

ПАРАДИГМА ВИЗУАЛЬНОГО В «СНОВИДЕНИИ С ВОЛКАМИ»

Айтен Юран¹

Abstract

The author analyses the paradigm of the visual as it appears in the central dream of Freund's famous patient known as the Wolf Man. The analysis is based on two moments emphasized by the dreamer himself: the intent gaze of the wolves where vision is not dominated by the visible, thus referring to Lacanian optics which makes a distinction between the eye and the gaze – and their complete stillness, demonstrating a special type of the visual not inherent in a simple movement. The text explores the particular ways of representing a visual object which troubles the vision through the experience of anguish in its different forms. The departing point is Lacanian idea that a work of art is always meant to encircle the Freudian Thing.

Keywords: Lacanian optics, distinction between the eye and the gaze, Freudian Thing.

Напомню, что в 1926 году в замечательном тексте *Проблема дилетантского анализа* Фрейд рассуждал о неправомерности разделения психоанализа на теоретическую и клиническую сферы, отмечая, что клиническое измерение предстаёт в качестве поля приложения метапсихологических построений к анализу конкретной психической реальности субъекта. Это приложение не является каким-то особенным в сравнении с другими возможными приложениями психоанализа, например, к анализу искусства, литературы, социокультурных и других массовых процессов. В то же время само сочетание «конкретная психическая реальность», совершенно справедливо подводящее к мыслям о предельной единичности субъекта, также может вызвать подозрение. Ведь субъект всегда уже включён в культуральный контекст, и дело не просто в преломлении культурального субъективным, а в том, что сам способ собирания субъекта определяется элементами, обнаруживаемыми в поле культуры. В строгом смысле слова речь всегда идёт не просто о субъекте, а о субъекте культуры. А значит, анализ психической реальности в клиническом формате неизбежно выводит нас за горизонты конкретного и единичного, или,

¹ Айтен Юран – преподаватель кафедры теории психоанализа Восточно-Европейского института психоанализа, практикующий психоаналитик (г. Санкт-Петербург, Российская Федерация).

как ещё часто говорят, «индивидуального», по ту сторону простого их противопоставления культуральному, массовому.

Субъект складывается в поле Другого, соответственно, все представления о простой топологии различения внутреннего/внешнего как индивидуального и коллективного становятся неуместными. И дело отнюдь не в историческом культуральном измерении – скажем, к примеру, анализ Сергея Панкеева иногда пытаются представить как «русскость» на кушетке Фрейда. Элементы, из которых сплетена анализируемая психическая реальность, носят во многом вневременной характер, отсылая к фантазматическим границам человеческого устройства, на котором зиждется культуральное. В качестве примера попробуем взять за основу ту парадигму формообразования, которая может быть извлечена из уже упомянутого случая Человека-Волка, что позволит нам ещё раз взглянуть на проблему соотношения клинического и социально-критического, или культурального, измерения в психоанализе.

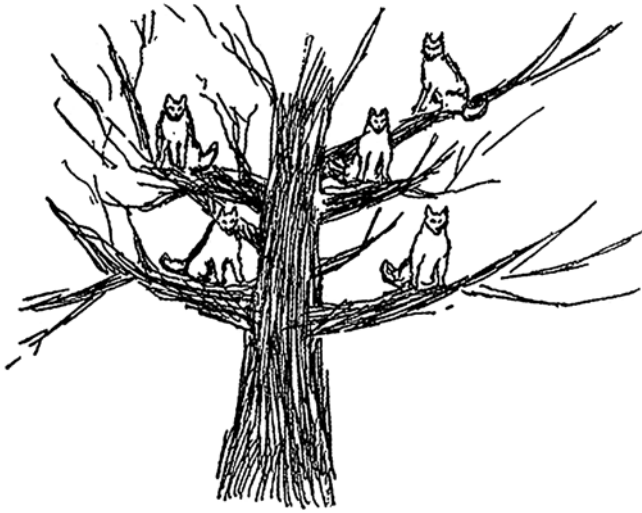
Прежде чем подобраться непосредственно к центральному сновидению этого случая², отмечу, что психоаналитические размышления о формообразовании уводят в особую область эстетического, область, которая выходит за границы классической теории прекрасного. Хотя встреча с прекрасным в его сиянии, или, попросту говоря, эстетический феномен предстаёт в размышлениях Лакана «подлинной преградой, останавливающей субъекта перед неизречённой областью радикального желания, областью абсолютного уничтожения»³, можно говорить о различных промежуточных областях, когда эта преграда перестаёт быть преградой или привычное устройство желания даёт трещину. Наиболее ярко эти промежуточные области улавливаются в интенсивном сплетении пространства и времени в сновидениях, галлюцинациях, маркированных переживанием сильного страха, когда привычная оптика представленного мира рушится.

Власть невидимого

Мне снилась ночь – именно с этой поэтической формы пациент Фрейда начинает рассказ о сновидении. Казалось бы, ночь связана с обволакивающей темнотой, приводящей к коллапсу пространства видимого, с состоянием, когда под угрозой оказывается привычная граница внешнего/внутреннего.

² Напомню текст сновидения. «Мне снилась ночь; я лежу в кровати. (Моя кровать стояла так, что ноги приходились к окну; перед окном находился ряд старых ореховых деревьев. Знаю, что была зима, когда я видел этот сон, и ночь.) Вдруг окно само распахнулось, и, охваченный страхом, я вижу, что на большом ореховом дереве перед окном сидят несколько белых волков. Их было шесть или семь. Волки были совершенно белыми и скорей похожими на лисиц или овчарок, так как у них были большие хвосты, как у лисиц, и уши торчали, как усторожившейся собаки. Мне стало очень страшно, наверное, из-за мысли, что волки меня съедят; я вскрикнул и проснулся».

³ Лакан Ж. *Этика психоанализа*. М.: Гнозис/Логос, 2006. С. 282.



«Ночь не является объектом передо мной... Я уже не в своём перцептивном укреплении, откуда можно рассматривать очертания объектов, шествующих на расстоянии. У ночи нет очертаний...»⁴.

Можно ли увидеть ночь? Напомню, что один из симптомов пациента Фрейда связан с чувством, что всё вокруг окутано пеленой. Ощущение пелены перед глазами «...сменялось ещё более зыбкими и неуловимыми чувствами, вроде помутнения *ténèbres* (тьма)»⁵.

Опыт испытания ночью как невидимым может привести к стремлению обнаружить визуальные способы её схватывания. Лучше, чем Бланшо, вряд ли можно сказать: «Ночь – это опыт отсутствия без конца... Искусство начинается не иначе как скачком в этот опыт».

В средоточии ночи родилась идея минималистского искусства. Для Тони Смита опыт испытания ночью во время поездки по автодороге из Нью-Джерси привёл к изобретению первого Чёрного ящика:

«Стояла тёмная ночь, не было ни фонарей, ни указателей по сторонам шоссе, ни белых линий, ни обочины, ни чего бы то ни было. ...Я испытывал чувство, какое искусство мне никогда не доставляло ... казалось там имела место реальность, для которой не существовало выражения в искусстве»⁶.

⁴ Мерло-Понти М. *Феноменология восприятия*. СПб.: Наука, 1999. С. 314.

⁵ Фрейд З. Из истории одного детского невроза // Фрейд З. *Навязчивые состояния. Человек-крыса. Человек-волк*. СПб.: Вост.-Европ. ин-т психоанал., 2007. С. 192.

⁶ Диди-Юберман Ж. *То, что мы видим, то, что смотрит на нас*. СПб.: Наука, 2001. С. 80.

Опыт, которому Тони Смит позже попытается найти выражение в своих минималистских объектах.

Вопреки ночи, скрадывающей очертания, делающей невидимым всё вокруг, представленная в сновидении с волками ночь (на которой, кстати, сновидец настаивает дважды в своём тексте сновидения) лишена плохой видимости. Напротив, это обострённая напряжённая яркость в предельной контрастности и голой различённости: *белые пушистые хвосты и чёрный ореховый ствол*. В белых волках сплетаются мысли сновидца о смерти и сексуальности – напомним, они отсылают к белизне овечьих стад, погибших от ошибочной прививки, к белизне белья родителей, к савану, который приготовили родители для маленького Панкеева во время тяжёлой детской болезни, к воспоминаниям о стволах деревьев, облепленных белыми гусеницами.

Мне снилась ночь. Почему сновидение вызывает сильнейший страх? Ведь видимое не обнаруживает того, что может вызвать этот аффект. Волки? Всё не так просто, ведь именно положение волка вызывает страх у пациента Фрейда. Вспомним: это сновидение Человек-Волк связывал с воспоминанием о том, что в эти годы детства он испытывал сильный страх перед картинкой, на которой был изображён волк, стоящий на задних лапах, одна из которых была выставлена вперёд. Более того, в сновидении волки сидят на дереве, они не впрыгивают в окно, как в пугающей сказке, рассказанной ему дедушкой. В таком случае, что вызывает страх, что приводит к визуальному беспокойству?! Сам сновидец пытается объяснить переживаемое ужасом от мысли, что волки его съедят. Но предельно важным в анализе этого сновидения для Фрейда оказывается то, что сновидец всегда подчёркивал два момента сновидения, которые произвели на него сильнейшее впечатление, – полная неподвижность волков, а также напряжённое внимание, с которым они на него глядели.

Обратимся к последнему. Из воспоминаний Человека-Волка этот напряжённый взгляд долгое время не давал ему покоя. Для него было непереносимо, когда он чувствовал на себе взгляд, когда на него смотрели не отрываясь. Наблюдающий пристальный взгляд напоминал ему о жутком сновидении. Ещё раз: парадокс заключается в том, что представленное в сновидении или сама видимость контрастного визуального поля не вызывают страх. Ведь сновидческий ряд построен из узнаваемых форм, из известных сказочных элементов. К примеру, в сновидении с волками нет бесформенной изнанки образа, как в знаменитом сновидении об инъекции Ирме, когда визуальное поле сновидения упирается во внушающий отвращение кадр, в большое пятно в виде странного нароста, напоминающего носовую раковину. Именно невидимое: внутренний напор, напряжённость и избыточность взгляда – вызывают страх. Ведь взгляд – то, что нельзя увидеть, на него можно только натолкнуться.

В связи с этим вспоминается очень важное замечание Диди-Юбермана о том, что Фрейд изобрёл первый «клинический про-

токол», над которым не господствует видимое. Действительно, анализ сновидения обнаруживает, что вся фигуративность сновидческого изображения предстаёт подпоркой для того, что увидеть нельзя – для взгляда. Даже большое ореховое дерево, по словам Фрейда, является символом вуайеризма: «Если сидишь на дереве, можно видеть всё, что происходит внизу, а сам остаёшься невидимым». Или: «Они сидят на дереве» – означает не только висящие на дереве рождественские подарки, они также помещены на дерево, потому что это может означать «они глядят»⁷.

Сновидческий нарратив *мне снилась ночь, или я видел ночь*, резко оборачивается – это *они глядят, они устали на меня*. Сновидение смотрит на сновидца. Сновидец не видит. Вспоминаются слова Лакана, что наше «место в сновидении – это место невидящего»⁸. Здесь мы оказываемся в самой сердцевине лакановской диалектики различения функции глаза и взгляда: VI или VII пар волчьих глаз участвуют в производстве взгляда, избыточного в своей силе. Дизъюнкция аффекта и представления, или аффекта и его репрезентации, насыщает нейтральный образ, обнаруживаемый в поле окружающего безмолвия и неподвижности. Сила взгляда, приписываемая смотрящим тому, на что он смотрит, затрагивает субъект, ведь это не простое оборачивание, ему сопутствует пронзительный страх.

Напомню, что во втором семинаре Лакан описывает стадию зеркала как встречу паралитика с нескоординированными и беспомощными движениями, с формой *я* или с образом *я*, который слеп. Встреча глаза с устремлённым на него невидящим взглядом приводит к зачарованности, застыванию и формообразованию в «фундаментальной неподвижности» и завершённой целостности. В этой встрече – рождение нарциссического измерения субъекта. Раскол между воображаемым и реальным в стадии зеркала как стадии удвоения, стадии лишения наслаждения, утраты тождественности бытия и наслаждения, основан на скрадывании Вещи. Другими словами, видение мира становится возможным благодаря изъятию, сокрытию части, которая не отражается в зеркале, благодаря слепому пятну, – тому, что в семинаре *Тревога* Лакан обозначает в качестве *объекта а*. Отныне в состоянии бодрствования происходит сокрытие взгляда, «сокрытие того, что нечто не просто глядит, нечто выставляется напоказ»⁹.

Оптический строй видимого устанавливается благодаря укрощению взгляда, идущего извне. Этот же строй видимого рушится, когда укрощённый взгляд вновь являет себя. *Они смотрят на меня... На меня ли?* Парадокс, на который указывает Диди-Юберман в связи с Тони Смитом: «Там, где я есть, там, откуда я

⁷ Фрейд З. Из истории одного детского невроза (случай Человека-Волка) // *Человек-Волк и Зигмунд Фрейд*. Киев: Port-Royal, 1996. С. 342.

⁸ Лакан Ж. *Четыре основных понятия психоанализа*. М.: Гнозис/Логос, 2004. С. 84.

⁹ Лакан, *Четыре основных понятия психоанализа*, op. cit.

смотрю, я ничего не вижу» – оборачивается другим: «Там, где меня нет, там меня видят». Отныне не субъект одержим миром как зрелищем, а мир обращает субъекта в зрелище, вновь являя сокрытый взгляд, этим приводя к исчезновению, распылению, коллапсу самого субъекта, когда взгляд перестаёт принадлежать субъекту зрения, на что указывает накрывающий опыт страха. Эта встреча, в которой исчезает иллюзия нарциссического единства субъекта, вновь проявляет чужеродность взгляда, разрушает веру в его собственность. Встреча глаза с взглядом, в которой укрощённый взгляд, «выступающий под личиной обмана зрения», вновь даёт о себе знать, приводит к выпадению из места, из которого возможно видение. Напомню оптические эксперименты Лакана с зеркалами и перевёрнутой вазой, которые демонстрируют важность местоположения глаза, для того чтобы картинка мира сложилась. Эту утрату возможности видеть привычный образ можно представить в духе упомянутого эксперимента так, как если бы вместо завершённого образа – цветы в вазе – предстала вся подноготная из перевёрнутой вазы и букета. Эта встреча затрагивает субъект, погружая в кошмарную паранойальную бездну, в ней исчезает расщелина, в которой конституируется фрейдовское влечение к смотрению.

Образ может вводить в оцепенение, делая невозможным спокойное созерцание. Если вернуться к случаю Человека-Волка, то образ становится для него чем-то предельно захватывающим, будучи проявленным и в навязчивой влюблённости – ему достаточно было увидеть женщину со спины в определённой позе, чтобы почувствовать себя неистово влюблённым, – и в навязчивой захваченности рубцом, отверстием, бороздкой на носу. Напомню, что на момент начала анализа с Брюнсвик вся его жизнь вертелась вокруг зеркальца, и его «судьба зависела от того, что оно ему показывало или могло показать». Будучи озабоченным своим носом, он носил карманное зеркальце, с которым проделывал повторяющиеся манипуляции: он вынимал зеркальце каждые несколько минут, смотрелся в него, припудривал свой нос, через минуту стирал пудру, чтобы лучше рассмотреть его поры, в попытках увидеть, не увеличились ли они, и поймать момент роста и развития отверстия. Далее он вновь припудривал нос и повторял всю последовательность действий сначала. На улицах он разглядывал себя во всех витринах, бросался к большому зеркалу в плохо освещённой приёмной психоаналитика. Что именно пытался разглядеть он в пустоте кожной поры? Что именно ускользало от его видения, приводя его в оцепенение, смертельно захватывая его?

Фрейд в анализе случая отмечал, что многие проявления психической жизни этого пациента находятся под структурным принуждением первосцены. Можно задать вопрос: не является ли сама первосцена, буквально преследующая пациента Фрейда, почти непредставимой? Ведь в первосцене – потенциальный исток нашего бытия, его зачинания, и жуткая исключённость, отсутствие.

Любые попытки её представления оборачиваются жуткой непредставимостью, провалом образа, провалом воображаемого.

«Два тела, сплетённые в любовном томлении, невидимы; они корчатся одно на другом, они внедряются одно в другое, они изничтожают друг друга в пароксизме сладострастия, невидимого закрытым глазам тех, что растворяются в нём, как во мраке, ещё более густом, чем сама ночь. Острота наслаждения, его мера скрыты от глаз человека. Наглядные изображения ничего не дают нам... Наслаждение избегает взгляда, вот отчего и взгляд избегает его. Правы те, кто ненавидит эротические картинки не потому, что они шокируют нас, но потому, что они фальшивы. Потому что сцена, не-представленная в воображении, сцена навсегда “непредставимая”, никогда не сможет быть “пред-ставлена” человеку, ибо он сам – её порождение»¹⁰.

Выражением этой невозможности для пациента Фрейда является фантазм повторного рождения, помещения себя в тело матери, желание вернуться в материнское лоно.

Единственным символическим мостиком, по которому движется репрезентация первосцены в сновидении, является словесная связка «*взобратся на*». Мостик, переводящий образ увиденной первосцены в образ сновидческой репрезентации, демонстрирует нехватку означающей системы субъекта; семантические траектории, в поле которых возможна работа сновидения, оказываются слишком скудны. Можно ли оставаться бесстрастным наблюдателем сцены, в которой ещё нет того, кто смотрит?

Неподвижность видимого

Помимо напряжённого смотрения, второй момент, повинный в особо сильном впечатлении от сновидения, который постоянно подчёркивался сновидцем, – это неподвижность видимого. Сновидение практически лишено движения, точнее, оно явлено только в распахивающемся окне, при этом при всей своей неподвижности сновидение демонстрирует максимальную степень напряжения, являя собой неуловимую грань фотографического замирания, перетекающего в кинематографическую неподвижность. Вспоминаются размышления Барта о необходимости разработки *теории неподвижного* в связи со спецификой кинематографического, которое заложено не просто в движении, но в смысле, который не могут обрести ни фотография, ни живописная картина. Другими словами, движение – это не просто анимация, течение, подвижность. Застывший напряжённый видимый образ может отсылать по ту сторону оппозиции движущийся/неподвижный в её привычном понимании.

Продолжая логику Диди-Юбермана, приписывавшего Фрейду изобретение первого клинического протокола, над которым не господствует видимое, можно приписать Фрейду и изобретение

¹⁰ Киньяр П. *Секс и страх*. СПб: Азбука-классика, 2005. С. 95.

первого протокола, опрокидывающего однозначность границы подвижное/неподвижное. Вспомним фрейдовский анализ деталей скульптуры «Моисей» Микеланджело, вписывающий неподвижную застылость камня в отличную от общепринятой логику движения тела. В такого рода толковании Моисей не разбивает скрижали, а, наоборот, обуздывает свой гнев. В фигуре угадывается не начало движения, а последняя фаза завершённого движения. Логика отрыва от земли сменяется логикой падения на землю. Анализ вырванного мига производит инверсию вписывания тела в движение до/после. Застывшая неподвижность обретает движение. Также и картинка из детской книжки со статичным замершим изображением волка оживает в восприятии маленького Сергея Панкеева. Волк на картинке предстаёт готовым ринуться вперёд. Когда мальчику попадались на глаза эта картинка, он начинал иступленно кричать, боясь, что волк придёт и съест его. Простая оптическая плоскость из детской книжки обретает движение и вместе с тем травматическую визуальную силу. Статика переходит в движение, застывший кадр обретает свою жизнь, вызывая потрясение субъекта.

Но и обратный переход от движения во внезапную статику также может вызвать страх. В связи с этим вспоминается случай, когда маленький Панкеев бежит за красивой большой бабочкой с жёлтыми полосками, крылья которой заканчиваются острыми углами. Вдруг в миг, когда бабочка опустилась на цветок, им овладел ужасный страх. Бабочка обладает способностью внезапного исчезновения из поля зрения и такого же внезапного появления. Мазок жёлтой краски предстаёт смертельно гипнотизирующим жёлтым пятном, останавливающим движение. Движение крыльев бабочки переходит в замершую фигуру римского V во внезапном переходе от подвижности к неподвижности. Именно по этому же пути идёт работа сновидения, переводя немыслимое движение первосцены в статику VI [VII] волков на дереве.

Если попробовать помыслить кинематографическую экранизацию этого сновидения, то оно состояло бы из двух кадров, состыкованных распахивающимся окном. Единственное движение раскрывающегося окна предстаёт границей остановки, подвешивания визуального нарратива, производящего скачок в устрашающую паранойальную неподвижность видимого. В стыковке кадров – манифестация разрыва, негативности, интервала, трещины, за которой исчезновение того, кто способен сказать «я». В сновидении с волками монтажный стык вырывает из власти непрерывности, но при этом не меняет точку, из которой происходит наблюдение (можно было бы сказать – нет скольжения камеры, ведущей за собой взгляд). Разрыв оборачивается остановкой времени, провалом в длительности – визуальный ряд наталкивается на неподвижный застывший кадр. Таким же стоп-кадром предстаёт галлюцинация «об отрезанном пальце» Сергея Панкеева на пятом году жизни.

Стоп-кадр предстаёт своего рода подвешивающим означаемым, означаемым с открытым смыслом, вырванным из смысловых взаимосвязей, своего рода кадром *déjà vu*. Такой эффект производят, к примеру, работы Синди Шерман¹¹. Каждый пытается их припомнить, то есть поместить фрагменты в символический контекст, из которого они якобы вырваны. Невозможность узнавания запускает мучительный поиск в ощущении подвешенности. Эффект подвешивающего означаемого запрашивает необходимую работу по преобразованию «подвешивания» в узнавание, в необходимую остановку поиска. Но предельно важным предстаёт то, что сам путь поиска в настойчивом стремлении поместить увиденное в узнаваемый контекст следует по путям, прочерченным желанием! Способ задействования памяти проявляет траектории становления желания. Можно вспомнить Фрейда в его попытках припомнить авторство фрески, ясно стоявшей у него перед глазами, когда он производит акт лжеприпоминания – Botticelli/Boltraffio вместо Signorelli, – акт, имеющий отношение к ядру его субъективности, его желания.

Смысловой ход возможен в логике вписывания означаемого в символические артикуляции. Но в данном случае этой возможности нет. Застывший неподвижный кадр сновидения с волками предстаёт презентацией остановки смысла, его подвешивания. «Уход смысла» не имеет возможности преобразования в «смысловой ход». Однажды виденное, вновь проявляясь из глубин беспомысленности, добивается прочтения в новую сексуальную эпоху, при этом демонстрируя потерю этой возможности навсегда.¹² Хрупкое равновесие оказывается разрушено, упустив ставку на возможное смыслообразование, на вписывание в символический контекст. Распахивающееся окно в сновидении открывает неподвижную сцену, блокирующую привычное видение. Сцена, обнаруживаемая за распахивающимся окном, слишком настойчиво указывает на первосцену. Визуальный опыт в сновидении с волками связан со слишком быстрым и непредсказуемым вторжением того, что образует дыру беспомысленности, того, что не может быть обнаружено в памяти. Элементы репрезентации сновидения максимально сближаются с уровнем восприятия(!). Это принципиально важный момент. Работа сновидения, состоящая в замене активного рассматривания на пассивное бытие рассматриваемым, а также в превращении подвижности в спокойствие, не может справиться с экранированием

¹¹ См. об этом работы Розалинды Краусс.

¹² Во фрейд-лакановском смысле речь идёт о механизме отбрасывания (*Verwerfung*) как том психическом наследии, на которое, в отличие от вытесненного (*Verdrängung*), субъект теряет право. Если вытесненное может вернуться в качестве оговорки, забывания, ошибочного или симптоматического действия – словом, всеми теми путями, что прописаны Фрейдом в *Психопатологии обыденной жизни*, то отброшенное возвращается посредством опыта, который субъект не может усвоить, историзировать, который навсегда останется чуждым для него – в качестве галлюцинации.

этого вторжения. Завеса оказывается разорвана. Вспомним, в толковании сновидения разрыв завесы аналогичен открыванию глаз и распахивающемуся окну. Окно предстаёт своего рода ширмой, пеленой, его распахивание открывает глазам отныне несокрытое место.

В семинаре *Тревога* Лакан, говоря о фантазме, приводит весьма любопытную метафору – в его рассуждениях фантазм предстаёт в качестве картины, помещённой в оконный проём. При этом Лакан отмечает: «Какие бы прелести картина нам ни являла, всё дело в том, чтобы не дать зрителю выглянуть в окно». Также в связи с фантазмом он не раз говорит о феномене кромки, явленной будь то в рамке оконного проёма либо в обрамлении зеркала. Для того чтобы опыт у зеркала позволял сохранять иллюзию прозрачности субъекта для самого себя, зеркало должно иметь символическую рамку, хотя Лакан справедливо замечает, что в нашей поглощённости зеркальным образом мы не обращаем внимания на эту кромку зеркала. Отсутствие обрамления приводит к бесконечной нарциссической неустойчивости в потере присвоенного места. Лакан очень тонко подмечает, что именно благодаря зеркалу мы можем увидеть то, что не увидеть прямым взглядом, вне отражения в зеркале. В то же самое время «самого себя, как и свой глаз, я могу в нём и не увидеть»¹³. Речь идёт о потере иллюзии присвоения глазом взгляда у зеркальной поверхности, как и в попытках представления перво-сцены.

«Стоит в зеркальном изображении нашего стана, лица, глаз появиться измерению собственно нашего взгляда, как значимость образа мгновенно начнёт меняться – в особенности, если возникнет момент, когда появившийся в зеркале взгляд не обращён больше на нас самих. Тут-то и занимается в нас, берёт начало, *initium*, то ощущение незна-когого, которое и отворяет входы тревоге»¹⁴.

Именно эту идею кромки и призван выразить в математической форме значок \diamond , который Лакан помещает в сердцевину формулы фантазма¹⁵. При всём том, что кромка оконного проёма предстаёт местом развития страха, в зарисованном самим Панкевым сновидении этого обрамления оконным проёмом нет. Границы кадра всегда выполняют функцию цензурирования, намёка на то, что скрыто, изъято из поля видимого. Можно задаться вопросом: не является ли это также выражением игнорирования фигуры кастрации? Ведь фигура кастрации и проявлена существованием места, откуда взгляд отведён навсегда. То, что видимо в кадре, структурировано тем, что невидимо – изъятым и запретным для видения полем. В сновидении с волками речь идёт о слишком близком присутствии референта, об отсутствии закадрового поля и невозможности отведения взгляда в силу отсутствия слепого

¹³ Лакан Ж. *Тревога*. М.: Гнозис, 2010. С. 92.

¹⁴ Лакан, *Тревога*, указ. соч., с. 110.

¹⁵ ($\$ \diamond a$).

пятна. Сильнейший страх выдаёт пространство нехватки литеры в разворачивающейся цепи означающих. Внезапное вторжение образа предстаёт как событие встречи с реальным, вторжение того, что должно было бы оставаться за кадром, делая возможным спокойное созерцание видимого.

В связи с этим интересно предположение самого Панкеева: не является ли поставщиком увиденного сновидческого образа театральная сцена? В письме Фрейдю от 6 июня 1926 Человек-Волк размышляет над тем, «стоит ли ему пойти на оперу “Пиковая дама”¹⁶, в которой содержались некоторые элементы, которые могли бы показаться связанными с этим сновидением»¹⁷. Могут быть разные предположения о связи сновидения с «Пиковой дамой». Быть может, всему виной опять окно, в рамку которого оказался помещён фантазм героев? Как только их взаимоотношения лишились этого обрамления, происходит встреча с жуткой подосновой реальности. Или, быть может, то, что герой «Пиковой дамы» оказался «свидетелем отвратительных таинств туалета дамы», находясь в той же позиции подсматривающего, что и в наблюдении «перво-сцены»?

Окно, через которое зритель смотрит на сцену, – привычная искусствоведческая метафора применительно к живописному полотну. Интересно, что Гринберг, развивая метафору окна, также, по сути, говорит о коллапсе закадрового пространства в современном визуальном искусстве.

«...Мане начал приближать к зрителю задник этой сцены, а те, кто пришёл за ним ... продолжали подтягивать его всё ближе и ближе, куда сегодня он не упёрся в окно, загораживая его и скрывая за собой сцену. Всё, что осталось сегодня художнику для работы, – это, если можно так выразиться, более или менее непрозрачная плоскость окна»¹⁸.

Возможно ли изобразить это сновидение? Может ли зарисованное явить собой зыбкость границы подвижное/неподвижное или власть того, что является невидимым? Не являются ли слишком тесными обычные живописные приёмы? Ведь аналогия, слипание знака и образа никогда не явят собой скольжение, зазор, прыжок, зияние между распахивающимся окном и застывшим кадром. Каким образом визуализировать дыру беспамятства, расшатать стабильность? Этот вопрос актуален для парадигмы формообразования многих поисков в искусстве последнего столетия.

¹⁶ «“Пиковая дама” была первой оперой, на которую ходили он и его сестра».

¹⁷ Фрейд, *Из истории одного детского невроза*, указ. соч., с. 347.

¹⁸ Ямпольский М. *О близком [Очерки немиметического зрения]*. М.: НЛО, 2001. С. 22.

Визуальный объект, расстраивающий видение

Как представить визуальный объект, ввергающий в опыт раскола видимого?! Как уйти от умиротворяющего аполлонического эффекта классической живописи? Как уйти от обмана зрения, укрощающего взгляд? Ведь живопись, по словам Френсиса Понжа, «никогда не делала ничего другого, кроме как пробиться к чувствам через дверь взгляда. Но в итоге она убеждает не верить глазам. В этом суть её игры, её правила и достоинство, в этом источник нашего удовольствия». Что может явить иллюзию присвоенности взгляда? По каким законам возможна репрезентация места, которое может предьявить глазу чужеродность взгляда, его [чуже] странность?!

Unheimliche – жуткое, отсылает к месту (лат. *lokus suspectus*) в жуткое время ночи (*intempesta nocte*). Это то, что «имеет начало в давно известном и издавна привычном», но то, что «должно было оставаться тайным, сокровенным и выдало себя наружу»¹⁹. Это столкновение с местом, отныне нескрытым, непотаённым от взгляда – от взгляда, ставшего чужим; это сумерки, вызывающие чувство неприятного страха.

Вернёмся к вопросу, главенствующему в визуальном искусстве второй половины XX столетия: как передать приближение Вещи? Из всего вышесказанного очевидно, что жуткое имеет отношение не только к переживаемому опыту. Жуткое – прежде всего проблема формы! При этом Лакан, говоря о живописи, настаивает, что в картине всегда есть нечто такое, что имеет отношение к взгляду, даже если речь идёт об обычном пейзаже, написанном мастером голландской или фламандской школы. И дело не просто в том, что функция картины призвана захватить взгляд в ловушку. Художник «даёт взгляду некую пищу, но в то же время приглашает зрителя полотна свой взгляд отложить – сложить его, как слагают оружие. В этом и состоит умиротворяющий, аполлонический эффект живописи»²⁰.

В такого рода размышлениях Лакан пытается найти коренной принцип функционирования живописи. В живописи имеет место обман зрения, но дело не просто в живописной иллюзии, не в создании иллюзорного эквивалента предмета. Взгляд отставлен, отложен, и в этом смысле живопись даёт нечто не взгляду, а глазу. При этом Лакан оговаривается, тут же замечая, что не все направления живописи вписываются в такого рода принцип. Торжество взгляда над глазом может быть поколеблено, стратегия обмана и приманки выявлена. К примеру, Лакан ссылается на работы таких экспрессионистов, как Мунк, Энсор, Кубин, на полотнах которых, в отличие от всех других живописных направлений, взгляд не укрощается.

¹⁹ Фрейд З. Жуткое // *Психологические сочинения*. М.: СТД, 2006. С. 266, 268.

²⁰ Лакан, *Четыре основных понятия психоанализа*, указ. соч., с. 84.

Эти полотна обращают нас к взгляду, делая невозможной простую тавтологию акта восприятия.

Интересно, что в своих живописных экспериментах Панкеев, из его же воспоминаний, поначалу стремился относиться к образу слишком добросовестно (*gewissenhaft*). Мюриэл Гардинер в своих воспоминаниях о встрече с Человеком-Волком в 1956 году, то есть по прошествии почти пятидесяти лет его художественной деятельности, отмечала, что его пейзажи стали свободными в стиле и выборе цвета. По словам самого Человека-Волка, позже он приходит к пониманию того, что «добросовестность – враг искусства, по крайней мере, живописи». В живописи «добросовестность» как стремление к фотографической точности и застылости неизбежно обнаруживает недостаток акта зрения, непреодолимую власть невидимого. В связи с этим интересен случай, произошедший с Панкеевым летом 1951, когда он оказался в Русской зоне, пытаясь зарисовать дом. Этот случай, который, судя по переписке, его взбудоражил, обернулся адом безвременья из двадцати одного дня в ожидании допроса русскими военными властями; эти дни, по его же словам, стали для него самым чудовищным кошмаром. Именно об этом происшествии ему хотелось больше всего говорить по прошествии пяти лет на встрече с Гардинер в марте 1956 в Вене. Образ, перенесённый на холст, будучи заведомо запретным, взваливает на него «чудовищное бремя моральной вины, как если бы он был шпионом или преступником»²¹. Вспоминая дом, зарисовка которого стоила ему встречи с русскими военными, Человек-Волк писал:

«Я рисовал не здание как таковое, а пейзаж передо мной, дом являлся дополнением – всего лишь несколько цветowych пятен»²².

Итак, дом – всего лишь пятно. В этом высказывании пациента Фрейда ярко проявляется связь с симптомом пациента. Вспомним ещё раз жалобы пациента, определяющие, по его представлению, суть его болезни: «мир как бы окутан завесой». Симптом пациента Фрейда: мир неясен, мир пребывает в сумеречном состоянии. Завеса скрадывает мир, его ясность, делая мир трудноопределимым, трудноразличимым. Завеса предстаёт своего рода пятном, скрывающим некую часть из поля видимого.

В анализе Диди-Юбермана пятно предстаёт элементом, который «не требует того, чтобы быть увиденным, он лишь требует смотра на что-то “спрятанное”, хотя и очевидное, находящееся здесь же, яркое, но трудноопределимое»²³. К функции пятна Лакан обращается не раз в связи с настройкой оптики видимого. Так, в семинаре *Тревога* Лакан говорит крайне важную вещь:

²¹ Фрейд, *Из истории одного детского невроза*, указ. соч., с. 297.

²² Там же, с. 300.

²³ Didi-Huberman G. *L'art de ne pas decrire. Une aporie du detail chez Vermeer // La part de l'oeil*. 1986. № 2. P. 118.

«Чтобы вскрыть кажущийся характер удовлетворения, приносимого формой как таковой, затем более укоренённой в визуальном эйдосе идеей, чтобы разорвать покров иллюзий, достаточно ввести в визуальное поле пятно»²⁴.

Лакан добавляет, что любое пятно становится в поле видимого своего рода родимым пятном, которое как раз и указывает на место, где находится *объект малого а*. «Глядит на меня не столько форма, сколько лежащее на ней пятно родинки»²⁵. Именно поэтому родинка является полем притяжения гораздо большим, чем, например, взгляд партнёра и партнёрши. Лакан поясняет: ведь этот взгляд отражает меня, другими словами, он является, по сути, моим собственным отражением. Функция же пятна и заключается в том, что проявляет область, соккрытие которой выступает условием любого представления. Пятно, будучи видимым, обращено к невидимому. Оно скрывает и в то же время намекает на присутствие того, что может привести к расстройству привычной оптики видимого, делая более невозможным аполлонически-созерцательное видение или ту форму видения, «которая находит удовлетворение в самой себе, воображая себя сознанием»²⁶.

Диди-Юберман приводит другой пример возможности репрезентации приближения Вещи, говоря о произведениях минималистского искусства, в отношении которых невозможно ограничиться видимым. Гипотеза Диди-Юбермана состоит в том, что эти объекты способны представлять зрительную диалектику той игры, в ходе которой мы умели [потом мы забыли её]²⁷ «тревожить наше видение и придумывать местонахождения этой тревоги»²⁸. Кубы Тони Смита способны «придавать стать тому, что в другом месте конституировало бы исчезающий субъект: они вызывают взгляд, открывающий полость страха во всём, что мы в них видим». Эти геометрические объёмы тревожат зрение, обладая способностью смотреть из глубины, из своего визуального несходства «вырабатывая провал, в котором бесследно пропадает видимое», в разъятии пространства и в остановке движения.²⁹ Именно такого приёма добивались Дональд Джадд и Тони Смит в избыточности репрезентации немоты чёрного объёма. Это репрезентация по ту сторону традиционного визуального объекта.

«Мы имеем право на тавтологию “я вижу то, что я вижу” лишь в том случае, если не признаём за образом власти преподносить свою визуальность как провал, утрату – пусть даже моментальную, – прожитую в пространстве нашей видимой уверенности в нём. И как раз

²⁴ Лакан, *Тревога*, указ. соч., с. 314.

²⁵ Там же.

²⁶ Лакан, *Четыре основных понятия психоанализа*, указ. соч., с. 83.

²⁷ Речь идёт об игре в *Fort/Da* – игре ребёнка в катушку, описанную Фрейдом в 1920 в работе *По ту сторону принципа удовольствия*.

²⁸ Диди-Юберман, указ. соч., с. 78.

²⁹ Там же, с. 120.

отсюда, из этого провала, образ приобретает способность на нас смотреть».³⁰

Этим объёмам свойственна некая массивность представления, или визуальная избыточность, которая предстаёт намеком на символическую нехватку и трудности представления. Также можно говорить о визуальной избыточности в сновидении с волками – я имею в виду *большие хвосты, как у лисиц*, слишком явно намекающие на фигуру несостоявшейся кастрации.

Репрезентация слишком близкого приближения Вещи возможна также посредством эстетики прыжка, внезапности, что ярко проявлено в сновидении в распахивающемся окне. Так, Кьеркегор говорит о возможности репрезентации страха, ссылаясь на прыжок знаменитого датского танцора Бурнонвиля в роли Мефистофеля.

«Ужас, который охватывает тебя, когда видишь, как Мефистофель впрыгивает в окно и замирает в позе прыжка! Этот порыв в прыжке ужасает вдвойне, поскольку обычно взрывается изнутри совершенно спокойного положения и производит бесконечно сильное впечатление»³¹.

Это форма репрезентации внезапности, которая делает невозможной предсказуемость и стабильность. Интересно, что, рассуждая на эту тему, Лакан вводит образ, хорошо иллюстрирующий эту идею внезапности, – речь идёт о моллюсках, которые, находясь на тарелке, неожиданно открывают свои створки. Для Лакана этот образ имеет очевидную связь с описанным Сартром в *Тошноте* фантазмом внезапно возникающих из стены или иной поверхности языков. В этом образе вновь присутствует элемент неожиданности, когда в щели, дыре открывается для взгляда то, что доселе было спрятано, некая бесформенная изнанка видимого.

В заключение хотелось бы заметить, что в поиске этих способов визуализации объекта, расшатывающего стабильность, важно помнить замечание Лакана о том, что любое искусство характеризуется тем или иным способом организации вокруг пустоты, любое произведение искусства всегда призвано так или иначе заключить в свой круг Вещь. Произведения искусства подражают объектам, хотя их цель вовсе не в представлении: «они делают из этого объекта нечто иное. Другими словами, они лишь притворяются подражающими». В то время как этот объект всегда «поставлен ими в определённое отношение к Вещи»³².

³⁰ Диди-Юберман, указ. соч., с. 87.

³¹ Кьеркегор С. Понятие страха // Кьеркегор С. *Страх и трепет*. М.: Республика, 1993. С. 204.

³² Лакан, *Этика психоанализа*, указ. соч., с. 184.