

Зеркало желания

ЖЕНЩИНА КАК ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБЪЕКТ

АНДРЕЙ ЩЕРБЕНОК



АССМОТРИМ такой объект: рекламный постер звукозаписывающей фирмы *Virgin Records*, рекламирующий диск оперной певицы Натали Дессей. В центре постера — стилизованная фотография самой Дессей в роли Лючии ди Ламмермур из одноименной оперы Гаэтано Доницетти. В правом верхнем углу — небольшая эмблема *Virgin Records*. Ниже крупно написано имя певицы и слоган: «*теперь* услышите голос» (курсив в оригинале). Слоган этот — по сути, обнажение приема, ведь любая реклама компакт-диска фактически призывает нас именно услышать ту музыку, которая на нем записана. Конечно, этот призыв не сообщает нам никакой новой информации, но призван определенным образом структурировать наше желание. Почему же этот тавтологичный призыв оказывается эффективным? Почему, глядя на постер, мы должны захотеть услышать голос?

Понятно, что движение от предъявленного образа к обещанному голосу — это не просто кумулятивное добавление, обещающее большую полноту («уже увидели — а теперь еще и услышим»), а направленное движение в сторону большей интимности, за которым может следовать уже только прикосновение. В отличие от визуального восприятия и связанной с ним скопофилии звук не предполагает обязательной дистанции, поэтому переход от изображения к звучанию — это приближение объекта. С другой стороны, будучи добавленным к изображению, например, в кино, звук усиливает иллюзию реальности диетического пространства и локализацию в нем объектов вообще и звучащих объектов в особенности. Звук, таким образом, одновременно очерчивает местоположение объекта в пространстве, конкретизирует этот объект и нейтрализует пространственную дистанцию. В известном смысле мы можем по-настоящему уви-



деть Дессей, только услышав ее голос, однако в то же время достаточно сосредоточиться на звуке, как дистанция между нами и сценой исчезнет. Иными словами, обещая нам голос Дессей, рекламный постер говорит нам о ее воплощении, поскольку именно воплощенный объект отличается сочетанием пространственной удаленности и возможности ее преодоления.

Конечно, принципиально в данном случае, что помещенная на постер фотография изображает не просто красивую женщину, но женщину, находящуюся в состоянии экстатического чувственного смятения. Дессей изображена в момент исполнения знаменитой арии «*Il dolce suono*» — «Сладкий звук», в которой сошедшая с ума Лючия, убив нелюбимого мужа во время первой брачной ночи, грезит о свадьбе со своим возлюбленным. Постер обещает нам приблизиться к женщине, находящейся в состоянии любовного экстаза с воображаемым, отсутствующим партнером. Желание увидеть и услышать Дессей имеет в этом контексте безусловную сексуальную подоплеку. «Услышать голос» Дессей обещает нам наслаждение, и это наслаждение тесно связано с тем, которое уже испытывает Дессей на фотографии. Более того, хотя эти два наслаждения различаются своими объектами, качественно они неразличимы. Безусловно, степень фантазматичности объекта желания может варьироваться: хотя сексуальное желание всегда уже опосредовано, а наше восприятие реального объекта любви обусловлено разного рода образами, фетишами, проекциями и переносами, это не превращает

реальный объект в полный эквивалент фотографии или сновидения. Однако в случае с Дессей иерархия фантазматичности исчезает: наслаждение, которое должен испытать слушатель/зритель оперы ничуть не более фантазматично, чем наслаждение, которое испытывает сама Лючия. В обоих случаях наслаждение связано со всецело воображаемым контактом. Единственная принципиальная разница между ними состоит в том, что зрительское наслаждение нуждается в зеркале: наслаждение от оперы, запись которой нам предлагают приобрести, каким-то образом зависит от наслаждения, отражающегося на лице Дессей.

Впервые сексуальная подоплека взаимоотношений зрителя и персонажа (в кино) была систематически проанализирована Лорой Малви в классической статье «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф»¹. Для Малви предполагаемый зритель классического кино — всегда мужчина, а женщина, напротив, всегда объект, на который смотрят. Согласно Малви, это распределение ролей пронизывает все уровни организации классического фильма, начиная от расположения камеры и построения мизансцены и заканчивая сюжетом. В классическом нарративном кино зритель идентифицируется с активным главным героем, который преследует героиню и в финале овладевает ею. Зритель в этом случае также овладевает героиней «посредством» главного героя — этот механизм Малви называет садистическим вуайеризмом.

Существует, однако, и другой механизм организации зрительского желания, особенно наглядно проявляющийся в музыкальных номерах мюзиклов. Малви называет его фетишистской скопофилией. Классический нарратив движет стремление к завоеванию объекта желания, но в музыкальных сценах, в которых нарративное движение останавливается, «эротический инстинкт сосредоточен на самом взгляде». Стремление к преодолению дистанции исчезает, а объект фетишизируется и идеализируется. Вслед за Фрейдом Малви понимает фетиш как защиту от страха кастрации: гламурная певица у нее наделяется фантазматическим фаллосом, что проявляется и в изобилующем типичными фетишистскими элементами наряде, и в ауре власти и самодостаточности. Если в случае садистического вуайеризма взаимоотношения зрителя с героиней опосредованы активным героем, то в случае фетишистской скопофилии между зрителем и героиней возникает непосредственный контакт, а герой либо вообще исчезает из поля зрения, либо сам занимает позицию зрителя.

1. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории / Под ред. Е. Гаповой, А. Усмановой. Минск: Пропилеи, 2000. С. 280–297.

Вместе с тем, сам термин «фетишистская скопофилия», как его использует Малви, проблематичен, поскольку он преувеличивает мужское доминирование и контроль, маскируя пассивность, связанную с фетишизмом со времен «Венеры в мехах» Захера Мазоха. В действительности же любой взгляд, и тем более взгляд зрителя, захваченного гламурным образом, сочетает в себе элементы пассивности и активности. Гейлин Стадлар справедливо отмечает, что «возможность одновременно желать противоположный пол и идентифицироваться с ним осложняет расхожие представления о зрительской идентификации и ее взаимоотношениях с гендером»². В своей книге о фильмах Николаса фон Штернберга Стадлар доводит мазохистский аргумент до конца. Для нее предполагаемый зритель штернберговских фильмов с Марлен Дитрих, так же как и герои-мужчины этих фильмов, получают удовольствие не от садистического контроля над женщиной, а от мазохистского отождествления с ней, достигаемого за счет негации Сверх-Я. На материале этих фильмов Стадлар выделяет целую область мазохистской эстетики, не вписывающуюся в голливудскую модель с ее активным деятельным героем, эстетику, в которой доминируют «пассивные удовольствия». Для нас здесь интересна не столько классификация различных эстетик, сколько тот потенциал амбивалентности во взаимоотношениях зрителя и героини, который открывается при отказе от жесткой поляризации контролирующего субъекта взгляда и его пассивного объекта.

Впрочем, «пассивное удовольствие» характеризует не только фильмы с подчеркнуто гламурными героинями, но и, например, прямо противоположную эстетику гетеросексуальной садомазохистской кинопорнографии. Если гетеросексуальная порнография в целом часто рассматривается как апофеоз фаллоцентрической, мизогинической культуры, низводящей женщину до роли пассивного объекта мужского удовольствия, то садомазохистская порнография как будто специально создана, чтобы подтвердить тезис антипорнографической ветви феминизма о том, что порнография основана на тотальной объективации и дегуманизации женщин. Мужское удовольствие, однако, никогда не являлось объектом пристального внимания в порнографии — как убедительно показывает Линда Уильямс³, главной темой кинопорнографии всегда была загадка женского удовольствия. Порнография изначально была мужским жанром,

2. Studlar G. In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic. N.Y.: Columbia University Press, 1988. P. 33.

3. Williams L. Hard Core: Power, Pleasure, and the «Frenzy of the Visible». Berkeley: University of California Press, 1999.

но жанром, фиксированным на субъективных переживаниях женской сексуальности.

Женщина остается центральным объектом изображения и в садомазохистских гетеросексуальных фильмах с мужским доминированием, где наслаждение зрителя обусловлено идентификацией не только и даже не столько с мужской садистической позицией, сколько с женской мазохистской позицией. В этих фильмах очевидна справедливость фрейдовского тезиса о том, что сексуальный садизм — в отличие от первичного, не-сексуального — представляет собой инверсию сексуального мазохизма⁴: на самом деле, садист получает мазохистское удовольствие, идентифицируясь с собственной жертвой. Стандартная монтажная структура такой порнографии чередует кадры с истязаемым женским телом и крупные планы лица жертвы: эротический эффект здесь основывается именно на движении от объективированного страдающего тела к субъекту страдания.

Контраст между объективированным телом и субъективированным лицом присутствует, пусть и не столь явно, и в мейнстримных порнографии и кино, и в любительской эротической фотографии, где семантической границе между женским телом и лицом соответствует граница между садистическим овладением сексуальным объектом и пассивной идентификацией с женским наслаждением. *(Мужское) зрительское удовольствие не может быть исключительно садистически-вуайеристским, направленным на овладение сексуальным объектом: оно нуждается в зеркале, которым выступает женская субъективность*⁵. В свете этого мы должны уточнить наше описание того наслаждения, которое обещает нам постер *Virgin Records*: это наслаждение принципиально двойственно, оно состоит и в садистическом овладении, непосредственном контакте с Дессей, который обещает нам покупка диска, и в пассивной идентификации с Люцией как с субъектом, переживающим любовный экстаз. Это второе измерение наслаждения является мазохистским не только по форме, связанной с пассивностью, но и по содержанию, поскольку экстаз Люции в сцене безумия неотделим от ее страдания.

Рассмотрим еще один, предельно удаленный от современной нью-йоркской музыкальной сцены случай двоящегося образа оперной певицы — фильм Евгения Бауэра «Сумерки женской

4. Обобщающий синтез фрейдовской теории садомазохизма см в: Лаплани Ж. Жизнь и смерть в психоанализе. М.: Владимир Даль, 2011.

5. Интригующий вопрос о том, что происходит со зрителем-женщиной здесь не затрагивается; тем не менее понятно, что амбивалентность идентификации оставляет гораздо больше места для теории женского зрительского взгляда, чем однонаправленная схема Малви.

души» (1913) (фильм этот, в числе прочего, объединяет с постером *Virgin Records* парадоксальное изображение оперы в отсутствие звука). В начале фильма его главную героиню, Веру, девушку из аристократической семьи, насилует люмпен-пролетарий Максим, которого Вера, в лучших традициях русских дореволюционных киномелодрам, собственноручно убивает. После этого у Веры завязывается роман с князем Дольским, которому она раскрывает свою тайну — она «принадлежала другому». Дольский не может скрыть свое отвращение, Веру оскорбляет его реакция и она покидает его. Дольский, одумавшись, ищет ее по всей Европе, а Вера тем временем становится знаменитой артисткой.

В финале фильма мы оказываемся в опере, путь в которую, как и в случае с Натали Дессей, лежит через афишу. Став актрисой, Вера сменила имя на сценический псевдоним и превратилась в фетишизированный объект всеобщего поклонения. Сидя в ложе, Дольский узнает Веру в роли Виолетты в «Травиате» Джузеппе Верди. Помещая Веру на сцену, фильм Бауэра подчеркивает напряжение между двумя способами репрезентации главной героини: с одной стороны, Вера — объект садистического преследования главного героя, с другой — фетишизированный гламурный субъект. Дольский узнает Веру в сцене смерти Виолетты, и построение кадра, в котором он смотрит на сцену через бинокль, отражает эту двойственность: с одной стороны, черная рамка бинокля по контуру кадра репрезентирует точку зрения влюбленного Дольского, который стремится овладеть Верой, с другой стороны, композиция кадра репрезентирует не психологическую точку зрения героя, а точку зрения абстрактного зрителя оперы, воспринимающего сцену эстетически-симметрично и видящего в ней не преследуемую Веру, а гламурную Виолетту.

Двойственность характерна для Веры и в следующей сцене, когда она в последний раз встречается с Дольским в гримерной. Дольский стремится вернуть Веру в пространство сюжета, где она снова стала бы объектом его любовного преследования, но Вера отказывает ему, оставаясь гламурной оперной дивой. Вместе с тем, она сохраняет непосредственную эмоциональную вовлеченность в отношения с Дольским, продолжает любить его, сохраняя таким образом присущую объекту мужского желания двойственность. В рамках жесткой оппозиции между садистическим вуайеризмом и фетишистской скопофилией самоубийство, которое совершает Дольский после разговора в гримерной, означает крах зрительского желания — зритель не может ни овладеть Верой посредством главного героя, ни установить с ней дистанцированные фетишистские взаимоотношения, поскольку Вера остается слишком сильно вовле-

чена в сюжетную экономику любви к князю. С точки зрения этой теории совершенно непонятно, как такой фильм (равно как и множество других мелодрам с трагической развязкой) может доставлять зрителю удовольствие. Однако с точки зрения амбивалентности зрительского наслаждения, возможности и даже необходимости одновременно (активно-садистически) желать противоположный пол и (пассивно-мазохистски) идентифицироваться с ним, двойственность Веры — лишь отражение этой амбивалентности, аналогичное двойственности постера *Virgin Records*, где актуализация садистического желания обладания («теперь услышите голос») соседствует с пассивным наслаждением от идентификации со страдающей Люцией.

Означает ли это, впрочем, что и Вера, и Люция — это диссоциированные объекты, распадающиеся в зрительском восприятии вдоль семантической границы, аналогичной границе между объективированным телом и субъективированным лицом порноактрисы? Ответ на этот вопрос зависит от того, как мы понимаем объект желания — помещаем ли мы его всецело в план воображаемого и, тем самым, визуального, как это делает не только Малви, но и такие ее критики как Стадлар. В качестве альтернативы можно предположить, в духе Жака Лакана, что желание принципиально зависит от чего-то невидимого, и попытаться описать единство амбивалентного зрительского восприятия, выйдя за пределы воображаемого.

Одно из парадоксальных положений лакановского психоанализа состоит в том, что не существует неразделенной любви. Младен Доллар в своей статье «С первого взгляда» прочитывает эту неизбежную разделенность очень кинематографично: универсальное условие начала любви — это обмен взглядами, а влюбленный взгляд всегда возвращается. Возвращенный взгляд должен быть репрезентирован, но эта репрезентация не обязательно буквальна: в том случае, когда любовь остается неразделенной, ответный взгляд может быть метонимически представлен любым произвольным объектом или обстоятельством, которое приобрело статус «воплощения судьбы»⁶.

Этот метонимический объект, возвращающий нам наш влюбленный взгляд, может стать аналогом ответного взгляда возлюбленного (-ой) благодаря тому, что и ответный взгляд, и судьба имеют отношение к лакановскому *objet petit a* — невидимой части объекта, которая не может быть символизирована и которая превращает объект в субъекта. Стандартный пример *object petit a* — как раз взгляд другого: мы не можем в буквальном смыс-

6. Dolar M. At First Sight // Gaze and Voice as Love Objects / R. Salecl, S. Žižek (eds.). Durham, NC: Duke University Press, 1996. P. 135.

ле слова увидеть чужой взгляд, но именно этот взгляд превращает другого в субъекта. Точно так же мы не можем увидеть в зеркале свой собственный взгляд — если, конечно, из зеркала на нас не посмотрит двойник — и поэтому, *objet petit a* означает и нашу собственную нехватку, ту часть нас самих, которой нам недостает для субъектной полноты. Именно здесь и возникает желание: поскольку желание всегда связано с нехваткой, можно сказать, что *objet petit a* — это то, чего мы не имеем, но что желаем в другом. Ответный взгляд другого как раз и репрезентирует этот недостающий элемент, однако он может быть репрезентирован и метонимией судьбы, ведь судьба точно так же выпадает и из визуального, и из символического поля в силу своей апорийности (в случае с любовью судьба — это то, что, парадоксальным образом, совершило за нас якобы свободный выбор объекта любви, она включает в себя невозможное сочетание автоматического, механического характера возникновения желания и его осмысления как выражения глубинных основ нашей индивидуальности)⁷.

Страдания Лючия во время исполнения «*Il dolce suono*» и Веры в сцене последней встречи с Дольским объединяет их подчиненность року. Так, Вера, добровольно отказываясь от своего счастья, ставит между собой и объектом своего желания именно логику судьбы — логику, восходящую к Дидоне и Энею, а в более близком контексте — к Татьяне и Онегину. Точно так же к не постижимой логике судьбы оказывается причастна и Лючия в своем безумии — в обоих случаях можно сказать, что именно трагическое измерение героинь выступает объектом-причиной нашего желания, обеспечивая единство объективации и идентификации, садизма и мазохизма, тела и лица — единство, которое не возникает в порнографии как в жанре о желании, но не о любви. Мы получаем, таким образом, технический критерий разграничения порнографии и «высокого» искусства: разница состоит не в механизмах генерации зрительского желания и не в степени объективации женщины, но в наличии внеположной воображаемому пространству точки остановки субъектно-объектной осцилляции, где желание становится неотличимым от своего отражения. В этой точке лицо Натали Дессей перестает быть лишь объектом зрительского вожделения и зеркалом зрительского экстаза: отражающееся на нем экстатическое безумие, это метонимическое воплощение судьбы, обещает каждому, купившему диск *Virgin Records*, субъектную полноту, подобную той, что обещает разделенная любовь.

7. Ibid. P. 131.