

Содержание

<i>Александр Павлов. Переизобретение социальной философии</i>	7
МЕЛАНХОЛИЯ	21
МОЧЬ-НЕ-МОЧЬ	39
ГОЛАЯ ЖИЗНЬ	59
ПОРНО	83
ФАНТАЗИЯ	97
ПОЛИТИКА ЭРОСА	113
КОНЕЦ ТЕОРИИ	125
Послесловие переводчика	141
ПРИМЕЧАНИЯ	151

МЕЛАНХОЛИЯ

В последнее время часто провозглашают конец любви. Любовь якобы погибает от бесконечной свободы выбора, разнообразия вариантов, принуждения к оптимизации. В мире неограниченных возможностей любовь считают невозможной. Оплакивают и охладевшую страсть. В своей книге *Почему любовь ранит?*¹ Ева Иллуз объясняет все это

¹ Иллуз Е. Почему любовь ранит? Социологическое объяснение. М.: Издательство «Директ-Медиа», 2020. Здесь и далее в постраничных сносках даны примечания переводчика, в конечных сносках — примечания автора.

Агония эроса

рационализацией любви и распространением технологии выбора. Эти социологические теории любви тем не менее не признают, что сегодня происходит нечто, угрожающее любви существенно больше, чем бесконечная свобода или неограниченные возможности. К кризису любви приводит не только слишком большое предложение *других*, но и эрозия *Другого*, которая протекает сейчас во всех областях жизни и сопровождается возрастающей нарциссификацией Себя. *Исчезновение Другого* — вот действительно драматический процесс, который, однако и к несчастью, развивается незаметно для многих.

Эрос обращен к *Другому* в особом смысле, который не встраивается в режим Я. Поэтому в *аду Однообразия (Hölle des Gleichen)*, на который все больше походит современное общество, нет эротического

опыта. Он предполагает асимметрию и экстериорность Другого. Неслучайно Сократа как возлюбленного называют *atopos*. Другой, которого я вождедею и который меня завораживает, *неуместен* (*ortlos*). Он изымает себя из языка Однообразия: «Своей атопичностью Другой приводит язык в дрожь: нельзя говорить о нем, про него, любой признак оказывается мучительно ложным, тягостно бестактным <...>»¹. Сегодняшняя культура постоянного с-равнения (*Ver-Gleichens*) не допускает негативности *atopos*. Мы постоянно сравниваем все со всем, тем самым сводя все к *Однообразию*, потому что мы утратили именно этот опыт атопии Другого. Негативность *атопического* Другого изымает себя из потребления. Поэтому общество потребления стремится устранить атопическую инаковость в пользу потребляемых, *гетеро-*

топических различий. Различие — это позитивность, в отличие от инаковости. Сегодня повсюду исчезает негативность. Все выравнивается до объекта потребления.

Сегодня мы живем в обществе, которое становится все более нарциссическим. Либи́до инвестируется прежде всего в свою собственную субъективность. Нарциссизм — это не себялюбие (*Eigenliebe*). Субъект себялюбия ради себя самого совершает негативное отграничение от Другого. Нарциссический субъект, напротив, не может ясно установить свои границы. Так расплывается граница между ним и Другим. Мир является ему только в оттенках его самого. Он неспособен познать Другого в его инаковости и признать эту инаковость. Смыслы появляются только там, где он как-то опознает самого себя. Он всюду

вязнет в собственной тени, покуда в ней не захлебывается.

Депрессия — это нарциссическое заболевание. К ней приводит перенапряженный, болезненно перегруженный эгоцентризм. Нарциссически-депрессивный субъект выматывает и изматывает самого себя. Он *безмирен* и оставлен *Другим*. Эрос и депрессия противостоят друг другу. Эрос увлекает субъекта от самого себя к Другому. Депрессия, наоборот, опрокидывает его в него самого. Сегодня нарциссический субъект достижений (*Leistungssubjekt*) нацелен прежде всего на успех. Успехи позволяют Одному (*des Einen*) самоутверждаться за счет Другого. Тем самым лишенный своей инаковости Другой деградирует до зеркала, которое утверждает субъекта в его эго. Эта логика признания вовлекает нарциссического субъекта достиже-

Агония эроса

ний еще глубже в его эго. Таким образом развивается *депрессия успеха*. Депрессивный субъект достижений утопает и захлебывается в себе самом. Эрос, напротив, делает возможным опыт *Другого* в его инаковости, которая выводит субъекта из его нарциссического ада. Он запускает добровольное *самонепризнание*, добровольное *самоопустошение*. Специфическое *становление слабым* охватывает субъекта любви, которое тем не менее сопровождается одновременным чувством силы. Это чувство, разумеется, является не *собственным достижением* Одного, но *даром Другого*.

В аду однообразия прибытие атопического Другого может принимать апокалиптическую форму. Иными словами, сегодня только конец света может освободить, даже избавить нас от ада Однообразия. Так, фильм Ларса фон Триера

Меланхолия начинается с известия об апокалиптическом, бедственном событии. Мы часто связываем бедствия (Desaster) с *несчастливой звездой* (*Unstern*, лат. *des-astrum*). В ночном небе над владениями своей сестры Жюстин замечает красноватую мерцающую звезду, которая позже оказывается несчастливой. *Меланхолия* — это *desastrum*, с которой и начинаются все невзгоды. Но она оказывается и *негативом*, который оказывает исцеляющее, очищающее действие. В этом смысле *Меланхолия* — это парадоксальное имя, потому что именно эта планета и приносит исцеление от депрессии как особой формы меланхолии. Она манифестирует себя как атопический Другой, который вырывает Жюстин из нарциссического болота. Поэтому она буквально расцветает перед лицом несущей смерть планеты.

Агония эроса

Эрос побеждает депрессию. Напряженное отношение любви и депрессии с самого начала управляет кинодискурсом *Меланхолии*. Прелюдия из *Тристана и Изольды*, которая музыкально обрамляет фильм, взывает к силе любви. Депрессия предстает как невозможность любви. Или же невозможная любовь ведет к депрессии. Лишь когда «Меланхолия» вторгается в ад Однообразия как атопический Другой, в Жюстин вспыхивает эротическое желание. В обнаженной сцене на скале у реки мы видим пронизанное страстью тело влюбленной. В ожидании Жюстин потягивается под синим светом несущей смерть планеты. Эта сцена производит впечатление, что Жюстин буквально жаждет смертельного столкновения с атопическим небесным телом. Она ждет приближающейся катастрофы как счастливого соединения

с любимым. Здесь неизбежно возникает мысль о смерти в любви у Изольды. Перед близкой смертью Изольда также с наслаждением отдает себя «беспредельному дыханью миров»¹. Неслучайно, что именно в этой единственной эротической сцене фильма снова звучит прелюдия из *Тристана и Изольды*. Своим волшебством она взывает к близости эроса и смерти, апокалипсиса и избавления. Приближающаяся смерть парадоксальным образом оживляет Жюстин. Она открывает ее Другому. Освободившись из своего нарциссического плена, Жюстин также начинает заботиться о Клэр и своем сыне. Подлинная магия фильма состоит в удивительном превращении де-

¹ «В нарастании волн, // в этой песне стихий, // в беспредельном дыханье миров — // растаять, // исчезнуть, // все забыть... // О, восторг!!!» Текст оперы Вагнера «Тристан и Изольда». Перевод В. Коломийцова.

прессивной Жюстин в любящую. Атопия Другого предстает как утопия эроса. Ларс фон Триер целенаправленно использует классические картины, чтобы дискурсивно управлять фильмом и наделять его особой семантикой. Так, в сюрреалистической преамбуле к нему он показывает картину Питера Брейгеля *Охотники на снегу*, которая погружает зрителя в глубокую зимнюю меланхолию. На заднем плане картины пейзаж граничит с водой, как и владения Клэр, появляющиеся до картины. Обе сцены имеют схожую топологию, так что зимняя меланхолия *Охотников на снегу* распространяется и на владения Клэр. Одетые в темное охотники, глубоко склонившись, идут домой. Черные птицы на деревьях делают зимний пейзаж еще более мрачным. Вывеска трактира «У оленя» с изображением святого висит криво и почти отваливается.

Кажется, Бог оставил этот по-зимнему меланхолический мир. Затем Ларс фон Триер отрывает от неба черные клочья, которые медленно падают и пожирают картину как пожар. За этим меланхолическим зимним ландшафтом следует живописная сцена, в которой Жюстин будто срисована с *Офелии* Джона Эверетта Милле. С венком из цветов в руке она плывет по воде, как прекрасная Офелия.

После ссоры с Клэр Жюстин снова впадает в отчаяние и беспомощно скользит взглядом по абстрактным картинам Малевича. Затем она в припадке выбрасывает с полок развернутые книги и демонстративно меняет их на другие картины, каждая из которых отсылает к потаенным человеческим страстям. В этот же самый момент снова звучит прелюдия из *Тристана и Изольды*. Таким образом снова поднимается тема любви, желания

и смерти. Первой Жюстин разворачивает книгу с *Охотниками на снегу* Брейгеля. Затем она в спешке принимается за Милле с его *Офелией*, следом за *Давида с головой Голиафа* Караваджо, *Страну лентяев* Брейгеля и, наконец, за рисунок Карла Фредрика Хилла, на котором изображен одинокий ревущий олень.

Плывущая по воде прекрасная Офелия с ее приоткрытым ртом и теряющимся в пространстве взглядом, как у святого или влюбленного, вновь намекает на близость эроса и смерти. С песнями, подобно нимфе, как говорится у Шекспира¹, умирает Офелия, возлюб-

¹ «<...> Ее одежды, // Раскинувшись, несли ее, как нимфу; // Она меж тем обрывки песен пела <...>». Шекспир У. Гамлет, принц Датский // Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах. М.: Государственное издательство «Искусство», 1960. Т. 6. С. 5–157. Здесь: с. 127.