

*Времена ликования: «ещё раз не про любовь»  
в постсоветской реальности*

*Наталья Загурская*

Публикация поэтической пьесы Кети Чухров в *Транслите* (*Транслит: литературно-критический альманах. СПб., 2008, с. 42–49*) и, особенно, широко распространившееся видео её авторского театрализованного чтения стали важным событием в среде критических интеллектуалов. Действительно, в последнее время предпринималось не так уж много попыток говорить от имени репрессированного большинства, учитывая популярность концепций, согласно которым необходимо передавать право на артикуляцию самому репрессированному большинству и, по возможности, избегать ситуации, когда «народ безмолвствует». Показательным примером на постсоветском пространстве может послужить сборник *Расскажи свою историю. Tell us your story*, в котором опубликованы истории обездоленных, рассказанные языком самих обездоленных (см. рецензию Елены Ивановой в *Гендерных исследованиях* № 4, 2000). Феминистская теория в лице Элен Сиксу, Розы Брайдотти и др. предоставляет обширный концептуальный аппарат, обосновывающий ценность специфических *стилистики и поэтики* обездоленных, которые производят большее впечатление, чем соответствующие *политики*.

В ситуации же, когда обездоленные отказываются говорить, за них вынуждены говорить критические интеллектуалы – чтобы не уступить освободившееся дискурсивное пространство властным инстанциям. В поэтической пьесе голосом Кети Чухров говорит типичная представительница постсоветского репрессированного большинства (женщина, работающая на рынке), и это говорение оказывается логореей. Внешне речь выглядит как лишённый смысла и неудержимый речевой поток, в котором экзистенциалистские обертона в описании просмотренного сериала сменяются описанием тонов расцветок трусов, которые она продаёт на рынке.

Однако, как замечает Ролан Барт, логорея оказывается языком, который подражает самому себе, замыкается на самом себе, а значит, может стать резистентной практикой. Не случайно доклад молодого питерского философа

Александра Смулянского, сопровождавший съёмку видео, посвящён властным возможностям «молчания речью», то есть логореи. Несмотря на то, что работодатель-господин (мужчина, собственник ларьков на рынке) говорит редкими и чётко артикулированными, рубленными фразами, характерными для властного агента, они тонут в женском речевом потоке. Во многом это объясняется тем, что властным агентом работодатель-господин является только по отношению к желающей наняться к нему в условное рабство женщине (Галине). Галина репрессирована как женщина и как представитель низших социальных слоёв по отношению к персонажу, который также репрессирован по социальному, а кроме того, и по этническому признаку (будучи представителем *какой-то* восточной нации). Его довольно распространённое на Кавказе имя – Гамлет – отсылает и к определённого рода психической конструкции, сходной с эдипальной, согласно которой субъект оказывается пленником прошлого и желания Другого и должен оплатить долг отца до того, как его должник покроет долг, что доказывает Аленка Зупанчич, анализируя и классического софокловского Эдипа, и классического шекспировского Гамлета. Кроме того, психическая конструкция шекспировского Гамлета ослабляется и наличием вейнингеровской симптоматики, когда женщина может быть рассмотрена лишь в крайних позициях – как мать и как проститутка. Поскольку классический шекспировский Гамлет имеет выраженные претензии по отношению к моральным качествам собственной матери, то и кавказский Гамлет из пьесы *Афган–Кузьминки* Кети Чухров усугубляет эту позицию, рассматривая женщину только как объект удовлетворения нужды и мечтая при этом о том, что «была бы вся страна – монастырь» (с. 45). Гамлет является предпоследним агентом властной вертикали, о чём особенно трогательно и красноречиво свидетельствует антураж его жилища, а особенно заявление, что в его холодильнике можно обнаружить «только водку и сок» (с. 46), что в театрализованном исполнении усугубляется, поскольку эту фразу можно услышать как «только водку и всё». Таким образом, в итоге речь идёт не просто о «двойной дружости», но о высокой степени возгонки дружости Галины.

Гамлет же, будучи репрессированным, пытается сохранить остатки достоинства посредством харрасмента. Это само по себе уже является ослаблением его позиции, поскольку власть принадлежит в большей степени говорящему и осуществляется в большей степени посредством дискурсивного контроля, чем с помощью контроля над телесностью и сексуальностью. Но и эта попытка кавказского Гамлета проваливается, поскольку Галина из *Афгана–Кузьминок* путём выдвижения бесконечных истерических требований по улучшению условий полового акта и дальнейшей эксплуатации резистентного потенциала логореи неуклонно подводит его к своей настоящей цели – идеализированной любви.

Несмотря на то, что на первый взгляд *Афган–Кузьминки* – пьеса остросоциальная, движущим мотивом здесь являются как раз поиски любви в нелёгких постсоветских условиях, актуализирующих её этические аспекты. Обращение

Жака Лакана к этической проблематике, в частности, кантовской, означает, как убедительно показывает Зупанчич, переход от традиционного психоаналитического исследования желания к исследованию влечения. Этот переход в самом психоанализе связан с переносом акцента с либидозного принципа удовольствия на танатический принцип нирваны. Однако оба эти принципа исследуются с точки зрения их потенциальности по отношению к принципу реальности. Зупанчич, в частности, обращает внимание на кантианскую и лаканианскую этику реального. Если желание – это всегда желание Другого, как замечает Жак Лакан вслед за Александром Кожевным, тогда оно может быть удовлетворено только посредством снятия. Но если, удовлетворяя голод, мы «уничтожаем», «снимаем» пищу, то удовлетворяя любовное желание, мы совершаем своего рода самоубийство, «снимая себя» в Другом. Как показывает, Миран Божович, рассматривая концептуализацию любви у Спинозы с лаканианских позиций, любовь принципиально не имеет причины: как только причина появляется, любовь перестаёт быть таковой и становится, скажем, желанием. Когда Лакан покидает гегелевско-кожевское концептуальное пространство аналитики желания и перемещается в концептуальное кантианское пространство с его этикой влечения, его понимание любви резко меняется. Теперь любовь понимается как попытка дать Другому то, чем мы не обладаем, а сам Другой в этом не нуждается. То есть речь идёт о *petit object a*, о том, что превышает в субъекте его самого. В словенском психоанализе эти линии сходятся посредством демонстрации этичности страсти, посредством обращения к известному кантовскому примеру, когда некто проводит ночь с дамой, рискуя при этом собственной жизнью. Поскольку ничто, кроме морального закона, не может заставить нас отложить желание и принять смерть, эта «страсть» этична, как замечает Славой Жижек, то есть может быть обозначена как любовь. Так, если по Спинозе мы любим ни за что, то, по Канту – неизвестно за что.

Если с этих позиций обратиться к *Афгану–Кузьминкам* Кети Чухров, то мы увидим, что Галина гонима не голодом или желанием – по крайней мере, не только ими. Предлагая Гамлету любовь, которая ему не нужна, она самоотверженно не существует в качестве женщины, идя на смертельную опасность: во всех смыслах. Депрессивную позицию она научилась уверенно выдерживать ещё до встречи с персонажем, свидетельством чего служит сообщение: «Я после работы как приду / Смотрю на дверь пока не проголодаюсь» (с. 42). Истерическая логорея в этой ситуации, как уже упоминалось, предоставляет резистентную возможность раздвинуть сжавшиеся до точки пространство и время. Вполне в соответствии с истерической неопределённостью желания, Галина мечтает то о сапогах, как у Собчак, то о том, как будет раздавать детям или даже уничтожать собственные картины. Однако и эти желания Галины подтверждаются антибуржуазным пафосом творчества Кети Чухров в целом, так как

эта неопределённость действительно далека от неопределённости буржуазного «любовного настроения». Отсутствие страха перед смертельной опасностью позволяет Галине трансгрессировать до полного визуального слияния с Гамлетом и, более того, подвинуть его на подобную трансгрессию: «Тебя видел близко кожей к коже, / до самых вен» (с. 49), сохранив при этом идеалистическую телесную дистанцию.

Итак, в финале *Афгана–Кузьминок* мы наблюдаем условный хэппи-энд: персонажесса добилась того, чего в данной ситуации можно было добиться, и получила максимально возможный ответ на любовный запрос. Помимо очевидных эмоциональных дивидендов, данная политическая процедура позволила ей сохранить относительную психическую целостность. Как правило, что очевидно и в данном случае, любовный запрос маскируется под нужду. И именно таким образом возникает симптом как поверхностный эффект. Если удовлетворяется именно эта нужда, симптом подкрепляется и усиливается, а в связи с другими симптомами становится основой психического расстройства. В данном случае если бы замаскированный под просьбу получить работу любовный запрос героини был поверхностно удовлетворён и она стала бы продавщицей на рынке, то нетрудно предположить, что её дальнейшая судьба вряд ли способствовала бы поддержанию психического здоровья – как, впрочем, и не удовлетворила бы её нужду. Истерическая же стратегия как стратегия сопротивления позволила преломить ситуацию.

Однако не случайно финал можно назвать хэппи-эндом только весьма условно. С точки зрения феминистской теории, истерическая стратегия может стать основой властного манипулирования, в данном случае – посредством логореи, но не основой женской субъективации. В тексте мы не находим ответа на вопрос о том, почему персонажесса изначально попала в такую ситуацию и что помешало ей, скажем, получить образование или приобщиться к гламурному сообществу, написать картину или поэтическую поэму от собственного лица. С психоаналитической точки зрения такого рода фигура Судьбы вырисовывается в случае преобладания механизма идеализации над более адекватным механизмом сублимации. «Трещину с окном» (с. 46), в отличие от других «трещин», Галина принципиально не скрывает символическим порядком. Кроме того, по отношению к другим её также влечет «человека надоба ран» (с. 49); то есть именно травмированный Гамлет является для неё идеальным партнёром. После финального «и увидим лицо» (с. 49) реальное также становится особенно проблематичным, поскольку после этого лицемерия успешность «попытки приступить к сексу» представляется ещё более проблематичной: ведь пространство удовольствия в этом случае сжимается до минимума, а пространство наслаждения, напротив, максимально расширяется. Персонаж в этом случае принуждается именно к наслаждению.

Наслаждение по приказу как основа идеологии ярко проиллюстрирована в художественной серии Анны Альчук и Людмилы Горловой *Пространства ликования*, посвящённой мифологемам советской идеологии. В постсоветском же контексте приказ наслаждаться во многом апроприируется православной церковью. Лицо в этом случае начинает видеться как лик, а ликование переходит в религиозный экстаз. В ходе судебного процесса, связанного с выставкой *Осторожно, религия!*, Анна Альчук психологически страдала в большей степени от истерической иррадиации неуравновешенных фанатичных верующих, фактически приняв на себя груз их психических проблем. При публичном чтении *Афгана–Кузьминок* Кети Чухров моделирует подобную истерически-надрывную артикуляцию. Частичная концептуализация подобного рода артикуляций осуществлена самой Кети Чухров в статье «От тепла нарратива к холоду ритма», которая стала частью проекта Анны Альчук *Женщины и новаторство в России*. В сюжете *Афгана-Кузьминок* надрыв сглаживается в ликовании идеализирующей любви, ведь «иначе жестокость эроса превращается в слюнявое сладострастие», но именно поэтому можно легко представить использование надрыва православной церковью. Кети Чухров как критический интеллектуал также берёт на себя груз психических проблем обездоленных, говоря от их *лица*, облегчая тем самым это общее лицо обездоленных посредством обличения его в поэтическую форму.