лишь несколько из них) метафора осуществляет некоторую работу сгущения.

В большинстве же других случаев она сводится лишь к обозначению сходства, поддающегося сознательному восприятию, и разворачивается от одного явного элемента к другому, не углубляясь в скрытые смыслы. Знаменитая метафора из фильма «По поводу Ниццы» Жана Виго¹⁵⁸ иллюстрирует этот часто встречающийся тип соединения. Вслед за лицом смешной старой дамы на экране сразу же появляется изображение страуса, повадка которого заставляет вспомнить об исполненных достоинства манерах этой комичной и увядшей особы, зимующей в теплых краях. Это простое, однозначно горизонтальное смещение, которое несет в себе нечто от метонимии и которое тем не менее в том виде, в котором оно в тексте фильма присутствует, устремляется по пути метафоры (в данном случае это даже особо «чистая» метафора, поскольку она не является частью диегесиса).

¹⁵⁸ В сотрудничестве с Борисом Кауфманом, Франция, 1929–1930.

Очевидно, чтобы «спасти» соотношение между смещением и метонимией на уровне конкретных случаев, можно попытаться доказать, что метафоры такого рода, на самом деле, могут быть интерпретированы как метонимии. Такие попытки иногда имели место.¹⁵⁹ Но мне кажется (и я уже говорил об этом), что поверхностные соответствия не обязательны для установления глубокой гомологии и что последняя была бы значительно ослаблена, если бы понятие «метонимия» было приведено в строгое соответствие с психоаналитическим понятием «смещения» (= тавтологическая процедура) и оказалось бы в противоречии с принципами как традиционной, так и яacobсоновской риторики, с точки зрения которой (несмотря на то, что на протяжении истории риторическое определение метонимии неоднократно менялось) такие кадры, как эпизод со страусом, не могут определяться как метонимические и будут всегда вписаны в обширную область отношений по «сходству».

¹⁵⁹ См., например, весьма содержательную статью Ги Росалато, которая уже цитировалась выше: «L'oscillation métaphoro – métonymique». Я имею в виду начало статьи, откуда я хочу привести следующие фразы: «В этом определении [определении метонимии] преобладают полная очевидность отношения и, конечно, само его существование; нет необходимости прибегать к бессознательной цепочке, поскольку связь с отсутствующими членами совершенно ясна и ее расшифровка не представляет труда... Это понятие метонимии включает все возможные фигуры при условии выявления у них однозначного механизма отношения» (р. 76–77). Или далее: «Таким образом, метафора, сведенная к одной-единственной цепи, функционирует как метонимия либо исчезает как "фигура"» (р. 81–82).

Такой подход напрямую затрагивает проблему, которая находится в центре самого лакановского открытия, а именно проблему гомологии между процессами бессознательного и риторическими операциями. Это соответствие обретает полную силу только в том случае, если оно устанавливается между инстанциями, которые остаются подлинно автономными; невозможно так модифицировать риторические определения, чтобы привести их в полное соответствие с фрейдовским различием сгущения и смещения.

13⟩ **Пересечения
и переплетения
в фильме:
наплыв как пример
изобразительного
средства**

Что прежде всего имеется в виду, когда речь идет о любой «фигуре» в фильме? Имеется в виду сближение двух мотивов в кадре 43, или неожиданный разрыв между кадрами 13 и 14, или наложение кадров, которое возникает на экране в определенный момент и которое тоже можно «расписать по минутам»: то есть

речь идет о *фрагменте текста*. Конечно же, существуют более сложные и неопределенные фигуры — такие как, например, фигура с арфами и меньшевиками в фильме «Октябрь» Эйзенштейна, которую я вслед за Мари-Клэр Роба рассматривал на с. 215–217, но и они тоже представляют собой фрагменты текста. Разница только в том, что этих фрагментов несколько и что ни один из них не вовлекает с необходимостью весь киноматериал, который присутствует в кадре: арфа и тот, кто на ней играет, будут частью фигуры, а обстановка комнаты, которую мы одновременно видим, — нет. (Эта оговорка, правда, также относится к ряду простых фигур: при наложении фигура как таковая будет заключаться в самом факте наложения кадров, а не в их содержании.)

В любом случае мы имеем дело с локализуемыми фрагментами, извлеченными из очевидной последовательности эпизодов фильма. Таким образом, текстовый фрагмент — будь он длинным или коротким, непрерывным или поделенным на части, совпадающим или не совпадающим с такой глобальной единицей фильма, как план, короче, вне зависимости от того, какой принцип членения фильма был избран исследователем для *выделения* данного фрагмента, — этот текстовый фрагмент представляет собой некое перцептивное целое, визуальное и/или аудиальное, которое оказалось выделено и *заключено* внутри определенной материальной протяженности.

Напротив, символические матрицы, представляющие собой основные категории сигнификации (такие, как принцип парадигмы, принцип сгущения, тенденция к преобразованию первичных процессов во вторичные и т. д.), являются процессами, а не «еди-

ницами», процессами, выходящими за рамки тех самых единиц, в которые они вписываются на своем пути.

Любая фигура, относительно легко выделяемая в движении фильма и с относительной частотой повторяющаяся в нескольких фильмах (то есть устанавливаемая кодом какого-либо жанра в какую-то эпоху), может трактоваться как временно застывший результат более широких семантических процессов, которые ей предшествовали и привели к ее возникновению, которые затем ее уничтожат и создадут другие фигуры. Оставляя в стороне эти случаи, легче других поддающиеся «каталогизации», нет основания предполагать (вопреки скрытому ожиданию подобного предположения, которое, несомненно, так распространено сегодня именно потому, что это облегчило бы и ускорило процесс классификации), что отдельный элемент фильма, обладающий материальной протяженностью, — изображение, звук, сочетание звука с изображением, связь двух мотивов, оптический прием и т. д. — должен соответствовать только одному принципу изображения и может «являться» метонимией, смещением или метафорой.

Чтобы установить взаимно-однозначные соответствия (подобные тем, на которые слишком часто полагаются в стремлении разрешить проблему кинематографических фигур), необходимо в любой области располагать двумя инстанциями, сходными по своей внутренней структуре (= изоморфными) и субстанционально независимыми друг от друга, поскольку отношения взаимно-однозначной параллельности являются результатом своего рода проекции (откуда происходит другое их название — «биективные»). Обычные слова, выражающие эти отношения, — такие как «соответствие» или «параллельность» — заключают в себе оба этих представления одновременно. Но поднятая нами проблема не удовлетворяет ни одному из этих условий, поскольку здесь рассматриваются инстанции производства и продукта, образные операции и фигуры, — инстанции, которые как таковые несходны по своей структуре и фактически оказываются связаны в процессе «порождения» текста.

Мне кажется, что реальный прогресс был бы возможен (в настоящее время) в том случае, если бы критики попытались соотносить каждую фигуру фильма с четырьмя независимыми осями, исходя из того, что, во-первых, любая фигура в большей или меньшей степени вовлечена во вторичный процесс; во-вторых, сближается либо с метафорой, либо с метонимией, либо представляет

собой выраженный смешанный случай; в-третьих, обнаруживает либо преимущественно сгущение, либо в большей степени смещение, либо сочетает в себе оба процесса; наконец, является либо синтагматической, либо парадигматической.

На каждой из осей имеется множество позиций, в разной степени осложненных, включая многочисленные промежуточные случаи; оси биполярны (кроме оси парадигмы/синтагмы, где оба члена взаимно исключают друг друга и не могут появляться в различных сочетаниях). Типы пересечений осей друг с другом еще более разнообразны, и, таким образом, они приближают нас к особенностям реального текста (конечно, мы не можем надеяться учесть их все).

Нельзя забывать также о том, что «смешанная», или «промежуточная», позиция (на самом деле, оба слова в высшей степени неточны) не означает, что это позиция неопределенная. Всегда можно найти *то*, *что* внутри всей фигуры в целом является проявлением одного полюса, и то, что является проявлением другого. В смешанной позиции каждый из двух аспектов сохраняет свою обособленность. Все это я сейчас постараюсь показать.

Я остановлюсь на наплыве, поскольку он представляет для меня интерес в нескольких отношениях: он обладает тем («тактическим») преимуществом, что его относительно легко выделить; он часто встречается в фильмах одной определенной эпохи, а следовательно, является их характерной чертой; кроме того, он представляет собой «переход» (transition) и, таким образом, подводит меня к самой сути рассматриваемой мной проблемы; немного забегаю вперед, я могу сказать, что в момент наплыва фильм, собственно, и демонстрирует движение текста, свою работу почти в чистом виде.

Что есть наплыв: сгущение или смещение? Прежде всего мы замечаем смещение. Наплыв позволяет нам более детально и продолжительно, чем сами кадры (или явный обрыв), наблюдать движение, которым в фильме отмечен переход от кадра 1 к кадру 2: момент перехода подчеркнуто растянут, что уже само по себе имеет значение металингвистического комментария. Более того, слегка *замешкавшись* в точке бифуркации текста, фильм обращает наше внимание на то, как он создает свою собственную ткань, как он все время что-то себе добавляет.

Но и процесс сгущения также присутствует; просто он происходит *в другом месте*, хотя по-прежнему «внутри» фигуры. Он

заключается в (мгновенном, мимолетном) соприсутствии на экране двух изображений в течение того короткого мгновения, когда они становятся неразличимы (см. понятие «собираательные персонажи» у Фрейда, о которых он упоминает в связи со сгущением).¹⁶⁰ Это зарождение сгущения, у которого есть лишь то отличие, что оно представляет собой своего рода осадок, причем осадок, никогда в осадок не выпадавший. По-французски говорят о «рождающихся» фигурах, а наплыв, в аспекте сгущения, является умирающей фигурой, причем умирающей с самого начала (в чем и состоит его отличие от продолжительного и стойкого наложения): два образа должны встретиться, но они идут навстречу, повернувшись друг к другу спиной. Если сгущение начинает обрисовываться, то это происходит по мере его постепенного угасания. По мере того как образ 2 проясняется, «появляется», образ 1 угасает, «уходит». Это похоже на то, как бильярдные шары, встретившись, тут же *отталкивают друг друга*. Но все-таки на одно мгновение они «соприкасаются». Это сгущение, которое находится на грани исчезновения.

Является наплыв первичным или вторичным процессом? Вторичное в нем обнаруживается сразу же: маршрут, пролегающий между двумя четкими границами, между изображением 1 и изображением 2, взятыми в момент, когда они еще не смешиваются друг с другом и существуют каждый по отдельности (= начало наплыва для изображения 1 и окончание — для изображения 2). Есть еще один аспект вторичности: наплыв часто в большой степени регламентирован кодом, особенно в плане «пунктуации фильма»,¹⁶¹ и код произвольно направляет внимание зрителя на фиксированное означаемое, на отношение причины/следствия, предшествующего/последующего, представленное «скачком во времени», и т. д.: он что-то изымает из значения целого, которое всегда сложнее.

Аспект первичности: существуют не только границы маршрута, но и сам маршрут. Два последовательных абзаца в книге могут связываться (и в то же время отделяться — пока это ничем не отличается от наплыва) при помощи таких выражений, как: *с дру-*

¹⁶⁰ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 250 (= «соединить отличительные черты двух или нескольких лиц в один образ сновидения»).

¹⁶¹ См. мою работу «Ponctuations et demarcations dans le film de diegese», *Essais sur la signification au cinéma*, t. II, p. 11–137.

гой стороны или на следующий день и т. д., а также при помощи пробела (так называемого отступа), который точно так же является сегментом текста, как и слова: но можем ли мы представить себе, чтобы конец 1-го абзаца и начало 2-го печатались на одной и той же строке, чтобы печатные знаки наезжали друг на друга и спутывались друг с другом? Как раз это и происходит при наплыве. Он не только устанавливает некое отношение между двумя сегментами на уровне означаемого, но и физически смешивает их означающие — в точности, как во фрейдовском определении «изобразительных средств», присущих сновидению¹⁶² (= изобразительное средство: это выражение свидетельствует о том, что сам Фрейд размышлял о своего рода первичной риторике). Таким образом, наплыв подсказывает нам мысль о наличии некоторого типа отношения (каким бы ни было его формальное описание: причинность и т. д.), возникающего в результате слияния материальных элементов, их магического превращения, мистического воздействия на них (= всемогущество мысли). Образы могут быть вполне обычными, но соединяющий их путь полностью обычным не является. Или, точнее, существует два пути: обычный, заявляемый кодом, и другой или несколько других. Короче говоря, даже если рассматривать наплыв только как смещение, то он уже объединяет в себе движения, в разной степени подвергшиеся вторичной обработке. Тот факт, что две деревни соединяет дорога с указателями, не означает, что не могут использоваться тропинки и кратчайшие пути, также их соединяющие: это немного похоже на ассо-

¹⁶² См. Фрейд З., *Толкование сновидений*, гл. VI.3: раздел, который так и называется. Фрейд задается вопросом, каким образом сновидение выражает различные логические связи — последовательность, причинность, противопоставление и т. д. Дело в том, что сновидение не имеет для них отдельных обозначений, в отличие от языка, у которого есть союзы «когда» и «хотя» (Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 265). Оно их «выражает» (по крайней мере, аналитик может их воссоздать) иначе: путем размещения (возможно, взаимного наложения) большого количества элементов, а не при помощи какого-нибудь дополнительного логического знака, служащего для соединения этих элементов друг с другом: сновидение «оставляет без внимания все эти предлоги и подвергает переработке лишь объективное содержание мыслей сновидения» (Там же, с. 265). Пример (Там же, с. 261): способ изображения причинной связи между двумя элементами состоит в «превращении одного образа в другой» — это почти наплыв. Сходство изображается путем идентификации или же образования сложных комбинаций, — то и другое являются формами сгущения (Там же, с. 272 и сл.) и т. д.

циации, которые добавляются к рассказу об увиденном сновидении во время психоаналитического сеанса.¹⁶³

Всякий, кто указывает на регламентированный характер наплыва и полную очевидность того, что при этом происходит (и то и другое является неоспоримым), отрицая (или недооценивая) его первичную составляющую, — на самом деле говорит на языке защиты или сопротивления: первичные последовательности образов приобретают за счет сверхнагрузки силу и концентрированность ассоциаций, которые проявятся только в своем вторичном аспекте, так что первичное обнаруживает себя только через определенную силу вторичного (этим объясняется частое использование наплыва на протяжении длительного времени). Активно отстаивать очевидность происходящего при наплыве — значит невольно, самой эмоциональностью реакции и нежеланием посмотреть немного дальше подтверждать реальность того магического перехода, который происходит под покровом рациональности.

Наплыв — это парадигма или синтагма? Наплыв определяется синтагматически, и на этот раз не существует никаких промежуточных случаев. Он образует синтагму (для этого он и используется), и даже не одну, а сразу две: симультанную синтагму в пространстве (это вариант наложения) и последовательную синтагму во времени, поскольку наложение не сохраняется, а разрешается в итоге в последовательность: образ 2 приходит «после» образа 1 (отсюда их нумерация). Определение наплыва — как одного из приемов соединения двух фильмических образов — включает парадигматическое измерение. Наплыв образует парадигму с другими «переходами» (обрыв и т. д.), но само его действие не является парадигматическим.

Метафора ли это, или метонимия, или и то и другое одновременно? В данном случае все зависит от отношения между исходным и конечным образами. В той мере, в какой они соединяются в целях развертывания сюжета или на основании устойчивых отношений смежности, о которых известно как режиссеру, так

¹⁶³ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 439–440. (Между двумя данными элементами может существовать несколько ассоциативных связей; первая, приходящая на ум человеку, который рассказывает свой сон, иногда оказывается непрямой, маловероятной, более или менее нелепой, но она открывает другие связи, доступ которых в сознание был затруднен цензурой.)

и зрителю, развитие наплыва — метонимическое, если же это развитие основывается на сходстве или контрасте, то оно — метафорическое. Часто оно двойственно, и это не случайно: предметы могут находиться рядом и в то же время походить друг на друга, оба критерия не исключают друг друга, обозначаемые ими категории не являются дополнительными, они пересекаются (оставаясь при этом различными, как в теории множеств) (см. разделы 4 и 5 этой части).

Надо добавить теперь, что наплыв, не являясь чисто метонимическим, демонстрирует замечательную *метонимизирующую способность*. Он стремится, если можно так сказать, постфактум создать как бы изначально существующую связь. (На самом деле, эту связь устанавливает смещение «позади» наплыва, но результат один и тот же.) Метонимия соединяет два объекта, которые находятся в отношениях референциальной смежности; и сила переходности, присущая наплыву, как и текстовая смежность, которой он реально оперирует (подчеркивая ее при помощи замедленного и постепенного характера съемки), до некоторой степени лишают зрителя свободы *думать*, что оба элемента, соединенных таким образом, могли бы не обладать смежностью в каком-нибудь референте. Вероятно, именно поэтому монтаж так часто смешивают с метонимией (см. с. 206). Наплыв, как представляется, способен придавать метонимический вид чистейшим метафорам. Таким образом, наплыв дает нам своего рода увеличенное изображение того, что происходит внутри лингвистической метонимии (с. 177): она выбирает одну смежность из множества других возможных и в равной степени «референциальных», но сила метонимического акта предрасполагает нас считать эту смежность более выраженной, более заметной и более важной по сравнению с другими. Наплыв действует сходным образом. И даже в большем масштабе: поскольку он показывает свой путь (= отличие от лингвистической метонимии), а также потому, что возможные смежности в кино гораздо многочисленнее, так что выбор между ними носит еще более произвольный характер.

Наплыв — банальный прием. Другие, менее распространенные кинематографические средства создания образа завели бы нас в более сложный лабиринт операций. Я хотел действовать *a fortiori*. Обнаружить первичное, исходное, продуктивное важно как там, где все это никогда не замечали, так и там, где присутствие этого очевидно. К тому же код не прощает: если его недооценить,

он возвращается как вытесненное и, стремясь к оригинальности, мы оказываемся банальнее, чем можем себе представить.

Пример наплыва показывает, что любой фрагмент ткани фильма, каким бы коротким и простым он ни был, требует нескольких движений ткацкого станка. Надо избегать искушения попытаться сразу же поместить его в один, и только в один, раздел классификации (= таксономическая иллюзия). Наплыв, напротив, выступает как образец того, что психоаналитики назвали бы *образованиями, приносящими вторичную выгоду*; это единственные хоть сколько-нибудь устойчивые образования, поскольку они одновременно «отвечают» нескольким мотивациям, то есть в силу своих многочисленных привязок образуют узел, который сохраняется некоторое время. Если мы хотим «классифицировать» наплыв или просто составить более точное представление о механизме его действия, мы должны учитывать несколько регистров одновременно, а также факт их пересечения.

14 >

Сгущения и смещения означающего

Со времен различных высказываний Лакана по этому вопросу, которые часто интерпретируются упрощенно, иногда наблюдается тенденция представлять отношения между сгущением и метафорой,

смещением и метонимией на основании такой модели, которая *отождествляет их в каждом конкретном слугае*, — когда любое сгущение оказывается метафорой и, наоборот, любая метонимия оказывается смещением. В этой книге я настойчиво подчеркивал мысль о том, что категории, взятые из различных областей (лингвистики, риторики, психоанализа), пересекаются, а не совпадают друг с другом; я также подробно останавливался на таких показательных «гибридах», как сгущение-метонимия или смещение-метафора, — все это имело целью установить гомологию двух первичных процессов и двух фигур современной риторики на другом уровне, а именно на уровне *операциональных сходств*, сходств в работе смысла. Сгущение содержит в себе нечто метафорическое, а смещение — метонимическое вовсе не потому, что они ведут к образованию некоторого количества фигур, опре-

деляемых как метафоры или метонимии, они содержат их в самом своем принципе, в своей траектории. Сгущение и смещение, как я только что сказал, устанавливают с метафорой и метонимией «прототипические» отношения, наподобие тех, которые имел в виду Фрейд, рассматривая траур как прототип меланхолии или аффект — как прототип истерии; однако аффект не всегда является истерическим, а траур — меланхолическим.

Это равносильно утверждению, что в явных примерах необязательно должно обнаруживаться точное соответствие сгущения и метафоры, смещения и метонимии (по крайней мере, не во всех случаях), поскольку там существует более глубинное сходство, о чем можно заключить, исходя непосредственно из теоретического изучения этих механизмов.

Тем не менее существует некоторая точка (об этом я до сих пор ничего не говорил), где достигают предела сами эти сходства, — своего рода *зона выхода за пределы*. В этой области сгущение и смещение действуют таким образом, что их действие нельзя отнести ни к метафоре, ни к метонимии, независимо от их любых возможных определений, даже самых широких — таких как современная бинарная концепция. Я имею в виду все те случаи, когда сгущение и смещение напрямую вторгаются в означаемое и воздействуют на его материальную форму.

Возможно, это утверждение вызовет удивление (особенно у слишком торопливых читателей): разве Жак Лакан (человек, который больше, чем кто-либо, сделал для того, чтобы установить гомологию двух первичных процессов и двух «сверхфигур») не напоминает нам постоянно о том, что сгущение и смещение, метафора и метонимия прежде всего являются работой означающего, как та игра словами, к которой Лакан сам так охотно прибегает? А разве Фрейд не интересовался постоянно остроловием — даже не считая работы, специально посвященной им этой теме? Разве он не подчеркивал ту особую форму сгущения, которая воздействует на фонетический облик слов (= «словесные представления», рассматриваемые как «предметные представления»)?¹⁶⁴ Разве он не отмечал по поводу ассоциаций, добавляемых при пересказе сновидения во время психоаналитического сеанса, что связь между двумя элементами часто достигает сознания — по крайней мере

¹⁶⁴ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 252 и сл.; Фрейд З., *Бессознательное*, с. 188–190.

в начале — через физическое сближение (= произношение, написание) соответствующих словесных образований?¹⁶⁵ Короче, разве ступение и смещение, метафора и метонимия не являются *постоянно* фигурами означающего?

О понятии «работа означающего»

Дело в том, что это столь часто упоминаемое понятие «работа означающего» может

иметь, по крайней мере, два совершенно разных значения, которые иногда смешивают. Одно из них является общим и характеризует любой процесс сигнификации, а второе носит более специфический характер и менее распространено.

Семантические траектории — это всегда работа означающего, причем двух типов (которые, на самом деле, составляют одно, только рассматриваемое в двух дополняющих друг друга аспектах). Во-первых, дело в том, что, как отмечал в своих исследованиях Лакан, означаемое никогда не дано, а только указано нам, — как жестом можно указать общее направление движения (значение — это всегда *deixis*); при переходах и временных остановках движения смысла означающее является единственной инстанцией, которая некоторым образом нам «представлена», и ее форма и организация до некоторой степени не вызывают сомнений (по крайней мере, они поддаются верификации). В современной лингвистике неизменно считается, что одно из главных отличий порядка означающего от порядка означаемого связано с «конкретной» перцептивной природой первого в противоположность неуловимой нематериальности второго: из двух «сторон» сосюровского знака означаемое — это та сторона, которую мы автоматически должны устанавливать или искать, которая относится к порядку *скрытого* и ускользает из регистра явного.¹⁶⁶ Удиви-

¹⁶⁵ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 439–440, особенно предложение, выделенное автором: «Всякий раз, когда один психический элемент связан с другим посредством предосудительной и поверхностной ассоциации [«острота», «игра слов», «созвучие», о чем говорится чуть выше], существует и другая — корректная и глубокая — связь между ними, которая подвергается сопротивлению цензуры».

¹⁶⁶ См. по этому поводу статью: Luis J. Prieto, D'une asymétrie entre le plan de l'expression et le plan du contenu de la langue, *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, t. LIII, 1957–1958, где эти идеи высказаны особенно отчетливо. По-

тельно, что лингвисты, которые не слишком интересуются проблемами бессознательного, прибегли к такого рода словам, что они по-своему почувствовали это «ускользание» означаемого, его фундаментальное отсутствие, даже если все, что при этом имеется в виду, — это латентность предсознательного. Всякая смысловая фигура прежде всего является фигурой означающего, поскольку означающее и его организация являются единственным данным нам материальным элементом.

И наоборот, семантические толчки (даже если наблюдать их с берегов означаемого) всегда проявляются как какое-то нарушение порядка или, напротив, как временные формы упорядочения, вовлекающие определенное количество означающих. Если я изменю свою мысль, изменятся также и слова, а если я попытаюсь прояснить свои мысли («зафиксировать» их, как удачно говорится по-французски), то для этого мне придется постараться *поймать себя на слове*. В синекдохе воспринимается или создается некоторая эквивалентность между «парусом» (*voile*) и «кораблем» (*navire*): физическое строение цепочки означающих — фонетической или графической — сразу же подвергается воздействию со стороны этой эквивалентности, и «парус» замещает «корабль». Эйзенштейн хочет сравнить расхолаживающие речи меньшевиков с умиротворяющей музыкой: и визуальный ряд фильма тотчас же обогащается изображениями арф и балалаек. Таким образом, малейшее суждение, касающееся означаемого, неизбежно сталкивает нас с особенностями означающего. Это так же хорошо ощущает лингвистика, поскольку она рассматривает «форму» как единственное, что гарантирует лингвистический характер какого-нибудь явления:¹⁶⁷ например, в языках, где у глаголов имеется только одно прошедшее время, нет оснований предполагать, что существует постоянное семантическое различие

нятие «асимметрия», присутствующее в заголовке статьи, как раз и есть то, о чем я сейчас веду речь; в самой статье рассматриваются некоторые следствия, которые асимметрия имеет для работы лингвиста. Означающее является «явным», как пишет автор, означаемое — «неявным», чисто «психическим»; впрочем, эта идея постоянно присутствует в лингвистической традиции, идущей от Соссюра и Ельмслева.

¹⁶⁷ Это название Андре Мартине дал одной из частей своей работы *La forme, garantie du caractère linguistique, Eléments de linguistique générale*. Armand Colin, 3 ed., 1963, ch. 2–8, p. 41–43. Антуан Мейе — один из тех ученых, которые чаще других высказывали эту идею, хорошо знакомую всем лингвистам.

между длительным и дискретным прошедшим; и если такое различие может быть предложено для таких языков, как французский, то потому, что их означающее включает две различные формы, имперфект (*imparfait*) и претерит (*passé simple*), распознаваемые как на слух, так и на письме. В этом смысле можно сказать, что любое проявление значения оказывается проявлением означающего, поскольку оно влечет за собой различия в означающем. (В действительности все происходит наоборот: сначала мы видим эти различия, на основании которых заключаем нечто относительно значения.)

С другой стороны, существует явление, которое не является постоянным и не сопоставимо по объему со смысловыми операциями: семантическая траектория вызывает *искажение*, пусть даже ограниченное и незначительное, сложившейся ранее устойчивой единицы означающего. Вызывает искажение или начинает ее искажать (угрожает исказить), так что это уже не просто изменение в строении цепочки означающего, при котором еще сохраняется внутренняя форма ее основных сегментов, например слов.

Такое искажение и происходит в некоторых случаях при сгущении и смещении, что позволяет нам считать, что они «напрямую» воздействуют на означающее (более непосредственно и не так, как воздействуют постоянно). Что касается сгущения, то среди множества других примеров вспоминается один смешной и хорошо известный пример, который приводит Фрейд.¹⁶⁸ Мужчина предлагает женщине проводить ее домой (жест вежливости, но, кроме того, она ему нравится). Обращаясь к ней, он оговаривается, произнося: «*begleidigen*». Такого слова нет в немецком языке, это нелепое означающее можно прочитать как сгущение сознательного предложения («*begleiten*» — проводить) и менее очевидного желания («*beleidigen*» — немецкий глагол, означающий «оскорбить», в данном случае не без сексуальных коннотаций). Во всех многочисленных и хорошо известных психоанализу случаях такого рода сгущение не ограничивается ни воздействием на означающее высказывания, как в примере с «утесом-пастухом» Гюго, ни диахроническим изменением распределения лексических означающих, как, например, в случае, когда объект получает другое наименование при посредстве метафоры, которая вслед за тем

¹⁶⁸ Зигмунд Фрейд, *Введение в психоанализ. Лекции*, М.: Наука, 1991, с. 24.

утрачивает свою исходную силу. Сгущение теперь не просто *приводит в движение* означающее, когда требуется как-то переиначить его, заставить работать внутри особого дискурса или задействовать в развитии самого кода: сгущение покушается теперь на само означающее, стремясь разрушить его знакомые формы, проникнуть в самое существо, чтобы вызвать распад. Этот процесс — явно более первичного характера (хотя тот, кто захочет его исследовать, наверняка обнаружит много промежуточных случаев). Поэтому, явный результат образований этого типа в среднем является менее понятным (не считая того, что проясняет постепенный анализ) по сравнению с другими формами сгущения. В известном мне об «автодидаскере» («Autodidasker») ¹⁶⁹ (немецкий) читатель, незнакомый с толкованием Фрейда, встретится с нелепым словом явно гибридного характера — что, по меньшей мере, ощущается сразу, свидетельствуя о том, что порядок означающего не полностью разрушен, и чего тем не менее недостаточно, чтобы выявилось какое-нибудь внятное значение.

Смещение также может принимать подобный вид. Я вспоминаю сон, который видел недавно, как раз в то время, когда размышлял над тем, о чем пишу сейчас в этой главе. Этот сон отвечал моему желанию уже потому, что тогда мне нужны были примеры сновидений, иллюстрирующие мои положения, и мне действительно удалось их увидеть (лучше всего обслуживает человека он сам, как гласит французская поговорка). Впрочем, я забыл многие элементы этого сна, но мне запомнился — и это наверняка не случайность — тот самый отрывок, где непосредственно реализуется мое желание: я как раз размышлял над «Толкованием сновидений», а в моем сне оно называлось «Zusammen» (немецкое наречие, означающее «вместе»); я не сомневался, что это слово обозначает работу Фрейда и что это — его всем известное значение; меня это не удивляло; а, кроме того, я совершенно забыл о реальном значении слова *Zusammen* в немецком языке. Только когда я проснулся, означающие *Traumdeutung* и *Zusammen* заняли соответствующие объективные позиции в лингвистическом механизме и только тогда замещение первого слова вторым поразило меня как проявление типичного и явно первичного смещения (которое я, впрочем, не пытался проанализировать от начала до конца; мне кажется, что

¹⁶⁹ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 255–256.

слово *Zusammen* отсылало к любовной сцене, которая была в том же сне, но которой я почти не помню; я бы предположил, что функция сна в целом состояла в том, чтобы «сказать» мне что-то — на этот раз через сгущение — о моем отношении к работе, о том, что я в нее вложил).

Смещение на *Zusammen* не искажает перцептивной субстанции означающего; в моем сне это слово произносилось «правильно». Но оно покушается — и это является столь же важным (и столь же в буквальном смысле компрометирующим) — на устойчивые, давно зафиксированные в коде связи между единицами означающего и единицами означаемого. Конечно, можно было бы просто сказать, что оно «изменяет значение» слова *Zusammen*, но оно делает это совсем не так, как синекдоха изменяет смысл слова «парус» (*voile*), которое в итоге приобретает значение «корабль» (*navire*). В случае «паруса» новизна заключается в некотором расширении, ограниченном сдвиге значения, в завоеванной территории; вот почему новое значение слова можно быстро понять без дополнительных объяснений. Изменение значения есть, но, хотя его и нельзя предсказать с определенностью, оно до некоторой степени санкционируется предшествующим ему состоянием кода: парус (так же, как, например, и «корпус» (*coque*)) относится к тем частями корабля, которые наиболее заметны и воспринимаются как наиболее характерные для всего корабля в целом. Синекдоха может выбрать «парус» (или «корпус», как говорят, например, яхтсмены), но едва ли она могла бы выбрать, например, «кнехт» (*taquet*) (хотя это тоже часть корабля). Смещение *Traumdeutung* на *Zusammen* является еще более неожиданным, еще более первичным, поскольку оба элемента, которые оно соединяет (или разъединяет), состоят в гораздо более свободном логическом отношении, чем «кнехт» и «корабль» (настолько свободном, что оно, можно сказать, практически отсутствует). Никакое мыслимое диахроническое развитие не может привести к тому, чтобы немецкое слово *Zusammen* означало «толкование», или «сновидение», или и то и другое сразу; немецкая фраза, в которой слово *Zusammen* заменило бы слово *Traumdeutung* (возможная лишь во сне), немедленно стала бы непонятна всем, кто не знает моего сна.

Таким образом, когда связь между единицами означающего и единицами означаемого изменяется так, что оказывается по ту сторону определенной границы, это изменение не ассимилирует-

ся кодом и ведет уже не к развитию кода, а к разрушению некоторого его фрагмента. Тогда смещение уже не является движущим фактором языка или дискурса, как в примерах, которые я рассматривал в разделе 1, а оказывается возможной причиной разрушения означаемого, даже если последнее и не подвергается физическому воздействию.

**Сгущение/метафора,
смещение/метонимия:
выход за предел**

Эти особенно «сильные» формы сгущения и смещения, которыми не исчерпывается все явление, наиболее отчетливо

могли бы продемонстрировать точку зрения Жана Франсуа Лиотара, высказанную им в книге «Discours, figure», где утверждается отдельность и несовместимость первичного и вторичного, бессознательного и языка, где постулируется своего рода непроницаемая преграда между ними. По более общим основаниям, о которых я уже писал выше, я не разделяю этой позиции. Вместе с тем я частично приближаюсь к ней в одном, весьма существенном пункте: когда сгущение и смещение воздействуют непосредственно на означаемое, они начинают отличаться от метафоры и метонимии в самом своем принципе, а не только по причине несовпадения с ними в конкретных случаях, которые, как мне представляется, не ставят под сомнение гомологию в целом.

По-прежнему справедливо, что даже в этих наиболее первичных проявлениях столкновение, возникающее при сгущении («begleiden»), сближается с семантическим слиянием, которое характеризует метафору, и что сдвиг, осуществляемый смещением («Zusammen»), напоминает «перемещение» метонимии, но в целом действие сгущения и смещения, сохраняя даже в этой форме нечто от метафоры и метонимии, отделяется от действия двух главных риторических фигур в другом аспекте, а именно в том, что оно вызывает непосредственные искажения означаемого, что не имеет ничего общего с работой метафоры и метонимии.

Первичное и вторичное полярно противоположны друг другу, при этом между ними располагаются все промежуточные случаи экономического распределения нагрузок и соотношения сил; мы затрагиваем здесь очень важную проблему степени вторичной обработки. Сгущение и смещение — это прежде всего первичные

образования (они обнаруживаются в сновидении, а не в дискурсе), но они могут в разной степени подвергаться вторичной обработке; метафора же и метонимия — в первую очередь вторичные процессы (они обнаруживаются непосредственно в текстах, а не в бессознательном), но они могут в большей или меньшей степени влиять на первичное и иметь первичные сверхдетерминации. Эти четыре процесса попарно движутся навстречу друг другу в той мере, в какой одни из них подвергаются вторичной обработке, а другие — первичной (что я и пытался показать выше). Но с другой стороны, в той мере, в какой сгущение и смещение принимают более первичные формы, они все более отдаляются от метафоры и метонимии в направлении, противоположном и симметричном тому, которое я описал в гл. 1, когда рассматривал фигуры, в значительной степени подвергшиеся вторичной обработке, в которых сгущение уже не сгущает, а смещение не смещает, в которых сгущение и смещение присутствуют уже неактивно, в виде инертного остатка.

Необходимо еще раз напомнить, что метафора и метонимия, несмотря на то что они всегда «сдвигают» означаемое, являются референциальными процессами (см. раздел 4). Интересуясь прежде всего их движением, их статусом типичных путей, в самом деле поразительным, Жак Лакан придал не слишком большое значение характеру тех элементов, между которыми устанавливаются эти пути. Однако это тоже важно. На протяжении веков в риторике обсуждался вопрос, насколько широко следует трактовать такой вид связи, как сходство (= включается ли в него контраст и т. д.?) или смежность (= следует ли относить к ней такое одностороннее отношение включения, как синекдоха, и т. д.?). Но всегда считалось, что сами связи устанавливаются между аспектами референтов, которые задействуются фигурой, а не между аспектами их означающих. Это теоретическое положение, никогда не вызывавшее расхождений (и вновь появляющееся у Якобсона вместе с понятием «семантических» сходств и смежностей), входит наряду с прочими моментами в определение метафоры и метонимии, которое сохраняется при всех исторических превращениях. Не существует концепции метафоры или метонимии, в которой считалось бы, что эти фигуры затрагивают фонетический или графический элемент слов. Мы переходим от «корабля» (navire) к «парусу» (voile), так же как и от «любви» (amour)

к «пламени» (*flamme*), по мотивам, которые (сколь бы иллюзорной и сверхдетерминированной ни показалась их формальная метаязыковая версия) все еще касаются — пусть даже в нашем воображаемом — объекта-корабля и объекта-паруса, объекта-любви и объекта-пламени, а не трех фонем слова «*voile*» и пяти слова «*navire*» и не положения /m/ в слове «*flamme*», сопоставимого с его положением в слове «*amoug*»...

Традиционная риторика действительно дала определение нескольким фигурам, непосредственно затрагивающим означающее. Например, *аллитерация* (уже упоминавшаяся на с. 240), повторение фонем, или, точнее, повторение согласных через короткие интервалы внутри короткого фрагмента; или *апофония*, которая определяется так же, но только в отношении гласных (= «*Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville*» — «И в сердце растрava./ И дождик с утра./ Откуда бы, право,/ Такая хандра?»).¹⁷⁰ Но эти примеры демонстрируют нам, что как раз фигуры такого рода труднее всего связать с метафорой или метонимией; сегодняшние сторонники бинарной концепции даже не пытаются это сделать, они просто не упоминают аллитерацию, апофонию и др. В действительности сделать это все равно было невозможно, и не в силу каких-то возникших со временем, вторичных препятствий, а потому, что эти фигуры никак не связаны с референтом, тогда как метафора и метонимия определяются через отношение к нему. В силу того же довода, но развернутого в обратном направлении, метафора и метонимия все больше отдаляются от сущения и смещения, по мере того как эти последние все более непосредственно внедряются в означающее.

Отдаляются, подчеркиваю. Ни больше ни меньше. Поскольку разрушение означающего не означает, что сущение и смещение перестают *в то же время* затрагивать представления, аффекты, означаемые. В примере с «*begleiden*» имеет место фонетическое слияние, а также неотделимое от него слияние двух намерений и двух желаний, а значит, в каком-то смысле двух референтов: куртуазное намерение автора оговорки проводить домой женщину, к которой он обращается, и менее признаваемое желание нанести ей какое-то ему самому неясное оскорбление. Другими словами, это схождение двух «мыслительных цепочек», которое, следова-

¹⁷⁰ Верлен П., *Романсы без слов*, с. 83.

тельно, является метафорическим. Но к ним прибавляется еще одна операция, не имеющая ничего общего с метафорой, особый толчок, в результате которого место соединения этих цепочек и их взаимного наложения устанавливается внутри означаемого. Когда мы принимаем в расчет случаи такого рода (при этом не упуская из виду все остальные), то соотношение между сгущением и метафорой представляется асимметричным и, так сказать, односторонним: сгущение *больше*, чем метафора, тогда как обратное неверно; во всех формах сгущения присутствует нечто от метафорического процесса, но в некоторых из этих форм есть нечто, что *выходит за его пределы*. То же самое можно сказать и об отношении между смещением и метонимией.

Выход за пределы в иконической системе

В кинематографическом языке или вообще в языке иконических знаков существуют

процессы сгущения и смещения, которые действуют внутри установленных кодом единиц. Экспериментальное кино может предложить тому множество примеров,¹⁷¹ что отчасти отвечает его целям и программе: подорвать привычное восприятие и обогатить его, теснее связать его с бессознательным, насколько возможно «освободить его от цензуры».

До настоящего момента я, рассматривая ряд метафор и метонимий в фильме, обращался только к тем конфигурациям, в которых один образ замещает другой или, наоборот, соединяется с ним на основе или под предлогом некоторой фигуративной связи между соответствующими объектами. Но во всех этих примерах объект (иконический объект, опознаваемый объект, релевантная единица иконического означаемого в аналогичном коде) остается незатронутым, сразу же определяемым (код перцептивных

¹⁷¹ Один из таких примеров — мультфильм «Ест как птичка» («Appetit d'oiseau») Петера Фольдеса (Peter Foldès) — был внимательно изучен с позиций семиолого-психоаналитического метода в весьма интересной статье Тьерри Кунцеля: Thierry Kuntzel, Le défilement, *Revue d'Esthétique*, n. 2–4 (Cinéma: théorie, lectures, ed by Dominique Noguez). Klincksieck, 1973, p. 87–110. Я могу лишь отослать к этой статье, в которой демонстрируется воздействие, оказываемое сгущением и смещением на саму идентичность изображаемых «объектов», и то, как ставится под вопрос их опознавание и название.

идентификаций неотделим от лингвистических обозначений).¹⁷² В «Новых временах» Чаплина¹⁷³ отношение между изображениями стада баранов и толпы у входа в метро должно устанавливаться точно и противопоставляться другим соотносящимся с ними примерам, и тем не менее кадр 1 отчетливо представляет стадо баранов (и ничего больше), а кадр 2 — городскую толпу.

Однако мне уже приходилось затрагивать (особенно в случае наплыва, и даже классического наплыва, который физически смешивает два изображения)¹⁷⁴ образные операции фильма, в которых работа значения достигает внутреннего элемента означаемого. Я уже отмечал их первичный характер, их поразительное сходство с некоторыми онирическими «изобразительными средствами», как их описал Фрейд, состоящими в выражении ассоциативной связи между двумя элементами за счет самого их расположения или, при необходимости, смешения или деформации соответствующих означаемых. Таково «непосредственное превращение одного образа в другой»,¹⁷⁵ выступающее как намек на некоторую казуальную (реальную или магическую) связь между референтами: ее сходство с механизмом наплыва очевидно, но другие образные операции фильма (и образные операции сновидения) ведут к более глубокому распаду установленных кодом иконических единиц. В примере Фрейда внезапное вытеснение одного образа другим хотя и заключает в себе нечто магическое (= смещение), но сами образы остаются распознаваемыми и не смешиваются. А в случае наплыва они значительно больше смешиваются где-то в середине его развития; некая однозначная ясность сохраняется в начале и в конце, где каждое из двух изображений уже (или еще) не смешивается с другим.

¹⁷² См. по этому вопросу мое исследование: *Le perçu et le nommé, Pour une esthétique sans entrave. Melanges Mikel Dufrenne*. Hommage collectif, Éd. 10/18, 1975, p. 345–377; повторно напечатано в моих *Essais sémiotiques*. Klincksieck, 1975.

¹⁷³ См. с. 212 и 246 настоящ. изд.

¹⁷⁴ См. с. 312–315 настоящ. изд.

¹⁷⁵ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 269. В другом месте (с. 490) Фрейд пишет, что те первичные средства изображения, где мысль воздействует на означаемое в его материальном аспекте, можно обнаружить в некоторых обычных (относящихся ко вторичному процессу) приемах, аналогично тому, как слова в тексте, которым придается особое значение, печатаются курсивом или жирным шрифтом.

Изменения, вызванные первичными процессами в иконическом означающем, могут идти и дальше. Я приведу наверняка не самый удивительный и волнующий пример из возможных (в конце концов будет видно, что мой пример, на самом деле, является вполне «умеренным»), однако для меня он имеет то преимущество, что был подробно проанализирован в риторико-семиологической перспективе «Группой μ » из Льежского университета,¹⁷⁶ опубликовавшей широко известную «Общую Риторiku».¹⁷⁷ Речь идет о рекламном плакате бельгийского кофе «Chat noir» («Черный кот»), нарисованном Джулианом Кеем. На рисунке изображен необычный предмет явно гибридного характера, который при этом выполнен в стилизованной манере, так что в его четких контурах немедленно распознается сочетание кофейника (cafetière) и кота (chat). Лингвистический эквивалент рисунка, который предлагают авторы статьи (совершенно правильно, как я думаю), — *котофейник* («chafetière») (мы здесь не так уж далеко от «begleidigen» и «Autodidasker»). Необычность заключается в смешении или, точнее, как настаивают авторы, в устойчивости этого смешения при наличии еще одного очевидного обстоятельства: речь идет об одном-единственном объекте (этому способствует техника рисунка, в которой выполнен плакат). Как раз здесь (хотя авторы статьи не прибегают к психоаналитическим понятиям) и проявляется работа сгущения: в этом возможном сосуществовании единичного и двойственного, о котором я упоминал выше¹⁷⁸ и которое подпадает под фрейдовское определение *сложносоставных образований*,¹⁷⁹ в этом нарушении принципа не-противоречия (каким бы безобидным оно здесь ни было).

В статье есть попытка точнее определить, в чем изображение сближается с метафорическим процессом и в чем отличается от него. Некоторые детали, которые обычно используются для изо-

¹⁷⁶ См. La chafetière est sur la table..., *Communication et langage*, Paris, 1976, п. 29, р. 36–49. Статья подписана Жаком Дюбуа (Jacques Dubois), Франсисом Эделином (Francis Edeline), Жаном-Мари Клинкаенбергом (Jean-Marie Klinckenberg) и Филиппом Менге (Philippe Minguet).

¹⁷⁷ Larousse, 1970. Те же подписи, а также Франсиса Пира (Francis Pire) и Аделины Тринон (Hadelin Trinon).

¹⁷⁸ См. с. 297–299 по поводу моего «носорога» (!).

¹⁷⁹ Фрейд З., *Толкование сновидений*, с. 272. Фрейд пишет о том, что в отличие от идентификации, которая скорее касается людей, смешанное образование затрагивает вещи.

бражения кота и делают возможной его иконическую идентификацию, присутствуют на плакате (острые уши), другие отсутствуют (усы); то же касается деталей, позволяющих обычно опознать кофейник. В основе рисунка, как и в основе метафоры, лежат черты, общие для обоих объектов (основания для «сходства»), или, пользуясь логической терминологией, область пересечения двух множеств: так, одни и те же графические очертания на плакате позволяют различить в них кошачий хвост или носик кофейника (так же, как жар объединяет любовь и пламя). Другие элементы рисунка, напротив, не находят такого двойного применения; кошачьи глаза, например, не имеют никакого соответствия в деталях кофейника; это зона не-пересечения, эквивалентная семантическим характеристикам, принадлежащим любви, а не пламени (как, например, нематериальность), или же принадлежащим пламени, а не любви; в сложных образованиях сновидения этой области соответствуют различные особенности, благодаря которым более или менее осознанное ощущение двойственности¹⁸⁰ сохраняется даже внутри сгущения.

«Котофейник», следовательно, метафоричен в той мере, в какой он отвечает схеме двух пересекающихся множеств (то есть в той мере, в какой он основывается на встрече двух объектов по сходству). Однако, как говорится далее в статье (с. 45), в метафоре это пересечение касается только особенностей означаемого (взятых, я бы добавил, от реального или воображаемого референта), тогда как в данном случае, как только что было сказано, это пересечение затрагивает две «перцептивные формы» (Там же), принадлежащие означаемому в его физическом аспекте. Подобный процесс является внешним по отношению к метафоре (с. 44–47). Например, некоторые из признаков, которые оказываются взаимоисключающими (= то есть не являются общими для двух объектов, не соотносятся по принципу сходства — например глаза кота), тем не менее *существуют* с другими признаками внутри образа как целого (с. 46–47).

Помимо этого уточнения, мне в этом исследовании представляется интересным то, что, специально не задаваясь такой целью, оно пришло к идее о том, что сгущение в некоторых своих формах, воздействующих непосредственно на означаемое, выходит за пределы работы метафоры, хотя и сохраняет в себе нечто от нее.

¹⁸⁰ Там же, с. 272.

15 > **П**арадигма/
синтагма в психо-
аналитическом
тексте

Мое исследование, которое сейчас близится к своему завершению, целиком разворачивается между четырьмя сюжетами (plots): метафора-метонимия, первичное-вторичное, парадигма-синтагма, сгущение-смещение. Отмечу,

что все вышеперечисленное по-разному соотносится с полем психоанализа и эти различия выражены исключительно ярко: пара «парадигма/синтагма» играет незначительную роль в психоаналитических работах, даже в тех, где находит свое применение структурная лингвистика; эти термины там почти не упоминаются. Пара «метафора/метонимия», напротив, занимает в этих исследованиях важное место, по крайней мере, с появлением теории Лакана и в трудах его последователей, где эти исходно риторические понятия постепенно становятся психоаналитическими. Пары «сгущение/смещение» и «первичное/вторичное» всегда принадлежали сфере психоанализа, поскольку возникли внутри теории Фрейда.

Мне представляется, что *отсутствие* пары «парадигма/синтагма» (единственной из четырех) во всей психоаналитической теории не случайно и заслуживает отдельного рассмотрения. Психоанализ, в собственном смысле слова (практика и теория психоаналитических сеансов), создает перспективу, в которой пара «парадигма/синтагма» полностью *исчезает за парой* «метафора/метонимия». Почему?

Семиотико-психоаналитическое исследование литературы, кино, культурной продукции вообще всегда имеет дело с материализованными текстами, ставшими объектами внешнего мира. По этой причине их метод никогда не может полностью совпадать (и никогда не должен к этому стремиться) с методом настоящих психоаналитических исследований, собственным объектом которых является совокупность психических процессов: психоаналитики об этом не забывают никогда, даже если говорят о чем-то другом (об «искусстве», например); их профессия — лечение, и именно оно всегда у них на уме.

Различие между парадигмой и метафорой, с одной стороны, и между синтагмой и метонимией — с другой, может реально со-

храняться только при разграничении дискурсивного и референциального измерений и признания расхождений между ними (см. раздел 4 этой части). Но чтобы эта двойственность существовала, в свою очередь, требуется, чтобы дискурс был *замкнут* и вписан в какое-нибудь физическое пространство (книжная страница, экран). Когда внимание сосредоточивается на самих психических процессах, а не на тех или иных «произведениях», то метафора и парадигма, как и метонимия и синтагма, сближаются. То, что их связывает — развитие по «сходству» или по «смежности», — становится более важным, чем то, что их разъединяет.

Два элемента фильма, как я уже сказал, могут быть соединены друг с другом или скорее — соединены-разъединены (пока все обстоит так же, как в психоанализе) импульсом к замещению, при том, что эта тенденция не обязательно достигает своей полной реализации в данном фрагменте анализируемого фильма: один из мотивов «старается» изгнать другой из текста, но при этом сохраняется возможность определить, оказалась ли эта попытка неудачной, так что оба мотива по-прежнему присутствуют в фильме и образуют синтагму, или один мотив действительно устранил другой, «поглотив» его и создав, таким образом, парадигму.

Слова пациента во время сеанса представляют собой дискурс иного рода, дискурс, у которого нет предела, который все время корректирует и отменяет сам себя, *местонахождение* которого *неизвестно* (откуда и происходит его сила) и который к тому же состоит в переменчивых отношениях с маневрами бессознательного. Ни один текст никогда не останавливается полностью в своем движении, и менее всего текст анализируемого: «психоаналитический сеанс» заключается не только в том, что пациент рассказывает, что с ним происходит, но также и в том, что в то время, как он рассказывает, с ним происходит нечто новое (у Фрейда это разница между воспоминанием и воспроизведением).¹⁸¹ Если одно из двух

¹⁸¹ Анализируемый пациент не в состоянии или еще не в состоянии сознательно выявить то или иное инфантильное переживание (как хотелось бы врачу), но он переживает его в настоящем «с нежелательной точностью», не воспринимая это как воспроизведение, в форме биографических или аффективных модификаций, вызванных процессом переноса во время самого психоаналитического сеанса. В той мере, в какой это происходит, сеанс не ограничивается анализом предложенного материала, он сам вводит новый материал (см. Фрейд З., По ту сторону принципа удовольствия, с. 152; Страх, с. 296–298; и т. д.).

означающих во время переноса является бессознательным (подходя слишком близко к влечению на той или иной фазе психоаналитического сеанса), его сознательный субститут находится с ним в парадигматическом отношении, поскольку вытесняет его, и в то же время в синтагматическом, поскольку оба означающих сосуществуют в психическом аппарате (см. горизонтальную черту в известных формулах Лакана).¹⁸² А что говорить о различных «побегах» (реактивацию которых осуществляет сеанс), которые все время вытесняют друг друга, но только затем, чтобы полнее *заявить о себе* и в итоге оказаться друг подле друга? Поскольку у текста больше нет *контуров*, поскольку внутреннее и внешнее пространства смешиваются друг с другом, поскольку этот дискурс есть не что иное, как его собственное бесконечное восстановление, все, что остается, — это лишь процесс взаимных наложений и переводов, который является метафоро-метонимическим в своей основе, что еще более усложняет выявление более или менее неподвижного «фрагмента», по отношению к которому только и можно определить, присутствуют репрезентации одновременно или нет, образуют ли они синтагму или парадигму.

Я отмечал (с. 195–196 и с. 205–206), что при современных обсуждениях этого вопроса различие между парадигмой и синтагмой чаще всего затемняется и даже вовсе опускается в пользу различия между метафорой и метонимией. Подобная ситуация не способствует ясности, однако отражает определенное положение вещей. Это не просто невнимательность (напротив, чтобы восстановить все расхождения, требуется самое пристальное внимание).

Мы видим теперь, что происхождение этого столь частого «недосмотра» само по себе двойственно: существует реальная, достаточно сложная структурная однородность двух пар понятий, которую я описал в разделах 3 и 4 и из-за которой соблазн их смешивать оказывается слишком велик, чтобы можно было легко его избежать. И в то же время существует имплицитное влияние со стороны психоаналитического поля, где само существование различия между парадигмой и синтагмой несущественно и его крайне непросто установить. В этой связи чрезвычайно примечателен — до такой степени, что меня удивляет, почему никто раньше

¹⁸² Lacan J., *Écrits*, p. 497, 515. По этому вопросу см.: Jean Laplanche, Serge Leclair, *L'inconscient, une étude psychanalytique, Les Temps Modernes*, juillet 1961, n. 183, p. 81, 129, в особенности p. 113–114.

(насколько мне известно) не обращал на это внимание, — тот факт, что такие психоаналитики, как Лакан и его последователи, глубоко интересующиеся лингвистической теорией, почти не упоминают понятия синтагмы и парадигмы и не считают их потенциально полезными инструментами.

Однако разница между психоанализом и собственно текстами заключается, в некотором смысле, только в степени. В риторике и лингвистике (ср. с. 198–199 и с. 235–236) мы сталкивались с таким явлением, как некая «сила», исходящая из (синтагматического) сравнения и побуждающая его превратиться в (парадигматическую) метафору. Вместе с тем семиолог изучает «текст в целом» — следовательно, неустранимое различие связано со способом текстовой записи, — так что он находится в более выгодном положении в том, что касается возможности определить точную стадию (временную, но все-таки не в такой степени, как в психоанализе) развития процесса в той или иной точке последовательности.

Бессознательное — это текст без границ, который никак *не сохраняется во внешнем мире*, тогда как фильм «записан» (на пленку), книга «напечатана» (на бумаге): эти слова говорят сами за себя. Мнесические следы тоже являются *записями*, как любил говорить Фрейд, но они не доступны органам чувств. К тому же (что то же самое) книга не меняет порядка своих страниц, когда семиолог ее изучает, фильм не меняет порядка своих частей, когда аналитик его смотрит.

Короче говоря, когда мы переходим от текста произведения к тексту пациента, то соотношение между силой или значимостью дискурсивного измерения (= парадигма/синтагма) и референциального измерения (= метафора/метонимия) значительно смещается в сторону последнего даже тогда, когда оно в свою очередь рассматривается в терминах символического (Лакан); и *особенно* в этом случае, несмотря на очевидный парадокс, поскольку референт, сам представленный как дискурс, может дать представление обо всех фактах дискурса.

Отсюда двойной процесс: разница между синтагмой и парадигмой теряет свою силу, понятия утрачивают актуальность; но, с другой стороны, те дискурсивные элементы, которые могут сохраняться в речи пациента, получают теоретическое выражение с помощью изначально референциальных понятий, которые были «втянуты» в сферу дискурса.

Таким образом, метафора наследует все отношения по «сходству» и поглощает парадигму, которая становится слишком расплывчатой. Метонимия поглощает синтагму и принимает на себя все смежности.

Не следует позволять себе обманываться: процесс психоанализа неизбежно является «референциальным» (даже если у этого слова сегодня плохая репутация): его задача — изменить пациента, ставки высоки, здесь не может быть разговора ни о чем. Но именно к этому горизонту и переместился весь дискурс со всеми своими *позициями*: отсутствие парадигмы и синтагмы здесь не такое полное, как это может показаться. Область, устанавливаемая отношениями психоаналитического сеанса, вероятно, единственная, о которой можно сказать, что референт целиком *переносится* в дискурс (вы только говорите и все), но внутри которой, наоборот, сам дискурс образует единственный реальный референт (вы говорите только о дискурсе), хотя это не бессодержательная речь (психоаналитический сеанс — это не авангардный текст: об этом забывают, потому что и то и другое в моде): в общем дискурс во всех смыслах слова *полностью* образует референт.

Научное издание

Кристиан Метц
Воображаемое означающее. Психоанализ и кино

перевод с французского

Серия «Территория взгляда»; вып. 1

Переводчики *Д.Я. Калугин, Н.С. Мовнина*
Научный редактор *А.К. Черноглазов*
Редактор, корректор *Е.И. Васьяковская*
Дизайн *А. Ю. Ходот*
Оригинал-макет *А.Б. Левкина*

Издательство Европейского университета
в Санкт-Петербурге
191187, Санкт-Петербург
ул. Гагаринская, 3А
e-mail: BOOKS@EU.SPb.RU
тел. +7 812 386 7627
факс. +7 812 386 7639
Интернет-магазин Издательства WWW.EUPRESS.RU

Подписано в печать 09.01.13
формат 60x88^{1/16}
Усл. печ. л. 20,6
Тираж 2000 экз.

в т.ч. изд. 2-е — 500 экз.;
изд. 1-е — 1500 экз., 2010 г., ISBN 978-5-94380-090-0

Отпечатано в типографии
издательско-полиграфической фирмы «Реноме»,
192007 Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 40
тел./факс (812) 766-05-66
e-mail: RENOME@COMLINK.SPb.RU
www.renomespb.ru



Кристиан Метц (1931–1994) — известный французский теоретик кино, фактически создавший новую дисциплину — семиологию кино и успешно преподававший ее в течение ряда лет в Парижской высшей школе социальных наук. Метц — автор многочисленных работ, посвященных проблемам киноязыка, таких как «Эссе о значении в кино» (том 1, 1968; том 2, 1972), «Речь и кино» (1971), «Воображаемое означающее» (1975), «Имперсональное выражение, или Пространство фильма» (1991).

Новаторская в плане методологии книга «Воображаемое означающее» (1975) представляет собой одну из первых попыток применить психоаналитический подход и лингвистические модели к исследованию кино. Исследуя природу восприятия фильма, Метц связывает кино с фетишизмом и вуаеризмом, открывает тождество «работы фильма» и «работы сновидения». Во второй части книги предпринимается попытка описания специфики киноязыка через установление аналогии между функционированием классических риторических фигур — метафоры и метонимии и основных механизмов работы бессознательного — сгущения и смещения.

ISBN 978-5-94380-090-0



9 785943 800900