

они звучат в форме: «Куда мы *двигаемся?*» или «Откуда *Оно* или *Они* *взялись?*». Это завуалированные варианты детского «Откуда я *взялся?*», только первый вариант — позитивный, а второй — негативный. Затем слышится: «Кто я, какой я?», замаскированное под «Что собой представляет/ют *Оно/Они?*». Будь эти вопросы озвучены в их изначальной форме, в «истинной речи», которую Лакан идентифицирует с бессознательным, на нарративном уровне жанр не мог бы существовать как история об исследованиях и изысканиях (каковой он, собственно, и является). Вот почему вопросы о происхождении и идентичности, а также конвенциональный знак «сексуальность» плюс «женщина», провоцирующий эти вопросы, должны подвергнуться вытеснению.

Барбара Крид Ужас и монструозно-фемининное. Воображаемое отторжение (абъекция)

Мама ... сегодня сама не своя.
Норман Бейтс. Психа

I. Все человеческие общества обладают концепцией монструозно-фемининного — того шокирующего, пугающего, ужасающего, отвратительного, абъектного *, что есть в женщине. «Вероятно, ни одно существо мужского пола не свободно от шока, связанного с угрозой кастрации, при виде женских гениталий», — писал Фрейд в работе 1927 года «Фетишизм»¹. А Джозеф Кэмпбелл в своей книге «Примитивная Мифология» заметил, что «существует мотив, появляющийся в примитивных мифологиях, так же как и в работах современных сюрреалистов и сновидениях невротиков, известный как “зубастая вагина” — вагина кастрирующая. Его же соответствием, или вариацией, является так называемая “фаллическая мать”, — удачным примером этого мотива служат длинный нос и пальцы злой ведьмы»².

Классическая мифология также перенаселена различными гендерными монстрами, многие из которых женского пола. Медуза Горгона, с ее «дурным глазом», головой в извивающихся змеях и высунутым язы-

* В переводе мы нередко передаем традиционный для фрейдистской и лакановской системы термин «отторжение», «отторгаемое» его прямой транскрипцией, *абъектное*. В самой традиции этот термин осмысливается в его естественной связке с понятиями «субъекта» и «объекта», но в большей части текстов для переводчиков вполне достаточно смыслового, а не прямо лингвистического указания на наличие такой связи. Не настаивая ни в коей мере на переделке традиции, мы, однако, сочли невозможным в рамках данного перевода лишить русского читателя возможности проследить эту прямую взаимосвязь, в особенности же там, где она оказывается в центре авторского разбора. А-бъектное (приставка «а» привативум, не отрицание, а усиление) — это не объектное или субъектное, но то, что отбрасывается, отвергается при их создании, а значит, и то, что остается интимно с ними связанным и что, будучи отброшенным, как тень, грозит вновь обнаружить себя в субъекте и в объекте и поглотить их. В этом смысле мы и предлагаем прочитать контекст фразы: «в женщине есть нечто а-бъектное». — *Примеч. пер.*

¹ Freud Sigmund. Fetishism//Freud S. On Sexuality. Harmondsworth: Penguin, Pelican Freud Library. 1981. Vol. 7. P. 354.

² Campbell Joseph. The Masks of God: Primitive Mythology. New York: Penguin, 1969. P. 73.

ком, была царицей этого женского пантеона; мужчины, коих постигло несчастье взглянуть на нее, мгновенно превращались в камень.

Фрейд совершенно не случайно соотносит взгляд Медузы с не менее ужасающим видом материнских гениталий, ибо концепция монструозно-фемининного, так, как она была сконструирована внутри/на базе патриархальной и фаллоцентричной идеологии, самым тесным образом связана с проблемами полового различия и кастрации. В 1922 году он утверждает, что «голова Медузы занимает место репрезентации женских гениталий»³. Принимая фрейдовское толкование, мы можем увидеть, что миф о Персее существует в рамках повествования об *отличии* женской сексуальности — отличии, основанном на монструозности и вызывающем страх кастрации в наблюдателе мужского пола. «Вид головы Медузы заставляет смотрящего затвердевать от ужаса, превращает его в камень»⁴. Ирония, присутствующая здесь, не проходит и мимо Фрейда, который замечает, что затвердевать также означает эрекцию. «Изначально это даже предлагает смотрящему некое утешение: он все еще обладатель пениса, и затвердевание подтверждает для него этот факт»⁵. Можно задаться вопросом, не вызывает ли опыт ужаса — опыт фильмов ужасов — сходных изменений в теле мужчины-зрителя. А что сказать о других выражениях, применимых к зрителям как мужского, так и женского пола: «я чуть не обделался от страха», «меня чуть не вырвало», «у меня мурашки по телу побежали»? Каково соотношение между этими физическими состояниями, этими телесными отбросами (пусть даже только метафорическими) и ужасным — в особенности же монструозно-фемининным?

II. Работа Юлии Кристевой «Силы ужаса»⁶ снабжает нас предварительной гипотезой для анализа этих проблем. Хотя это исследование и посвящено литературе, оно тем не менее предлагает способ соотнести монструозно-фемининное в фильмах ужасов с материнской фигурой и с тем, что Кристева называет «отторгающим», «абъектным», с тем, что не «уважает границы, занимаемые места, правила», что «расшатывает идентичность, систему, порядок» (С. 4). Обобщая, можно сказать, что Кристева пытается исследовать те разнообразные способы, которыми абъекция, отторжение как источник ужаса пользуется в своей работе внутри патриархальных обществ в качестве средства отделения человеческого от нечеловеческого и субъекта, сформированного полностью, от субъекта, сформированного лишь частично. Ритуал при этом становится тем сред-

³ Freud Sigmund. Medusa's Head // The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol. 18. London: Hogarth Press, 1964. P. 273—274.

⁴ Ibid. P. 273.

⁵ Ibid.

⁶ Kristeva Julia. Powers of Horror: An Essay on Abjection. New York: Columbia University Press, 1982. Далее цитируемые страницы этой работы даются в тексте в скобках.

ством, с помощью которого общества возобновляют свой первоначальный контакт с отвергаемым, а-бъектным элементом, а затем исключают этот элемент.

Посредством ритуала разграничительные линии между человеческим и нечеловеческим проводятся заново и предположительно еще глубже. Одной из ключевых фигур отторжения является мать, которая становится а-бъектом в тот момент, когда ребенок отвергает ее в пользу отца, репрезентирующего символический порядок. Проблема с этой теорией, особенно для феминисток, состоит в том, что Кристева никогда до конца не проясняет своего собственного отношения к подавлению женщин. Ее теория неловко движется между объяснением и оправданием способа образования человеческих обществ, основанных на подчиненном положении женщин.

Кристева укореняет свою теорию материнского в абъектном, прослеживая его меняющиеся характеристики от языческих культов и культов матери-богини через иудаистский монотеизм к кульминации в христианстве. Она рассматривает отвратительное, или абъектное, в следующих формах: как ритуал осквернения (defilement) в язычестве; как библейская скверна (abomination), табу в иудаизме и как само-осквернение, интериоризацию в христианстве. Однако Кристева помещает абъекцию не только в ритуальный или религиозный контекст. Она утверждает, что отторжение «укоренено исторически (в истории религий) и субъективно (в образовании идентичности субъекта) в самом первичном устройстве материнской функции — мать, женщина, воспроизводство» (С. 91). Главное, что интересует Кристеву, лежит в области структурирования субъективности в ходе абъективации, когда субъект проговаривается абъектом (отторгаемым) посредством как религиозного, так и культурного дискурса, то есть через позиционирование субъекта в ритуальных практиках и в языке.

«Для аналитика-семиолога вопрос — в том, чтобы понять, как далеко мы можем зайти в своем анализе ритуальной нечистоты. Историк религии остановится скоро: нечистое — это то, что основывается на естественном «отвращении». Антрополог идет еще дальше: нет ничего «отвратительного» самого по себе; «отвратительное» — это то, что не подчиняется классификационным правилам, характерным для данной символической системы. Что касается меня, то я продолжаю задавать вопросы... Не существует ли субъективных структурных компонентов, которые внутри организации всякого говорящего существа соответствуют той или иной символической системе и представляют если не стадии, то, по крайней мере, *типы* субъективности как и *типы* общественного устройства? Типы, которые при окончательном анализе можно определить по положению, занимаемому субъектом внутри языка...?» (С. 92).

Исчерпывающий анализ этой теории не входит в задачи данной статьи; я предлагаю остановиться преимущественно на рассуждениях

Кристевой по поводу абъекции и участия последней в конструировании человеческого субъекта. Меня интересуют два понятия: а) понятие «границы» и б) отношения матери и ребенка. В ключевых пунктах я также буду опираться на ее рассуждения об абъектном, отторгаемом, в отношении религиозного дискурса. Эту область нельзя обойти молчанием, ибо что становится явственным при чтении ее работ, так это то, что определения монструозного, как они конструируются в дискурсе современного хоррора, укоренены в древних религиозных и исторических понятиях отторгаемого — в особенности в связи с религиозной «скверной»: половая распущенность и перверсия; телесные изменения, упадок и смерть; человеческое жертвоприношение; убийство; труп; телесные отбросы; женское тело и инцест.

Место отторгнутого (абъектного) — это «место, где разрушается смысл» (С. 2), место где Я не есмь. Отторгнутое угрожает жизни; его необходимо «искоренить» из мест обитания живого субъекта, изгнать из тела и поместить по другую сторону воображаемой границы, отделяющей Я от того, что ему угрожает. Кристева цитирует Батая:

«Отторжение [абъекция] <...> это всего лишь неспособность с достаточной решительностью совершить необходимый акт изгнания отторгаемых [абъектных] вещей (однако этот акт — основа всего коллективно-го существования)» (С. 56).

Хотя субъект и должен исключать абъектное, он тем не менее должен быть к нему терпим, ибо то, что угрожает уничтожить жизнь, помогает и определить (define) жизнь. Кроме того, такой акт исключения является необходимой гарантией того, что субъект займет подобающее ему/ей место в отношении символического.

«Каждому Я свой объект, каждому Сверх-Я свой абъект. Это не невинная экспансия или вялая скука репрессии, не смещения и трансформации желания, что искажают тела, ночи и речь; скорее, это то тяжкое страдание, возвышенное и опустошающее, с которым Я мирится, ибо Я относит его на отцовский счет (*verse au père — père-version**): я переношу страдание, ибо я воображаю, что в этом состоит желание другого... На грани несуществования и галлюцинации, на грани той реальности, которая, если я признаю ее, уничтожит меня. Там абъектное и абъекция — отторгаемое и отторжение — мои защитники. Буквари моей культуры» (С. 2).

Абъектное может переживаться разнообразными способами, один из которых связан с телесно-биологическими функциями, а другой вписан в символическую (религиозную) экономию. Например, Кристева

* Непереводимая игра слов. По-французски «*На счет отца*» звучит как *vers le père* и в перестановке дает «пер-версию». То есть перверсивное отклонение создается за счет придания возвышенного смысла фигуре Отца, которая требует страдания от Я. — Примеч. пер.

утверждает, что отторжение еды является, «возможно, самым элементарным и архаичным видом отторжения (абъекции)» (С. 2). Еда, однако, отвергается, только если она обозначает границу «между двумя разделенными территориями» (С. 75). Кристева описывает, как в детстве пенка на поверхности молока, которым ее хотят напоить отец и мать, становится знаком «их желания», знаком, отграничивающим ее от их мира, знаком, которого она не хочет. «Но поскольку еда не является “другим” для “меня” — той, которая существует только внутри их желания, — то это я себя изгоняю, я выплевываю себя тем же движением, которым “я” претендую себя утвердить» (С. 3). Диетические запреты являются, конечно же, центральным элементом иудаизма. Кристева утверждает, что они напрямую связаны с запретом на инцест. И утверждает она это не только потому, что это мнение поддерживается психоаналитическим дискурсом и структурной антропологией, но и потому, что «сам библейский текст, в своем движении, в наиболее интенсивные моменты своих доказательств и наглядных примеров, возвращается к этой мифологеме архаического отношения к матери» (С. 106).

Предельным абъектом является труп. Тело защищает себя от телесных отходов, таких как кал, кровь, моча и гной, извергая эти субстанции, так же, как оно извергает пищу, которую по каким-то причинам субъект находит неприемлемой. Тело отводит себя от них и от тех мест, где они остаются, с тем чтобы можно было продолжить жить.

«Такие отходы выделяются, с тем чтобы я мог жить, до тех пор, пока не наступит потеря из потерь, когда во мне ничего не останется и само мое тело не выпадет за свои пределы — *cadere, cadavre**. Если кал символизирует границу, место, где Я не есмь, но которое позволяет мне быть, то труп, самый отвратительный из всех отходов, является границей, которая покушается уже на все. Это больше не “Я” изгоняю. “Я” изгоняем» (С. 3—4).

В библейском контексте труп тоже — самое отверженное. Он обозначает собою одну из основных форм нечистоты — тело без души. В качестве вида отходов он — нечто полностью противопоставленное духовному, религиозно-символическому.

«Посему трупоглобители, неразумные обожатели бездушного тела, суть главные представители враждебных религий, легко опознаваемых по своим кровавым культам. Однако в подобных культах сокрыт неоценимый долг перед матерью-природой, от которой нас отделяют запреты, изрекаемые Яхве» (С. 109).

В связи с жанром фильмов ужасов стоит заметить, что ряд наиболее популярных устрашающих фигур — это «тела без душ» (вампиры), «живые трупы» (зомби) и «поедатели трупов» (упыри). Таким образом

* *Cadere* — падать (лат.). *Cadavre* — произв. труп, или падаль. — Примеч. пер.

хоррор конструирует и сталкивает нас с зачаровывающим, соблазняющим аспектом абъекции. Интересно также то, что столь древние фигуры абъекции, как вампир, упырь, зомби и ведьма (одним из многих преступлений которой было использование трупов в своих магических ритуалах), продолжают снабжать современное кино его наиболее завораживающими и пугающими образами. Оборотень, чье тело обозначает распад границ между человеческим и животным, также принадлежит к этой категории.

Отторжение (абъекция) также возникает там, где индивид не способен уважать закон и где индивид становится лицемером, лжецом, предателем.

«Всякое преступление, поскольку оно привлекает внимание к хрупкости закона, отвратительно, абъектно, но преступление, заранее продуманное, — хитрое убийство, лицемерная месть — является таковым в максимальной степени, потому что оно еще больше обнажает эту хрупкость. Тот, кто отрицает мораль, не отвратителен; в аморальности есть своего рода величественность... Отвратительное, абъекция, напротив, имморальна, зловеща, коварна и темна...» (С. 4).

Так, абъектные вещи высвечивают «хрупкость закона» и существуют по другую сторону границы, отделяющей живущего субъекта от того, что угрожает его уничтожить. Но отторжение — не то, от чего субъект когда-либо может почувствовать себя вполне свободным; оно всегда будет рядом, призывая нашу самость войти в себя, в то место, где распадается значение. Субъект, сконструированный внутри/посредством языка, посредством желания смысла, проговаривается также и абъектом, местом бессмысленного: так, субъект постоянно находится под угрозой абъектного, которое возбуждает в нем желание, но которое должно быть им отвергнуто из страха самоуничтожения. Принципиально здесь то, что абъекция всегда двусмысленна. Как и Батай, Кристиева подчеркивает притягательность, но также и ужас неразличенного.

«Мы можем называть это границей, но отторжение, абъекция, — это прежде всего двусмысленность. Поскольку, даже ослабляя хватку, отторжение не полностью отсекает субъект от того, что ему угрожает, — напротив, отторжение создает для него ощущение постоянной угрозы. Но также еще и потому, что отторжение само — сочетание приговора и аффекта, осуждения и страстного желания, знаков и стимулов. Отторжение сохраняет то, что существовало в архаике предобъектных отношений» (С. 9—10).

Фильмы ужасов, по меньшей мере в трех отношениях, кажутся иллюстрацией работы отторжения на социокультурной арене. Во-первых, фильмы ужасов изобилуют образами отторгаемого, абъектного, главным из которых будет труп, целый или изувеченный, оставляющий после себя

всевозможные телесные отходы, такие как кровь, рвота, слюна, пот, слезы и гниющая плоть. В рамках понятия *границы*, по Кристиевой, когда мы говорим, что от такого-то фильма ужасов «меня тошнит» или что из-за него я «чуть не обделался от страха», мы в действительности определяем этот фильм ужасов как «произведение отторжения», как «отторжение в действии» — и в прямом, и в переносном смысле. Быть зрителем фильмов ужасов означает не только желание перверсивного удовольствия (созерцать тошнотворные, ужасные образы, наполняться страхом/желанием неразличенности), но также и желание, насладившись перверсией, вытошнить, извергнуть, изгнать отвратительное, абъектное (с безопасного зрительского места).

Во-вторых, в некотором отношении центральным для конструирования монструозного в фильме ужасов становится понятие границы: абъектное есть то, что пересекает или угрожает пересечь «границу». Хотя специфическая природа границы меняется от фильма к фильму, функция монструозного остается той же — устроить встречу символического порядка с тем, что угрожает его спокойствию. В некоторых фильмах ужасов монструозное производится на границе между человеческим и нечеловеческим, человеком и зверем (*Доктор Джекил и мистер Хайд*, *Тварь из Черной лагуны*, *Кинг-Конг*); в других — это граница между естественным и сверхъестественным, добром и злом (*Кэрри*, *Экзорцист*, *Омен*, *Ребенок Розмари*); или же монструозное возникает на границе, разделяющей тех, кто принимает свои естественные гендерные роли, и тех, кто этого не делает (*Психо*, *Одевшие для убийства*, *Отражение страха*); или граница проходит между нормальным и ненормальным сексуальным желанием (*Путешествие*, *Голод*, *Люди-кошки*).

В отношении конструирования абъектного внутри религиозных дискурсов интересно отметить, что различные поджанры фильмов ужасов кажутся соответствующими различным религиозным категориям абъекции. Например, кровь как религиозная скверна становится формой абъекции в «кровавой мясорубке» (splatter movie) (*Техасская резня бензопилой*); каннибализм, еще одна форма религиозного «отвратительного», — главная тема фильмов о плоти как мясе (*Ночь живых мертвецов*, *У холмов есть глаза*). Труп как отвратительное — абъект в фильмах про упырей и зомби (*Злые мертвецы*, *Зомби — пожиратели тел*); кровь как табуированный в религии объект — центральный мотив фильмов про вампиров (*Голод*), так же как и фильмов ужасов как таковых (*Кровососущие уроды*). Человеческие жертвоприношения конструируются как религиозное отвратительное практически во всех фильмах ужасов, и телесные увечья в этой роли — также центральная тема всех «мясорубок» (slasher movie), особенно тех, где на части рассекают женщину, — в знак ее «отличия», ее нечистоты (*Одевшие для убийства*, *Психо*).

III. Третий способ, которым фильмы ужасов иллюстрируют работу отторжения, относится к конструированию материнской фигуры как абъекта. Кристева утверждает, что все индивиды переживают отторжение во время своих первых, самых ранних попыток оторваться от матери. Она рассматривает отношения «мать—ребенок» как отмеченные конфликтом: ребенок стремится освободиться, а мать не спешит отпустить его. Из-за «неустойчивости символической функции» в этом наиболее важном пункте — в пункте запрета, наложенного на материнское тело (как защиты против аутоэротизма и как инцестуального запрета), по утверждению Кристевой, материнское тело становится местом встречи конфликтующих желаний. «Здесь всем правят импульсивные желания и создают странное место, которое я, вслед за Платоном (*Тимей*, 48—50), назову *хорой*, *вместилищем*» (С. 14). Положение ребенка становится тем более неустойчивым, что, пока мать продолжает удерживать ребенка подле себя, он продолжает служить удостоверением ее собственного существования — существования, которое нуждается в оправдании из-за глубоко проблемных взаимоотношений матери с символической реальностью.

«Это бурный, неловкий процесс отделения с постоянным риском вновь подпасть под влияние власти, столь же охранительной, сколь и удушающей. Та трудность, с которой сталкивается мать в признании символического порядка (и в ответном признании с его стороны), — другими словами, та проблема, которая у нее есть с фаллосом, представленным в фигуре ее отца или мужа, — не способствует облегчению для будущего субъекта процесса выхода из его естественного обиталища» (С. 13).

В ходе попыток ребенка вырваться мать превращается в абъект, отторгаемое; в этом контексте, там, где ребенок борется за то, чтобы стать отдельным субъектом, абъекция служит «предварительным условием нарциссизма» (С. 13). Снова мы можем наблюдать отторжение в действии в дискурсе хоррора, когда ребенок старается оторваться от матери, представляющей собой архаическую материнскую фигуру, в ситуации неизменного отсутствия отца (*Психо*, *Кэрри*, *Птицы*). В этих фильмах материнская фигура конструируется как монструозно-фемининное. Отказываясь ослабить хватку, мать мешает ребенку занять подобающее место в отношении к Символическому. Частью поглощенный желанием замкнуться в блаженных отношениях с матерью, частью испытывающий ужас перед отделением от нее, ребенок с легкостью сдается утешительной неге отношений по принципу диады. Кристева утверждает, что целая область религии берет на себя функцию обуздания этой угрозы.

«Вот где мы встречаемся с ритуалами осквернения и их производными, которые, базируясь на чувстве отвращения и будучи сосредоточены на материнском, пытаются символизировать новую угрозу субъекту: угрозу быть затопленным дуальными отношениями, риск уже не потери части (кастрации), но полной потери своего существа. Функция этих ре-

лигиозных ритуалов — заковать страх субъекта перед безвозвратным растворением его собственной идентичности в материнской» (С. 64).

Как в таком случае вводится и усиливается запрет контакта с матерью? Отвечая на этот вопрос, Кристева связывает с фигурой матери универсальные практики ритуалов осквернения. Она показывает, что во всех ритуальных практиках осквернения грязные, оскверняющие объекты распределяются на две категории: экскрементную, которая угрожает личности извне, и менструальную, которая угрожает ей изнутри.

«Экскременты и их подобию (гниение, инфекция, болезнь, труп и т.д.) знаменуют собой ту опасность, которая преследует личность извне: эго, которому угрожает не-эго; сообщество перед внешней угрозой; жизнь, которой угрожает смерть. Менструальная кровь, с другой стороны, знаменует угрозу, приходящую изнутри идентичности (социальной и сексуальной); она угрожает отношениям между полами внутри социального устройства и, через процесс интериоризации, идентичности каждого из полов при столкновении с половым различием» (С. 71).

Обе категории нечистых объектов связаны с матерью; ее связь с менструальной кровью самоочевидна, а ассоциация с ней экскрементных объектов возникает благодаря роли матери в обучении контролю сфинктера. Кристева утверждает, что первый контакт субъекта с «авторитетом» — это контакт с авторитетом матери, когда ребенок в ходе взаимодействия с матерью узнает о собственном теле: о форме тела, о чистом и нечистом, о его хороших и плохих участках. Кристева указывает на этот процесс как на «первичное картографирование тела» и называет его «семиотическим». Она проводит различие между «материнским авторитетом» и «отцовскими законами»:

«Материнский авторитет — это опекун при картографировании нашего тела как чистого и правильного; он отличается от отцовских законов, в рамках которых в ходе фаллической фазы и обретения языка судьба человека принимает очертания» (С. 72).

Описывая ритуалы осквернения на примере кастовой системы Индии, Кристева проводит разграничение между материнским авторитетом и отцовским законом. Она утверждает, что период «картографирования чистого и правильного тела» характеризуется использованием «авторитета без вины»: это время, когда еще наличествует «слияние матери и природы». Однако Символическое вводит «совершенно отличающуюся вселенную социально значимых практик, где на авансцене появляются смущение, стыд, вина, желание и т.д., — фаллический порядок». В индийском контексте эти два мира сосуществуют гармонично благодаря работе ритуалов осквернения. Здесь Кристева отсылает к практике публичных испражнений в Индии. Она цитирует В.С. Найпола, который говорит, что никто и никогда не упоминает «в речах или в книгах эти фигуры на кор-

точках по той простой причине, что их никто не замечает». Кристева утверждает, что этот разрыв между миром матери (вселенной без стыда) и миром отца (вселенной стыда) в других социальных контекстах превратился бы в источник психоза; в Индии же он обретает «совершенную социализацию»:

«Это может происходить потому, что учреждение ритуала осквернения берет на себя функцию дефиса или разделительной черты, позволяющей двум вселенным — вселенной *грязи* и вселенной *запрета* — легко касаться друг друга без того, чтобы с необходимостью определяться как таковые, как *объект* и как *закон*» (С. 74).

Образы крови, рвоты, гноя, кала и т.д. — это центральные образы для нашего культурно/социально сконструированного понятия ужасающего. Как таковые они означают разрыв между двумя порядками: между материнским авторитетом и отцовским законом. С одной стороны, эти образы телесных отходов несут в себе угрозу для субъекта, уже состоявшегося в своих отношениях к Символическому, как для субъекта «целостного и правильного». Они вызывают у субъекта — и протагониста в тексте, и зрителя в кинотеатре — отвращение и омерзение. Но, с другой стороны, они указывают в ту глубь времен, в которой еще существовало «слияние между матерью и природой»; когда телесные отходы, будучи выделены, еще не рассматривались как объекты замешательства и стыда. Их присутствие в фильмах ужасов может вызвать реакцию отвращения у аудитории, расположенной, как ей и подобает, внутри Символического, но на более архаическом уровне эта репрезентация телесных отходов способна пробуждать удовольствие прежде всего от нарушения табу на грязь, иногда описываемое как перверсивное удовольствие, и удовольствие от возвращения к тому времени, когда отношения матери и ребенка были отмечены ничем не нарушенным наслаждением от «игры» с телом и его отходами.

Современный фильм ужасов часто «играет» со своей аудиторией, «кормя» ее кровавыми сценами и нарочито демонстрируя «хрупкость» символического порядка в той телесной сфере, в которой подавленный материнский мир не перестает сигнализировать о своем присутствии. Это особенно очевидно в *Экзорцисте*, где мир Символического, представленный священником-как-отцом, и мир пред-символического, представленный женщиной, одержимой дьяволом, приходят в столкновение в ряде сцен. Нечистота женщины обозначена ее зловонным, грязным телом, покрытым кровью, мочой, калом и желчью. Характерно, что именно девочка-подросток в пубертатном возрасте, на пороге менструации становится такой одержимой; в одной из сцен кровь из ее израненных гениталий перемешивается с менструальной кровью, творя один из ключевых образов ужаса в этом фильме. В *Кэрри* самый чудовищный акт происходит тогда, когда любовная пара купается в свиной крови, символизирующей менструаль-

ные крови, — ведь женщин в этом фильме называют «свиньями», женщины кровоточат, «как свиньи», и это свиная кровь стекает по телу Кэрри в момент наивысшего любовного наслаждения, так же как в аналогичный момент в душе, где она наслаждается своим телом, стекает по ее ногам кровь менструальная. Кровь женщины и кровь свиньи текут вместе, обозначая ужас, стыд и унижение. Впрочем, в этом фильме именно мать говорит от лица Символического, идентифицируясь с порядком, сделавшим женскую сексуальность источником зла, а менструацию — знаком греха. Одержимость фильмов ужасов кровью, в особенности кровоточащим женским телом, когда это тело превращается в «зияющую рану», предполагает, что главной темой фильмов ужасов — и более всего таких поджанров, как «мясорубка», — является страх кастрации. Женское тело разрезается и увечится, не только для того, чтобы обозначить ее собственное кастрированное положение, но и для того, чтобы намекнуть на возможность кастрации мужчины. Под маской «сумасшедшего» он совершает над ее телом тот акт, которого боится больше всего сам, превращая все ее тело в кровоточащую рану.

Семиотика Кристевой указывает на то довербальное измерение языка, которое имеет отношение к звукам и тональности, к прямому выражению импульсов и физическому контакту с фигурой матери; «оно зависит от значения, но некоторым образом это не значение *лингвистических* знаков и не значение того символического порядка, который они основывают» (С. 72). С вхождением субъекта в Символическое, которое отделяет ребенка от матери, материнская фигура и обозначенный ею авторитет подавляются. Кристева утверждает, что функция ритуалов осквернения, в особенности тех, что связаны с менструальными и экскрементными объектами, состоит именно в том, чтобы отметить «границу» между материнским семиотическим авторитетом и отцовским символическим законом.

«Посредством языка и в рамках в высшей степени иерархизированных религиозных институций человек галлюцинирует “частичные объекты” — этих свидетелей архаической дифференциации тела на пути к эго-идентичности, которая также является половой идентичностью. *Осквернение*, от которого нас защищают ритуалы, — это не знак и не сущность. В том ритуале, который извлекает его из подавленного состояния, из порочного желания, осквернение есть транслингвистический след наиболее древних границ нашего “чистого и правильного” тела. В этом смысле, если это и отброшенный объект, то отбрасывается он от матери... Посредством символического института ритуала, иначе говоря, посредством системы ритуальных исключений, частичный объект становится *скриптом* — прописью границ, акцентом, который самим порядком означивания ставится не на (отцовском) Законе, но на (материнском) Авторитете» (С. 73).

Кристева утверждает, что исторически очищение от отторгаемого, абъектного было функцией религии, но с распадом «исторических форм» религии работа очищения полностью остается за «катарсисом *par excellence*, называемым искусством» (С. 17).

«В мире, где распадается Другой, эстетическая задача — нисхождение к основаниям символического конструкта — сводится к нахождению вновь и вновь хрупких границ говорящего существа, самых близких к его началу, к бездонной «первичности», созданной первичным подавлением. В этом опыте, который тем не менее управляется Другим, «субъект» и «объект» отталкивают друг друга, сталкиваются друг с другом, распадаются и начинают все заново — неразделимые, загрязненные, приговоренные, на самой границе того, что усваивается, мыслимо: на границе абъектного» (С. 18).

Это, могу утверждать, тоже центральный идеологический проект популярных фильмов ужасов — очищение отторгнутого путем «нисхождения к основаниям символического конструкта». В этом смысле фильмы ужасов сталкивают нас с абъектным (трусами, телесными отходами, монструозно-фемининным) с тем, чтобы в итоге извергнуть абъектное и вновь прочертить границу между человеческим и нечеловеческим. Как форма современного ритуала осквернения, фильм ужасов работает на то, чтобы отделить символический порядок от всего, угрожающего его устойчивости, в особенности от матери и всего того, что обозначается ее вселенной. В терминах Кристевой это означает отделить материнский авторитет от отцовского закона.

Как я уже говорила ранее, основная проблема с теорией Кристевой заключается в том, что она может быть прочитана в смысле предписания, а не описания. Эта проблема еще больше заостряется тем, что хотя Кристева и проводит различие между материнской и отцовской фигурами, однако, когда она говорит о субъекте, который еще только складывается, она не видит различий между детьми мужского и женского пола. Очевидно, что опыт *семиотической хоры* у ребенка женского пола должен отличаться от того же опыта у ребенка мужского пола, по тому, как с ними говорят, обращаются и т.д. Ибо мать уже конституирована как субъект с определенной гендерной позицией, живущий внутри патриархального порядка и, таким образом, осознающий различия между «маскулинным» и «фемининным» в отношении вопросов желания. Так, мать может относиться к ребенку мужского пола с более острым чувством гордости и удовольствия. Возможно, что и ребенок, в зависимости от своего пола, будет с большей или меньшей легкостью отвергать мать ради отца. Кристева не рассматривает ни один из этих вопросов. Также она не проводит различие между отношением взрослого мужского и женского субъекта к ритуалам осквернения — например, менструальным табу, где, как можно себе представить, гендерная определенность субъекта окажется решающей.

Как, например, женщины относятся к ритуалам осквернения, таким как менструальные ритуалы, которые столь негативно отражаются на них? Как женщины внутри отдельной культурной группы видят себя в отношении к табу, конструирующим их репродуктивные функции как абъектные? Возможно ли вмешаться в социальное конструирование женщины как абъекта? Или отношение субъекта к процессам отторжения, как они конструируются в рамках субъективности и языка, совершенно не поддается изменению? Является ли отторжение женщин непременным условием продолжения существования социального? Кристева никогда не задает вопросов такого характера. Поэтому ее теория отторжения может быть проинтерпретирована как апология социального порядка, утверждающегося ценой женского неравенства. Если же, однако, мы читаем ее как дескриптивную, стремящуюся объяснить истоки патриархальной культуры, тогда она снабжает нас невероятно полезной гипотезой для исследования репрезентации женщин в фильмах ужасов⁷.

IV. Фантастический фильм ужасов *Чужой* предлагает нам сложную репрезентацию монструозно-фемининного — материнской фигуры, как она представляется с точки зрения патриархальной идеологии. Она там — в сценариях перзосцены, рождения и смерти; она там — под различными масками матери-предательницы, орально-садической матери, матери как первозданной бездны; она там — в кинематографических образах крови, всегожирающей вагины, зубастой вагины, вагины как ящика Пандоры; наконец, она там — в протеичной фигуре чужого, в монстре, объекте-фетише, исходящем из матери и существующем для нее. Но именно архаическая мать, воспроизводящая/порождающая мать, наполняет незримым присутствием первую часть фильма, с ее акцентом на различных репрезентациях первосцены.

Согласно Фрейду, каждый ребенок либо становится свидетелем сексуального акта родителей, либо фантазирует о нем — и эти фантазии связаны с проблемой происхождения. Фрейд оставил открытым вопрос о причине таких фантазий, но предположил, что изначально они могут вызываться «наблюдением за сексуальным актом у животных»⁸. В работе о «человеке-волке» Фрейд указывал, что ребенок изначально не наблюдал за сексуальным актом своих родителей, но стал свидетелем совокупления животных, чье поведение он потом перенес на родителей. В ситуациях же, когда дети действительно становились свидетелями сексуального акта родителей, они, по утверждению Фрейда, обычно приходили к одному и

⁷ Критику «Сил ужаса» можно найти в: *Stone Jennifer. The Horrors of Power: A Critique of «Kristeva» // The Politics of Theory. Colchester, University of Essex, 1983. P. 38—48.*

⁸ *Freud Sigmund. From the History of an Infantile Neurosis, Case Histories II. Harmondsworth: Penguin, Pelican Freud Library, 1981. Vol. 9. P. 294.*

тому же выводу: «Они принимают то, что можно назвать *садистской точкой зрения на коитус*»⁹. Если ребенок воспринимает первосцену как некий монструозный акт — не важно, в реальности или в фантазии, — он может прифантазировать к нему и различных животных, и мифические существа. Вероятно, многие мифологические истории, в которых люди совокупаются с животными и другими существами (Европа и Зевс, Леда и Лебедь), являются переработкой этого нарратива первосцены. Любопытная фигура в этом контексте — Сфинкс с ее телом льва и лицом женщины. Фрейд предположил, что Загадка Сфинкса была, возможно, измененной версией той великой загадки, с которой встречается всякий ребенок: «Откуда берутся дети?» Самая крайняя форма такой первофантазии — это «наблюдение за соитием родителей, когда наблюдатель — не рожденный пока младенец в утробе матери»¹⁰.

Одним из главных мотивов фантастических фильмов ужасов (*Чужой, Нечто, Вторжение похитителей тел, Другие инostasи*) можно считать переработку первосцены в соответствии с изображением иных форм совокупления и порождения. *Чужой* предлагает различные варианты первосцены. И за каждым из них скрывается фигура архаической первома- тери, то есть образа матери в ее порождающей функции — матери как источника всей жизни. Эта архаическая фигура несколько отлична от представленной у Кристевой матери как *семиотической хоры*. Последняя является до-эдипальной матерью, которая существует лишь по отношению к патриархальной семье и символическому порядку. Концепт партеногенетической, архаической матери добавляет еще одно измерение материнской фигуре и представляет нам новый способ понимания того, как патриархальная идеология работает над отрицанием «отличия» женщины в рамках кинематографической репрезентации.

Первая сцена рождения случается в самом начале *Чужого*, когда камера/зритель исследует внутреннее пространство матери-корабля, чьей системой жизнеобеспечения является компьютер с подходящим названием — «Мать». Эпизод исследования внутреннего тела «Матери» достигает кульминации во время долгого скольжения камеры вниз по одному из коридоров, ведущему в утробоподобную комнату, где пробуждается от длительного сна команда из семи человек. Их будит голос Матери, за- секшей призыв о помощи с ближайшей планеты. Семеро астронавтов медленно появляются из своих спальных камер в ходе своеобразной сцены второго рождения — удивляющей своей свежей, клинически чистой атмосферой. В космосе рождение — это хорошо контролируемое, чистое, безболезненное предприятие. Нет ни крови, ни травмы, ни ужаса. Данную

⁹ Freud Sigmund. On the Sexual Theories of Children // Freud S. On Sexuality. Harmondsworth: Penguin, Pelican Freud Library, 1981. Vol. 7. P. 198.

¹⁰ Freud Sigmund. The Paths to the Formation of Symptoms, Introductory Lectures on Psychoanalysis. Harmondsworth: Penguin, Pelican Freud Library, 1981. Vol. 1. P. 417.

сцену можно было бы проинтерпретировать как первичную фантазию, в которой человеческий субъект рождается уже полностью развитым, — даже совокупление представляется излишним.

Вторая репрезентация первосцены — это эпизод, когда трое членов команды проникают внутрь незнакомого космического корабля через «вагинальное» отверстие: корабль имеет форму подковы, и он выгнут как две длинные ноги, широко раздвинутые у входа. Астронавты движутся внутрь по коридору, сделанному словно из сочетания органических и неорганических материалов, — как если бы внутреннее пространство этого корабля было живым. Однако в сравнении с «Ностромо» этот корабль темен, сыр и таинствен. Мерцает призрачный свет, и эхо их шагов отдается по всем отсекам-пещерам. В первой комнате трое исследователей находят огромную инопланетную форму жизни, которая кажется давно умершей. Ее кости вывернуты так, будто она взорвалась изнутри. Один из трех, Кейн, спускается по шахте в гигантскую утробоподобную комнату, в которой рядами выложены яйца. Кейн подходит к одному из яиц; и как только он прикасается к нему затянутой в перчатку рукой, яйцо открывается, обнаруживая живую массу пульсирующей плоти. Внезапно монструозная тварь, находившаяся внутри, выбрасывается и прилипает к шлему Кейна, ее хвост проникает Кейну в рот, чтобы выпустить семя внутрь его желудка. Несмотря на предостережения Рипли, Кейна забирают на борт «Ностромо», где чужой быстро завершает процесс созревания в теле Кейна.

Эта репрезентация первосцены напоминает фрейдовскую отсылку к наиболее радикальной фантазии первосцены, когда субъект воображает, что он путешествует обратно внутрь утробы, чтобы увидеть половой акт его/ее родителей, возможно, увидеть зачатие самого/самой себя. Так и три астронавта исследуют гигантскую, пещерную, зловещую утробу матери. Два члена экипажа наблюдают за воспроизведением первосцены, в которой Кейн становится объектом насилия в акте фаллического проникновения, — но со стороны отца или фаллической матери? Кейн сам повинен в сильнейшей трансгрессии: он буквально вперяется внутрь яйца/утробы с тем, чтобы исследовать ее тайны. Поступая так, он становится «частью» первосцены, занимая место матери, той, в кого проникают, той, кто несет в себе плод этого союза. Первосцена представлена как нечто насильственное, монструозное (союз между человеком и чужим) и опосредована элементами инцестуального желания. Все повторные инсценировки первосцены поднимают вопрос об инцесте постольку, поскольку возлюбленная родительница соединяется с соперником. Первую сцену рождения, где астронавты появляются из своих спальных отсеков, можно рассматривать как репрезентацию инцестуального желания *par excellence*: отец напрочь отсутствует, и мать выступает одновременно единственным родителем и единственной жизненной поддержкой.

От этого запретного союза рождается монструозное существо. Но здесь мужчина, а не женщина становится матерью, и Кейн умирает в агонии, пока чужой прогрызает себе путь внутри его живота. Рождение пришельца из желудка Кейна обыгрывает то обычное, по словам Фрейда, недоразумение, которое свойственно многим детям относительно способа их рождения, а именно, что мать каким-то образом оплодотворяется через рот: она, например, может съесть особую еду, и ребенок вырастет в ее животе, изнутри которого он также выходит на свет. Такова третья версия первосцены.

Следующую версию первосцены — практически традиционную для фантастического кино¹¹ — мы можем наблюдать тогда, когда корабль или тела меньшего размера извергаются из материнского корабля в космос; хотя иногда извергнутое тело остается привязанным к материнскому кораблю длинной перевязью жизни, или пуповиной. Эта сцена представлена двумя разными способами: сначала тело Кейна, завернутое в белый саван, извергается из материнского корабля; и в конце, когда маленькая космическая капсула, в которой пытается сбежать Рипли, вылетает из-под брюшины материнского корабля. В первом случае материнское тело становится чем-то враждебным; оно содержит в себе чужого, единственное намерение которого — убить и пожрать всех остальных детей Матери. В последней сцене рождения сам живой младенец выбирается из злокачественного тела «матери», чтобы избежать уничтожения; в этом случае тело «матери» взрывается в тот момент, когда она рождает.

Хотя «мать» как фигура и не появляется в этих эпизодах — и вообще в фильме, — ее присутствие образует фон, который оттеняет все происходящие события. Она и в образах рождения, и в репрезентациях первосцены, в утробоподобной образности, в длинных извивающихся туннелях, ведущих во внутренние покои, в рядах готовых вылупиться яиц в теле материнского корабля, в голосе системы жизнеобеспечения и в сцене рождения пришельца. Она порождающая мать, до-фаллическая мать, существо, пришедшее в мир раньше знания о фаллосе.

V. Объясняя те сложности, с которыми он сталкивался, изучая роль матери в раннем развитии ребенка, Фрейд жаловался на почти «доисторическую» удаленность этой «минойско-микенской» стадии.

«Все в области этой первой связи с матерью казалось мне настолько трудным для аналитического охвата — настолько поседевшим от времени и затемненным и почти недоступным для обновления в памяти, —

¹¹ Даниэль Дервин утверждает, что эту структуру действительно можно считать конвенциональной. Подробное обсуждение фантазии первосцены в разных кинематографических жанрах см. в его работе: *Primal Conditions and Conventions: The Genres of Comedy and Science Fiction Film/Psychology Review*, Winter-Spring, 1980. P. 115—147.

что можно было предположить, будто все это подверглось особенно безжалостному вытеснению»¹².

Подобно тому как эдипов комплекс во фрейдовской теории старается затушевать до-эдипальную фазу, точно так же в лакановском прочтении Фрейда фигура отца затемняет воображаемые отношения матери и ребенка. В противоположность материнской фигуре лакановского Воображаемого, Кристева придает матери иное измерение, — у Кристевой она ассоциируется с до-вербальным или семиотическим и как таковая стремится разрушить символический порядок¹³.

Я полагаю, что вполне возможно еще углубить эту проблему матери и постулировать еще более архаичную материнскую фигуру, вернуться к мифологическим повествованиям о порождающей, партеногенетической матери — той древней архаической фигуре, что дает рождение всем живым существам. Она присутствует в мифологии всех человеческих культур в виде богини-матери, которая одна создала небеса и землю. В Китае она известна как Нюй-Ва, в Мексике как Коатликуэ, в Греции как Гея (буквально «земля»), в Шумере как Намму. В работе «Моисей и монотеизм» Фрейд попытался объяснить историческое существование великой богини-матери:

«Весьма вероятно, что богини-матери появились во время ослабления матриархата, в качестве компенсации за пренебрежение к матерям. Божества мужского пола сначала появляются как сыновья рядом с великими матерями и только позже занимают положение отцовских фигур. Эти мужские божества политеизма отражают условия, складывающиеся в век патриархата»¹⁴.

Фрейд предположил, что человеческое общество развивалось стадийно от патриархата к матриархату и потом обратно к патриархату. На первой стадии примитивные народы жили небольшими ордами, в каждой из которых главенствовал ревнивый, могущественный отец, владевший всеми женщинами этой группы. Однажды сыновья, изгнанные на самые окраины группы, низвергли отца, чье тело они поглотили, — с тем чтобы присвоить себе его власть и всех его женщин. Охваченные чувством вины, они затем попытались отменить содеянное, учредив в качестве заместителя отца *тотем* и отказавшись от женщин, которых они освободили. Сыновья были вынуждены отказаться от женщин, которыми все они хотели обладать, с тем чтобы сохранить группу, потому что иначе они

¹² Freud Sigmund. *Female Sexuality* // Freud S. *On Sexuality*. Harmondsworth: Penguin, Pelican Freud Library, 1981. Vol. 7. P. 373.

¹³ Обсуждение соотношения между «семиотическим» и лакановским Воображаемым см. в работе: *Gallop Jane. Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*. London: Macmillan Press, 1983. P. 124—125.

¹⁴ Freud Sigmund. *Moses and Monotheism* // James Strachey (ed.). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 23. P. 83.

уничтожили бы ее, борясь между собой. Как Фрейд предполагает в работе «Тотем и табу», именно здесь, быть может, находится «зародыш установления матриархата»¹⁵. В конце концов эта новая форма социальной организации, построенная на табу, запрещающем убийство и инцест, была заменена повторным водворением патриархального порядка. Он указал на то, что сыновья «создали, таким образом, из своего сыновнего чувства вины два фундаментальных табу тотемизма, которые по этой причине неизбежно соответствуют двум репрессированным желаниям эдипова комплекса»¹⁶.

Фрейдовское описание истоков патриархальной цивилизации, по общему мнению, считается мифическим. Леви-Стросс замечает, что это «справедливое описание не начал цивилизации, но ее теперешней стадии» — в том, что оно выражает «в символической форме неискоренимую фантазию: желание убить своего отца и овладеть своей матерью»¹⁷. Рассматривая «Тотем и табу», Кристева обнаруживает, что мысль Фрейда «странным образом "пробуксовывает"»: хотя Фрейд связывает основания морали с табу на убийство и табу на инцест, все его аргументы сосредотачиваются на первом, вплоть до буквального исключения второго. Однако, утверждает Кристева, «образ женщины — или матери — незаметно присутствует в большей части этой книги и выступает ее фоном». Она ставит следующий вопрос: «Может ли сакральное, вне зависимости от вариаций, быть двусторонним образованием? Один аспект основан на убийстве и социальном запрете, возникающем из искупления, к которому подталкивает убийц их чувство вины, со всеми сопутствующими механизмами проекции и обсессивными ритуалами; и другой аспект, как мягкая изнанка, более тайный и невидимый, непредставимый, направленный на те неясные зоны неустойчивой идентичности, на хрупкость — одновременно и угрожающую, и притягательную — архаической диады, на неразделение субъекта/объекта, над которым язык не имеет никакой власти, кроме смеси страха и отвращения» (С. 57—58).

Из всего вышесказанного ясно, что фигура матери ставит огромные проблемы одновременно и в истории человеческой социальности, и в истории индивидуального субъекта. Фрейд пытается объяснить существование фигур матерей-богинь, помещая период матриархата в перспективу исторического времени и в то же время признавая, что все, что связано с «первой привязанностью к матери», глубоко подавлено, стало «поседевшим от времени и затемненным и почти недоступным для обновления в памяти». Он и не пытается нигде охарактеризовать природу это-

¹⁵ Freud Sigmund. Totem and Taboo // The Origins of Religion. Harmondsworth: Penguin, Pelican Freud Library, 1985. Vol. 13. P. 206.

¹⁶ Ibid. P. 205.

¹⁷ Леви-Стросс цит. по: Botaille George. Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo. New-York: Walker and Company, 1962. P. 200.

го «периода матриархата» и его последствия для своей собственной психоаналитической теории, в особенности для теории эдипова комплекса, который, как указывает Лакан, «мог появиться только в патриархальной форме внутри института семьи»¹⁸. Кристева критикует Фрейда за то, что он не сумел адекватно справиться с проблемой инцеста и фигуры матери, но одновременно использует все тот же мистифицирующий язык, чтобы говорить о ней: другой аспект сакрального — «как мягкая изнанка», он «тайный и невидимый», «непредставимый». В своем прочтении Фрейда Лакан мистифицирует фигуру женщины еще больше: «...женщина — это не-все, в ней всегда есть нечто, что уклоняется от дискурса»¹⁹. Далее все три автора смешивают архаическую мать с матерью диадических и триадических отношений. Они говорят о ней как о «смутной» фигуре (Фрейд); как о «непредставимом» (Кристева), как о «бездне женского органа, из которого выходит вся жизнь» (Лакан)²⁰ и затем не делают никакой видимой попытки провести различие между этим аспектом материнского *имаго* и «защитающей/удушающей» матерью до-эдипальной стадии или матерью как объектом сексуальной ревности и желания, представленной в эдипальной конфигурации.

Материнская фигура, которая конструируется внутри/при помощи текстов Фрейда, Лакана и Кристевой, это с необходимостью мать диадических или триадических отношений, хотя последняя фигура и более важна. Даже когда она репрезентируется как мать из порядка Воображаемого, из диадических отношений, она все равно конструируется как до-эдипальная мать, то есть как фигура, «уже готовая занять место» в порядке Символического, как фигура, неизменно стоящая в отношении к отцу, представляющему фаллос. Без ее «нехватки» он тоже не может обозначить ее противоположность — нехватку нехватки, или присутствие. Но если мы вводим более древнее измерение матери — матери как порождающей утробы, — мы, по крайней мере, можем начать говорить о материнской фигуре как о *внешней* по отношению к констелляции патриархальной семьи. В этом контексте нарративы богини-матери могут прочитываться как повествования о первосцене, в которой мать является единственным родителем. Она также выступает как субъект, а не объект повествования.

Например, в мифе индейцев Северной Америки о «Женщине-Паучихе» вначале была только Женщина-Паучиха, которая выпрела универсум в существование, а затем создала двоих дочерей, от которых пошла вся жизнь. Она также еще и Женщина-Мышление, или Мудрая Женщина,

¹⁸ Lacan Jacques. The Language of The Self. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1970. P. 126.

¹⁹ Lacan Jacques. Le Seminaire XX. P. 34 / Translated in Stephen Heath. «Difference», Screen. Autumn 1978. Vol. 19. № 3. P. 59.

²⁰ Lacan Jacques. Le Seminaire II. P. 196 / Translated in Stephen Heath. «Difference». P. 54.

которой ведомы тайны вселенной. Внутри эдипального повествования, однако, она становится Сфинкс, которая знает все ответы на загадки жизни, но здесь ее ситуация меняется. Она больше не субъект повествования; она стала объектом повествования героя-мужчины. После того как он разгадывает ее загадку, она уничтожает себя. Сфинкс — двусмысленная фигура, она знает секреты жизни и поэтому связана с матерью-богиней, но ее имя, родственное со «сфинктером», предполагает, что она является *матерью научения испражнению*, до-эдипальной матерью, от которой сын должен отречься, с тем чтобы занять подобающее место в Символическом. Интересно, что Эдип всегда считался повинным в двух ужасающих преступлениях: отцеубийстве и инцесте. Но его встреча со Сфинкс, приводящая к его смерти, предполагает, что он также повинен еще в одном ужасном преступлении — в матереубийстве. Ибо Сфинкс, как и Медуза, — это фигура богини-матери; они обе варианты одной и той же мифологической матери, давшей рождение всей жизни. Леви-Стросс утверждал, что главным моментом мифа об Эдипе является проблема, был или нет мужчина рожден от женщины. Этот же миф стоит в центре *Чужого*:

«Хотя эту проблему, конечно, нельзя решить, миф об Эдипе снабжает нас своего рода логическим инструментом, который соотносит изначальную проблему: рожден от одного или от двух? — с производной проблемой: рожден от различных или рожден от тождественных?»²¹

Медуза, чья голова, согласно Фрейду, означает женские гениталии в их устрашающем аспекте, также репрезентирует функцию деторождения. Кровь, текущая из ее отрезанной головы, дает рождение Пегасу и Хрисаору. Хотя Посейдон и считается их отцом, сама природа этого рождения снова предполагает партеногенетическую мать. В своей работе *«Алиса Не Делает»* Тереза де Лауретис замечает:

«...сказать, что нарратив является эдипальным продуктом, значит сказать, что каждый читатель — мужского или женского пола — ограничен и определен в рамках двух полюсов различия по сексуальному признаку: мужчина-герой-человек на стороне субъекта; женщина-препятствие-граница-пространство на противоположной стороне»²².

Если мы обратимся за разъяснением к тем повествованиям, которые специально связаны с фигурой архаической матери — к таким как мифы об Эдипе или Персее, — мы увидим, что «препятствие» соотносится именно с вопросом о происхождении и является попыткой отбросить идею женщины как источника жизни, женщины как единственной родильницы, женщины как архаической матери.

Роджер Дадун в своей статье «Фетишизм в фильмах ужасов» тоже отсылает к архаической материнской фигуре. Он описывает ее так:

²¹ Levi-Strauss Claude. Structural Anthropology. New York: Doubleday, 1976. P. 212.

²² Laurotis Teresa de. Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. Indiana University Press, 1984. P. 121.

«... мать-вещь, расположенная за границами добра и зла, за всеми организованными формами и всеми событиями. Это объединяющая, океаническая мать, «затененное и глубокое единство», пробуждающее в субъекте страх слияния и растворения; мать, которая предшествует открытию важнейшего *béalce*, блага фаллоса. Такая мать — не что иное, как фантазия, в той мере, в какой она всегда устанавливается как вездесущая и всемогущая тотальность, абсолютное существо, — устанавливается той самой интуицией («у нее нет фаллоса»), что и низвергает ее»²³.

Дадун подчеркивает ее «объединяющее, океаническое» присутствие. Я в связи с ее производительной силой подчеркнула бы ее архаику — мать, которая дает рождение сама по себе, начальный родитель, божество всего плодородия и источник плодovitости. Самое интересное в мифологической фигуре женщины как источнике жизни (роль, взятая на себя мужским божеством монотеистических религий) то, что внутри патриархальных практик означивания, в частности в фильмах ужасов, она реконструируется и репрезентируется как *негативная* фигура. Она ассоциируется со страхом перед самопорождающей матерью, увиденной исключительно как бездна, как монструозная вагина, как источник всей жизни, угрожающий втянуть обратно то, что однажды породил. Кристева тоже представляет ее в этом негативном свете:

«Страх неконтролируемой порождающей матери отвращает меня от тела; я отказываюсь от каннибализма, потому что отторжение (матери) ведет меня к уважению тела другого, моего товарища, моего брата» (С. 78—79).

В этом контексте интересно заметить, что Фрейд связал утробу с *unheimlich*, жутким:

«Нередко мужчины-невротики заявляют, что чувствуют нечто жуткое в женских гениталиях. Это *unheimlich* (жуткое) * место, однако, является входом в прежний *Heim* (дом) всех человеческих существ, в место, где каждый из нас обитал давным-давно, в самом начале. Существует шутка, что «Любовь — это тоска по дому», и когда человек видит сновидение о каком-нибудь месте или стране и говорит себе, пока еще спит: «это место знакомо мне, я был уже здесь», мы можем истолковать это место как материнские гениталии или ее тело»²⁴.

Фрейд также поддерживал и разрабатывал шеллинговское определение жуткого как «того, что должно было оставаться сокрытым, но вышло на свет»²⁵. В фильмах ужасов, таких как *Чужой*, мы сталкиваемся с

²³ Dadoun Roger. Fetishism in the Horror Film // Fantasy and the Cinema. L.: BFI, 1989. P. 39—62. Далее ссылки на страницы этого текста даются в скобках.

* Букв. «не-домашнее», «не-уютное». — Примеч. пер.

²⁴ Freud Sigmund. The Uncanny // James Strachey (ed.). The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. 17. P. 245.

²⁵ Ibid. P. 225.

репрезентацией женских гениталий и утробы как жуткого — ужасающих объектов страха и возбуждения. В отличие от мифологических материнских нарративов, здесь архаическая мать, Сфинкс или Медуза, видится только в негативном свете. Но основная характеристика архаической матери — это ее полная преданность детородному, порождающему принципу. Она вне морали и вне закона. Панегирик Эша, превозносящий чужого, есть, в сущности, описание такой матери: «Я восхищаюсь его чистотой; чистая машина выживания, не тревожимая совестью, раскаянием или моральными иллюзиями».

Ясно, что очень трудно отличить полностью эту фигуру архаической матери, как она описана выше, от других аспектов материнской фигуры — от материнского авторитета в семиотике Кристевой, от матери лакановского Воображаемого, от фаллической женщины, от кастрированной женщины. Хотя эти различные фигуры означают довольно разные вещи внутри монструозно-фемининного, как оно конструируется в фильмах ужасов, однако каждая из них — это только часть целого, один из аспектов материнской фигуры. Так что иногда ужасающая природа монструозно-фемининного зависит от слияния всех этих аспектов воедино — в жуткий образ женщины как архаической матери, фаллической женщины и кастрированного тела, представленный в фильме ужасов в одной фигуре. Однако можно выделить два довольно различных способа представления архаической матери в жанре хоррора.

1) Архаическая мать, сконструированная как негативная сила, представлена в своих фантазмагорических аспектах во многих фильмах ужасов, в особенности в фантастических фильмах ужасов. Мы встречаем ее в виде зияющего, каннибалистского птичьего клюва в *Гигантском когте*; в виде ужасающей паучихи в *Невероятно уменьшающемся человеке*; в виде зубастой вагины/утробы в *Челюстях*; мясистой, пульсирующей утробы в *Нечто* и *Полтергейсте*. Общим для всех этих образов ужаса будет прожорливая утроба, загадочная черная дыра, которая означает женские гениталии как монструозный знак, угрожающий породить равно ужасное потомство и поглотить все, что ни встретится ему на пути. Это — производящая архаическая мать, сконструированная в патриархальной идеологии как первобытная «черная дыра». Это, конечно же, еще и дыра, открытая благодаря отсутствию пениса; ужасающий вид материнских гениталий — доказательство того, что кастрация может произойти.

Однако в процитированных выше текстах подчеркивается не кастрация; скорее, ужас вызывает всепоглощающая, всепожирающая утроба архаической матери. Точно так же образы утробы не конструируются в связи с отцовским пенисом. В отличие от женских гениталий, «утроба» не может устанавливаться как «нехватка» в отношении пениса. Утроба — это не место страха кастрации. Скорее, утроба означает «полноту» или «пустоту», но она всегда — своя собственная точка референции. Поэто-

му нам надо установить и более архаичное измерение материнского. Ибо концепт архаической матери позволяет нам прийти к понятию *фемининного*, которое не зависит в своем определении от концепта *маскулинного*. Термин «архаическая мать» означает женщину как сексуальное различие. В противовес этому, материнская фигура до-эдипального всегда репрезентируется в отношении к пенису — фаллическая мать, которая позже становится матерью кастрированной. В значительной степени в *Чужом* присутствует попытка присвоения порождающей функции матери, попытка представить мужчину как того, кто дает рождение, отринуть мать как означающее сексуального различия — и в этом случае рождение становится лишь обратной стороной смерти.

2) Архаическая мать представлена в фильмах ужасов как тьма опустошения — смерть. Желания и страхи, пробужденные образом архаической матери, как силой, угрожающей реинкорпорировать то, чему она однажды дала жизнь, всегда на месте в тексте фильмов ужасов — всепроникающие, всеохватывающие — из-за постоянного присутствия смерти. Желание возвратиться в первичное всеединство, вернуться в мать/утробу, является прежде всего желанием не-различенности. Если, как говорит Жорж Батай²⁶, жизнь означает прерывность и отдельность, а смерть — продолжительность и не-различенность, тогда желанность и притягательность смерти предполагает также желание вернуться к состоянию первичного единства с матерью. Когда это желание слияния возникает после различения, то есть после того, как субъект развился в отдельную, автономную самость, оно переживается как форма психической смерти. В этом смысле противостояние со смертью, как оно представлено в фильмах ужасов, дает выход страху само-разрушения, потери нашего «я», или эго, что нередко кинематографически передается с помощью экрана, который становится темным. Это означает уничтожение «я» — «я» протагониста из фильма и «я» зрителя в кинотеатре. Это имеет важные последствия для позиционирования фигуры кинозрителя.

Одна из наиболее интересных структур, задействованных в отношениях экран—зритель, связана со зрелищем/местом* монструозного в тексте хоррора. В противоположность конвенциональным зрительским структурам, задействованным в других вариантах классического кинотеатра, фильм ужасов не работает постоянно на «вшивание» (suture) зрителя в процессы восприятия. Необычный феномен мгновенного разрыва процессов «вшивания» возникает тогда, когда ужасающий экранный образ бросает зрителю вызов: продолжать ли смотреть, когда это становится рискованным. Здесь я отсылаю к тем моментам в фильмах ужасов, ког-

²⁶ Bataille Georges. Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo.

* Непереводимая игра омонимов: sight — взор, зрелище, site — место. — Примеч. пер.

да зритель, неспособный вытерпеть образы, появляющиеся перед его/ее глазами, вынужден смотреть в сторону, не смотреть, смотреть куда угодно, только не на экран. Стратегии идентификации временно разрушаются, когда зрительская позиция конструируется прямо в месте ужаса, в месте, где зрелище/место уже становится непереносимым, в месте, где удовольствие от просмотра преобразуется в боль и зритель наказывает за свои вуайеристские желания. Возможно, к этому следует отсылать как к *пятому* взгляду, наравне с теми взглядами, которые уже стали предметом теоретического рассмотрения отношений экран—зритель²⁷.

Столкнувшись со зрелищем монструозного, наблюдающий субъект повергнут в кризис — границы, созданные, чтобы держать абъектное в повиновении, грозят разрушиться, пасть. Согласно Лакану, «я» конституируется в процессе, который он назвал «стадией зеркала». В это время ребенок воспринимает свое тело как единое целое в образе, который получает извне. Так концепт идентичности становится структурой, которая зависит от идентификации с другим. Идентичность — это воображаемый конструкт, созданный на стадии отчуждения и укорененный в ошибочном узнавании. Поскольку самость построена на иллюзии, Лакан утверждает, что она всегда находится в опасности регрессии:

«Здесь мы видим это в его сущностном сопротивлении ускользающему процессу Становления, вариациям Желания. Эта иллюзия единства, при которой человеческое существо все время стремится достичь самообладания, влечет за собою постоянную опасность соскользнуть обратно в тот хаос, с которого оно начинало. Оно висит над пропастью головокружительного Согласия, в которой мы можем, вероятно, опознать самую суть Тревоги»²⁸.

Фильмы ужасов приводят в кризисное состояние чувство «единого себя» у смотрящего субъекта, особенно в те моменты, когда образ на экране становится слишком ужасным и невыносимым для созерцания, когда абъектное, отторгаемое угрожает притянуть смотрящего субъекта к месту, где «распадается всякое значение», к месту смерти. Прерывая процесс смотрения, зритель может мгновенно прекратить идентификацию с экранным образом, восстановить границу между собой и экраном и восстановить «я», которому угрожает дезинтеграция. Этот процесс восстановления «я» подтверждается и конвенциональной нарративной концовкой, где монстра обычно «называют» и «уничтожают»²⁹.

²⁷ Обсуждение проблематики кино и структуры взгляда см. в: *Willemsen Paul*. Letter To John // *Screen*. Summer 1980. Vol. 21. № 2. P. 53—66.

²⁸ *Lacan Jacques*. Some Reflections on the Ego // *The International Journal of Psychoanalysis*. 1953. Vol. 24. P. 15.

²⁹ Обсуждение соотношения понятий «женщина-зритель», «структура зрения» и «фильм ужасов» см. в.: *Williams Linda*. When The Woman Looks // *Mary Anne Doane, Patricia Mellencamp and Linda Williams* (eds.). *Re-Vision, American Film Institute Monograph Series*. vol. 3. Frederick, MD: University Publications of America, 1984.

Страх потери себя и своих границ делается еще более острым в обществе, которое ценит границы больше, чем непрерывность, и отдельность больше, чем одинаковость. Если принять, что смерть представлена в фильмах ужасов как угроза границам самости, символизируемая угрозой со стороны монстра, то именно образы смерти, скорее всего, становятся причиной зрительского отказа смотреть, отвода глаз. Архаическая мать тесно ассоциируется со смертью в ее негативных аспектах, и присутствие архаической матери отмечено негативно в рамках проекта хоррора. Обе означают монструозное разрушение «я» и обе соединяются с демоническим. И снова Кристева представляет негативный образ материнской фигуры в ее отношении к смерти:

«Что же является тут демоническим — неизбежное, отталкивающее и, однако же, лелеемое отвращение? Фантазия о той архаической силе, по ту сторону разделения, бессознательной, соблазняющей нас вплоть до полной потери наших различий, нашей речи, нашей жизни; вплоть до афазии, распада, посрамления и смерти?» (С. 107).

Чужой низводит образ угрожающей архаической матери, обозначающей женщину как «различие», до более опознаваемой фигуры до-эдипальной матери³⁰; она возникает в двух образах монструозно-фемининного: орально-садической матери и фаллической матери. Трансгрессивное нарушение яйца/утробы Кейном вызывает преобразование скрытой агрессивности в активного фаллического врага. Тот ужас, который затем разворачивается, можно рассмотреть в связи с концептом *семиотической хоры*, выдвинутым Кристевой. Как обсуждалось ранее, Кристева настаивает на том, что материнское тело является местом конфликтных желаний (*семиотическая хора*). Эти желания постоянно разыгрываются и переигрываются по ходу познания, когда субъект остается один, обычно в странном враждебном месте, и вынужден встретиться с безымянным ужасом, с монстром. Монстр репрезентирует одновременно и страх субъекта перед одиночеством, отделенностью от матери, и угрозу уничтожения — зачастую через реинкорпорацию. Монстр подобен орально-садической матери, угрожающей поглотить ребенка, которого она однажды вскормила. Таким образом, монстр, как и абъектное, отмечен двусмысленностью; он одновременно отталкивает и притягивает.

В Чужом каждый из членов экипажа встречается лицом к лицу с пришельцем в эпизодах, мизансцены которых выстроены таким образом, чтобы постоянно указывать на зловещую материнскую фигуру. Команда замороженно и с ужасом смотрит, как младенец-чужой прогрызает свой путь в желудке Кейна. Даллас, капитан, встречает чужого после того, как пролезает через закрытые, утробоподобные вентиляционные каналы; трое

³⁰ Дадун упоминает сходный процесс, когда он говорит о замене гигантской «вездесущей матери» более скромной «кокультной матерью» (С. 54).

других членов экипажа пожраны в кровавом безумии в сценах, где особенно подчеркиваются огромные бритвенно-острые зубы чужих, означающие монструозную орально-садическую мать. Кроме сцены смерти Кейна, все эпизоды со смертью происходят в плохо освещенных, закрытых, зловещих пространствах, напоминающих тот гигантский инкубатор, где Кейн впервые сталкивается с пульсирующим яйцом. В этих смертельных эпизодах с ужасом быть заброшенным может сравниться только страх реинкорпорации. Этот сценарий, который разыгрывает конфликтующие желания в *семиотической хоре*, разворачивается внутри материнского тела корабля, которому космические путешественники сначала полностью доверяют — до тех пор, пока сама «Мать» не раскрывается как предательская фигура, запрограммированная жертвовать жизнями экипажа в интересах Компании.

Другое лицо монструозно-фемининного в *Чужом* — это фаллическая мать. Фрейд утверждал, что ребенок мужского пола может либо принять угрозу кастрации, завершая таким образом эдипов комплекс, либо не признавать ее. Второй ответ требует от ребенка (мужского пола) смягчить свой ужас перед материнскими гениталиями — этим доказательством, что кастрация может произойти, — неким объектом-фетишем, который бы заменил отсутствующий у матери пенис. Для ребенка она все еще фаллическая мать, женщина-пенис. В «Голове Медузы» Фрейд доказывал, что хотя эта голова с волосами из извивающихся змей репрезентирует ужасающие гениталии матери, тем не менее голова функционирует также как объект-фетиш.

«Волосы на голове Медузы часто представляются в произведениях искусства в форме змей, что опять-таки производится из комплекса кастрации. Примечательным фактом является то, что, сколь бы пугающими они сами по себе ни были, тем не менее они служат для смягчения ужаса, ибо они заменяют пенис, отсутствие которого этот ужас и производит»³¹.

Фрейд заметил, что показ женских гениталий делает женщину «неприкасаемой и отгоняет все сексуальные желания». Он отправляет к той главе у Рабле, где рассказывается о том, «как дьявол пустился бежать, едва женщина показала ему свою вульву»³². Персей находит решение в том, чтобы смотреть только на отражение, на зеркальный образ ее гениталий. Так же как и вся патриархальная идеология, его щит отражает «измененную» репрезентацию, видение, лишенное своих угрожающих аспектов. Полное отличие матери отрицается; она конституируется как другой, возникающий перед взором мужчины, героя-завоевателя, а затем уничтожается³³. Ценой, заплаченной за это, становится уничтожение сексуального

³¹ Freud Sigmund. Medusa's Head. P. 105.

³² Ibid. P. 106.

³³ Захватывающий анализ места женщины как монстра в эдипальном нарративе см. в: Lauretis Teresa de. Alice Doesn't. Ch. 5.

разнообразия и подавление материнского означающего. Фетишизация же материнских гениталий может возникать в тех текстах, где материнская фигура представлена в своих фантазмагорических чертах как зияющая, прожорливая вагина/утроба. Работают ли какие-то из аспектов этих фантазмагорических образов на смягчение ужаса, предлагая субститут пениса?

Роджер Дадун показывает очень убедительно, что вариант фильма о вампирах, связанный с фигурой Дракулы, кажется, «иллюстрирует работу того, что можно было бы назвать *функцией фетиша*»:

«...против примитивной идентификации с матерью — фаллос; против тревоги психотического коллапса — сексуальность; против пространственно-временной дезорганизации — ритуал, и это завершает конструкцию как бы фаллического объекта, создаваемую на позитивной стороне фетишизации, — объекта, тем более жесткого и впечатляющего, что сам он хрупок и уязвим. В этом объекте мы с некоторым удовольствием опознаем известную по фильмам ужасов фигуру графа Дракулы» (С. 41).

Дадун утверждает, что архаическая мать существует как «не-присутствие» и «ее следует понимать как очень архаический модус присутствия» (С. 52). Знаки архаической матери в фильмах о Дракуле таковы: маленькая, закрытая деревня; дорожка через лес, ведущая, подобно пуповине, к замку; центральное место-убежище с извилистыми переходами, паутиной, темными склепами, изъеденными лестницами, пылью и сырой землей — «элементы, которые относятся к *имаго* плохой архаической матери» (С. 53). В центре этого материализуется сам Дракула. Со своим черным плащом, острыми зубами, твердым негибким телом, «которое он несет как эрегированный фаллос», пронизательными глазами и «пронзающим» взором, он является формой фетиша, «заменителем материнского пениса» (С. 54, 55).

«Совершенно ясно, однако, что раз угроза проистекает из отсутствующего материнского фаллоса, то главной защитой будет пол (sex). Вампир, отмеченный и зачарованный отсутствующим материнским пенисом и идентифицирующийся с архаической матерью, не имеет фаллоса, но вместо этого сам становится таковым. Он движется от того, чего не *имеет*, к тому, чем может *быть*, даже если только иллюзорно...» (С. 57).

В рассуждениях Дадун Дракула выступает как фигура, действующая в основном от лица матери, — он желает быть фаллосом для матери. Когда его наконец пронзают колом, его сердце «оказывается пустой, зияющей раной. Это — кастрация, представленная в плоти, крови и в отсутствии...» (С. 57). Тем не менее весьма вероятно, что мы могли бы построить иную теорию фетиша, спрашивая: для кого объект-фетиш является фетишем? Для женского или мужского субъекта? В целом фетишист обычно считается мужчиной, хотя Фрейд допускал возможность женско-

го фетишизма³⁴. На понятие женского фетишизма обращается мало внимания, хотя он и присутствует в различных патриархальных дискурсах.

В своей статье «Женщина-Желание-Образ» Мэри Келли утверждает, что «было бы ошибкой ограничить женщину царством подавления, исключая возможность, например, женского фетишизма»:

«Когда Фрейд описывает страхи кастрации у женщины, этот воображаемый сценарий принимает форму утраты ее любимых объектов, в особенности ее детей; ребенок вырастет, покинет ее, отринет ее, возможно, умрет. С тем чтобы отложить, оттянуть это расставание, которое она некоторым образом уже признала, женщина старается фетишизировать ребенка: одевая его, продолжая кормить его, невзирая на его возраст, или просто рожая еще одного "маленького"»³⁵.

В «Толковании сновидений» Фрейд обсуждает то, каким образом дублирование символа-пениса означает попытку отвести страх кастрации. Джульет Митчелл говорит о дублировании как о знаке женского кастрационного комплекса: «Мы можем видеть значение этого для женщин по тому, какая важность придается сном об удвоении числа детей — "маленьких"»³⁶. В этом контексте женский фетишизм представляет собой попытку субъекта женского рода продолжать «иметь» фаллос, чтобы занимать «позитивное» место в отношении Символического.

Женский фетишизм явно представлен во множестве фильмов ужасов — в инстанциях патриархальных практик означивания, — но только в связи с мужскими страхами и тревогами по поводу женщин и вопросом: чего хотят женщины? (*Птицы*, *Люди-кошки*, *Чужой*, *Нечто*). Внутри массового кинематографа женщины все еще не проговаривают своих собственных «фетишистских» желаний — если, конечно, у женщин есть такие желания. Понятие женского фетишизма репрезентируется в *Чужом* в фигуре монстра. Эта тварь — материнский фаллос, присвоенный материнской фигуре фаллоцентрической идеологией, трепещущей при мысли о том, что женщины могут хотеть иметь фаллос. Монстр в качестве объекта-фетиша присутствует там не для того, чтобы отвечать желаниям мужчины-фетишиста, но, скорее, чтобы обозначить чудовищность женского желания иметь фаллос.

В *Чужом* монструозное существо конструируется как фаллос негативной матери. Образ архаической матери — угрожающий, потому что он означает скорее женщину как отличие, чем женщину, сконструированную как противоположность, — опять-таки низводится до фигуры до-

эдипальной матери. Ведь, переместив фигуру женщины внутрь эдипального сценария, можно переделать и контролировать ее образ. Утроба, даже представленная негативно, является большей угрозой, чем материнский фаллос. В качестве фаллической матери женщина опять выставлена как нечто монструозное. Ужасает в ней желание цепляться за свое потомство, с тем чтобы продолжать «иметь свой фаллос». Ее монструозное желание оформляется в фигуру чужого; существа, чья смертоносная миссия та же, что и миссия архаической матери, — ре-инкорпорировать и уничтожить жизнь.

Если мы рассмотрим *Чужого* в свете теории женского фетишизма, тогда хамелеонная природа чужого начинает иметь смысл. Его изменяющаяся наружность представляет собой форму дублирования или размножения фаллоса, указывающую на желание матери отсрочить свою кастрацию. Чужой — это материнский фаллос, что становится абсолютно очевидным в сцене рождения, когда новорожденный чужой поднимается из желудка Кейна, стоит очень прямо (erect), злобно осматривая комнату, прежде чем ускрежетать в глубины корабля. Однако чужой — это больше, чем фаллос; он так же закодирован, как зубастая вагина, как монструозно-фемининное в аспекте каннибалистической матери. Большая часть идеологического проекта *Чужого* состоит в репрезентации материнского объекта-фетиша в «чужой» или «иной» форме. Вот почему тело героини обретает такое значение в конце фильма.

Много было написано о последней сцене, в которой Рипли/Сигурни Уивер раздевается перед камерой, в том смысле, что вуайеризм этой сцены подрывает роль Рипли как успешной героини. Немало было написано и о коте. Почему Рипли спасает кота и тем самым рискует своей жизнью и жизнью Паркера и Ламберта, при том, что раньше она была так осторожна в исполнении правил карантина? Опять же удовлетворительные ответы на эти вопросы могут быть получены с помощью фаллоцентрического концепта женского фетишизма. В сравнении с ужасным видом чужого как объекта-фетиша монструозно-фемининного, на тело Рипли успокоительно и приятно смотреть. Она обозначает «приемлемую» форму и фигуру женщины. В каком-то смысле монструозность женщины, представленная в Матери как предательнице (компьютер/система жизнеобеспечения) и Матери как неконтролируемой, порождающей, каннибалистической матери (чужой), контролируется с помощью показа женщины как знака успокоения и удовольствия. Образ кота функционирует аналогично: он означает приятный и — в этом контексте — успокоительный фетиш-объект «нормальной» женщины³⁷. Рипли прижимает к себе кота, гла-

³⁴ Freud Sigmund. An Outline of Psychoanalysis // The Standard Edition of the Complete Psychoanalytic Works of Sigmund Freud. Vol. 23. P. 202.

³⁵ Kelly Mary. Woman-Desire-Image // Desire. London: Institute of Contemporary Arts. 1984. P. 31.

³⁶ Mitchell Juliet. Psychoanalysis and Feminism. Harmondsworth: Penguin, 1974. P. 84.

³⁷ Двойственные образы птиц из фильма Хичкока *Птицы* функционируют сходным образом: влюбленные полугайчики означают «приемлемый» фетиш, а птицы-убийцы — фетиш монструозной женщины.

дит его, как если бы он был ее ребенком, ее «маленьким». Наконец, Рипли ложится в свой спальный отсек в девственно безмятежной позе. Ночной кошмар закончен, и мы возвращаемся к начальным эпизодам фильма, где рождение было чистым. Последняя сцена работает не только на то, чтобы избавиться от чужого, но также и на то, чтобы подавить кошмарный образ монструозно-фемининного, сконструированный как знак отторжения, абъекции внутри патриархальных дискурсов этого кинотекста.

Теория отторжения Кристевой, если рассматривать ее скорее как описание, чем как предписание, предоставляет нам продуктивную гипотезу для анализа монструозно-фемининного в фильмах ужасов. Если мы задействуем более архаическое измерение матери, наравне с материнским авторитетом у Кристевой, то сможем увидеть, как обе эти фигуры абъекции, отторжения работают внутри практик означивания, характерных для фильмов ужасов. Мы сможем увидеть идеологический проект этой теории как попытку подпереть символический порядок, выстраивая фемининное как воображаемое «другое», которое должно контролировать себя и подавляться, с тем чтобы социальный порядок обеспечить и защитить. Таким образом, в фильмах ужасов разыгрывается и переигрывается неизменное отрицание материнской фигуры.

Но фемининное не является знаком монструозности *per se*; скорее, оно сконструировано в этом качестве внутри патриархального дискурса, который открывает очень многое о мужских желаниях и страхах, но ничего не говорит о женском желании в его связи с ужасающим. Когда Норман Бейтс сообщил Марион Крэйну в *Психо*, что «мама... сегодня сама не своя», он был чертовски прав. Мама была не сама, не своя, мама вообще не была собой. Она была кем-то еще. Своим сыном — Норманом.

Олег Аронсон Космическое бессознательное. Аналитика Стэнли Кубрика

Известно, что фильм *Искусственный интеллект*, поставленный в 2002 году Стивеном Спилбергом, был нереализованным проектом Стэнли Кубрика¹. Нам остается лишь догадываться о том, каково могло бы быть его режиссерское решение этой картины. Спилберг сделал фильм по-своему, наделив сюжет о мальчике-роботе многими мотивами своих прошлых лент, от *Инопланетянина (E.T)* до *Крюка* (экранизации «Питера Пена»). Однако, несмотря на столь отличную от кубриковской жесткой режиссуры, склонную к сентиментальности манеру Спилберга, мы можем говорить о том, что, по крайней мере, несколько вещей в этом фильме напрямую связывают его с творчеством Кубрика. И это скорее не «вещи», а задачи, постоянные кубриковские задачи, которые он решал на протяжении почти всей своей кинематографической биографии.

Первая из них, доставшаяся в наследство от века кибернетики, — проблема различения живого и механического, частным случаем которой является различие между человеком и роботом, человеком и кибернетическим организмом. И для Кубрика эта проблема формулируется, скорее, как проблема *неразличимости*, принципиального единства человеческого и машинного.

Другая задача, непосредственно связанная с первой и вытекающая из нее, — задача нахождения места «человеческого» в ситуации описанной выше неразличимости. В фильме *Искусственный интеллект* мы имеем дело с абсолютно кубриковским сюжетом, позволяющим нам заново вернуться к другим фильмам английского режиссера, а именно с сюжетом о неисправном, но при этом работающем автомате. И хотя сюжет этот, конечно же, не является «изобретением» самого Кубрика, он фактически всякий раз «переизобретается» им заново на новом материале. Маниакальное обращение Кубрика к человеческой механике, к машинерии, запущенной в ход идеей гуманизма, с очевидностью противостоит расхожим интерпретациям взаимоотношения человека и техники, особенно широко представленным в жанре научной фантастики, фантастики, для которой ее «научность» порой оказывается неявным проводником некритически воспринятого гуманизма.

¹ Литературной основой для фильма послужил рассказ Брайана Олдиса «Super-Toys Last All Summer Long» («Суперигрушки живут все лето»), напечатанный в 1969 году и сразу отмеченный Кубриком. Позже он выкупил права на его экранизацию и долгое время вынашивал замысел фильма, но незадолго до смерти передал для постановки уже написанный сценарий своему другу Спилбергу.