

луслове: нет стандартного понимания значения слова, текста, человеческой судьбы, истории событий, поскольку у стандартного нарратива совсем не осталось субъекта. «Зеркальное» и «призматическое» Ж. Лакана, многократно отразившись друг от друга (друг в друге и друг через друга) в суетливом хаосе повседневности, порождает специфические коллизии псевдосмыслов, «когнитивных теней» и социально-культурных симулякров. Этот мир может быть объявлен незначительным и даже микроскопичным, может не замечаться, но он *неуничтожим*, это деталь, без которой немедленно разрушается целое. Объединяя ранее противопоставленное – психологическое и когнитивно-семиотическое начала – и О. Кириллова и А. Люсий раскрывают сложный мир символических ощущений, коммуникативных недоговоренностей и социальных видений, той «незначительной» материи, которая в условиях социально-культурной переходности вырастает до решающих масштабов. Пост-лакановский мир – это мир, симулирующий сам себя, мир, который содержит большой набор параллельных, часто противоречивых «психоаналитических дискурсов» существования атомарного индивидуума в псевдосмыслах без означающих.

Этот важный разговор не завершен и, конечно, будет продолжен на страницах нашего журнала.

И.Е. Фадеева, В.А. Сулимов

О.А. Кириллова

**Как эта полная луна... (лакановская диалектика
возвышенного объекта в постсоветской культуре)**

УДК 008.001.14

В статье сквозь призму психоанализа Ж. Лакана рассматривается образ «Неизвестной» И. Крамского, создавшего семиотически многослойный и парадоксальный образ. Автор определяет особенность его в отсутствии означаемого, что делает возможным систему его культурных вариаций. *Женщина без означающего* становится семиотическим ключом целой эпохи отечественной культуры.

Ключевые слова: психоанализ, значение, образ, культурная эпоха.

O.A. Kirillova

As this full moon... (Lacans dialectics raised object in Post-Soviet culture)

© О.А. Кириллова, 2012

Through the prism of psychoanalysis of Z. Lakana the article deals with the image of «Unknown person» I. Kramsky, who created a semiotics multilayered and paradoxical image. The author defines its feature in absence meant that does possible its systems cultural and variations. The woman without meaning becomes a semiotics key for a cultural epoch.

Key word: psychoanalysis, value, image, cultural epoch.

*...В канкане вакхической свадьбы, полночных безумств посреди,
она жениха целовать бы могла. Но не станет, не жди.*

... ..

*Укрывшись во мрак чернобурки, в атлас, в золотое шитье,
в холодном сгорит Петербурге холодное сердце ее.*

М. Щербаков

Возвышенное в постсоветской культуре функционирует как вытесненное и возвращённое – вытесненное практически полностью из дискурса повседневности и социальных практик, но возвращённое в культуру в виде художественного образа. Этот образ зачастую предстает как *образ женственного* (в «соловьёвском» понимании – практически противопоставленный образу женского), унаследованный из позднесоветской культуры, которая сумела выделить в 1980-е гг. особое *пространство возвышенного*, свободное от влияния любого варианта политически ориентированной культуры, феминистическое по определению. Причем возвышенное в этой культуре изначально было позиционировано как ретроспективное, реминисцентное, аниметичное, как некая отсылка к условному синтезированному «прошлому», в котором сходились бы невозможным образом два полюса культуры Нового Времени – «классическое» и «романтическое», отождествляясь в повседневном дискурсе интеллигенции и противопоставляясь «современному» как негативной категории. Проблематично позиционировать возвышенный объект в постсоветской культуре, вероятно, из-за происшедшего слияния, уничтожения дистанции между воображаемым и повседневными практиками, между прошлым и настоящим. Рубеж 1980–1990-х и начало 2000-х в отечественной культуре представили нам два модуса постмодернизма. В одном происходит некая проекция настоящего в идеализированное, синтезированное прошлое и симбиотическое слияние с ним, дающее о себе знать в настоящем через общекультурную знаковую. Во втором «прошлое отменено», поскольку ассимилировано без остатка неким диффузным настоящим, поглотившим будущее, и его знаки уже функционируют автономно от контекста как некие «непривязанные» атрибуты этого диффузного настоящего, как, по Лакану, «не-

пристёгнутые означающие». В культуре позднесоветского – постсоветского периодов женский образ отсылает к пространству иного; этот образ в платоновском смысле анамнетичен и несет некое напоминание о высоком. Он ретроспективен и является некой инкрустацией «прошлого» в ткани повседневности. Это модус женского, отсутствующий в актуальности, но «возвращённый» прошлым и актуализированный в измерении искусства. В качестве такого повсеместного напоминания о возвышенном можно привести пример общеизвестной «Неизвестной» с портрета Крамского, функционирующий в качестве «чистого знака» именно советской культуры, отсылки к культурному пространству аксиологизированного прошлого.

Но если, скажем, отпечатанная на ЭВМ «занятная репродукция Джоконды», которую демонстрирует начальнице-мымре бессмертная Верочка-Ахеджакова в «Служебном романе», апеллирует скорей к абстрактной общечеловеческой аксиологии «культурных ценностей», то совсем не так дело обстоит с «Неизвестной». Она также глубоко аксиологична, поскольку служит знаком не просто «культуры», но «культурности», будучи одновременно и неопровержимым маркером именно советского культурного пространства, и местом проекции этой культуры в некое свое, «отечественное» *прошлое*, где, как было сказано, отождествляются понятия «классический» и «романтический» в противовес их культурологическому пониманию как бинарной оппозиции европейской культуры XVIII–XIX веков. В этом хронотопе «Неизвестная» Крамского – органичный сплав двух временений, форма репрезентации «дореволюционного» прошлого в социалистическом опять же «прошлом», избранный объект, постоянное техническое воспроизведение которого позволяет пренебречь всей «сокровищницей русской классики», в нем одном воплотив все насущные для определённого типа культуры черты. В самом деле, подобной популярности не удостоился ни один женский образ русского классического искусства, но в то же время ни с одним, пожалуй, не обходились столь утилитарно.

Итак, мы изначально определяем данный *возвышенный объект* как объект-парадокс или же объект-оксюморон – как, собственно, оксюморон и является само понятие *возвышенного объекта* с точки зрения классической эстетики, поскольку возвышенное в принципе не может быть объективировано – в силу его необъятности (бесформенности и чрезмерности), по Канту, а по Гегелю – в силу его невыразимости (абсолютности и невоплотимости). Это понятие-оксюморон возникло уже только в постсоциалистическом типе лакановского дискурса – в «культовой» работе словенца С. Жижика «Возвышенный объект идеологии» (1989), который выводит это понятие из двух лакановских концептов: 1) *невозможного*

объекта – объекта-Вещи (с большой буквы) «Das Ding», принадлежащего порядку Реального, 2) объекта маленькое *a* – объекта-причины желания, частичного объекта в Другом. Из этих двух понятий Жижек формирует невозможное понятие возвышенного объекта – возведённого (скорей, чем редуцированного) на ступень этой фрейдовской Вещи и занимающего пустое место священного – место, возникновение которого ему обязательно предшествует [3, с. 67].

Так, «Неизвестная» Крамского – пример того, как возвышенный объект низводится на ступень Вещи (в том числе, и в лакановском понимании Das Ding). Это тот случай, когда «экспозиционные возможности» объекта, в данном случае просто изумляющие, соответствуют, совершенно по В. Беньямину, степени его десакрализации. «Неизвестную» из культурного контекста собственной эпохи вырывает именно феномен технической репродуцируемости (превращенный В. Беньямином в некий культурологический слоган), сообщивший ей новую ипостась (и новое место) в знаковой системе культуры, кардинально отличной от культурного контекста её возникновения. Это произведение производит надлежащий эффект только в репродукциях, вполне соответствуя беньяминовскому определению: «Репродуцированное произведение искусства во все большей мере становится репродукцией произведения, рассчитанного на репродуцируемость» [1, с. 52].

Однако в свою эпоху «Неизвестная» оказалась ближе всего к возникшим именно тогда возможностям технического воспроизведения как живописного полотна, так и реальности – что сообщает ей момент репортажности (единственный момент брошенного взгляда из движущейся кареты), который гораздо вернее может быть схвачен объективом фотоаппарата, нежели кистью художника, обычно начинающей свою медленную траекторию по полотну не раньше, чем на него нанесён предварительный эскиз (здесь, наоборот, картина, вышедшая из-под рук живописца, в каком-то смысле имитирует не требующий приложения усилий дагерротип). Тем самым она стремится вернуться в режим бесстрастного повторения, технического копирования – уже фактически от дагерротипа к линотипу – стремится в этом повторении обесценить себя и стать образцом-воплощением кича в той его формулировке, которая связывает его в первую очередь с «промышленной имитацией уникальных изделий» [7, с. 30].

Эта формулировка представляется нам более уместной, нежели приведенная в «Словаре культуры XX века» В. Рудневым, где кич назван «зарождением и одной из разновидностей постмодернизма», «массовым искусством для избранных» [10, с. 135] – «мастерская сделанность» и имплицитная ирония в большей степени соответствуют формулировке *кэмп* у С. Зонтаг [5, с. 81]. В то же время кич отличается безусловным приятием

своих объектов и стремлением к возвышенному, создавая парадоксальные симулякры искренности. Ретро-кич, означаящим которого является «Неизвестная» теперь уже в двух культурных текстах – советском и постсоветском, делает предметную сферу областью её иконографии, а сам её образ – подобием промышленного клейма, удостоверяющим принадлежность того или иного грубо стилизованного утилитарного предмета к «исторической классической традиции». Формы репродуцирования «Неизвестной» разнообразны и абсурдны: рядом с традиционным её присутствием в сувенирных рядах на упомянутых уже эмалевых брошках, расписных шкатулках, подсвечниках и проч., т. е., на имитациях предметов традиционного «дворянского» обихода, стоит отметить и случаи экспериментирования, намеренного или ненамеренного, с этим визуальным образом в новом контексте, на неожиданном фоне. При этом стоит отметить, что кичевое обыгрывание образа «Неизвестной» Крамского имеет свои особенности: если в случае с упомянутой Джокондой зачастую имеет место деформация, разложение, фрагментация образа, то Незнакомка сохраняет целостность образа, который копируется буквально как *штамп*, а предметом обыгрывания служит *место* – фон, на котором она репрезентирована, *рама*, в которую вписана.

Здесь можно привести два примера уже из «новой» постсоветской культуры, после распада единого культурного пространства, раздела стран. Один из них – реклама автоконцерна «Мазда» с российского бигборда. Фото сделано современным фотографом, но и костюм, и поза, и выражение лица модели, и петербургская локация, указывают на образец – максимально точное воспроизведение канона Незнакомки. При этом авторы сознательно отдают предпочтение воспроизведению не визуальных, а *знаковых* примет образа: к примеру, аристократическая бледность лица героини Крамского весьма органично заменена ровным бронзоватым зимним загаром фотомодели, явно отсылающем к дорогому солярию (сегодняшний признак принадлежности к «новой аристократии», столетие назад воспринятый бы как признак недопустимого плебейства), и сидит она, также вальяжно, но прямо, не в коляске, конечно же, но в открытом «ландолете бензиновом» фирмы-заказчика. Второй пример, менее изысканный, но ещё более курьёзный – обертка конфет «Панночка», выпущенных одной из украинских кондитерских фабрик: украинское слово «барышня» отсылает в то же время и к inferнальной гоголевской героине (с которой это слово в русском языке ассоциируется *par excellence*), тем гуще и грознее хмурятся её брови в овальном портрете и сгущаются тени на лице, усиливая демоническим подтекстом оттенок зловещего, имплицитно присутствующий и в самом оригинале.

В конце концов, изначальная форма её репрезентации (станковая картина) также подлежит массовому воспроизведению в двух основных вариантах: или же в форме выполненной полиграфическим способом репродукции, подразумеваемой Беньямином, или же в виде копии, выполненной вручную, к которой понятие «технического воспроизведения» ещё более применимо, так как оно всегда механично, бездушно, если не сказать – цинично: зачастую изготовленные на скорую руку масляные копии выглядят кривыми зеркалами, смещённые пропорции неизбежно вызывают эффект гротеска; между глазом и рукой художника-кустаря неизбежно обозначается лакановский разрыв (неизбежный в самой структуре возвышенного объекта). А также подобные изделия (не произведения) неизбежно и безответно заставляют задуматься о конечной инстанции адресата-потребителя, которая представляется онтологически невозможной.

При этом, органичная в этой веренице разнокалиберных воспроизведений, «Неизвестная» неизбежно проигрывает в ключевой для Беньямина ситуации «здесь и сейчас оригинала», определяющей, по Беньямину, *понятие его подлинности*. Неуместность «Неизвестной» – только в месте её репрезентации как оригинала и больше нигде. Хотя *аура дали*, по словам Беньямина, разрушается репродуцированием в «страстном стремлении приблизить к себе вещи» [1, с. 52], «Неизвестная», напротив, сообщает любой прозаичной, повседневной обстановке эту *ауру дали*, воплощённой дали, чем и можно объяснить, в частности, её невероятную утилитарную популярность, тогда как в своем изначальном контексте она этой ауры лишается, в виде оригинала являя собою ту самую приближенную даль, *здесь-даль*, не вызывающую ничего, кроме недоумения и ощущения утраты.

При этом универсальность этого знака и его индифферентность к контексту репрезентации зачастую позволяет рассматривать его как *некое промышленное клеймо возвышенного на полях трансгрессии* сквозь призму массовой культуры и кинематографа. В этом качестве она функционирует в ряде кинолент советского периода, навязчивым повторением маркируя визуальный ряд фильма Василия Шукшина «Калина красная» (1973), и сложно сказать, где она выглядит более уместно – в миниатюрной броши на груди положительной героини Любы (эмалевая брошка на белой блузке – явная апелляция к «классической городской культуре» в условиях сельского быта, с «Незнакомкой» же в ободке эта апелляция становится тавтологичной) или в золоченой раме над пиршественным столом, за которым «народ для разврата собрался» по велению трансгрессивного героя Егора Прокудина. Кинематограф 2000-х идёт дальше, органично помещая «Незнакомку» в локусы состоявшихся и длящихся трансгрессий: так же равнодушно-надменно она взирает снизу вверх с обрамленной репродук-

ции на происходящее в квартире мента-садиста («Груз-200», режиссер А. Балабанов, 2008 г.) или же – с затертого обрывка журнальной репродукции на еще более жуткую берлогу нацмена-трактирщика посреди сибирской тайги («Сибирь Монамур», режиссер В. Росс, 2011 г.). Сложно себе представить во всех этих контекстах другой *светлый образ*, который также будет всегда на своём месте в казарме, тюрьме, психиатрической больнице.

По словам Беньямина, оригинал всегда вписан в культурную *традицию*. В этом отношении «Неизвестная» уникальна тем, что является идеальным репрезентантом той культурной традиции, которой была изначально отвергнута, в той культуре, где она является, по сути, инородным телом, но в которую она только и вписана по-настоящему как *идеализированный образ одухотворенной женственности*. «Неизвестная» не *традиционна*, но *революционна* ещё и в том смысле, что только после революции она обретает право на полноценное существование среди шедевров русского классического искусства: в Третьяковской галерее она появилась не ранее 1925 г., поскольку Павел Николаевич Третьяков мотивировал свой отказ приобрести её почти крылатой фразой, что он собирает в своей галерее все ценное, что есть в русском искусстве, за исключением непристойного (эти слова, заметим, сказаны им автору «Крейцеровой сонаты»). Тот факт, что сегодня именно «Неизвестная» позиционируется как символ Третьяковской галереи (опять же средствами полиграфической репродукции – например, на обложках почти всех альбомов о галерее, которые можно приобрести в её стенах), невозможно не расценить как символическую месть чопорному купцу-старообрядцу.

Однако что же непристойного в «Неизвестной»? Сама возможность этого вопроса применительно к данной картине так же шокирует наших современников, как шокировала она современников Крамского на XI выставке «Товарищества передвижников» 1883 г. – для них ответ был очевиден.

Возвращаясь к контексту репрезентации оригинала: в музейном зале «Неизвестная» контрастирует и диссонирует с женскими образами окружающих полотен неким нетипичным избытком поверхности – физически ощутимо выписанными деталями дорогого наряда (не все они в репродукциях видны), избытком здоровья, которым пышет её лицо нездешних и грубоватых очертаний – вот уж впрямь: «*Кругла, красна лицом она, как эта глупая Луна на этом глупом небосклоне*», – интересно то, как в репродукции эта избыточность фактуры, почти чувственно ощутимая, превращается в некую почти аскетическую серафичность черного силуэта с «благородными» вкраплениями белого (в эскизном варианте её наряд был ещё более скромнен – курсистке впору!). Изначально обвинения и своди-

лись, видимо, всего лишь к наряду – *слишком дорогому* для женщины благородной или хотя бы порядочной – как некой отправной точке и одновременно метонимии её идентичности; чего стоит хотя бы знаменитое определение Ковалевского: «...исчадие больших городов, которые выпускают на улицу женщин, презренных под их нарядами, купленными ценой женского целомудрия». Итак, непристойность «Неизвестной» изначально определялась преимущественно её знаковой принадлежностью к определённому *социальному типу* – принадлежностью, которая опять-таки не артикулирована внятно и содержит в себе внутренний элемент логической незавершённости, бессмысленного зияния, слепого пятна. Однако совершенно очевидно, что одной лишь дороговизны наряда на самом деле мало для подобных обвинений. Вступая в диалог с Ковалевским, С. Анфимов пишет: «Неизвестно, кто перед нами – порядочная женщина или презренная, в наряде, купленном ценой женского целомудрия, но в ней отразилась эпоха». Ключевое слово – *неизвестно*, являющееся как означаемым картины, так и означающим женщины. «Неизвестная» – слово, на котором упорно настаивает Иван Крамской, тщательно обходя молчанием остальное (как мы помним, на её первый публичный показ он вообще не явился, чтобы избежать лишних расспросов). Это подчёркнутое молчание Крамского – симптом картины; нагнетание этого молчания автора-субъекта, помноженного на молчание картины-объекта, и вписывает в центр его *слепое пятно*. Так вокруг «Портрета Неизвестной», не затрагивая её «ядра» – её загадки, циркулируют смыслы, вербализированные и нет, циркулируют слухи и предположения о её реальных и литературных прототипах.

Акцентируем здесь широко известный факт, что Крамской упорно именовал свое произведение именно «*Портретом Неизвестной*», упорно дистанцируясь от жанровой сцены. «Неизвестная» – значит: неозначенная женщина, *женщина без означающего*. Женщина, утратившая означающее и сама ставшая чистым знаком – как в данном случае, знаком целой культурной традиции: «Неизвестно: кто эта дама, порядочная или продажная, но в ней сидит целая эпоха».

Долгие таксономические ряды идентификаций делают элемент гипотетического «порока», вписанный в сетку означающих картины, «блуждающим». «Дороговизна наряда», безупречно при этом строгого и чопорного – слишком шаткое основание, чтобы поименовать изображённую женщину – проституткой («кокотка в коляске» – отзыв В. Стасова), куртизанкой (женщиной, принимающей нескольких богатых любовников за вознаграждение; «дорогая камелия» – отзыв А. Мурашко), содержанкой (находящейся на содержании у одного, без оформления брака), или «падшей женщиной» – т. е. женщиной, личная жизнь которой не вписывается в

рамки семейного канона. Именно к последнему разряду принадлежат основные литературные корреляты Незнакомки, причём здесь уже «дорого-визна наряда» как знаковая деталь отходит на второй план, а отождествление происходит на основании внешних примет и общей *ауры* создаваемого образа. Это Анна Каренина и Настасья Филипповна, две первых героини литературной триады, обычно идентифицируемой с женским образом Крамского, которую замыкает блоковская Незнакомка, принадлежащая уже к иной традиции (именно в ней возвышенный объект напрямую соотнесён с образом проститутки, отсылая к большому числу биографических незнакомок Александра Блока), от которой героиня Крамского и унаследовала своё «второе имя».

Настасья Филипповна, как мы помним, появляется в романе сначала как портрет (дагерротип) – и для князя Мышкина, и для читателя! – те же черное шелковое платье, и черный взгляд, и имплицитный Петербург невидимым фоном. Фотографичность, репортажность являются определяющими чертами репрезентации образа Настасьи Филипповны (тема фотографии в романе Достоевского, в частности, подробно проанализирована Э. Вахтелем [2]). Анна Каренина, напротив, становится объектом портретирования лишь после утраты своего социального означаемого (вместе с утратой статуса дамы из высшего света – жены и матери), и её образ охарактеризован как «постоянно ускользающий от художника» – вначале её облик пытается отразить на полотне сам Вронский, затем профессиональный живописец Михайлов (прототипом которого считается собственно Иван Крамской) – что-то существенное в её облике неуловимо ускользает. В целом временной разрыв между созданием романа «Анна Каренина», портретом Льва Толстого и «Неизвестной» совсем невелик. В это самое время Крамской проникается идеями «Крейцеровой сонаты» и пишет о «глубоких трущобах женской натуры». Сходство Незнакомки с Анной Карениной устанавливается благодаря чисто внешним признакам её описания, разбросанным по тексту Льва Толстого: «блестящие, казавшиеся тёмными от густых ресниц, серые глаза», «чуть заметная улыбка, изгибавшая её румяные губы» и особенно «эти своевольные короткие колечки курчавых волос, всегда выбивавшиеся на затылке и висках».

Обратим внимание, однако, на первое описание внешности Настасьи Филипповны у Достоевского (опять же на портрете!): «Она была сфотографирована в черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, повидимому, темнорусые, были убраны просто, по домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; *выражение лица страстное и как бы высокомерное* (курсив мой – О.К.)». Вот, поистине, формула выражения лица «Неизвестной», в котором сливаются две эти полярности точно так же, как трансгрессия и аскеза сливаются воедино в

режиме существования «инфернальниц» Достоевского: и Настасья Филипповна, и её литературная преемница Грушенька соблюдают целомудрие почитай монашеское, непроницаемая завеса которого приподнимается вспышкой Митинога откровения о «пальчике», который «позволила поцеловать», а больше «ничего не позволила», ретроспективно осветившей и характер «кутежей» Настасьи Филипповны с Рогожиным. Этот столь явно сформулированный запрет вводит нас в то неминуемое фантазматическое «пространство запретного» (без понятия запрета, собственно, невозможное), которое столь блестяще описано С. Жижекком в кинематографе Хичкока. Причём Жижек подчёркивает, что: «Самое важное здесь – эта инверсия, посредством которой тишина вдруг становится зловещей, а за холодным безразличием скрываются самые невоздержанные удовольствия – короче, запрет на прямое действие открывает пространство галлюцинаторного желания» [4, с. 45].

Уточним: даже не высокомерие – *надменность*. Именно изначальная холодность – «замороженность», «подвешенность» «Неизвестной» имплицитно смену ее температурного режима, руководствуясь исключительно логикой инверсии, логикой невозможного желания. Очевидно, что поле «непристойности», причин которой мы тщетно доискивались вначале, лежит явно «за рамой» картины, но при этом как бы и глядящего на нее субъекта вписывает в раму картины, делая его объектом картины, а *Незнакомку* – её Взглядом. Функция Взгляда здесь – редуцировать «субъект, обращённый в ничто» как «образное воплощение минус-фи кастрации – кастрации, являющейся тем центром, вокруг которого организуются, в рамках основных влечений, желания» [9, с. 92] – этой теме посвящен у Лакана целый пассаж в XI семинаре «Четыре базовых понятия психоанализа». Вписанная в интерьер как репродукция, *Незнакомка* являет собою воплощённый Взгляд – «объект, от которого зависит фантазм, на котором повис колеблющийся, мерцающий субъект» [9, с. 92]. Поэтому она и является неким анаморфотическим зиянием комнаты, её «*objet dard*», по выражению Марселя Дюшана. *Незнакомка* – уникальный объект, воплощающий диалектику верха и низа, холода и жара, черноты и света.

Взгляд *Незнакомки* как взгляд кладёт начало внедрению в визуальную культуру текстуального феминизма культуры декаданса с её культом *femme fatale*. Приведём всего лишь несколько фактов подряд, удерживаясь от комментариев: в 1883 г. Крамской выставляет на суд общественности «Неизвестную»; в 1884 – появляется картина «Неутешное горе», на которой изображена жена художника, только что потерявшая двух младших сыновей; в 1887 умирает он сам от «обострения грудной и сердечной болезни».

О портрете возвышенной, холодной, любимой красавицы как воплощении Взгляда, настаивающего героя-субъекта на пике трансгрессии, наиболее откровенно сказано в стихотворениях Шарля Бодлера и его наивернейшего переводчика Эллиса. Комментируя XXXII сонет «Цветов зла», Жан-Поль Сартр, припомнив всю гамму того, что могла бы увидеть перед собою некая абстрактная Незнакомка на портрете, заключает: «В любом случае, эта холодная, безмолвная и неподвижная фигура оказывается для Бодлера способом эротизации социального наказания. Она подобная тем зеркалам, с помощью которых некоторые любители изошренности наблюдают за собственными утехами...» [11, с. 399], что вполне сочетается с сартровским «врасплох» из «Бытия и ничто», пассаж, который цитирует Лакан в «Четырёх базовых понятиях психоанализа»: «Взгляд, который ловит меня врасплох и внушает мне стыд...» [9, с. 92]. Коль скоро же «подобна зеркалам», то инверсия неминуема... низведённая с пьедестала своей горней точки наблюдения, она подобна будет поверженной статуе (NB!) в тот *низкий* миг, когда станет...

«Но не станет, не жди», – пропел о ней – о Взгляде комнаты – Михаил Щербаков, также ассоциируя её с роем «сатиров, менад и силенов ручных», моделируя невозможную ситуацию: «В канкане вакхической свадьбы, полночных безумств посреди, она жениха целовать бы могла...» (какая вообще может быть «вакхическая свадьба»? явный оксюморон), инверсивно разворачивая экспозицию текста, пятясь от невозможных фантазмов к узнаваемому описанию визуального образа. Ибо кто же, если не она? Русалка? – несомненно, тем более что в Третьяковке и висит напротив «Русалок» Крамского. Цыганка? – да, явно читается в знойном, южном типе лица. Цикада? – возможно, по ассоциации с летней ночью, «Песни Песней» Соломоновой и купринской, библейской и малороссийской чернейшей (уж никак не *белой*). «Мрак чернобурки, атлас, золотое шитье» – наличествуют, как и холодный – заснеженный! – Петербург у неё за спиной: «В холодном сгорит Петербурге холодное сердце её». И это «горение» меж двух эпитетов «холодный», и тот замороженный Петербург, в который она вплавлена взглядом – горячим? холодным? – жгучим.

Женщина без означающего, обращённая в «чистый знак» – таков парадокс ключевого возвышенного образа отечественной культуры. «Как эта полная луна, всегда слегка сбоку, она царит над горизонтом советской себлайм-культуры (*на этом глупом небосклоне*)» [6, с. 17], и здесь, по слову Ж. Лакана, «не случайно на горизонте, на самом своде небесном, возникает серебряная нить ночного серпа, напоминающая о заднем плане происходящего...» [8, с. 45].

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Киноведческие записки. 1989. Вып. 2.
2. Вахтель Э. «Идиот» Достоевского: роман как фотография // НЛО. М., 2002. № 57.
3. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: ХЖ, 1999. С. 67.
4. Жижек С. Глядя вкось. М., 1999. С. 45.
5. Зонтаг С. Заметки о кэмпе // Мысль как страсть. М.: Русское феноменальное общество, 1997.
6. Кириллова О. Серп холодной луны: Реконструкции моделей чувственности. – СПб.: Алетейя, 2010.
7. Кравченко А.И. Культурология: Словарь. М.: Академический проект, 2000.
8. Лакан Ж. Семинары. Кн. 5: Образование бессознательного. М.: Гнозис, 2004.
9. Лакан Ж. Четыре основных понятия психоанализа. М., Гнозис, 2004.
10. Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. С. 135.
11. Сартр Ж.-П. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1997.

А.П. Люсий

**Всадник и Всадница: Лаканомическая экскурсия
по утаенному полюсу Петербургского текста¹**

УДК 316.7

В статье исследуется сложный путь взаимного постижения литературы и изобразительного искусства с их диалектическими взаимосвязями и противоположностями. На основе сопоставления методов прямого чтения Медного всадника, осуществленного Владимиром Топоровым сквозь призму Георгия Федотова, и картины Ивана Крамского «Неизвестная», сделанной Ольгой Кирилловой сквозь призму Лакана, автор концептуализирует существование Всадницы как утаенного полюса Петербургского текста русской культуры.

© А.П. Люсий, 2012

¹ Статья представляет собой фрагмент книги автора «Поэтика предвосхищения: Россия сквозь призму литературы, литература сквозь призму культурологии», которая выходит в Москве в издательстве «Товарищество научных изданий КМК».