## Порнографическое имаго: видение, власть, субъект

Концепт *взгляда*, который структурирует пространство видимого, по-разному функционирует в теории кино и в психоанализе Жака Лакана. В теории кино (которая распространяется также и на театральные постановки) взгляд является элементом, который конституирует желание субъекта; в психоанализе же взгляд считается объектом скопифилической потребности, которая направляет субъекта к его собственной аннигиляции, к точке, где желание оказывается утраченным. Хотя на первый взгляд может показаться, что две эти концепции несовместимы, на самом же деле они дополняют друг друга. В скопофилическом пространстве желание и потребность спаяны. К тому же психоаналитический концепт взгляда в определенной степени двусмыслен: взгляд Другого соответствует символическому пространству (сфере Символического), и вместе с тем взгляд как objet petit а относится к Реальному порядку потребностей. Взгляд обнаруживает измерение видимого, в центре которого располагается невидимое пятно или отсутствие - взгляд как объект потребности.

## Представление, пол и нарратив

В теории фильма, как правило, взгляд всегда вызывает определенные тендерные коннотации. В классической версии женщина узурпирует пространство видимого и играет эксгибиционистскую роль. Женщину репрезентирует ее визуальное представление, а сама она определяется через бытие-под-взглядом (looked-at-ness). Взгляд, наблюдающий за этим представлением, обычно принадлежит мужчине: женщина предстает эротическим объектом для мужских персонажей в зрелище и рассказываемой истории и эротическим объектом для зрителей в зале. Женский маскарад пленяет, возбуждает наше желание / желание Другого. Зритель идентифицирует себя с главным героем-мужчиной, который олицетворяет позицию власти. Хотя феминистские критики потратили немало сил и времени, чтобы разрушить эту схему, предложенное "гомосексуальное" решение вопроса не изменило принципиально двустороннюю структуру, где одна позиция - это позиция представления, а вторая - позиция нарратива и контроля. Женское представление разрушает нарратив, оно, по словам Л. Малви, ведет в "мир-без-мужчины". Взгляд зрителя и взгляд мужского персонажа, с другой стороны, искусно объединяются, не разрушая повествования. "Отсюда тот зазор между зрелищем и его нарративной поддержкой, та обеспечивающая развитие сюжета ролевая функция мужчины, которая заставляет происходящее свершаться. Мужчина контролирует киновоображение, а также выступает в качестве представителя власти в расширенном смысле: будучи носителем взгляда зрителя, он осуществляет передачу этого взгляда в заэкранном пространстве, чтобы нейтрализовать вненарративные функции женщины как зрителя". Зритель идентифицируется с главным мужским персонажем, он смотрит на то, что ему нравится, так что власть мужского персонажа как того, кто контролирует события, совмещается с действенной властью эротического взгляда, оба приносят удовлетворение от ощущения всемогущества.

Последняя постановка "Отелло" литовским режиссером Эймунтасом Некрошюсом (Eimuntas Nekrosius) представляет собой достойный пример такой стандартной схемы. Не случайно на роль Дездемоны пригласили известную литовскую балерину Эгле Шпокайте (Egle Spokaite). Задумка режиссера состояла в том, чтобы представить образ Дездемоны как пластический объект, как эстетическое зрелище, доставляющее наслаждение нашему взору. Не случайно также то, что она почти не говорит, а если и говорит, то не в театральной манере (громким звучным голосом), а произнося невнятные утробные звуки. Все, что она говорит, не имеет никакого смысла, все, чем она является, это видимость, красивое тело: такая пластичность обещает безграничную податливость. Небольшие перформансы Дездемоны не связаны с нарративом, который приводится в движение мужскими характерами. Ее представления всего лишь "представления-в-себе", чистая видимость, которая просто требует насилия и контроля. Центральный эпизод спектакля состоит из акта наказания, длинных многословных сцен унижения и насилия, за которыми наконец следует убийство. Каждая сцена насилия уже содержит в себе и взгляд зрителя: этот взгляд (уже включенный в сцену) заменяет нам (как зрителям) наш собственный взгляд. Этот "несущественный взгляд", который невидим для персонажей, но очевиден для зрительного зала, в каком-то смысле отсылает к ob-jet petit а. Взгляд как objet petit а привносит долю случайности и реальности в представление и нарушает последовательность повествования. В то же время взгляд сам становится объектом нашего желания, оно привлекает и контролирует наш взгляд (ил.1,2).

Мы видим, что постановки все еще основываются на старомодных клише. Насилие, которое, по определению Мишеля Фуко, всегда невидимо н дисперсно, представлено здесь в эстетической форме: женское унижение предстает в форме потрясающего, безукоризненного, совершенного представления, в котором ужас и совершенство неразделимы. Возможно ли разрушить такой сценарий, преодолеть дихотомию представления и нарратива, женского маскарада и мужского контроля? Почему именно женщин выбирают для визуальной демонстрации? Почему позиция женского субъекта всегда рассматривается как нечто исключительное? Если женщина-субъект определяется через маску, представление-маскарад, то она провоцирует насилие по определению.



Как отмечал Жижек, "женщина есть одновременно и репрезентация, представление par excellence, образ, стремящийся привлечь, пленить взгляд, и загадка, непредставимость, которая априори ускользает от взгляда". Женщина предлагает свою маску как маску, как ложное притворство для того, чтобы спровоцировать (обычно насильственный) поиск того, что скрывается за маской. Что, если все-таки, как предполагают некоторые феминистские критики, эта дихотомия, противопоставляющая женственность "в-себе" и женственность "для-других", сама по себе навязана и является частью контролирующего механизма патриархального общества?

И что бы из себя представляла женственность без внешнего принуждения/насилия? Что, в конце концов, подразумевается под женственностью как таковой, женственностью "в-себе"? Жижек считает, что статус женского субъекта следует интерпретировать как симптом субъекта: "До тех пор, пока женщина характеризуется через своеобразный "маскарад", пока все ее качества определяются в его рамках, она является субъектом в большей степени, чем мужчина; в конечном итоге то, что характеризует субъект, есть не что иное, как самая радикальная непредвиденность, случайность, искусственность каждой, даже самой реальной черты. Так что "она" в действительности есть просто пустое место, которое невозможно отождествить ни с одним из этих качеств".

Разве такое определение женщины симптоматически не отражает постоянное (местоположение современного субъекта? Лакановский символ $, который обозначает "перечеркнутого субъекта" ("barred subject\*), воплощает в себе два доминирующих подхода к современной субъективности. Первый состоит в понимании субъекта как пустоты, пустого места, лишенного любых устойчивых характеристик; другой же подход утверждает, что субъект "скрывается" под искусственными случайными качествами. Чтобы усложнить это определение, мы можем сказать, что субъект имеет возможность приобретать те или иные качества только потому, что он пуст: идентификация возможна только тогда, когда идентичность отсутствует. Определение интерпелляции, данное Альтюссером, вскрывает перформативный характер любой идентификации: вы отождествляете себя с любой предложенной ролью, воспринимая всерьез обязательный маскарад, и в этот самый момент вы становитесь субъектом. Определение перформативности Джудит Батлер, которое она ввела в сферу тендерной теории, прекрасно подходит для описания современных условий, в которых пребывает субъект. Маскарад - не привилегия женщин, трансвеститов и гомосексуалистов: постмодернистская субъективность также основана на маскарадности. Невозможно обнаружить "внутреннюю сущность" субъекта или субъективности "самой по себе", потому что субъект есть не что иное, как определенное представление, перформанс. Вот почему современный субъект определяется не через cogito или его/ее способности видеть (1/еуе), но через его/ее бытие-под-взглядом (looked-at-ness), его/ее способность "быть видимым в представлении мира", как об этом сказал Морис Мерло-Понти. Батлер выводит свое определение перформативности из способности языка "делать вещи словами" и отстаивает ее лингвистическое определение. Однако несомненно, что любой перформативный акт носит визуальный, (оче) видный характер, и поэтому проблема видимого не может быть объяснена без привлечения понятия перформативности.

Перформативную природу современной субъективности раскрывает фильм Вонга Кар-Вая "Любовное настроение" (2000). Он разрушает иллюзию совпадения желаний главных героев и зрителя. Кинематографические персонажи "страстно привязаны" к своим супругам - мистическим другим, - которых зритель не видит. Фильм конструируется вокруг взгляда Другого, который скрыт, - мы видим только так называемые частичные объекты: чью-то голову, плечо или руку. Эти мистические объекты становятся для зрителя объектами потребности (частичные объекты) и объектами желания для героев фильма. Оставаясь невидимым для зрителя, взгляд Другого поддерживает существование главных героев: их существование превращается в настойчивость бытия под взглядом Другого. Хотя эти другие во второй части фильма исчезают в буквальном смысле, главные герои продолжают играть свои роли. В стандартной схеме представление прерывает нарратив. Фильм "Любовное настроение", наоборот, представляет собой нарратив в представлении, в перформативной природе субъективности. Прежде всего, они играют для Другого, а только потом продолжают играть друг для друга и сами для себя. Их существование превращается в чистую демонстрацию и видимость, отраженную в зеркалах, окнах, блестящих поверхностях (ил.3,4).



Будучи выстроенным вокруг темы Другого, фильм открывает три уровня инаковости Другого: реальный Другой (частичные объекты, голова, рука и т.д.), воображаемый Другой - партнер, похожий на меня (тема идентичных вещей, одинаковой еды и т.д.), и символический Другой. Символический Другой является неидентифицируемым и неизбежным, непрерывно мучающим вечным вопросом "Чего от меня хочет Другой?". Первые два уровня пытаются найти (возможное) сравнение между тем, что видимо и что невидимо; третий уровень показывает, как сфера видимого интегрируется в сферу желаемого. Модифицируя формулу человеческое желание есть желание другого, Лакан говорит, что это вопрос типа желания по отношению к части Другого, которое становится очевидным только в самом конце".

## Видимая и невидимая стороны насилия

Теперь мы можем представить иную концепцию взгляда, разработанную и изложенную в лакановской версии психоанализа. Лакан проводит различие между зрением (eye) и взглядом (gaze), между геометрическим измерением видения и измерением взгляда. Как разъясняет это Аленка Зупанчич (Alenka Zupaniic), с одной стороны, существует "геометрическое измерение" (видения), которое позволяет мне утвердить себя в качестве субъекта репрезентации, субъекта познания (I/eye of the cogito). С другой стороны, существует "измерение взгляда", где "Я" превращается в изображение под взглядом IJ Дихотомия между смотреть на и видеть, между взглядом и зрением, обуславливает логику скопофилического поля". Из этой "двойной" логики следует, что позиция, из которой субъект видит себя, не суть та же позиция, из которой он на себя смотрит. "В скопофилическом поле взгляд располагается снаружи. "Я смотрю на себя" значит, что Я есть изображение". Я вижу только с одной точки (зрения), но я видим (обозрим) со всех точек, сторон. Как говорит Лакан, что является крайне неприятным и всегда упускается из виду, так это то, что Ты никогда не смотришь на меня с того места, откуда я вижу тебя. И наоборот, то, на что я смотрю, никогда не является тем, что мне хочется видеть". Отсюда следует, что геометрическое измерение зрения и измерение взгляда не могут быть синхронизированы: \*то, что систематически избегалось и утаивалось - это тот травматический факт, что взгляд (Другого) предшествует нашему видению и нашему осознанию того, что мы видим. Первенство взгляда в отношении бессознательного рассматривается как нечто, что могло бы быть приостановлено и синхронизировано с этим бессознательным, - пишет Зупанчич, - ко эта синхронизация всегда терпит неудачу".

В этом отношении измерение взгляда обнаруживает невидимую сторону власти. Чарльз Шеферд-сон (Charles Shepherdson) отмечает, что как только нарциссическая стадия пройдена и наиболее естественные" и "объективные" отношения с миром установлены, в этот момент, "парадоксальным образом открывается самая неестественная важность другого". "Может ли быть, - спрашивает Шеферд-сон, - чтобы сам факт зрения, самого "естественного" сенсорного переживания, был обоснован присутствием чего-то необычного, невидимого, деспотичного, некоей силой, которая не может быть увидена, но которая смотрит на нас и тайно управляет движением тела, исходя из своего собственного сверхъестественного зловещего замысла?". Взгляд Другого (пред) определяет мое видение, "так словно навязывает мне мое зрение". Взгляд продолжается в самом акте моего зрения, "редуцируя мое самое активное сенсорное исследование к фундаментальной пассивности, и в действительности, к той самой точке, в которой мы можем говорить об аннигиляции субъекта. Взгляд есть нечто, чему я (как субъект) подчинен". Фильм Вонга Кар-Вая вскрывает невидимую и губительную природу взгляда: герои фильма в своей настойчивости бытия под взглядом Другого движутся к абсолютной пассивности. Как это комментирует Шефердсон, "фундаментальная пассивность - это не пассивность в обычном смысле как противоположность "активности", но более фундаментальная, изначальная пассивность, на основе которой возможна как активность, так и пассивность". Такая фундаментальная пассивность стирает границы между активностью и пассивностью, субъектом и объектом, воображаемым и Реальным. Неизменное условие разыгрывать представление для взгляда Другого ("это всего лишь репетиция") разрушает субъективные идентичности и дезориентирует их желания. Название - "Любовное настроение" - отсылает к перформативной природе любви, которая не оставляет никакой иллюзии, что есть что-то, кроме этого представления.

Два приведенных примера могут быть истолкованы в свете разницы между видимой и невидимой сторонами власти. В первом случае (постановка "Отелло") мы видим, как насилие превращается в эстетическое представление. Это именно та эстетическая форма, которая облагораживает ужасное. Второй пример, наоборот, показывает, как взгляд Другого, сам по себе являясь невидимым, приводит субъекта к его аннигиляции. Здесь мы можем обнаружить разницу между фукианским и лакановским определениями власти. Фуко говорит о паноптикуме как современной форме власти, которая устанавливается и функционирует посредством институций. Сфера видимого делает возможным неограниченное проявление власти и контроля, которые - и это важно подчеркнуть, - приходят извне. Лакан же, наоборот, говорит об опыте бытия под взглядом предполагаемого самим субъектом, тем взглядом, который является составной частью субъекта. Фуко полагает, что до или вне власти видимого мы являемся субъектами "для себя"; Лакан же говорит, что взгляд предшествует разделению на видимое и невидимое и является первоосновой для конституирования субъекта. Другими словами, опыт бытия под взглядом - ключевой, решающий для становления субъектом. Может ли так быть, чтобы взгляд одновременно конституировал субъект и устранял его, аннигилировал? Луи Альтюссер предполагает, что субъект конституируется в момент интерпелляции, когда субъект отождествляет себя с предложенной ему ролью. Лакановская же идея состоит в обратном: для него субъект появляется именно в тот момент, когда его идентификация терпит фиаско. Для Лакана хороший субъект - исчезнувший субъект.

## Между желанием и потребностью

Если опыт бытия под взглядом является ключевым для конституирования современного субъекта, мы должны задаться вопросом, где же находится этот мистический Другой. Шефердсон говорит, что взгляд вводит измерение, "которое сосредоточено в самих границах символического порядка, в том смысле, что взгляд отмечает "границы формализации", место, в котором символическая структура не завершена. По сути, взгляд относится к категории Реального, которое ни воображаемо, ни символично, но скорее связано с концептом нехватки, концептом, который начал играть новую, решающую роль в лакановских размышлениях, и который предлагает нам радикально расширить концепцию субъекта". По-видимому, концепт взгляда вводит понятие зазора не только в определение субъекта, но также и в определение Другого. Мерло-Понти, например, рассматривает взгляд как нечто, что исходит из мира - не из объектов мира, но из мира как дыры, пустоты; другими словами, Мерло-Понти представляет взгляд как нечто, исходящее из Другого. Лакан, напротив, рассматривает взгляд как объект, не как материальную вещь, но как специфическую форму object petit а и, более точно, как объект скопофилической потребности. Опыт бытия под взглядом открывает определенную нехватку в структуре Другого; и для того чтобы восполнить эту нехватку, субъект ставит себя самого в позицию этой нехватки. Лакан утверждает, что именно в столкновении с этой нехваткой "субъект делает себя объектом чужой воли". "Именно субъект определяет себя как объект в столкновении с расщеплением субъективности. Короче говоря, в опыте взгляда сам субъект, растворяя или устраняя в жертвенном порыве собственную идентификацию, идентифицируется с объектом, который должен сделать Другого завершенным".

Таким образом, концепт взгляда крайне неоднозначен и скрывает в себе два различных феномена: взгляд Другого относится к сфере символического - к сфере желания, в то время как взгляд в качестве object petit а относится к Реальному - к сфере потребности. Как известно, Лакан расширяет фрейдовский список потребностей (грудь, фекалии, фаллос и т.д.), добавляя к нему взгляд и голос. В этом отношении взгляд может быть проинтерпретирован как "объект-причина" желания. Другими словами, это вопрос различия между порядком желания, в котором субъект обретает жизнь, и удовлетворением потребностей, в котором субъект исчезает. Теперь мы можем утверждать, что взгляд в том значении, в котором он функционирует в теории фильма, и концепт взгляда в психоанализе делают очевидным это противопоставление желания и потребности. В теории фильма мы соблазняемся, глядя на желание; в психоанализе взгляд сам по себе становится объектом желания. Субъект отождествляет себя с позицией взгляда, это превращает взгляд в object petit а. Фильм "Любовное настроение" указывает на эту амбивалентную природу взгляда: выполняя желание Другого, герои фильма отождествляют себя со взглядом как с объектом. "Опыт бытия под взглядом и, более точно, удовольствие, которое этому сопутствует, - это и есть опыт скопофилической потребности, первоначальный опыт, который всегда представляется субъекту возможностью, но это опыт, в котором желание утрачено".

Взгляд является причиной желания и в то же самое время той стадией, на которой желание пропадает. Но Лакан вопрошает: "разве нет удовольствия в бытии под взглядом"? Конечно, есть, и это то особое удовольствие, в котором мы видим фундаментальные знаки смерти, на которых настаивал Фрейд, когда писал, что всякое стремление есть стремление к смерти.