

**КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ  
ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:  
«ЖЕНЩИНЫ – ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА –  
НЕ СУЩЕСТВУЕТ»**

*Анотація:* Стаття присвячена проблемі культурологічного аналізу художньої літератури. На матеріалі роману Дж. Фаулза «Жінка французького лейтенанта» реконструйовано культурологічну модель та ідентифікаційну стратегію у термінах лаканівського психоаналізу як методу культурологічної інтерпретації.

*Ключові слова:* суб'єкт, означник, присвійна ідентичність, «соціальний шедевр», «трансферентний текст», «комплекс Французького Лейтенанта».

*Аннотация:* Статья посвящена проблеме культурологического анализа художественной литературы. На материале романа Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» реконструирована культурологическая модель и идентификационная стратегия в терминах лакановского психоанализа как метода культурологической интерпретации.

*Ключевые слова:* субъект, означающее, идентичность принадлежности, «социальный шедевр», «трансферентный текст», «комплекс Французского Лейтенанта».

*Summary:* The topic of the article is the question of *culturological analysis and psycho-analysis of contemporary fiction. "The French Lieutenant's Woman" by John Fowles is analysed in terms of Lacanian psychoanalytical approach that is regarded as a method of culturological interpretation.*

*Key words:* subject, signifier, "possessive identity", "social masterpiece", "transferent text", "The French Lieutenant's complex".

Лакановский психоанализ как метод культурологической интерпретации давно завоевал свою нишу в отечественном гуманитарном пространстве. Концепция субъективности, сформулированная Жаком Лаканом, рассматривает субъекта как существо изначально недостаточное (субъект нехватки, субъект разрыва), мыслимое исключительно в поле речи и языка. Постмодернистское искусство (в первую очередь, литература) дают возможность переосмыслить лакановский концепт субъективности, заменив понятие

речи, ключевое в психоанализе, всеобъемлющим понятием текста.

В центре предлагаемого доклада – описанные в различных произведениях (литературных и не только) модели коммуникации протагонистов, которая может быть определена как культурологическая в силу мифо-символических интенций, превалирующих над рациональными, что позволяет эти модели назвать лакановским термином «социальный шедевр». Отношения в предложенных моделях сводимы к текстуальному обмену, который иллюстрирует природу постмодернистской «сверхчувственности», репрезентируя субъекта как инстанцию вторичную по отношению к производимому им тексту (здесь уместно воспользоваться лакановско-дерридианской трактовкой субъекта как «письма», «послания»). Создание текста как стратегия соблазна, функция психоаналитического трансфера в стратегии автора служат предметом рассмотрения. Текстуальность, растворяющая в себе и подменяющая сексуальность, обоснована как стратегия коммуникации субъектов постмодерна с позиций лакановского психоанализа.

«Все началось... с одного зрительного образа. Женщина стоит у самого конца заброшенного причала и неотрывно смотрит в море. И все» [5: 37], – так написал Джон Фаулз в 1967 году в своих «Заметках о неоконченном романе», когда был завершен первый черновик. Этот визуальный образ, отсылающий к культурному архетипу «Ариадна брошенная», изначально задает мифологическое измерение текста. Озвучившая это наблюдение литературовед Н. Бушманова именно из мифа Ариадны склонна выводить «истоки

фаулзовского интереса к проблеме женщин, их положения и роли в истории, культуре» [1:179], вспоминая и роман «Волхв», действие которого происходит на острове Фракос (это своего рода географический близнец мифологического Наксоса). Однако Сара Вудраф – «Женщина французского лейтенанта», если вникнуть, ещё более архетип, чем Ариадна. Ситуация Ариадны на берегу возникает по факту основного события; она локализована в кратком моменте, пока еще виден парус уплывающего Тезея; ситуация Сары Вудраф вся сосредоточена в приморском ожидании и существует вне времени, а присутствие «паруса Сатаны» узаконено в его перманентном отсутствии (Лейтенант уплыл не отсюда, тем более не имеет оснований приставать именно к этому берегу). Отсутствующий парус на горизонте воплощает утраченный невозможный объект а – объект-причину желания, а море являет собою безупречный экран, на который проектируется воображение.

Пустота морского побережья является одновременно воплощением бесконечности и предельности (вспомним еще лексикон Марины Цветаевой, пересказывающей Бодлера: «...встреча безбрежности мечты с предельностью морей»). Фигура женщины, вроде бы совсем потерянная, тем не менее, формирует пространство, создает зону «эрогенности» – в лакановском понимании: «Эрогенная зона представляет собой результат разрыва, которому способствует анатомическая черта пограничной области (*marge*) или края» [3:172]. Эрогенность – близость разрыву – обрыву, близость к краю – пучины, бездны.

Идеальная визуальная экспозиция дополняется вполне неожиданной экспозицией вербальной, которая содействует мифотворчеству местного персонажа (ведь далеко не все устаиваются того, чтобы стать объектом слухов и сплетен). Подчеркивая «априорный непреодолимый разрыв, отделяющий тело человека от его голоса» (Славой Жижек для наглядности приводит пример сакральной египетской статуи, неожиданно издающей стон [8:58]), она тем самым создает «инфляцию собственной речи субъекта». В первой сцене женщина не устаивает нас звуком собствен-

ного голоса, даже когда мужчина пытается в снисходительно-шутливом тоне ее предостеречь, уже ощутив тревожное волнение от ее субстанциального состояния – близости к краю бездны. Семантика «края бездны» так и будет структурировать пространство и время в развитии отношений героев. Здесь необычайно важен ракурс, создающий эффект архетипальной анаморфозы – бессмысленного слепого пятна, приобретающего отчетливую форму только если «посмотреть искоса», как на картине Ганса Гольбейна «Послы», которая стала знаковой именно благодаря лакановскому рассмотрению в «Четырех базовых понятиях психоанализа» – продолговатый неопределенный элемент интерьера между двумя мужскими фигурами, если посмотреть на него сбоку, приобретает форму черепа; это, по утверждению Лакана, одновременно и объект а картины, и её Взгляд.

Трагическая, оваянная черным фигура – центральный объект пространственной экспозиции, структурированной в соответствии с лакановской схемой *trompe-l'œil* («обмана зрения»). *Trompe-l'œil* души, по Лакану, это объект а, вызывающий желание субъекта. В семинаре XI Жак Лакан неоднократно обращается к его механизмам, приводя пример из античного мифа о соперничестве художников Зевксиса и Паррасия. Зевксис, нарисовал гроздь винограда, сумевшую привлечь к себе птиц. «Если бы гроздь винограда была просто скрупулезно вырисована, вряд ли птицы соблазнились бы ею ... в ней должно быть что-то элементарное, знаковое для птиц» [7:103].

Знаковые детали во внешности Сары Вудраф вырывают её образ из гомогенной культурной среды викторианской Англии, а именно – детали «милитарного» и «французского», имплицитные её принадлежность «французскому лейтенанту» сигнализирующие свою принадлежность к сфере Воображаемого. Он «присутствует» даже в покрое ее пальто, похожего «скорее на мужской редингот, чем на любой дамский фасон, бывший в моде за последние сорок лет». Заметим, что в жестах Сары часто выражена векторная модальность лакановского «*thrust*» – «толчка, пронзания» (например: «Ее профиль и

взгляд, словно ружье, нацеленное в далекий горизонт»; «Снова и снова Чарлз мысленно сравнивал этот взгляд с копьем, имея в виду не только внешнее сходство, но и совершаемое им действие (курсив мой – О.К.)»).

С другой стороны, обозначается семантическая параллель «чувственное – французское». Эта параллель имплицирована, в первую очередь, особыми обстоятельствами психосексуального становления главного героя, того самого добродетельного викторианского джентльмена, гуляющего с невестой, – Чарлза Смитсона: «Такие лица ассоциировались у него с иностранками, а если уж совсем честно (намного честнее, чем он сам когда-либо себе бы признался) – с их иностранными постелями». Довольно типичной для средне-статистического викторианца, как подчеркивает Фаулз, выглядит эта сексуальная инициация в «Граде Греха», как демонстративно именуется Париж, за пределами родины, блокирующей напрочь либидинальную энергию. Таким образом, изначально устанавливается интранзитивная эротическая картография, на которой обозначены и жёстко разграничены «территория нехватки» и «территория желания». В другой раз случайно застав Сару Вудраф на природе спящей, Чарлз пронзен приступом «французской ностальгии»: «В той позе, в которой она спала, было что-то невероятно нежное и в то же время сексуальное; она пробудила в душе Чарлза тусклый отголосок одного эпизода его парижских времен. Другая девушка ... так же спала однажды на рассвете в спальне с видом на Сену». Более того, её образ проходит интертекстуализацию французской культурной традицией, опять же в сфере табуированного, осуждённого, как роман Гюстава Флобера: «И, когда он созерцал это лицо, перед ним внезапно, ниоткуда, в памяти возникло имя Эммы Бовари».

Итак, визуальный образ «Женщина Французского Лейтенанта» воссоздан с помощью трёх знаковых сфер: «французское» — «милитарное» — «женское, чувственное». Более того, «женское» усложнено в семантическом пространстве романа коннотациями «спиритуального» и «монашеского», которое драматизирует, сгущает синхронно присут-

ствующие характеристики духовного и сексуального. Сама же героиня «ускользает от описания», оставляя наблюдателю созданный ею образ как пустую форму.

Из разрозненных версий (свидетельств, сплетен, слухов) воссоздаётся «среднеарифметическая история Сары»: Сара Вудраф – старшая дочь многодетного фермера, который сошёл с ума на почве желания подтвердить своё дворянское происхождение (утвердиться в сфере Символического) и давно умер. Она получила хорошее образование в пансионе и вынуждена была зарабатывать на хлеб, воспитывая детей в богатых семьях. Однако после того как заезжий морской офицер Варгенн (здесь и далее – Французский Лейтенант) пообещал жениться на ней, но вернулся во Францию, не выполнив своего обещания, Сара оставляет место гувернантки в радушной семье капитана Тальбота и поступает в компаньонки к суровой вдове миссис Поултни на правах «кающейся грешницы». Вскоре становится известно, что она страдает приступами меланхолии, что позволяет ей отвоевать некую «территорию свободы» – приморские уединенные окрестности, где она гуляет, «ожидая парусов Сатаны», как выражаются её «благодетельница» миссис Поултни и её домочадцы.

Пространство викторианской культуры в романе дано как репрессивная сфера тотального вытеснения: на всех уровнях оно контролируется Материнским Супер-Эго, которое отождествляется с Великобританией – «Родной-Матерью». Персонификация Материнского Супер-Эго в романе – строгая бездетная вдова миссис Поултни, «по своей грубой заносчивости... Британская империя в миниатюре», которая берёт на себя в округе общественную функцию «надзирать и наказывать» в масштабе, соразмерном её вытесненным комплексам. Пространство её обитания маркировано наиболее мрачными «дырами», «зияниями» текста: это и убийственная кухня-погреб, окрашенная свинцовой зеленью, загромождённая плитой-тираном, куда вытеснены все домашние слуги миссис Поултни, и сад – «настоящий лес человеческих капканов... беззубых, хотя и достаточно мощных,

чтобы сломать человеку ногу... миссис Поултни больше всего заботилась об этих железных слугах – их она никогда не увольняла». Параноический, обсессивный, реакционный закон материнского Супер-Эго у Фаулза противоречит отождествлению материнского Супер-Эго с хаотическим, истерическим, дионисийским у Славоя Жижека. Однако же к фаулзовскому пространству материнского Супер-Эго вполне можно применить формулировку Жижека – это пространство, где «отец отсутствует; его функция (функция символического закона, Имени Отца) зависла, и этот вакуум заполнен иррациональным материнским Супер-Эго, капризным, злостным, которое блокирует нормальные сексуальные отношения (возможные лишь под знаком Отцовской метафоры)» [2: 99].

Таким образом, викторианская эпоха представлена Фаулзом как «чёрная ночь женской половины рода человеческого», однако, перефразируя его же, в этой черноте все равно воют волки, как ни отгоняй их от порога. Его антропологическая стилизация, как и беллетристическая реконструкция, являют собой невротический дискурс – «дискурс, в котором Реальное угнетено Воображаемым, однако сохранена символическая структура» [4: 115] (в формулировке В.Руднева). Желание вытеснить травму первичной сцены, которая, по Лакану, бывает или слишком рано, или слишком поздно, но никогда – вовремя, объявляется травмой всей викторианской эпохи, проявляясь в каждом персонаже, например, в целомудренной невесте Чарлза Эрнестине: «Не только полное незнание реальности совокупления страшило ее, но и в целом та аура боли и брутальности, которой этот акт, казалось, требовал... Пару раз она видела, как совокупляются животные: насилие этой сцены преследовало ее ... Большинство женщин ее эпохи чувствовали то же; как и большинство мужчин; не удивительно, что понятие долга стало ключевым в викторианскую эпоху». Однако моменты вытесненного слишком навязчиво возвращаются в постоянных авторских напоминаниях.

Так Фаулз реконструирует коллективную субъективность эпохи, представляя викто-

рианскую реальность как «перечёркнутую реальность» (согласно лакановской схеме «перечёркнутого субъекта» – «*sujet barré*»). Жёсткое, интранзитивное противопоставление – основной принцип организации нарратива: «Это было время, когда женщина почиталась святыней – и когда можно было купить тринадцатилетнюю девочку за несколько фунтов. Когда в Англии было построено больше церквей, чем за всю ее предыдущую историю – и когда в Лондоне на каждые шестьдесят частных домов приходился один публичный... Когда система уголовных наказаний из года в год смягчалась – и когда телесные наказания в школах достигли столь широкого размаха, что один француз всерьез начал разыскивать скрывали от глаза – и когда скульптора оценивали по его умению лепить обнажённый женский торс. Когда ни одно ... литературное произведение в отображении чувственных сцен не заходило дальше поцелуя – и когда количество порнографической продукции достигло рекордной точки, не побитой с тех пор». В приведенной цитате Фаулз не столь обличает общественное ханжество, но подчеркивает травматическую некогерентность, фундаментальную несбалансированность внутри самой культуры.

Эту травму целой эпохи пытается «проговорить» Сара Вудраф, репрезентирующая истерический дискурс в романе. «Открыть бессознательное, развязав язык» – то есть, дав выход подавленному, сдерживаемому, нагнетаемому в константном «проговаривании» собственной травмы – так можно перефразировать здесь самое известное изречение Лакана. Но это «преждевременная травмированность», это травма отсутствием травмы. Даже если бы роман с Французским Лейтенантом имел место в действительности: в Лайм-Риджисе найдется с добрый десяток молодых женщин, которых соблазнили и бросили, а теперь они все веселы, как птички, - не доверяет ей старый ирландец доктор Гроган, репрезентирующий медико-биологический дискурс в романе, и обоснованно сравнивающий случай Сары с аналогичными случаями клинической истерии, предвосхищая наблюдения Фрейда. Так у Сары развивается свое-

го рода Комплекс Французского Лейтенанта, специфику которого мы подробно рассмотрим. Именно потому, что доктор Гроган – «профессионал», Сара выбирает своим, условно говоря, «психоаналитиком» отнюдь не его, а, как не трудно догадаться, ни в чём не повинного Чарлза Смитсона.

Почему? По целому ряду признаков, как можно догадаться. Чарлз – не вполне обычный аристократ, он – палеонтолог-любитель, убеждённый дарвинист, который также репрезентирует научный дискурс в романе, занимаясь исследованием «вымерших видов» иглокожих и сам, как постоянно намекает автор, является «вымирающим видом» в сопоставлении с менее приспособленными (нарождающейся состоятельной буржуазией и «средним классом»). Этого уже достаточно, чтобы представить его как Субъекта-Обязанного-Знать, а ведь, как сказано в «Четырёх базовых понятиях психоанализа»: «Как только на горизонте появляется Субъект-Обязанный-Знать, это уже и есть трансфер» [7: 150]. Фаулз откровенно иронизирует над его иллюзорным рацио: «Свободный как Бог, один с недреманными звёздами, он гордо шёл вперёд, постигший всё на свете. То есть, всё, кроме Сары».

«Кто же была Сара? Из какого сумрака она возникла?»

Идентичность Сары воспринималась ею как травматически неотчуждаемая изначально: «Вы не были женщиной, рожденной, чтобы стать женою фермера, но получившей образование для... лучшей доли». Желание во что бы то ни стало избавиться от травмирующего означавшего влечёт за собою истерическое «сопротивление означиванию» - это классическая ситуация. Наиболее желаемая идентификация для неё в таком случае – метонимическая идентификация с причиной травмы не как отсутствия, но как некоего знакового акта, который позволил бы ей «никогда не быть такой как прежде»: «Я ничто. Я уже и не человек вовсе. Я – шлюха Французского Лейтенанта». Это своего рода «идентификация с симптомом» - схожий пример приводит Славой Жижек в анализе одного из фильмов Серджо Леоне: «В лакановской

терминологии, «человек-гармоника» пережил «лишение субъективности», он не имеет имени ... не имеет означавшего, которое репрезентировало бы его, поэтому он способен поддерживать целостность своей личности лишь через идентификацию с симптомом» [2:139-140]. Это особого рода «выявленный и проанализированный симптом, который начинает давать осознанное наслаждение», то есть синтом (понятие из XX семинара Лакана «Encoque»).

Означавшее «Женщина Французского Лейтенанта» («The French Lieutenant's Woman») функционирует в качестве «точки пристёжки», которую субъект избирает себе сам: в этом случае «точка пристёжки» не останавливает, а, напротив, стимулирует свободное движение означавших. Это сигнификативная стратегия принадлежности, в которой субъект означает себя через «присвоение Другим» (пример подобной стратегии приведен Лаканом в XI семинаре «Четыре базовых понятия психоанализа»).

В семинаре XX «Encoque» Лакан утверждал: «Женщина не означивается». Жозефина лаконично проясняет смысл лакановского утверждения: «There are women – there isn't the Woman» [6: 45] («Существуют женщины – Женщины не существует»). Означавшее женщины может быть реализовано только через притяжательную частицу «of» (франц. – «de») в принадлежности отцу или мужу, однако Женщина в принципе не означивается определённым артиклем «the» (франц. – «la») и, соответственно, «не существует» в качестве абсолютного понятия «La Femme» («The Woman»). «Идентичность принадлежности» («притяжательная идентичность») героинь Фаулза традиционно реализовалась в модели отношений «Просперо – Миранда», позаимствованной из пьесы В.Шекспира «Буря» (в романах «Волхв»: Кончис – Лилия-Жюли, «Башня из черного дерева»: Бресли – Диана и др.) В «Женщине французского лейтенанта» идентичность присвоения является продуктом чистого означивания и реализуется в сугубо фиктивной принадлежности абсолютному Другому, которого не существует. В роли отсутствующего Большого Другого в

романе виступає «Французський Лейтенант». Означаюче «французський» маркує його приналежність до табуованої, як уже було сказано, території роману і являється означаючим «Другості» («Autresse») в контексті вікторіанської Англії 1860-х гг. Означаюче «лейтенант» має дві основні сигніфікативні функції: 1) статус воєнного маркує його в якості «сверхмужського» початку; 2) легітимізує його відсутність в якості персонажа роману: він, в термінах Лакана, нічого не репрезентує, але «занимає місце репрезентації» – «tenant-lieu de la représentation», що розшифровує етимологію слова «лейтенант» («le lieutenant») як «той, хто тримає місце» (для тих, хто прийдє за ним).

Вторим елементом означаючої конструкції – слово «жінка» символізує неможливу ідентифікацію з Жінкою («La» Femme; «The» (French Lieutenant's) Woman). І Сара вистрайває для себе цю неможливу ідентифікацію з Жінкою, неможливу вдвоє, так як постфактум в'яснюється, що вона була дєвственницею, і ефект дєфлорації соотносим з ефектом «зняття» всєй її дєвственної історії, як розказаної, так і осущєствлєної (performed). Понємногу сквозь ткать роману проступає його настоячий Другий (на боротьбу з котрим направлєні всє усилія прогрєсивного (жєнського!) общєства) – цє «Жінка, котра наслаждєтєся», «Femme-qui-jouit», или жє «Жінка Encoqe», в термінах лакановського семінару. «Догадка о наслаждєнні», вєрнєє, о можливості жєнського наслаждєння, просачиваєтєся сквозь гипотєтичєское «врождєнное жєнское отвращєніє ко всєму плотському». Наслаждєніє («jouissance») в філософській системі Лакана одночєнно рязрушає усючєвішєє структури означаючих і створає умовія для їх воссозданія; из «jouissance» воникає «jouis-sense», «sens-joui» (наслаждєніє-смысл), а «тєло jouissance» опрєдєлєтєся як «означаючий дєкурс».

Рєчь Сары репрезентує її «на краю пропасти», з одної сторони грєха: «Єсли я поєду в Лондон, я знаю, чєм там стану... тєм, чєм створаєтєся в бєльших горадах жєнщини,

утративши чєсть... тєм, чєм мєня уже называють в Лаймє... Я слаба. Мнє ли цєго нє знать... Я согрєшила», а з другої сторони, бєзумія: «Умоляю вас. Я єщє нє сошла з ума. Но сойдє з ума, єсли мнє нє допомогут». Вывая Чарлза на розговор, она займає позицію тотального страданія, трєбує єдинствєнной «помощі» – чтєбы її вєслушали, таким образом, изобрєтая «talking cure» до «Анны О.» и интуитивно прєдчувствєвая нє только трансфєр, но и контр-трансфєр. Любєвь как трансфєр – особий вид отношєний, многократно интєресующих нас на єтих сторінках, когда любєвь возможна по прєимущєству к тому, кто вовлєчєн в полє травмы субьєкта, а жєланиє функціонує исключительно в травматичєском рєгистрє, так Чарлз «эрогєнізуєван» для Сары єго участливєстью, участієм, котрєє под кєнєцє прєхєдєт в соучастіє її катарсиса.

Вывать жєланиє к собствєнному страданію – єсть нє чтє инєє, как вызвать жєланиє к субьєкту в сєбє, конституєруємому внутрєнний рязрив. Именно так вглядит для Сары її жєланиє Жєланиє Другого. Подєбная субьєктивация «аналітика» субьєктивєностью «пациєнтки» импліцуює апроприацию єго прєживаній и оущєній, и, как слєдствіє, єго жєланиє, котрєє «аналітик» таким образом в «пациєнткє» способен открьтє. В описанной Фаулзом конструкції исключитєльную роль играє принцип découverte (чтє означаєт и «внезапное открьтіє истини», и «случайное обнажєніє»). Молниєносное découverte имєєт мєсто в рєчи Сары – в констатации факта падєніє, изначально скрьтого от її слухатєля (аналітика), и Чарлз понєволє вынуждєн рєдуцировать сєбя к ипєстаси вуайєра в жєланиі «подсмєтрьтє» нє иначє, как в собствєнном Воображємом, скорєє, нєжєлі в воображєнні – так неминуємо оформлєтєся фантазм: «Он вообразил сєну, котрую она оставила бєз подрєбностєй: как она отдавалась... Он был одночєнно и Варгєнном, котрий наслаждєлся єю, и чєловєком, готовым убитє єго, тогда как Сара была для нєго и нєвинновой жєртвой, и нєистової брошєнной жєнщиной». Напомним отождєствєлєніє понятий «завидєвать» («рєвновать» – англ.

"Envy") и «желать» (франц. - "avoir envie de"), выведенное Лаканом из «Исповеди» Августина: желание к материнской груди как объекту простимулировано завистью к младшему брату, которого мать в это время кормит грудью. Именно это родство объекта а с желанием, по Лакану, служит примером субъективации, необходимой в трансфере.

Трансфер в реальной жизни, с тех пор как мы стали его осознавать, существенно вытеснил другие формы построения любовных отношений. Вне психоанализа можно назвать как минимум три формы реализации трансфера: преподавание, религия и литература. Наслаждение, полученное от акта «talking cure», заставляет воспроизводить его снова и снова, в стремлении репродукции утраченного катарсиса, так что это превращается в одерживающее повторение – лакановский *automaton*, который в постоянном репродуцировании моделирует первоначальное *tuché*. Но это константное повторение и заставляет заподозрить в «неподлинности» произносимого, которое теряет черты спонтанного «talking cure» и превращается в сконструированный текст, воспроизводимый – в данном случае Сарой Вудраф.

Это особого рода текст. Это – трансферентный текст.

В психоаналитическом сеансе распределение ролей "аналитик – пациент" интранзитивно; каждый из них имеет свою неизменную функцию. Здесь же возникает транзитивная связка «репрезентант – реципиент» текста, которые легко отождествляются друг с другом. Возникающий в ней контр-трансфер основан не на обращении к Субъекту-Обязанному-Знать, а на замещении субъективности (субъективном обмене), предусмотренным механизмом потребления текста. Для того, чтобы стать трансферентным, предлагаемый текст должен, во-первых, отвечать критериям художественной подлинности. Во-вторых, трансферентный текст эксплуатирует архетипы Другого в несколько пародийной гипертрофии. Тогда срабатывает механизм «подстановки» реципиента на ту точку, с которой говорит Субъект – и реципиент текста отождествляется с ним, сам становясь субъек-

ектом этого текста. Если же текст конституирует желание, то идеальный реципиент апроприрует желание говорящего субъекта, а в качестве объекта желания выступает сам говорящий субъект текста.

Это интерпретативный текст, который не имеет ценности вне интерпретации. Поскольку цель трансферентного текста – даже не трансфер, а контр-трансфер, то в результате происходит соблазн аналитика как в случае Анны О. или заблуждение аналитика, как в случае Доры. Аналогичным образом литературный текст может быть трансферентным (или использоваться как трансферентный).

Жак Лакан мыслит интригу психоанализа как означающий маршрут: «Нет другого способа следовать за мной, кроме как пройти сквозь систему моих означающих, но прохождение через мои означающие вызывает чувство отчуждения» [7: 217]. Человек представляет себя как текст, как медиум, гарантирующий транзитивность между объектом и знаковой системой. Реципиент таким образом апроприрует в своей субъективности знаковую систему субъекта-репрезентанта, которая таким образом отчуждается от последнего и становится исключительно внутренней проблемой реципиента, тогда как репрезентанта освобождает от этой знаковой системы, наделив её означающими Другого. Так Чарлз Смитсон проникается означающими, которые навязывает ему Сара и делается своего рода жертвой текста. «Навязывание» собственной системы знаков является также инструментом власти и гарантом освобождения. Здесь применимо выражение Катрин Клеман «просчитанный текст безумия» «delirious text with calculated effects».

«Стратегия Французского Лейтенанта» базируется прежде всего на интросубъективации. Текстуальная единица «признания в любви» в традиционной социодискурсивной практике существует в виде локализованого во времени вектора. Однако желание Другого вызывается не путем ответа на определенное предложение, а за счет его самоотождествления с субъектом. Поэтому цель трансферентно-текстуальной стратегии не завладеть желанием Другого (что предусматривает

бинарное ролевое распределение), но стать желанием Другого (что предполагает идентификацию с субъектом и, соответственно, его желанием). Текст, сконструированный Сарой, будто бы «направлен в никуда»: его субъект стынет в субстанции собственного безадресного желания. Сара Вудраф иллюстрирует собою лакановский тезис, что пациент не способен произнести ничего, кроме текста. Тайна Французского Лейтенанта несёт на себе главную смысловую нагрузку произведения: это отсутствующий персонаж романа, который, в сущности, даёт ему название, означает. Французский Лейтенант несомненно явлен как Означающее без Означаемого, некий фаллический абсолют, травматически неразрешимый и неустраняемый одновременно, что опять же соответствует формуле «корень из минус единицы». Чрезмерная вербализация отсутствующего Лейтенанта симметрична угрожающей немоте, покрывающей начало романа, создающей ощущение децентрированного тотального Взгляда (невидимого, но глядящего отовсюду сразу, как в паноптиконе Мишеля Фуко). В итоге Взгляд центрируется на Трансцендентальном Означающем, и драйвы циркулируют вокруг этого центра, не достигая его, поскольку первоначальное его значение безнадежно утрачено.

В качестве объекта а Французский Лейтенант возникает на грани пересечения полей

Субъекта и Другого, делая возможной их иллюзорную трансферентную коммуникацию. Сверхсимволизация Французского Лейтенанта в романе исключает самую возможность его существования в реальной жизни. Радикальное отсутствие как ключевая модальность романа объясняется этим принципом несуществования, ведь, по Лакану, «следствие может быть удачно лишь в отсутствие причины». Французский Лейтенант — не причина травмы, а её означающее. Спросим тогда: «А был ли Французский Лейтенант? Может, никакого лейтенанта и не было?»

*Література:*

1. Бушманова Н.И. Дерево и чайки в открытом окне. Беседы с Джоном Фаулзом. // Вопросы литературы. – 1994. Вып.1.
2. Жижек С. Глядя вкось: Пер. с англ. М.: 1999.
3. Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда.//Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда. – М.: Гнозис, 1996.
4. Руднев В. Психотический дискурс // Логос. - 1999. № 3..
5. Фаулз Дж. Заметки о неоконченном романе. // Кротовые норы. – М.: “Махаон”, 2002.
6. Ayerza, Jozefina. Comme des Garçons.//Lacanian ink. New York, 1999. №14.
7. Lacan, Jacques. Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis. London: Vintage, 1998.
8. Žižek, Slavoj. On belief. – London – New York: Routledge, 2001.