

Виктор Мазин

# Лакан в кино



Виктор Мазин

**Лакан в кино**

«СЕАНС»

2015

УДК 159.964.26  
ББК 88.2

**Мазин В. А.**

Лакан в кино / В. А. Мазин — «СЕАНС», 2015

ISBN 978-5-905586-10-1

Книга, написанная известным психоаналитиком и теоретиком кино Виктором Мазиным, посвящена отношениям Лакана и кинематографа, анализу отдельных фильмов, а также тому, что автор называет «частной теорией кино». Частная теория кино подчеркивает, что нет априорной психоаналитической методологии, что она складывается вместе с просмотром и анализом фильма и, как и психоаналитический случай, являет собой неповторимую сингулярность. Литературная форма книги строится на авторской фантазии, согласно которой Лакан вместе с читателем находится в воображаемом кинотеатре, смотрит фильмы и их комментирует. Комментарии — это либо высказывания по поводу фильмов, которые действительно произвели впечатление на Лакана, например, «Месье Верду» Чаплина или «Империя чувств» Осимы, либо это уместные цитаты к тем фильмам, которые Лакану видеть не довелось, например We Fuck Alone Гаспара Ноэ или «Армии Франкенштейна» Ричарда Рапхорста. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 159.964.26

ББК 88.2

ISBN 978-5-905586-10-1

© Мазин В. А., 2015

© СЕАНС, 2015

## Содержание

I. Назад к Фрейду, не забывая ни о «Виридиане», ни о «Правилах игры», ни о том, что будет, «Если»..	6
В кинозале призрак Лакана	7
Фрейд – Виридиана?	8
Правила игры на автомате	10
А что, «Если...»	16
Уж точно нет ничего удивительного в том, что Лакан встречается в кинотеатре Платона	18
II. Ей зигзаг неудачи	21
В нём Лакан ощутил истину	22
Это – он!	23
Подноготная сплетения социального с сексуальным и банальность чудовищного	24
Между перверсией и паранойей	25
Взгляд на любовь – взгляд любви	27
Перверт – блюститель буквы закона	31
О социальной лестнице паранойи и взгляде свысока	32
О социальном порядке паранойи и бреде преследования	33
Конец ознакомительного фрагмента.	34

# **Виктор Мазин**

## **Лакан в кино**

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы).

**СЕАНС**

© 2015 Мазин В. А.

© 2015 Сеанс



## В кинозале призрак Лакана

Легко представить себе ситуацию, в которой Фрейд и Лакан вместе отправляются в кино. Конечно, такая фантазия может воплотиться на экране или в книге, хотя в жизни Фрейд с Лаканом никогда не встречались. Да и отношение к кинематографу у них было разным. Если Фрейд в своё время в восторг от нового искусства не пришёл и увидел в нём в первую очередь развлечение, то Лакан в кино ходил, о нём говорил, и, более того, кино для него – «наиболее живая материализация вымысла как сущности»<sup>1</sup>, при том, что материализация эта носит призрачный характер.

Кино – призрачная материализация вымысла, который несёт в себе истину. Напомним, истина для Лакана структурирована как вымысел. Она принадлежит символическому порядку и связана с желанием. Желание представлено в фантазии. Фантазия, будучи вымыслом, заключает в себе истину, выдаёт желание субъекта; и в этом – истина. По меньшей мере, отчасти, *не-вся*, но истина.

Лакан любил повторять: «Всё, что я говорю, можно найти у Фрейда». Можно найти у Фрейда и мысль о связи истины с фантазией. В сентябре 1897 года он сообщает в письме своему другу Флиссу о том, что пришёл к пониманию основополагающего для психоанализа положения: «В бессознательном невозможно отличить истину от нагруженного аффектом вымысла»<sup>2</sup>. В общем, каждый сам может ответить на парадоксальный вопрос: где больше правды жизни – в кино или в жизни? Впрочем, странный вопрос, ведь жизнь уже давным-давно – тоже кино. Кино вписано в жизнь, в слова, жесты, поступки.

В своих семинарах и статьях Лакан вспоминает фильмы. Интересно, какие? Разные! То ему приходит на ум «Сладкая жизнь» Феллини, то «Андалузский пёс» Дали и Бунюэля, то «Никогда в воскресенье» Жюль Дассена, то «Империя чувств» Нагисы Осимы, то «Месье Верду» Чарли Чаплина, то «Если...» Линдсея Андерсона, то «Калькутта» Луи Малля, то «Психоз» Альфреда Хичкока, то «Расёмон» Акиры Куросавы, то «Правила игры» Жана Ренуара, то «Сатирикон» Федерико Феллини, то «Внезапно, прошлым летом» Джозефа Манкевича, то «Хиросима, любовь моя» Алена Рене, то «Виридиана» Бунюэля, то фильмы братьев Маркс...

Мы не будем подробно рассказывать обо всех кинокартинах, которые Лакан упоминал, о которых он говорил. Наша фантазия заключается в том, что он отправляется смотреть фильмы, причём и те, которые ему довелось увидеть, и те, которые видеть он не мог. Он смотрит фильмы, комментирует отдельные эпизоды, размышляет через них о психоанализе. К тому же зачастую Лакан оказывается в кинозале не один. То мы слышим, как он переговаривается с Лу Андреас-Саломе, то как что-то бурно обсуждает с Платоном; а призрак Фрейда всегда уже где-то рядом.

Всё это легко себе представить, если вспомнить: кинематограф и психоанализ – призрачные медиа, они имеют дело с призраками. Они, по словам Деррида, принадлежат науке о призраках, фантомологии. Вот и у нас в кинотеатре оказывается призрак Лакана. Только не нужно думать, что призраки в жизни человека пребывают где-то на заднем плане. Нет. Порой они преследуют неотвратимо. Только не нужно думать, что призраки беспокоят людей. Как раз наоборот: люди тревожат призраков.

---

<sup>1</sup> Lacan J. Le séminaire. Livre VIII. Le transfert. P. Seuil. 1991. P. 46. – К этой мысли мы ещё вернемся.

<sup>2</sup> Freud S. Briefe an Wilhelm Fliess 1887–1904. Frankfurt am M.: S. Fischer Verlag. 1986. S. 284.

## Фрейд – Виридиана?

Лакан, как известно, практически всю свою психоаналитическую жизнь прошёл под лозунгом «Назад к Фрейду!» Психоаналитик должен учиться у Фрейда. Лакан – учитель и ученик. И он нередко размышляет об отношениях учеников и учителей. Он думает о Христе и апостолах, о Фрейде и его учениках, о себе и будущем своего учения. Случай Фрейда в этом отношении напоминает ему... Виридиану:

В конце концов, те, кто последовал Иисусу  
Христу, тоже с неба звезд не хватали.

Христом, конечно, Фрейд не был – он был скорее кем-то вроде Виридианы<sup>3</sup>.

Виридиана – монахиня-францисканка, святая, жившая в XV веке. Луис Бунюэль снял о ней фильм в 1961 году, но на выход его на экраны кинотеатров в Испании был наложен запрет. Фильм, как когда-то «Золотой век», вызвал настоящий скандал. И Бунюэль признаёт связь «Виридианы» со своей боевой машиной авангарда тридцатилетней давности. Что общего между формально реалистической «Виридианой» и сюрреалистическим «Золотым веком»? Дух свободы, бунт, протест: «Я был наиболее свободен, когда ставил эти два фильма, разделённые тридцатью годами»<sup>4</sup>. Виридиана творит добро, платой за которое становится насилие. В ключевой сцене фильма безобразные, уродливые фигуры участников попойки застывают за столом в позах учеников-апостолов «Тайной вечери» Леонардо да Винчи.



Лакан не раз подчеркивает непонимание учения Фрейда его учениками. Более того, Фрейд и сам прекрасно видит это непонимание:

Сам тон и стиль общения Фрейда с теми, кто тогда его окружал, не оставляют сомнения в том, что их непонимание и глубокая несостоятельность не были для него секретом. В 1920–1924 годах в творчестве Фрейда наступает момент, когда он полностью от них отрывается<sup>5</sup>.

Ученики плохо слышат. Нет, они, конечно, могут предельно внимательно слушать, но вот слышать... Вот и приходится учителю таскать рояль. На одном из семинарских занятий

---

<sup>3</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 11. Четыре основные понятия психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2004. С. 170.

<sup>4</sup> Луис Бунюэль / сост. Л. Дуларидзе. М.: Искусство. 1979. С. 77.

<sup>5</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 3. Психозы. М.: Гнозис/Логос. 2014. С. 321–322.

1962 года Лакан в совершенно неожиданном контексте отождествляет себя с героем «Андалузского пса», фильма, снятого Луисом Бунюэлем и Сальвадором Дали в 1928 году. Лакан рассказывает своим слушателям, что решил перечитать «Критику чистого разума» Канта, и, поскольку по забывчивости взял с собой только немецкий оригинал, то ему удалось прочитать лишь «трансцендентальную аналитику». И Лакан продолжает выражать недовольство:

Вот я и не перестаю сетовать все эти десять лет, что к вам обращаюсь, но не производят мои слова никакого эффекта в плане распространения среди вас желания учить немецкий язык, и это не перестаёт меня удивлять; в результате у меня возникает представление о себе самом как о том персонаже из всем вам хорошо известного сюрреалистического фильма «Андалузский пёс», который на двух канатах тащит за собой рояль, а на нём – без намёков – два мёртвых осла<sup>6</sup>.

Образ из фильма Бунюэля и Дали, конечно, возникает неслучайно. Лакан с его страстью к психоанализу был на заре своего творчества радушно встречен сюрреалистами, для которых Фрейд являлся идейным вдохновителем. В своё время Сальвадор Дали не просто прочитал «Толкование сновидений», но внимательно его изучил. При встречах с Дали Лакан всегда с большим интересом выслушивал новые идеи своего друга-художника. С автором манифестов сюрреализма и не только, Андре Бретоном, Лакан познакомился ещё в начале 1920-х годов. Взаимное влияние сюрреализма и психоанализа не прекращалось никогда.

Именно сюрреалисты приветствовали идеи своего друга-психоаналитика начала 1930-х годов, а не его коллеги-психиатры из больницы Св. Анны. В этой больнице Лакан написал и защитил докторскую диссертацию «О паранойяльном психозе в его отношении к личности». По словам Сальвадора Дали, эта диссертация принесла, наконец, сюрреализму столь долгожданное связное понимание паранойи. Дали как раз занимался разработкой своего паранойяльно-критического метода. Тема паранойи становится объектом общей захваченности для сюрреалистов и Лакана. Первые его статьи, «Проблема стиля и психиатрическое понимание форм паранойяльного переживания» и «Мотивы паранойяльного преступления», были опубликованы не в психиатрических журналах, а в «Минотавре» Андре Бретона.

Среди сюрреалистов Лакан особенно сблизился с Массоном. Андре Массон был женат на Роз Маклес. В 1938 году Лакан познакомился с её сестрой, актрисой Сильвией Батай, а в 1953 году они поженились. Самую знаменитую свою роль Сильвия сыграла в фильме Жана Ренуара «Загородная прогулка» (1936). Лакан не раз упоминает другой фильм Ренуара, «Правила игры» (1939).

---

<sup>6</sup> *Lacan J. Le Seminaire. Livre IX. L'identification. 1962 (не издан).*

## Правила игры на автомате

Десятого декабря 1958 года, по ходу своего VI семинара, посвящённого *желанию*, Лакан вспоминает персонажа «Правил игры», которого играет Марсель Далио. Персонаж этот – аристократ, маркиз, находящийся, как говорит Лакан, в определённой «социальной зоне» развлекающихся, играющих в жизнь господ, представителей высшего света. Игра подчёркивается театральным, водевильным характером съёмки, а скорость кружения камеры отмечает непрерывную смену партий. Отличительная черта маркиза, на которую обращает внимание Лакан в первую очередь, – преданность коллекционированию музыкальных автоматов<sup>7</sup>. Ещё бы автоматы не привлекли его внимания!



Во-первых, учителем Лакана был знаменитый психиатр Гаэтан Гасьян де Клерамбо, который прославился введением в обиход понятия *психического автоматизма*. Автоматизм Клерамбо и навязчивое повторение Фрейда приводят Лакана к *автоматизму повторения*, которое оказывается принципиальной чертой символической матрицы человека, ведь автоматон – «не что иное, как сеть означающих»<sup>8</sup>. Означающие – автоматически повторяющиеся буквы, слоги, слова, числа, образы. Здесь Лакан призывает дух Аристотеля, который в теории причинности говорит о *тихе* [τὴχη] и *автоматоне* [ашбцатоу], о случайности и самопроизвольности. Если *автоматон* – это «сеть означающих», символическая матрица, действующая *сама по себе*; то *тихе* – «встреча с реальным»<sup>9</sup>. Так говорит Лакан, а Аристотель добавляет:

Всё случайное самопроизвольно, а последнее не всегда случайно<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Музыкальные автоматы, которые коллекционирует маркиз, ещё до своего появления на экране противопоставлены другой технологии – радио. Техника XVIII века – именно тогда люди «впервые заговорили о механизме <..> маленьких бездушных машин» (Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1999. С. 49) – вступает в конфликт с техникой XX века. Радио появляется в самом первом кадре, постоянно упоминается в фильме, даже в замок маркиза мы попадаем через внутренности радиоаппарата, который слушает Кристина, в следующем эпизоде говорящая маркизу, только что выключившему радиоприемник и взявшему в руки механическую куклу, что автоматы нравятся ей больше, чем радио. Звучащие автоматы: куклы и птицы, граммофоны и радио – подчёркивают интерес Ренуара как к аудиотехнике, так и к технике показа. Через технику – от механических автоматов до радио, самолётов, автомобилей – возникает вопрос о её эволюции, а, вероятно, и об её месте в надвигающейся войне.

<sup>8</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 11. Четыре основные понятия психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 2004. С. 59.

<sup>9</sup> Там же. С. 61.

<sup>10</sup> Аристотель. Физика // Аристотель. Соч.: в 4 т. М.: Мысль. 1981. Т. 3. С. 94.



Во-вторых, автомат оказывается принципиально важным в размышлениях Фрейда о жутком [*unheimlich*] в одноимённой статье. Во второй части исследования анализу подвергается «Песочный человек» Гофмана, в частности одержимость главного героя, Натанаэля, куклой Олимпией. Лакан не удивлён: да, человек вполне может полюбить куклу, полюбить как самого себя. Младен Долар, будто суммируя мысль Лакана о любви и автоматах, говорит: «И влюблённый субъект, и объект могут быть сведены к автоматам: перед нами совершенная любовная машина»<sup>11</sup>. И не только антропоморфная Олимпия может возбудить, особенно *своим* взглядом, перевозбудить способен музыкальный автомат. Звуки его летят в сердце желания.



В «Правилах игры» герои действуют на автомате. Согласно правилам. Правила прописывают желания. Желания предписывают поступки.

Лакана как раз таки и привлекают желание, объект желания и отношения, возникающие с ним, у субъекта. У человека ведь нет потребности в объекте, у него именно желание к нему;

---

<sup>11</sup> Долар М. Любовь с первого взгляда // Истории любви. СПб.: Алетейя. 2005. С. 49. – Любовь Натанаэля «к автомату сама была автоматической» (Там же. С. 48).

а это – желание и потребность – отнюдь не одно и то же. Объект желания оказывается в поле языка. Желание, в отличие от животной потребности, всегда уже связано с языком. Эти размышления и наводят Лакана на воспоминания о «Правилах игры»:

В этом фильме есть один персонаж, его играет Далио, немолодой уже тип, повидавший своё, и он оказывается в определённой социальной зоне, но не стоит думать, что зоной этой он ограничен. Он – коллекционер объектов, особенно музыкальных шкатулок. Если вы ещё помните этот фильм, там есть один момент, когда персонаж Далио открывает взорам многочисленной публики своё последнее приобретение – музыкальный автомат особой красоты. В этот самый момент персонаж буквально оказывается в положении, которое мы можем и даже должны назвать стыдом: он краснеет, тушуетя, исчезает. Он перевозбуждён. Он показал то, что показал. Однако как собравшимся понять то, что мы схватываем здесь, в этой точке колебания, которая в высшей степени проявляется в страсти субъекта к объекту коллекционирования, и объект этот являет собой одну из форм объекта желания? Разве то, что субъект показывает, не оказывается его наивысшей точкой, самым в нём интимным? Этим объектом поддерживается то, что он не может разоблачить, в том числе и для самого себя, а именно нечто находящееся на самой границе великой тайны...<sup>12</sup>

К великой тайне шкатулки мы ещё вернёмся, возвратимся через два года, вновь через «драматическую фантазию» Жана Ренуара, только теперь в связи с платоновским «Пиром», а пока отметим, что стыд возникает как эффект обнаружения перед другими точки своей наивысшей интимности. Стыд – всегда уже разделённый аффект, аффект, связывающий с другим, с тем, кого Лу Андреас-Саломе называет партнёром. Она шепчет на ухо Лакану:

Так, в нём, партнёре, самый ранний известный нам стыд, – стыд из-за нашего телесного недержания – пересекается с последней интимностью, которую могут разделить люди, – интимностью нашего отдавания я<sup>13</sup>.

Герой Далио обнажён и возбуждён в страсти коллекционера. Стыд указывает на затронутую интимность. Такова, повторим вслед за Лаканом, «одна из форм объекта желания». Лакан обозначает этот объект буквой *a*. Объект *a* – объект – причина желания, или даже: «Именно объект *a* и желает»<sup>14</sup>.

25 января 1961 года, в VIII семинаре, посвящённом *переносу* и любви, Лакан, анализируя платоновский «Пир», вновь обращается, как кажется, к этому же эпизоду «Правил игры», но на сей раз, конечно, передаёт его несколько иначе. Повторение – неповторимо. Речь идёт об особом объекте, который «вызывает отвращение даже к тому, что в нём самом показывается»<sup>15</sup>. Лакан продолжает:

Помните, чтобы определить вам объект *a* фантазма, я воспользовался тем примером из «Правил игры» Ренуара, в котором Далио показывает свой маленький автомат, и краснеет дама, с которой он испаряется, показав своё чудо? В этом же измерении разворачивается публичная исповедь, связанная уж не знаю с каким замешательством, которое прекрасно ощущает сам Алкивиад и которое движет его речь.

---

<sup>12</sup> Lacan J. Le séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation. P.: Le Champ Freudien. P. 109.

<sup>13</sup> Андреас-Саломе Л. «Анальное» и «сексуальное». Ижевск: ERGO. 2012. С. 31. – Подробно о стыде в диалогах Лакана и Саломе в книге: Мазин В. Жак Лакан и Лу Саломе смотрят «Стыд» Маккуина. Ижевск: ERGO. 2015.

<sup>14</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 10. Тревога. М.: Логос. 2010. С. 35.

<sup>15</sup> Lacan J. Le séminaire. Livre VIII. Le transfert. P. Seuil, 1991. P. 164.

Что находится позади в качестве объекта, что вводит в сам субъект такого рода мерцание?<sup>16</sup>

Удивительно, что дважды Лакан отмечает возникающий во время демонстрации автомата стыд, только в первом случае у коллекционера, а во втором – у дамы, с которой он исчезает. Похоже, в памяти Лакана происходит сгущение двух эпизодов фильма: в одном Марсо заигрывает с Лизеттой, показывая ей «маленький автомат», в другом маркиз, герой Далио, демонстрирует большой, сложно устроенный барочный автомат «многочисленной публике». Впрочем, не это важно, а то, что стыд как раз задаёт правила, и он же выдаёт движение влечения. Демон стыда преследует субъект как черта, связующая его с первичным Другим. Неудивительно, что Лакан замечает признаки стыда то у героя Далио, то у его партнерши. Фантазм их объединяет, ведь в нем, в фантазме, всегда задействованы другие, ведь он – интерсубъективен.

«Правила игры» регулирует незримый объект *a* фантазма. Этот объект как объект влечения устанавливает правила недоразумения, правила нераспознавания [*méconnaissance*]: «В фильме Ренуара именно взгляд то и дело напоминает нам о правиле недоразумения»<sup>17</sup>, взгляд как объект скопического влечения. Там, где разворачивается нарциссическая партия, там взгляд обнаруживается в зоне нераспознавания.

Правила игры не позволяют избавиться от нераспознаваний, заблуждений, недоразумений. Недоразумение возникает в первом же эпизоде фильма. Авиатор Андре Жюрьё, пересекающий Атлантику, обращаясь к радиослушателям, вместо слов приветствия произносит в микрофон совершенно неожиданный монолог:

Я очень несчастлив. Меня постигло самое горькое разочарование. Весь этот перелёт я затеял ради одной женщины. А она даже не пришла меня встретить. Не потрудилась прийти. Если она меня слышит, я говорю ей при всех – это нечестно!<sup>18</sup>

Андре Жюрьё не способен играть по правилам, он слишком для этого чист и целомудрен. То, что он играет по своим правилам, не могло хорошо для него закончиться. Он стал «жертвой общества, ибо не соблюдал правил игры, пытаюсь проникнуть в мир, куда ему нет доступа»<sup>19</sup>. Глядя на авиатора, Лакан говорит:

Но чем больше человек к образу своего желания приближается, чем любовнее и трепетнее лелеет его, тем вернее теряет к нему дорогу<sup>20</sup>.

Андре Жюрьё погибает вместо другого, по недоразумению. Пуля, предназначенная одному герою-любовнику, достается другому. Правила игры – правила недоразумений. При этом они остаются правилами, и того, кто им не следует, поджидает, кажется, случайная пуля.

Герои фильма, действуя автоматически, согласно заведённым правилам, как бы случайно, застают своих жён и мужей в чужих объятиях, оказываются свидетелями любовных сцен, которые они неверно интерпретируют. Правила игры с неизбежностью диктуют любовные связи. Правила игры требуют любовных интриг, которые без особого энтузиазма, как бы нехотя подчиняясь им, разыгрывают действующие лица фильма. Причём играют господа,

<sup>16</sup> Op. cit. P. 154–155.

<sup>17</sup> Robert B. L'illusion du jeu ou la regie du malentendu // Lacan regarde le cinema. Le cinema regarde Lacan. P.: Ecole de la Cause freudienne. 2011. P. 153.

<sup>18</sup> Ренуар Ж. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий. М.: Искусство. 1972. С. 166.

<sup>19</sup> Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы. М.: Искусство. 1981. С. 148. – И Ренуар продолжает: «Во время съёмки я колебался между желанием сделать комедию и желанием поведать трагическую историю. Итогом моих сомнений стал фильм „Правила игры“» (Там же). Этот фильм получился не только одновременно и комедией, и трагедией, но ещё и фильмом о войне, в котором «не делалось ни единого намека на войну» (Там же. С. 149). В другом месте Ренуар говорит об Андре Жюрьё, что это – «самый искренний, самый импульсивный» герой фильма, что «он ещё не в ладах с „правилами“ и потому именно его в конце ждёт пуля, предназначенная другому» (Ренуар Ж. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий. С. 51).

<sup>20</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 10. Тревога. М.: Логос. 2010. С. 53.

играет и прислуга. Буржуазная мораль действует во всех социальных зонах. Герои «дивертисмента» Ренуара «ведут свои романы и следят за чужими. Но во всём этом нет ни пыла, ни страсти, ни искренности, ни азарта. Это игра, правила которой имитируют жизнь и заменяют её, игра, захватившая самые естественные и неподдельные проявления жизни: любовь, ревность, смелость, мужественность»<sup>21</sup>. Правила игры заключаются в нарушении правил. Ренуар показывает двойной стандарт игры – непреложное правило нарушать правила.

Эти правила игры предполагают конкурентную нарциссическую борьбу, если не сказать *войну* за желание<sup>22</sup>. Эти правила Ренуар выстраивает так, будто иллюстрирует формулу Лакана, желание – желание другого. Объектом желания Андре Жюрьё становится Кристина, которая замужем за маркизом, у которого роман с Женевьев. Объект желания Марсо – горничная Лизетт, которая замужем за егерем Шумахером.

---

<sup>21</sup> Ренуар Ж. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий. С. 51. – Любопытно, что следит и устраивает чужие романы, не затевая своего, Октав, которого играет сам Ренуар.

<sup>22</sup> Жорж Садуль отмечает, что в этом «фильме Ренуара маркиз де Ля Шене уступает жену сопернику с той же мюнхенской галантностью, с какой Даладьё и Чемберлен отдали Гитлеру Чехословакию, а егерь в конце концов плачет на груди браконьера. И, как у Ренуара, „странная война“ 1939–1940 годов знала два акта: первый – фарс, второй – катастрофу» (цит. по: Ренуар Ж. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий. С. 52).



Любое общество как будто договаривается играть по определённым правилам, но именно «как будто бы», ведь правила действуют в основном бессознательно. Витгенштейн говорит о языковых играх, напоминающих правила игры в шахматы, а Лакан – о формах дискурса как социальных узах. Одним из самых показательных фильмов о правилах игры в обществе, в закрытом сообществе становится фильм «Если...».

## А что, «Если...»

«Если...» был снят представителем «британской новой волны» Линдсеем Андерсоном в 1968 году. События фильма, ставшего эмблемой контркультуры, разворачиваются в частной школе, которая являет собой образец закрытого сообщества со строгими правилами. Правила игры в такой школе включают правила как писанные, так и неписанные, как пристойные, так и непристойные. Трое старшеклассников бунтуют против предписывающих насилие правил: против телесных наказаний, произвола старших над младшими, доносов. В конце фильма, в день основания школы, Трэвис, его девушка и два его друга открывают с крыши огонь из автоматов по учителям, ученикам и почётным гостям праздника. Персонал школы отвечает тем же. К такой развязке ведут правила или их нарушение? К ней ведёт закон или борьба с законом? Или закон включает в себя непреложное нарушение закона? Закон запрещает закон?

Славой Жижек, размышляя о действии закона в армии и церкви, говорит об «институциональном бессознательном», то есть о непристойной, непризнаваемой изнанке, которая служит основой публичной институции. Сама среда армии, церкви, школы оказывается средой, являющей собой непреложные условия совершения преступления. В этой среде всегда уже действует на полную катушку преступная подоплёка закона. Противозаконные действия Трэвиса и его товарищей продиктованы законом.



«Если...» – часть трилогии о жизни Мика Трэвиса, которого сыграл дебютировавший в кино Малькольм Макдауэлл<sup>23</sup>. Андерсон снимал «Если...» в марте 1968 года, когда в Париже стремительно назревали революционные события. Впрочем, для Лакана подлинная революция – та, которую совершил Фрейд. Революционным же студентам, как понимает Лакан, нужен лишь новый господин, ведь университетский дискурс – тот же господский, только в роли господина выступает всецелое всеильное знание. Психоаналитическая позиция с господской несовместимы, дискурс аналитика и дискурс господина – противоположны. Различиям между дискурсами Лакан посвящает годичный семинар 1969/70 годы, но задолго до этого он предупреждает: поосторожнее с господами!

Можно ли представить себе что-нибудь более тупое и зверское, чем господин в его первобытных формах? Но подлинный господин именно таков.

<sup>23</sup> Два других фильма о Трэвисе – «О, счастливец!» (1973) и «Госпиталь „Британия"» (1982).

Уж мыто прожили на свете достаточно, чтобы знать, что из этого выходит, когда люди начинают стремиться к господству<sup>24</sup>.

Если социальная революция стремится к тотализации, то психоанализ предполагает открытость, незавершённость, то, что Лакан называет «не-всё». Начинает Лакан свою формализацию дискурсов через гегелевскую диалектику раба и господина в XVI семинаре, 1968/69 года. На самой последней встрече он и вспоминает фильм Линдсея Андерсона. Когда мы переходим от господина [*maitre*] к школьному учителю [*maitre d'ecole*], – говорит Лакан, – то знание «52 царит повсеместно, везде, где только он появляется, и таково положение знания, и оно занимает здесь место господина»<sup>25</sup>. В этот момент на ум Лакану приходит понятие, которым он уже как-то пользовался<sup>26</sup>, – *l'hommelle*. В этой женской [*elle*] фигуре мужчины [*homme*] встречаются господин и знание. Эта господская фигура и возникает в фильме Линдсея Андерсона, который Лакан между тем называет «отвратительным», посвящённым мужскому сообществу, гомосексуальному порядку членов закрытой британской школы. В фильме Андерсона появляется она-мужчина, госпожа *hommelle*, «подлинная фигура *Alma Mater*»<sup>27</sup>, фигура кормящей знанием матери, и Лакан настоятельно рекомендует своим слушателям эту картину посмотреть.

Здесь вы её увидите, её, *Vhommelle*. Она – жена ректора. Она отличается очаровательной низостью, тот ещё экземпляр. Но в этом фильме есть одна настоящая находка, и, по-моему, это единственная гениальная черта режиссёра, – момент, когда среди тазиков знания вдруг появляется она, прогуливаясь совершенно одна, обнажённая, бог знает почему, на кухне, но во всяком случае здесь она царица, у себя дома, пока весь маленький гомосексуальный бордель находится во дворе в готовности приступить к военным учениям<sup>28</sup>.

Кем же служат студенты для *l'hommelle*, фигуры, воплощающей схождение Господства (51) и Знания (52)? Кем? Чем? Объектами *a*, разумеется. Дело студента *a*, как покажет Лакан в XVII семинаре, быть клоном господина ученого, выполнить правила игры и получить диплом специалиста, профессионала, обладателя 52 господина *SI*. Вот и парадокс: во времена студенческих бунтов Лакан говорит, что студент *a* как субъект знания «не имеет никакого призвания к мятежу»<sup>29</sup>.

Дело не в том, верит Лакан в бунт или не верит. Его вопрос о революции – это вопрос о возвращении, об учреждении нового порядка и легитимации нового господина. Революция – возвращение. Возвращение другого господина.

---

<sup>24</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис/Логос. 1999. С. 108.

<sup>25</sup> Lacan J. Le seminaire. Livre XVI. D'un Autre a l'autre. P: Seuil. 2006. P. 398.

<sup>26</sup> Впервые в XIV семинаре.

<sup>27</sup> Lacan J. Le seminaire. Livre XVI. D'un Autre a l'autre. P: Seuil. 2006. P. 399. – Университет для Лакана – место «весьма феодальное» (р. 403). Преданный Университету человек «и есть *l'hommelle*» (Там же).

<sup>28</sup> Op. cit. P. 398–399. «Гомосексуальный бордель», напомним, лежит в основании человеческого сообщества, о чём свидетельствует миф об убийстве праотца отпрысками, возжелавшими отнять у него наслаждение («Тотем и табу»). В связи с этим мифом и фигурой *l'hommelle* важно следующее замечание Лакана: «Гомосексуальность, которая в нашей, Фрейдовой, теории выступает как главная цементирующая общество сила, является мужской привилегией. Фрейд, обратите внимание, всегда характеризовал её таким образом, и ни малейших сомнений на этот счёт у него не найти и следа. Этот либидинальный цемент социальных связей действует только в мужском сообществе, ибо связан он с той разновидностью сексуальной неудачи, которая, в силу факта кастрации, является уделом мужчины» (Лакан Ж. Семинары. Книга 10. Тревога. С. 335).

<sup>29</sup> Ibid. P. 399.

## Уж точно нет ничего удивительного в том, что Лакан встречает в кинотеатре Платона

Вернёмся к «Правилам игры» Жана Ренуара. Итак, правила – это сплошь и рядом *правила недоразумения*. Однако Лакан говорит не столько об объекте желания, за который разворачивается нарциссическая борьба, сколько об объекте любви, который пребывает совсем в другом регистре. Этот объект скрывается в сцене демонстрации маркизом автомата. Как хороший рассказчик, Лакан не называет этот объект до самого конца семинарского занятия 25 января 1961 года. Он лишь то и дело к нему клонит, пока, наконец, не произносит.

Имя этому объекту, объекту желания, объекту-причине желания, частичному объекту, объекту *a* – *агальма*. Это – сокровище, заключенное в Сократе, и в то же время это – то, что его превосходит. Агальма – так Платон в «Пире» называет объект, в силу которого Алкивиад любит Сократа, незримый объект, возникающий, когда Сократ раскрывается. Алкивиад сравнивает Сократа со шкатулкой со скрытыми в ней драгоценностями (*агальма*), и Лакан говорит, что так же и анализант видит в анализике объект – причину своего желания:

В объект *a* в качестве такой функции включена *Аγαλμα*, неоценимое сокровище, заключённое, как объявляет во всеуслышание Алкивиад, в грубой шкатулке, которой служит ему облик Сократа<sup>30</sup>

Подтверждая правоту Лакана, Алкивиад говорит о Сократе:

Не знаю, доводилось ли кому-либо видеть таящиеся в нем изваяния, когда он раскрывался по-настоящему, а мне как-то раз довелось, и они показались мне такими божественными, золотыми, прекрасными и удивительными, что я решил сделать вскорости все, чего Сократ ни потребует<sup>31</sup>.

Сократ ничего не требует. Фрейд ничего не требует, разве что просит говорить всё приходящее в голову. Лакан напоминает:

То, что делает психоанализ авантюрой, единственной в своём роде, – это поиск в поле Другого сокрытой там агальмы<sup>32</sup>.

Анализируя различные аспекты любви в «Пире» Платона, Лакан отмечает, что в речи Агафона любовь предстает на уровне Полимнии, музыки гимнов, покровительницы риторики и ораторского искусства. В этот момент Лакан и произносит следующие долгожданные слова:

Это – уровень, который представляется самой что ни на есть живой материализацией вымысла как сути. Мы называем это кинематографом. Платон был бы в восторге от этого изобретения. Нет лучшей иллюстрации тому искусству, которое Платон положил в основание своего видения мира. То, что он объясняет в мифе о пещере, мы видим каждый день в пляшущих лучах, которые появляются на экране, чтобы выразить наши чувства в состоянии теней<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда // Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда. М.: Русское феноменологическое общество. 1997. С. 180. – Лакан также указывает на вероятность того, что первым понятием «агальма» стал пользоваться Демокрит (*Lacan J. Le seminaire. Livre VIII. Le transfert. P.: Seuil. 1991. P. 199*).

<sup>31</sup> Платон. Пир // Платон. Собр. соч.: в 4 т. М.: Мысль. 1993. Т. 2. С. 127.

<sup>32</sup> Лакан Ж. Семинары. Книга 10. Тревога. С. 419.

<sup>33</sup> *Lacan J. Le seminaire. Livre VIII. Le transfert. P. 46.*

Так что неслучайно фильм Ренуара послужил поводом для Лакана напомнить кинозрителям о Платоне и его мифе о пещере, которая материализовалась в технике кино. И неслучайно Лакан встретил на сеансе Платона, известного сторонника седьмого искусства<sup>34</sup>.

Интересно, что «Правила игры», фильм, который теперь канонизирован, причислен к лучшим в истории мирового кино, сохранился чудом. Для начала он провалился. По словам Ренуара, он воздействовал на зрителей подобно «щётке, глядящей против шерсти»<sup>35</sup>. Публика приняла его не просто с недоумением, но с настоящей ненавистью. Ренуар точно определил симптом:

С дней юности я научился распознавать любой обман. В «Правилах игры» я поделился этим своим умением со зрителями, но люди этого не любят. Оно тревожит их уютную уверенность, что им ведома истина<sup>36</sup>.

Меньше всего люди любят, когда кто-то пытается подорвать их идеологические устои, их представления о реальности, о себе и мире. Люди уверены в том, что их убеждения истинны, что истина их – объективна. Истина «Правил игры» опасна, она подрывает социальный порядок.

В конце концов, после месяца проката французское правительство запретило фильм Ренуара «как угрозу моральным устоям». Через год, когда фашисты оккупировали Францию, фильм запретили ещё раз. Мало того, что нацисты принялись уничтожать копии, авиация союзников разбомбила здание, в котором находились оригиналы негативов. Так уж получилось, что «Правила игры» уничтожали все: и вишисты, и фашисты, и союзники. Уничтожали, но так до конца и не уничтожили. В 1956 году фильм был собран буквально по частям.



Вернёмся на три года назад, чтобы сказать: 1953 год оказался необычайно насыщенным событиями. Лакан составляет свою программную «Римскую речь», в которой заявляет о необходимости вернуть к жизни мысль Фрейда; сводит вместе три регистра: *воображаемое, сим-*

---

<sup>34</sup> Далеко не только Лакан возводит происхождение кинематографа к платоновской пещере. В притче о пещере, как говорит Фридрих Киттлер, «теоретики кино с 1920 года и по сей день, от Поля Валери до Люс Иригари, хотят видеть образец всех фильмов» (Киттлер Ф. Оптические медиа. М.: Логос/Гнозис. 2009. С. 47). Можно согласиться с мыслью Киттлера о неправомерности такой отсылки к Платону, поскольку в пещере речь идет не о какой-либо регистрации, системе записи, но о том, что «несколько обманщиков проносят за спинами обитателей пещеры мимо единственного источника света» различные предметы обихода, и на стене появляются лишь «мимолётные, нигде не запечатлевающиеся тени» (Там же). Можно в то же время не согласиться с мыслью Киттлера, поскольку в этой аналогии подчёркивается не внутреннее скрытое устройство систем регистрации аппарата кино (в смысле Жана-Луи Бодри), а её, этой регистрации, эффект.

<sup>35</sup> Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы. С. 149.

<sup>36</sup> Там же.

*волическое и реальное*<sup>37</sup>, – диалектика которых топологически представляет психическое пространство. В кинематографе в 1953 году происходит то, что кинокритик Ален Бергала называет «линией разлома современного кино»<sup>38</sup>. Разлом этот отмечен для него выходом на экраны четырёх фильмов: «Лета с Моникой» Ингмара Бергмана, «Путешествия в Италию» Роберто Росселини, «Окна во двор» Альфреда Хичкока и «Он» Луиса Бунюэля<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Лакан Ж. Символическое, Воображаемое и Реальное // Лакан Ж. Имена-Отца. М.: Гнозис/Логос. 2006. С. 9–50.

<sup>38</sup> Bergala A. Des Contrebandiers de *Moonfleet* de Fritz Lang a *Un monde parfait* de Clint Eastwood: Comment devient-on pere? // Lacan regarde le cinema. Le cinema regarde Lacan. P.: Ecole de la Cause freudienne. 2011. P. 63.

<sup>39</sup> Ален Бергала считает, что именно эти фильмы отметили смещение, произошедшее в отношениях между регистрами: символическим, воображаемым и реальным (Bergala A. *Op. cit.*).



## В нём Лакан ощутил истину

Луис Бунюэль снял кинофильм «Он» в 1952 году в Мексике и заявил, что «в нём нет ничего мексиканского»<sup>40</sup>. Почему он так сказал, мы узнаем чуть позже, а пока скажем, что сам режиссёр считал этот фильм одним из своих самых любимых, вопреки тому, что на Каннском фестивале ему оказали прохладный приём, а в мексиканском прокате он продержался две-три недели, да и то благодаря престижу исполнителя главной роли, Артуро де Кордобы. Однако был, по меньшей мере, ещё один человек, помимо Бунюэля, которому фильм явно пришёлся по душе:

Утешение в Париже принес мне Жак Лакан, который видел фильм на просмотре для пятидесяти двух психиатров в Синемаатеке. Он долго обсуждал со мной фильм, в котором ощутил правду, и многократно потом показывал его своим ученикам<sup>41</sup>.

Показом в Синемаатеке дело не ограничилось. В 1953 году Лакан начал вести публичные семинары в больнице Св. Анны. Там, по свидетельству Бунюэля, психоаналитик регулярно показывал «Он». В интервью журналу «Кайе дю синема» режиссёр говорит:

Я питаю слабость к фильму «Он» именно потому, что ему предшествовала тщательная подготовка, придавшая ему бесспорную подлинность. В Париже этот фильм ежегодно демонстрировался в больнице Св. Анны как иллюстрация классического случая паранойи. С самого начала своей деятельности я всегда был связан с этой средой: Фрейд заинтересовался «Андалузским псом», и Юнг считал его автора душевнобольным, страдающим *dementia praecox*<sup>42</sup>.

Понятно, что кинофильм «Он» отнюдь не был нацелен на клиническую среду психиатров и психоаналитиков, он просто был ими принят, кем-то с интересом, а кем-то с диагнозом. Впрочем, впоследствии и кинокритики сменили гнев на милость. Сегодня фильму поются дифирамбы, его называют выдающимся с формальной точки зрения, удивительным по движению камеры, говорят, сколь сильно он повлиял на Хичкока, особенно на знаменитую сцену на колокольне из «Головокружения», и т. д.

---

<sup>40</sup> Бунюэль о Бунюэле. М.: Радуга. 1989. С. 225.

<sup>41</sup> Там же. С. 226.

<sup>42</sup> Луис Бунюэль. М.: Искусство. 1979. С. 167–168. – *Dementia praecox* – ранее слабоумие; диагноз, которым психиатры в основном перестали пользоваться с появлением в 1911 году понятия «шизофрения», введённого в оборот учителем Карла Густава Юнга Эйгеном Блейлером. О Фрейте и Юнге, о психоанализе и аналитической психологии речь у нас впереди, в связи с «Опасным методом» Кроненберга.

## Это – он!

Начнём с названия. Почему фильм называется «Он»? Есть ли другие варианты перевода?

*Él* – третье лицо единственного числа мужского рода: *он*. Личное местоимение занимает место имени: он – не Дон Франсиско, а просто «Он».

*El* – этот, тот самый. Он – «Этот», «Тот самый» Дон Франсиско. Название фильма в английском и американском прокате, похоже, согласуется с таким переводом: *This Strange Passion*, «Эта странная страсть». *El* – определённый артикль мужского рода единственного числа. Артикль – то, что не переводится на русский язык, то, что само по себе значения не имеет, но *то, что определяет другое*, существительное, то, что его означает:

определённый артикль и есть не что иное, как означающее<sup>43</sup>.

Фильм как раз об *определённом* порядке, о *том самом мужском порядке*, который устанавливает Он, Человек с Большой Буквы, настоящий аристократ Дон Франсиско Гальван де Монтемайор. Бунюэль метит, как всегда, в лицемерие Церкви и буржуазии, в патриархальную клерикально-буржуазную машину насилия<sup>44</sup>.

Он – это набожный мужчина со строгими буржуазными правилами. Он – Дон Франсиско, подлинный образец, истинный идеал буржуазной культуры. Он приятной наружности, холёный, богатый, благочестивый, праведный, набожный, респектабельный и к тому же верит в романтическую любовь. По-видимому, в силу всех этих достоинств, он до поры до времени, до встречи с Глорией, не был женат и бережно хранил своё целомудрие. Где ему найти избранницу, достойную его любви?! Он придерживается строгой морали, о чём свидетельствует его друг, Падре Веласко.

---

<sup>43</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 20: Ещѐ. М.: Гнозис/Логос. 2011. С. 87.

<sup>44</sup> Своѐ выступление в 1953 году в Университете Мехико Луис Бунюэль завершает так: «Я согласен с Энгельсом, который так определил долг романиста (я имею в виду в данном случае и цели режиссѐра): „...роман целиком выполняет, на мой взгляд, своѐ назначение, когда, правдиво изображая действительные отношения, разрывает господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывает оптимизм буржуазного мира, вселяет сомнения по поводу неизменности основ существующего, – хотя бы автор и не предлагал при этом никакого определённого решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону“» (Луис Бунюэль. С. 144).

## Подноготная сплетения социального с сексуальным и банальность чудовищного

И всё же, как бы парадоксально это ни прозвучало, он – чудовище. В одной из рецензий Дона Франсиско прямо сравнивают с монстром из «Франкенштейна» Джеймса Уэйла. В отличие от монстра Уэйла, чудовище Бунюэля – *выглядит* нормальным, по крайней мере поначалу, и даже весьма и весьма привлекательным. Более того, о его нормальности свидетельствует то, что на его стороне не только священник Дон Веласко, но и мать порабощаемой им Глории. Они – хранители патриархального порядка.

Поначалу Дон Франсиско вызывает симпатию, и зрителю с ним легко идентифицироваться. Гений Бунюэля тщательно готовит зрителя к *незаметному* погружению в пучину безумия. Первые странности героя покажутся лишь странностями, а потом будет уже поздно. Пучина уже затянет.

Бунюэль верен себе. «Он» показывает изнанку строгой буржуазной морали, её чудовищную подоплёку. В одной из первых сцен фильма верный слуга, дворецкий Дона Франсиско Пабло пытается силой совратить служанку Марту. Господин с возмущением его отчитывает: «Такого позора я в своём доме не потерплю!» Чтобы в дальнейшем ничего подобного не произошло, он увольняет, конечно же, не Пабло, а Марту. Дон Франсиско знает: истинная причина непристойного всегда покоится в женщине.

Непристойная изнанка морали обнажается в разрывах треугольника *религия – буржуазия – сексуальность*. Кинематограф Бунюэля, можно сказать, вообще обретает свои формы в разрывах единства Закона и Желания. В фильме «Он» социальный регистр очевидно сплетается с регистром сексуальным.

С одной стороны, у Дона Франсиско отнимают землю, ему никак не удастся её отсудить; с другой – ему никак не овладеть женой. Сплетение двух регистров, сексуального и социального, выходит на первый план в том эпизоде, когда Дон Франсиско, продержавший Глорию несколько месяцев взаперти, вдруг радостно вбегает к ней в комнату со словами, что нашёл адвоката, который сумеет выиграть дело. Теперь ему хочется, чтобы его жена, с которой он давным-давно не общался, была счастлива. Отношения с Глорией – в прямой зависимости от отношений с землёй.

Знаком приближения паранойяльного бреда ревности может служить реакция Дона Франсиско на слова адвоката, сообщающего ему, что дело выиграть невозможно. Земля уходит из-под ног, а вместе с ней и любовь, место которой занимает бред ревности. Адвокат, по словам Дона Франсиско, оказался нечестным человеком, «его подкупили враги».

Любовь с первого взгляда по сути дела изначально разъедается бредом ревности. Две одержимости – два наваждения – два невозможных присвоения – две *возможные* утраты. Как бы себя не потерять! Неслучайно Дон Франсиско так привязан к своему наследству, к своей собственности. Неслучайно, оказавшись во время свадебного путешествия в родном городе Гуанахуато, первым делом с высоты он показывает Глории принадлежавшие когда-то его семье дома, стоящие в стороне ото всех остальных. Неслучайно он любит высоту, которая позволяет всем «вещам выглядеть чистыми и непорочными». Опоры его символической идентификации вот-вот рухнут. Он чувствует приближение катастрофы.

## Между перверсией и паранойей

Какая же структура обнажается в предчувствии катастрофы? Здесь, как нам кажется, возможны два варианта, и сразу хочется сказать, что выбирать между ними мы не будем. Если читателю будет угодно это сделать, то ему и предстоит это делать, утверждая одну-единственную истину. Будь то истина перверсии или паранойи.

Патриархальный порядок на грани катастрофы, очевидно, обнажает у Дона Франсиско структуру паранойи в форме бреда ревности и структуру перверсии с её традиционным фетишизмом, а также садизмом, мазохизмом и вуайеризмом. Неслучайно «Он» критики нередко называют лучшим фильмом для знакомства с навязчивостями и одержимостями Бунюэля, с его бредом и фетишизмом женских ног и туфельек<sup>45</sup>.

Лакан вспоминает Бунюэля в самом конце своего предисловия к «Философии в будуаре»:

О том, чего здесь не хватает Саду, мы себе говорить запрещаем. В развитии событий в «Философии» можно ощутить, как мы приближаемся к столь дорогой героям Бунюэля изогнутой иголке, которая призвана в конечном счете разрешить возникающую здесь девичью нехватку пениса<sup>46</sup>.

Иголка появляется в фильме в тот момент, когда Дону Франсиско кажется, что знакомый Глории подсматривает за ними в замочную скважину гостиничного номера. Этот эпизод, как вспоминает Бунюэль, навеян «далёкими воспоминаниями о купальных кабинах в Сан-Себастьяне, – когда человек просовывает длинную иглу в замочную скважину, чтобы ослепить подглядывающего, которого он воображает за своей дверью»<sup>47</sup>.



Вся история начинается с эпизода возвышенного фетишизма. После литургии в соборе совершается обряд омовения ног. Дон Франсиско помогает Падре Веласко, который омывает, вытирает, целует ноги мальчикам-послушникам перед алтарём. Взгляд Дона Франсиско переходит от ног мальчиков к ногам прихожан. Одна пара женских туфельек, вторая, третья. Взгляд

<sup>45</sup> Фетишизм этот ярко предстает чуть ли не в каждом фильме Бунюэля: и в «Виридиане», и в «Дневной красавице», и, конечно, в «Дневнике горничной».

<sup>46</sup> *Lacan J. Kant et Sade // Ecrits. P.: Seuil 1966. P. 790*

<sup>47</sup> Бунюэль о Бунюэле. С. 226.

по инерции скользит вперёд, доходит до мужских ботинок и тут же возвращается назад. Взгляд замирает на туфельках Глории. Любовь с первой туфельки! Взгляд поднимается вверх. Лицо Глории<sup>48</sup>. Всё сошлось! Земля и небо! Славься! *Glorial*

Бунюэль так описывает этот эпизод: в «начальной сцене *mandatum* – омовения ног в церкви – параноик тотчас обнаруживает свою жертву, как коршун чайку. Интересно, не опирается ли такая интуиция на что-то реальное»<sup>49</sup>. Паранойяльное знание и опирается на *реальное*. Реальное приближается. Как коршун к чайке. Как взгляд.

Глория возвышается. Она превращается по мере превознесения в то, что Фрейд с Лаканом называют Вещью – несимволизируемым, запредельным, *реальным*. В этом, совершаемом Доном Франсиско возвышении Глории, уже содержится насилие, вырывающее её из её земной жизни.

В этот момент мы слышим неподалеку от Лакана вкрадчивый голос Младена Долара, всматривающегося в первую сцену в соборе:

Реальное отвечает взглядом, даже если другой человек не ответил, не был задет им или даже не знал о нём<sup>50</sup>.

Это – первая сцена в соборе. И не последняя. Собор – пространство, в котором собираются все ключевые фрагменты фильма. Здесь, в лоне Закона, воспламеняется желание. Здесь случается признание в любви с первого взгляда. Здесь возникает жажда убить объект любви. Здесь таится безумная сюрреалистическая любовь, *l'amour fou*. Наконец, здесь, в конце концов, прорывается галлюцинаторное реальное.

---

<sup>48</sup> Глория то поднимает глаза, то опускает, будто повторяет взгляд незнакомца, Дона Франсиско, будто чувствует его на себе. Их взгляды как будто бы уже повстречались. Встретятся они чуть позже, когда Глория окажется перед поджидающим её у выхода из собора, уже влюблённым Доном Франсиско.

<sup>49</sup> Бунюэль о Бунюэле. С. 226.

<sup>50</sup> Долар М. С первого взгляда // Истории любви. «Лакановские тетради». СПб.: Алетейя. 2005. С. 23.

## Взгляд на любовь – взгляд любви

Вспоминая о своих приступах ревности, о своей одержимости, Бунюэль говорит, что любовь насильственна и императивна. Она приходит будто ниоткуда и взламывает заведённый порядок. Любовь безумна, и в своём безумии она противостоит буржуазным правилам. Влюбленный преследует объект своей любви, несмотря на «все мерзкие человеколюбивые идеалы, патриотические и прочие жалкие механизмы реальности»<sup>51</sup>. Таков один из мотивов «Золотого века», который Бунюэль называет фильмом о *L'amour fou*, о той непреодолимой силе, которая заставляет двух людей стремиться к слиянию без какой-либо надежды на то, чтобы стать единым целым. Эта невозможность стать одним делает Бунюэля сторонником Лакана, а не Платона с его мифом об андрогине: «Для меня же это ещё – и главным образом – фильм о безумной любви, неумолимой силе, бросающей людей в объятия друг друга, хотя они понимают, что не могут быть вместе»<sup>52</sup>, хотя они догадываются, что сколько бы ни стремились они слиться воедино, Единое, Одно, Целое – иллюзия воображаемого регистра. Единое, Одно, Целое невозможно.

Эта невозможность для Лакана лучше всего выражена поэтами, воспевающими Прекрасную Даму, а у Бунюэля на неё наталкивается вновь и вновь главный герой «Этого смутного объекта желания». Эта невозможность стать одним, совпасть, бесконечно падая в объятия друг друга, наводит Лакана на мысль о том, что *сексуальных отношений не существует*. Сексуальные отношения невозможны, и потому безумная любовь бушует в «Золотом веке» во весь экран. Этот фильм «нарушает запреты успокоительных традиций, сладостные иллюзии морального комфорта, построенного на верованиях, которые, вместо того чтобы возвеличить человека, лишают его разума»<sup>53</sup>.

Итак, с любовью ничего не поделать, с ней невозможно совладать. Ещё бы. Ведь она приходит, как утверждает в своей теории любви Дон Франсиско, из глубин прошлого, из детства: «У меня определённый взгляд на любовь... Я не верю в отношения по расчёту, в которых любовь должна непременно появляться со временем. Когда два человека встречаются, то любовь приходит к ним сама, и ничто не сможет их разлучить... Так же, как и для придания формы стреле [Амура], такой любви нужно время. Такая любовь должна воспитываться в человеке с детства. Мужчина встречает на своем своём пути тысячи женщин до того, пока не встретит ту безотчетную бессознательную любовь. Она исполняет все мечты, удовлетворяет все желания. Это мечта всей жизни для любого мужчины»<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> Так Сальвадор Дали написал в программке к «Золотому веку» [Revue-programme du Studio 28, reproduit en fac-simile dans *L'Age d'or, correspondance Luis Bunuel – Charles de Noailles – Les Cahiers du Musee national d'art moderne*. 1993].

<sup>52</sup> Бунюэль о Бунюэле. С. 143.

<sup>53</sup> Луис Бунюэль. С. 54.

<sup>54</sup> Этот монолог можно резюмировать словами Младена Долара о парадоксе любви, который заключается в «пересечении случайного внешнего с самым сокровенным внутренним» (*Долар М. С первого взгляда // Истории любви. «Лакановские тетради»*. С. 12).





Желание Дона Франсиско пробуждается взглядом<sup>55</sup>, отброшенной туфелькой. Взгляд этот осторожно движется снизу вверх<sup>56</sup>. Любовь фокусируется частичным объектом. Размышляя о неотъемлемом нарциссическом компоненте любви, Младен Долар произносит:

Вследствие удвоения субъект лишается части, самой ценной части своего бытия, непосредственного самобытия наслаждения. Именно этим Лакан позднее дополнит свою раннюю теорию стадии зеркала: *объект а* – это та утраченная часть, которую нельзя увидеть в зеркале, часть субъекта, которая не имеет никакого зеркального отражения, не отражается. Зеркало простейшим образом уже предполагает раскол между *воображаемым и реальным*: нам доступна лишь воображаемая реальность, мир, в котором субъект может узнать себя и освоиться при условии утраты, «выпадения» *объекта а*<sup>57</sup>.

Дон Франсиско захвачен не целостным образом Глории, но аутоэротическим, фетишистским объектом. Разве может быть иначе? Разве можно утратить инцестуозную связь желания с Всемогущей Матерью, с Мадонной?!<sup>58</sup>

Явление фетиша меняет всё. Когда у Дона Франсиско наступает очередной приступ бреда ревности, когда он одержим ненавистью и желанием уничтожить Глорию, что-то падает у него со стола, он наклоняется, видит её ножку в туфельке, и тотчас всё меняется! Мир переворачивается. Лицо его преобразуется. Лицо просветляется, будто туфелька – переключатель от ненависти к любви. Лакан, глядя на экран, говорит о том, что именно в фетише проявляется желание и «цепляется за что попало»:

Туфельку вовсе не обязательно должна была носить ОНА, туфелька эта может просто обнаружиться по соседству. Неважно даже бывает, есть ли у нее

<sup>55</sup> Во взгляде присутствует момент повторения, уже виденного, в нем «узнаётся то, что „всегда уже“ было изначально» (Там же. С. 20–21).

<sup>56</sup> Нога или обувь «обязаны своим предпочтением в качестве фетиша тому обстоятельству, что любопытство мальчика проявлялось снизу вверх, от ног к женским гениталиям» (*Фрейд 3. Фетишизм // Фрейд 3. Психология бессознательного*. М.: Фирма СТД, 2006. С. 412).

<sup>57</sup> *Долар М.* С первого взгляда // *Истории любви. «Лакановские тетради»*. С. 34.

<sup>58</sup> Напомним мысль Фрейда: «фетиш – это замена [*Ersatz*] фаллоса женщины (матери), в который верил мальчик и от которого – мы знаем, почему – он не хочет отказываться» (*Фрейд 3. Фетишизм // Психология бессознательного*. С. 408).

грудь: грудь может находиться и в голове. Мы знаем лишь, что для фетишиста наличие фетиша обязательно. Фетиш является условием сохранения его желания»<sup>59</sup>.

Фетиш – преданность Мадонне. Фетиш как «*stigma indelibile* произошедшего вытеснения» отчуждает от «настоящих женских гениталий»; и в то же время он «остаётся знаком триумфа над угрозой кастрации и защитой от неё»<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 10: Тревога. М.: Логос. 2010. С. 128.

<sup>60</sup> Фрейд З. Фетишизм. С. 411.

## Перверт – блюститель буквы закона

Никакой чудовищной подоплёки за благочестием Дона Франсиско не скрывается. Он – не тайный извращенец. Фрейдовская концепция инфантильной сексуальности гласит: каждый субъект в основании своём перверсивен, желание *всегда уже* перверсивно в отношении культуры. Парадокс заключается в том, что перверт в большей степени социализирован, чем невротик. Невротик пребывает в постоянном эдипальном конфликте, он бунтует против Закона. Перверту же, как никому другому, хорошо известна Буква Закона. Дон Франсиско и следует этой Букве. Один из самых уважаемых горожан, один из самых порядочных и благородных – перверсивен. Остаётся перевернуть эту фразу и сказать: поскольку Дон Франсиско перверсивен, постольку он оказывается одним из самых порядочных и благородных горожан.



Он может достичь удовлетворения, только превратившись в агента фантазии Другого. Любой ценой он жаждет обнаружить под маской социального порядка Закон. Перверт добивается того, в чем невротик терпит неудачу. Если невротик поддерживает желание, изобретая стратегии, позволяющие ускользнуть от его исполнения, как это происходит вновь и вновь в «Этом смутном объекте желания», то перверт осуществляет желание, принося при этом в жертву самого себя. Он призван служить Закону, и в этом заключается Закон Дона Ф. Сложность в том, что сама фантазия, в частности невротическая, обнаруживает желание, которое по сути своей перверсивно, ведь она, фантазия, призвана давать ответ на вопрос, *что я для других*. Впрочем, одно дело, как говорит Лакан, совершать *перверсивные действия*, другое – иметь *перверсивную структуру* психики. Для Бунюэля Дон Франсиско – не перверт в смысле структуры.

## О социальной лестнице паранойи и взгляде свысока

Та структура, которая проявляется в случае героя кинофильма «Он», для Лакана – психотическая. Во всяком случае, на этот след его наводит режиссёр. Когда Бунюэль говорит, что в фильме «Он» нет ничего мексиканского, то объясняется это тем, что Дон Франсиско – «это портрет параноика»<sup>61</sup>, и на его месте мог бы оказаться испанец, японец или американец. Более того, режиссёр подчеркивает, что параноиками, как и поэтами, не становятся: «Параноики подобны поэтам. Они такими рождаются. Затем уж они неизменно толкуют действительность в соответствии со своими наваждениями»<sup>62</sup>. Не будем ничего говорить о поэтах, но параноиками *буквально* рождаются. Такова мысль Лакана-Бунюэля. Если говорить не о биологическом рождении, а о появлении человеческого субъекта, то для начала он появляется вместе-с-другим. Это ещё не столько субъект, но та фаза, которую Лакан называет стадией зеркала, та фаза, без которой невозможно становление субъекта. Итак, представление о *себе* возникает по образу и подобию другого. Рождение *собственного я* происходит вместе с другим и в месте другого. Другой – тот, кто занимает *моё* место. Потому Лакан и говорит о паранойяльно-нарциссическом заблуждении между собой другим. Это заблуждение [*méconnaissance*] – в основании рождения [*naissance*] между собой и другим, в совместном рождении [*connaissance*].

На свет появляются я и *другой*. Точнее, *я-и-другой*. Так, парадоксальным образом, возникают основания *социального порядка*. Об этом и говорит Лакан: зеркальная фаза – основа социальности. При всей зеркальности нарциссического рождения другой *уже* здесь. И в отношениях с другим сам я оказываюсь иным, и принципиально важно это по той причине, что переходностью себя-и-другого отмечено видение, в котором всегда уже присутствует видение себя-как-другого. Лакан констатирует:

Это и есть тот первичный опыт видения себя, где человек в отражении осознаёт себя иным, чем он есть, где закладывается основное человеческое измерение, структурирующее всю его фантазматическую жизнь<sup>63</sup>.

Патриархальный порядок, который учреждён на фигуре Другого, Закона, Отца, всегда уже готов утратить трансцендентное измерение и очутиться в паранойяльном режиме. По этой причине и нельзя не согласиться с утверждением, что паранойя коренится в патриархальном порядке<sup>64</sup>. Иерархия патриархальности занимает место Нехватки Другого. Место исключения захватывает разворачивающийся бред преследования и бред величия. Благопристойность Дона Франсиско падает с высоты колокольни. Он смеётся над человечеством (и смех этот ему ещё отзовется, он его ещё услышит). Дон Франсиско не любит людей, он их презирает. Он ценит своё возвышенное одиночество. Не Бог, но *богоподобный*, смотрит он с высоты презрения на людей как на жалких, ничтожных червей. Он говорит: «Если бы я был Богом, я бы всех людей уничтожил»<sup>65</sup>.

---

<sup>61</sup> Бунюэль о Бунюэле. С. 225.

<sup>62</sup> Там же.

<sup>63</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа. М.: Гнозис/ Логос. 1998. С. 107.

<sup>64</sup> D'Lugo M. The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing. Princeton University Press. 1991. P. 69–70.

<sup>65</sup> Частично эту «миссию» берет на себя один из персонажей «Призрака свободы», который с высотного здания расстреливает из винтовки с оптическим прицелом всех подряд, а точнее – каждого, кто подвернется под прицел по воле случая. Его выстрелы отдаются выстрелами с крыши в «Если...».

## О социальном порядке паранойи и бреде преследования

Людей, других нужно уничтожать. Они, эти маленькие другие, помимо всего прочего, – *преследуют объект его желания*. Объект его желания – объект желания других. Женщина принадлежит не только ему, значит, она принадлежит всем. Неслучайно он в аффекте называет Глорию проституткой, хотя в фильме на это нет и намека<sup>66</sup>. Глория в его голове раздваивается. Она оказывается на самом верху, на небесах, и в самом низу социальной лестницы. Она – и Мадонна, и проститутка. Он поклоняется Глории как Матери, как Мадонне. Он – женоненавистник. Он никак не может разрешить дилемму непорочного зачатия: как примирить Всемогущую Мать с мыслью о причастности отца к своему явлению на свет?!

Других нужно уничтожать, иначе придется признать, по меньшей мере то, что своё желание – желание другого. История любви Дона Франсиско начинается ещё и с того, что он расчётливо «уводит» Глорию у её жениха, своего друга и соперника Рауля. Как только объект его желания становится ему доступным, как только приближается первая брачная ночь, тотчас всплывает образ другого, Рауля, а с ним – и других воображаемых предшественников. Он говорит, что любит Глорию, что его мечта сбылась, и тут же ему приходит в голову страшный вопрос: о ком она думает? Кого она представляет? Что она скрывает? Кто объект её желания? «Я всего лишь хочу знать правду!» Так, взывая к непрозрачной истине Другого, Дон Франсиско превращается в одержимого бредом преследования. Так ему приходит в голову ужасная мысль о том, что Глория думает о каком угодно другом, только не о нём самом. Так он становится чудовищем. Так «Он» начинает вращаться вокруг двух смежных осей: – истина – ложь, ум – безумие.

---

<sup>66</sup> Между Глорией и Севериной из «Дневной красавицы» нет ничего общего.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «Литрес».

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

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