

Вивиан Собчак

Девственность астронавтов: секс и фантастическое кино

В нарративах американских фантастических фильмов, то есть там, где доминируют «экшн» и персонажи мужского пола, физиологическая сексуальность человека и репрезентирующие ее фигуры (женщины) подвергаются вытеснению. Эта тенденция наблюдается с 50-х годов XX века вплоть до сего дня. Понятия «секс» и «женщина» в нашей культуре семиотически связаны между собой и конвенционально взаимообратимы. Первое может служить означаемым для второго, и наоборот. Однако жанр фантастического кино допускает лишь самое размытое, завуалированное присутствие таких явлений, как «секс», «женщина» и их столь значимая взаимосвязь. Складывается впечатление, будто уже сама прочность этих семиотических связей представляет угрозу для здравомыслия и чувства мужского братства — тех самых качеств, которые необходимы для покорения космоса, побед над чудовищами-мутантами и инопланетными захватчиками, а также развития бизнеса и успешной научно-технической деятельности. Соответственно, в фантастических киноповествованиях физиологическая сексуальность и женщины зачастую отсутствуют вообще. Когда же эти аспекты все-таки фигурируют в фильме, «семиотическая пара», как правило, намеренно разбивается: «сексуальность» и «женщина» лишаются значения «элемент семиотической пары», закрепленного за ними в культуре, тщательно сепарируются таким образом, чтобы физиологическая сексуальность не ассоциировалась с земными женщинами, а земные женщины, в свою очередь, не воспринимались как существа, наделенные сексуальностью.

Итак, американское фантастическое кино более чем любой другой жанр отказывает эротике и либидо в традиционной нарративной репрезентации. Следовательно, для научной статьи формулировка «секс и фантастическое кино» — это, так сказать, «анти-тема». Она акцентирует тот факт, что в данном жанре феномен секса скорее скандально отсутствует, чем спорадически присутствует. Она указывает на целенаправленное, хотя и бессознательное, вытеснение. И она заставляет также предположить, что столь заметная — буквально мозолящая глаза — лакуна на уровне нарратива не могла не оставить следов, этаких карстовых пустот, и в прочих слоях художественной ткани этих фильмов. Сложность в том, что дискурс кинокритики, в сущности, плохо приспособлен для анализа отсутствующих элементов, лакун, следов на месте вытесненного... Обычно он рассматривает то, что наличествует, что репрезентируется в качестве при-

того, чтобы восприниматься или, напротив, действовать как объект или субъект интимных отношений.

Какой образец данного жанра ни возьми, мы обнаруживаем, что биологические отличия земной женщины от земного мужчины в буквальном смысле слова скрыты (под одеждой). (Между тем женщины-инопланетянки часто одеты вызывающе или вообще разгуливают полураздетые.) Фильмы 50-х населены женщинами, закованными в отрезные платья спортивного покроя, блузки с круглыми отложными воротниками а-ля Питер Пэн, а иногда в белые лабораторные халаты. Единственное исключение, тут же приходящее в голову, — вновь Бекки из *Вторжения похитителей тел*. Ее платья с открытыми плечами, ее лифчики, зрительно увеличивающие грудь, — все это буквально кричит о том, как она сексуальна. Возможно, именно это заставило сценаристов поскорее отделаться от Бекки — погрузить ее в сон и превратить в кокон, внутри которого развиваются паразиты-пришельцы. За редкими исключениями, в фантастическом кино биологическая инаковость женщин, их отличие от мужчин завуалировано. Вопрос, заключенный в этой инаковости, ответ, которого она требует, потребности и желания, пробуждаемые этой инаковостью в мужчинах, — все это скрадывается и обезвреживается скромной и функциональной одеждой, благоразумными профессиями и «удовлетворенной», не склонной ни провоцировать, ни вопрошать, сексуальностью «жены» (чья супружеская жизнь вытеснена на периферию сюжета) и/или «матери» (выступающей в этом качестве в основном за кадром).

Это скрадывание различий, этот визуальный и нарративный код, делающий женщин в фантастическом кино не только второстепенными, но и бесполоыми персонажами, могут быть сочтены частью общего культурного контекста той эпохи, которая породила эти фильмы. Однако за тушевание сексуальности земных женщин в фантастическом кино не прекратилось с завершением определенного исторического периода. Повидимому, оно является признаком самого жанра — если не неотъемлемым, то, по крайней мере, достаточно характерным. Повсеместное утаивание биологической инаковости — пусть и не такое явное, как в кино 50-х, — сохраняется и в более поздних фильмах, где женщины играют главные роли и активно задействованы в сюжете. Чтобы обезвредить женщину как «секс-бомбу», превратить ее в нечто безобидное и неугрожающее, используются такие средства, как костюм, профессия, социальное положение и установки. Есть и другой способ — полностью растворить женщину в среде ее коллег-мужчин, сделать так, чтобы разнополые персонажи были взаимозаменяемы на сюжетном уровне. Принцесса Лея из *Звездных войн* и Рипли из *Чужого* — прекрасные примеры этих альтернативных методов, служащих одной и той же цели: осуществить вытеснение, отделив женщину от сексуальности и, как неизбежное следствие, замаскировать ее биологическую инаковость. Несмотря на свою горделивую

аристократическую осанку, принцесса Лея репрезентируется как «боевой товарищ». Какие бы отношения ни связывали ее по сюжету с Ханом Соло, Лея, остроумная и непоколебимая, ни за что не позволит себе размякнуть, расслабиться, предстать в кокетливом неглиже. В *Возвращении джедая* Лея только по принуждению облачается в откровенный наряд гаремной рабыни. Невольным олицетворением эротической притягательности она является отнюдь не для Хана Соло, но для Джаббы Хатта — инопланетянина, заметьте. Язвительность Леи, ее прагматично-критический взгляд на жизнь, а также социальный статус (с принцессами не спят, за них сражаются) одновременно защищают ее от посягательств и лишают сексуальности. Лея в чем-то сродни женщинам Ховарда Хоукса — решительным особам, которые благодаря стоицизму и выдержке завоевывают себе признание в мужском сообществе. И все же в Кэрри Фишер нет ни капли чувственности, свойственной героиням Лорен Бэколл. В сексуальном плане Лея обезврежена — и логично предположить, что, какими бы тесными ни становились ее отношения с Ханом Соло впоследствии, по сути она останется столь же непорочной, как ее белые одежды.

Рипли из *Чужого* — немного другой тип репрезентации женщины. Ее нарративная роль значительна, но сексуальности в этой героине не больше, чем в Боумене или Пуле из *Космической одиссеи* Кубрика. Симптоматично, что в первоначальной версии сценария Рипли была мужчиной; когда же герою сменили пол, текст не пришлось сильно переделывать. В Рипли нет почти ничего женственного (а с точки зрения ее товарищей по экипажу, и почти ничего человеческого). В отличие от Леи, половая принадлежность Рипли не столько обезвреживается, сколько скрадывается: Рипли показана так, что ее легко спутать с коллегами-мужчинами. Собственно, ей вообще отказано в отличительных половых признаках. Вместо белых одежд, которые бы маркировали ее принадлежность к женскому полу и целомудрие (либо недопустимость сексуальных отношений с ней), Рипли одета в общепринятую униформу сообщества астронавтов, членом которого она с самого начала является. Она не маркируется ни как женщина, ни как существо, наделенное сексуальностью. Единственное исключение — одна из финальных сцен фильма, кульминационная сцена, имеющая двойной смысл и выполняющая двойную функцию с точки зрения нарратива и привнесения мотива сексуальности. Становится по-настоящему тревожно и жутко, когда почти в самом финале *Чужого* Рипли раздевается, — и не только потому, что, учитывая законы жанра, мы подозреваем: она напрасно уверена в гибели инопланетной твари. Наблюдать за этим страшно еще и потому, что Рипли отказывается от одной разновидности силы ради другой; ее внезапная уязвимость на нарративном уровне контрастирует с той внезапной вспышкой сексуальной энергии, которую являет собой визуальный ряд — ее изображение без скафандра. На нарративном уровне превращение Рипли в женщину откровенно

рирующие в наших публичных мифах, никогда не возбуждают желания, да и сами, кажется, его не испытывают. Они никогда не бывают «сексапильными». Их одеревенелые позы и педантичное отношение к профессиональным обязанностям даже рядом не лежали — осмелюсь сказать! — с сексуальностью и чувственностью.

Когда в 2001 астронавт Пул, почти голый, загорает в солярии, даже не задумываясь о том, красив он или нет. От наших знаменитых астронавтов, как бы их ни звали — Базз или Армстронг, Флэш, Боумен или Бак², — пахнет спортивным «братством товарищей по команде», но не мужским потом и спермой. Слово — все равно как перед ответственным матчем — они отринули свою сексуальность и физиологию. Вытеснили ее из своих тел и мыслей, чтобы не мешала осваивать технологию пенетрации и оплодотворения (только не женщины, а недр Вселенной).

Девственные астронавты фантастических фильмов — знак пенетрации и оплодотворения, протекающих без физиологии и секса, не предполагающих участия противоположного («иног», чем мужской») пола. Эти астронавты обозначают собой захватническую, мощную, мужскую, независимую технологическую деятельность, для которой производство ценится выше воспроизводства, которая скорее порождает, чем рождает, путем словно бы непорочного зачатия и автократического кесарева сечения. В качестве знаков асексуальные астронавты олицетворяют, воплощают в конкретную форму на киноэкране и вообще в культуре ту самую общепризнанную — при всей ее негласности — отчужденность рациональной производственно-технической деятельности от физиологической активности человека. «Человек технический» мужского пола не просто желает сам себе делать детей — ему хочется, чтобы эта операция протекала без участия гормонов и плоти, без вожделения и сексуального возбуждения. И самые героические олицетворения «человека технического», астронавты, воплощают эту настороженность по отношению к женщинам и всему физиологическому, к иррациональной зависимости от плоти.

Отсюда становится ясно, почему на нарративном уровне женщины таят в себе особую угрозу как для самих героев фантастики, так и для преданности этих героев делу научно-технического прогресса. Фигуры женщин — матерей, жен, подруг — воплощают мужские потребности, нужды и желания. Они репрезентируют Мать и Другое, которые одним своим присутствием изобличают ничтожность и подражательность мужских усилий — всех этих технологий творения и их бездушной продукции. Способность женщин порождать живое возбуждает зависть и желание их превзойти. Итак, поскольку в центре фантастических нарративов женщины

² Армстронг (Нил Олден Армстронг) и Базз (Базз Олдрин) — американские астронавты, первыми высадившиеся на Луну. Флэш (Флэш Гордон) и Бак (Бак Роджерс) — вымышленные астронавты, герои американских комиксов. — *Примеч. пер.*

отсутствуют, там создается значимый и неустрашимый вакуум. От женщин фантастике никуда не деться, сколько бы звездолетов ни улетало в космические дали, предоставив дамам махать платочками вслед. Своя роль в повествовании есть и у тех, кто просто стоит в ожидании, а также у тех, кто решительно покидает нарративную «ссылку», чтобы занять парадигматический пробел в образном ряду. Пусть женщины Земли и сама Мать Земля покинуты — но, сбежав от них, герои-мужчины оказались в объятиях другой сущности женского пола. Черное лоно космоса одновременно влечет и пугает. Оно то отзывается с мягкой податливостью на фаллические изыскания и соитие, то с жадностью черной дыры поглощает мужскую силу и само мужское присутствие. Женщины — как и секс — не исчезают из фантастического кино. Подвергнутые вытеснению, они возвращаются в нарратив в том, что Фуко именовал «немой прочностью неодоушевленного предмета», в сгущенной и вытесненной образности и, события жанра, которые по сути являются чувственными и сексуальными, хотя на внешнем уровне преподносятся уже как «нечеловеческие».

Термином «вытеснение» в психоанализе обозначается «активный процесс недопущения и изгнания, выдворения из сознания идей и импульсов, которые являются для данного сознания неприемлемыми»³. Это попытка полностью вытолкнуть болезненную, эмоционально нагруженную идею — нечто целостное, обозначаемое термином «представление влечения», — в сферу бессознательного. Психоаналитики поясняют: «Свести к минимуму влияние подобного представления влечения возможно, для начала расщепив его на две основные составляющие — идею и аффективную нагрузку. Это означает, что вытеснению подвергаются три вещи: 1) представление влечения; 2) идея; 3) аффект. Во многих случаях, когда не удастся успешно вытеснить все влечение, вытесняется либо его «идейная», либо аффективная составляющая. Если идея вытесняется, аффект, с которым она была связана, может быть перенесен на другую идею (в сфере сознания), не имеющую явного отношения к первоначальной идее. Либо, если вытесняется аффект, идея, оставшаяся в сознании, так сказать, в одиночестве, может быть увязана с приятным аффектом. И наконец, если представление влечения вытесняется целиком, впоследствии оно может вернуться в сознание в форме символа»⁴.

В этой словарной статье со всей точностью описывается то, что выше было сказано нами о присутствии и отсутствии женщин в фантастическом кино. «Представление влечения» можно уподобить тому, что я ранее назвала целостным знаком «женщина» плюс «сексуальность», несущим — в форме телесных отличий женщины от мужчины — семиоти-

³ Leland E. Hinsie, MD and Robert J. Campbell, MD. Psychiatric Dictionary. 4th ed. New York: Oxford University Press, 1970. P. 660.

⁴ Ibid.

ческое значение некоей биологической силы, вынуждающей мужчину к болезненному осознанию его несвободы и бессилия и тем самым пробуждающей в нем вождение и зависть. Влияние этого «представления влечения» умеряется, когда авторы фильма разрывают семиотическую связь между двумя элементами знака: физиологическое и сексуальное отчуждается от образа женщины, а аффективная нагрузка — от идеи. Если земные женщины присутствуют в нарративе, если они остаются в фильме как идея, но связанный с ними аффект, их физиологические отличия и сексуальность вытесняются, то в результате эти женщины представляют собой всего лишь приятные или эмоционально индифферентные фигуры и образы. Если же в нарративе присутствуют физиологические отличия и сексуальность, если они остаются в качестве аффекта, но их идея, их традиционная семиотическая репрезентация в форме женского вытесняются, то они обычно переносятся на другую идею, якобы не имеющую никакого отношения к изначальной. Так, сексуальность может быть перенесена на образ гигантского насекомого-мутанта, собирающегося отложить яйца, или на физиологически «иную» сексуальность инопланетного существа — например, Твари, способной отделять потомство через руку: в одной из сцен *Твари из другого мира* (1951) показано, как пульсирует, разрастаясь, ее молодняк. (Стоит задуматься над тем, как подхватывается этот мотив в другом эпизоде фильма: сметливая подруга героя, мужчины-землянина, буквально связывает ему руки, поскольку при их последнем свидании он позволял этим самым рукам слишком много вольностей.) В *Чужом* почти вся образность отсылает к органической жизни и/или сексуальности; люди же вообще не репрезентируются в подобном духе — за исключением кульминационного момента в финале, когда из Рипли, точно бабочка из куколки, «выводится» женщина.

И наконец, как я уже предполагала, в том случае, когда и женщины, и сексуальность человека вытесняются из нарратива полностью, как единый знак, как целостное «представление влечения», это целое может вернуться в нарратив в иной форме — в виде некоей символической репрезентации. Все нарративное предприятие исследования («познания») космоса и сопутствующий визуальный ряд могут рассматриваться как символическая репрезентация рождения и/или полового акта: это выталкивание из тела и проникновение в космическое пространство (пенетрация космоса), отделение младенца от Матери или воссоединение взрослого мужчины с Матерью в форме женского Другого. Точно так же вторжение на планету захватчиков из космоса или «присвоение» тела/сознания человека инопланетянином могут рассматриваться как символическое узаконение страха перед женским (и инопланетное, и женское воспринимаются как нечто всепоглощающее, кастрирующее, собственническое и могущественное, объединяющее в себе власть груди и пениса). Символизм нашествия можно интерпретировать и как «вывернутую наизнанку»

фантазию об изнасиловании, где вторжение на планету, в сознание и в тело репрезентирует негативную, пассивную, уязвимую и женскую сторону пенетрации: не ты берешь, а тебя берут силой. Также, разумеется, женская сексуальность может вернуться в форме символических репрезентаций прищельца или мутации. Эти репрезентации возвращают в нарратив то, что было вытеснено, в визуально закамуфлированной форме — претворенным в результате семиотических процессов бессознательного, известных как сгущение и смещение.

Сгущением в психоанализе называется процесс, при котором в отдельную идею, слово или образ «вкладывается без остатка эмоция, ассоциирующаяся с группой идей» или, допустим, разговором, прожитой сценой, пережитым на личном опыте событием⁵. То есть вместо нескольких репрезентаций используется всего одна, их полномочный представитель. Единое означающее замещает собой ряд означающих и тем самым привязывает к своей материальной форме несколько значений — ряд означаемых. Кроме того, оно вбирает в себя и конденсирует всю полноту эмоций, связанных с каждым из самостоятельных означающих и означаемых, которые замещает. Параллели, проводимые между самостоятельными идеями, словами или образами, между эмоциональными ассоциациями и событиями реальной жизни, создают магнитное поле, собирающее некую конкретную группу означающих и означаемых воедино, под символическую крышу одной сверхнагруженной репрезентации. Этот процесс бесспорно характерен для любого сновидения, но также его можно выявить в метафоричности, которая заложена в природе и функциях сознательного дискурса. Это структурно-функциональное сходство, особо отмеченное в работах французского неопрейдиста Жака Лакана, позволяет мне говорить о сгущении в фантастическом кино, не заходя так далеко, чтобы утверждать, будто кино ничем не отличается ни от снов, ни от психики человека⁶. Тут мы скорее рассматриваем кинематографическую сигнификацию определенного типа. В большинстве фантастических фильмов мы имеем дело с интенсивно нагруженными или катексизированными⁷ образами, которые открыто не артикулируются как метафорические. Эти образы в рамках нарратива призваны обозначать то и только то, что они представляют иконически, в визуальном плане.

Вспомним, например, Редозавра из *Зверя с глубины 20 тысяч саженей*. На денотативном уровне повествования это существо — означаю-

⁵ Psychiatric Dictionary. P. 149

⁶ Исключительная по своей ясности работа о Лакане и его семиотическом психоанализе — *Anica Lemaire. Jacques Lacan. trans. David Macey, London: Routledge & Kegan Paul, 1979.*

⁷ «Катексизированный» — от «катексис» (cathexis) — неологизм, введенный переводчиками Фрейда на английский, для перевода немецкого слова «Besetzung» (букв. «вложение», «вклад»), использованного Фрейдом для обозначения количества энергии, сцепленной с любым представлением или с психической структурой. — *Примеч. пер.*

щее (образ или визуальная репрезентация) одного отдельно взятого объекта (гигантской доисторической рептилии). Однако эта визуальная репрезентация содержит в себе огромный эмоциональный заряд — и не только потому, что она крушит Кони-Айленд. Энергетика визуального образа Редозавра объясняется тем, что, выполняя свою денотативную функцию, он вдобавок репрезентирует иные объекты, идеи и ассоциации. Например, изначальные истоки, первобытную топь и слизь, где впервые зародилась жизнь. Также эта фигура означает атомную энергию, разрушение, вымирание всего живого (тварь была разбужена атомным взрывом), страх, что природа, потревоженная технической деятельностью человека, проснется и жестоко ему отомстит. Также эта фигура означает нечто невыразимо чужое, нечто нечеловеческое, непознаваемое (потому то выбрана рептилия, существо с непроницаемой чешуей); нечто Другое (возможно, Другое женского пола, злую Мать — поскольку существо, круша все, что ему попадается, держит путь именно к своему древнему месту выплода). Следовало бы подкрепить эти семиотические утверждения анализом всего фильма; однако даже эти сжатые тезисы проясняют понятие сгущения в применении к образности научной фантастики. Вдобавок — поскольку в данном фильме эти означаемые никогда открыто не артикулируются на уровне нарратива (не затрагиваются темы происхождения жизни, опасности атомной энергии или отвратительного, репрезентируемого инаковостью как таковой, будь то инаковость другого вида или другого пола) — мы можем наблюдать, как сгущение воплощается в поэтику вытесненного.

Смещение тоже возникает как отражение вытесненного и также свойственно сновидениям. По мнению Лакана, в структурно-функциональном плане смещение по своему характеру и роли аналогично метонимии в сознательном дискурсе: означающие точно так же замещают одно другое в цепочке подстановочных операций. Смещение — «перенос эмоций... с идей, с которыми они связаны изначально, на другие идеи»⁸. Эмоция, или душевная энергия, может быть перенесена со своего источника в первичном событии и первичной репрезентации этого события на нечто другое, нечто, первоначально не столь важное. Таким образом, как говорит психоанализ, эмоции «способны прорваться в область сознательного, сцепившись с идеями, к которым пациент в обычном состоянии равнодушен. Благодаря этому пациент избавлен от страданий, которые испытал бы, узнав первичную причину своих аффектов»⁹. В фантастическом кино нарратив и визуальный ряд часто вызывают такие эмоции, как — например, когда речь идет о пребывании в звездолете, — ощущение тесноты, дискомфорта, зависимости (от корабля и от компьютера, призванных под-

⁸ Psychiatric Dictionary. P. 219.

⁹ Ibid.

держивать в экипаже жизнь, — вспомните о «пуповинах» и тросах, связывающих «человека технологического» к «матери-машине»). Также создается чувство бессилия, визуализируемое через сцены, когда беспомощные члены экипажа, всецело зависящие от техники, находятся в анабиозе. Более чем вероятно, что первопричины этих эмоций — не имеющие отношения к технике — не обусловлены нарративом, а соотносятся с первоначальной, но вытесненной репрезентацией физиологии человека и биологических процессов: пути от утробы до могилы, младенческих догадок о первозданном бытии и небытии, сливающихся воедино при биологическом путешествии во времени, которое влечет за собой рождение, а затем, в конечном итоге, и смерть.

Смещение предполагает не только перенос эмоций с первичной репрезентации на вторичную, но и «перенаправление импульсов "Id", "Оно", на другие маршруты»¹⁰. Цивилизованному человеку не положено бить противника — вместо этого он оскорбляет оппонента вербально. В фантастическом кино рационально мыслящему человеку не положено иррационально уничтожать или ломать вещи — и потому этот человек «вызывает из небытия», почти «наколдовывает» существо или машину, которые сделают это за него. В приложении к физиологии, сексу и фантастическому кино особенно интересен тот момент, что смещение часто предполагает перенос в телесной сфере по отношению как к органическому, так и к эрогенному. В словаре читаем:

«Влечения переносятся, например, с орального на анальное, на область гениталий или на любую другую эрогенную зону. При конверсионной истерии¹¹ психический комплекс может быть смещен на потенциально органическую структуру. Или все проблемы, связанные с гениталиями, могут быть смещены на область рта. Смещение "снизу вверх" — широко распространенное явление»¹².

В одной из сцен *Захватчиков с Марса* показана женщина, которую собираются «захватить» (то есть вселиться в нее) пришельцы. Она лежит на помосте. Ее затылок вот-вот проткнет нечто вроде длинной трубки. Это механический зонд для прощупывания сознания. На кончике трубки — красный кристалл, который надлежит внедрить в голову героини. За ходом операции надзирает «глава» пришельцев — это в буквальном смысле голова, заключенная в стеклянный шар и перемещаемая носильщиками-мутантами, которые повинуются ее телепатическим приказам. В этом фильме (как и во многих других фантастических фильмах) голова, на нарративном уровне представляющая собой вместилище разума, этой про-

¹⁰ Psychiatric Dictionary. P. 220.

¹¹ Конверсионная истерия — вид психоневроза, при котором симптомами являются жалобы на физическое состояние. — Примеч. пер.

¹² Psychiatric Dictionary.

тивоположности либидо, сделалась репрезентацией пениса. Затылок (в некоторых культурах являющийся эрогенной зоной) в данном случае репрезентирует матку и анус (как-никак, это задняя сторона головы). Действие, которое на нарративном уровне представляется нам в форме вторжения пришельцев и захвата чужого сознания, это смещение эротического акта, особенно таких негативных проявлений сексуальности, как изнасилование и анальные контакты. Хотя в фильмах это обстоятельство никогда не артикулируется осознанно, подобные смещения «снизу вверх» озвучены в абсолютно резонных — при всей их вульгарности — выражениях наподобие «giving head»¹³ или «mind-fuck»¹⁴, а также в слове «концепция»¹⁵, этом вполне невинном синониме «идеи».

Все это означает, что и смещение, и сгущение осуществляются в нарративном целом синхронно; они направлены на полное или частичное вытеснение «представления влечения» и его составных элементов: женской сексуальности и способности к зачатию, женской физиологии и ее репрезентации в теле, которое отличается, в теле, которое есть само различие. В результате возникает базовая структура, вступающая в жанр, — нечто вроде качелей, где вытесненное возвращается «извне» в завуалированном виде и приобретает гипертрофированную форму. Эта базовая структура, однако, способна адаптироваться к историческим и культурным переменам: вытесняемое (женщина как существо, наделенное сексуальностью, либо сексуальность в целом) изменяется в соответствии с эпохой; его завуалированная форма также будет соответствовать духу времени. Хотя изменения могут маркироваться, сама структура остается неизменной. Смещение и сгущение будут иметь место — без них жанр перестанет существовать, подобно тому как без метонимий и метафор не будет языка.

Ранее я предположила, что любой фантастический фильм повествует о космическом путешествии вне зависимости от того, присутствуют ли в нем ракеты или звездолеты и управляют ли оными звездолетами девственные астронавты. Под космическими путешествиями здесь подразумевается пересечение известных, размеченных границ, наделяющих идентичностью мир и нас самих: границ между Землей и космосом, между «внутренним» и «внешним», «Я» и «Другим», мужчиной и женщиной. В фантастическом кино границы и вехи мыслятся как нечто гибкое, то, что можно отодвинуть. Все, что границы призваны удерживать, выплескивается за их пределы и, возможно, даже сливается с тем, что находится за ними. Именно этим столь пленителен и опасен жанр фантастики. Именно это обстоятельство структурирует его нарративы как драматизацию стра-

¹³ Делать минет, в дословном переводе «давать голову». — *Примеч. пер.*

¹⁴ Промывать мозги, дословно «...бать мозги». — *Примеч. пер.*

¹⁵ Игра слов; в английском conception значит как «концепция», так и «зачатие», оплодотворение». — *Примеч. пер.*

хов и желаний. Именно оно привязывает жанр к инфантильным, доэдиповским драмам, где женщина — в качестве Матери и Другого — становится фокусом и первопричиной вопросов, на которые должно ответить грудное дитя: вопросов, касающихся его собственной сексуальности, его «я», самой его идентичности как человека и особи, наделенной половыми признаками. Вытесняя женщин и сексуальность в контексте культуры, где биологическое и сексуальное семиотически связывается с женщинами, а технологии — с мужчинами, американские фантастические фильмы по большей части разыгрывают сценарии, которые хотя и претендуют на рассмотрение взрослых тем, но фокусируются на инфантильном опыте.

Фрейд, Мелани Кляйн и другие выявили ряд черт, характерных для переживаний младенческого периода (легко заметить, что эти черты имеют параллели в событийном ряду и образности американского фантастического кино). Младенец чувствует себя беспомощным, бессильным и зависимым; испытывает ощущение собственной ничтожности и малости по сравнению с чудовищной величиной и физиологической значимостью матери. У младенца путанные представления о гендерной идентичности — как его собственной, так и идентичности матери; младенец склонен объединять пенис и грудь в единый бисексуальный образ, предполагающий взаимозаменяемость частей тела и их энергетики. Младенцу сложно установить, где проходят границы между ним самим и матерью, между внутренним и внешним, духом и телом, телом и орудием либо игрушкой. Отношение младенца к материнскому могуществу, воспринимаемому в сравнении с его собственными ограниченными силами, крайне амбивалентно. Оно порождает напряжение между осознанием собственных желаний и деструктивного потенциала, с одной стороны, и зависимостью от существа, способного уничтожить младенца, потребностью в этом существе. В этой связи младенец склонен интроецировать или проецировать могущество матери, видеть себя равным матери по могуществу, силе и самостоятельности, либо, напротив, страшиться Другого — чудовищного, деструктивного и всемогущего. Также, поскольку младенец не обладает достаточным запасом знаний о мире, он одновременно любопытен и боязлив — стремится к знаниям, но боится неведомого, а также опасается узнать лишнее. Этот недостаток знаний ассоциируется прежде всего с мотивами сексуального и телесного, а также интересом к собственному происхождению¹⁶. «Откуда я взялся?» — вот вопрос, за которым неизбежно следует другой: «Кто я? Какой я?»

Эти вопросы, подвергнутые вытеснению, — тайный подтекст нарративов фантастического кино. На уровне сознательной репрезентации

¹⁶ Здесь я хотела бы поблагодарить Зою Суфулис, привлечшую мое внимание к этим характерным чертам в реферате «Science Fiction, Psychoanalysis and the (M)other», в ходе моего семинара по киножанрам в Калифорнийском университете, г. Санта-Крус, в осеннем семестре 1981 года.

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/ю *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 лаканианской 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 прочесть 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.