

Бесконечный проигрыш: ревность и любовь в миметической теории

ЕКАТЕРИНА ГРИГОРЬЕВА

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (МГУ);
Институт научной информации по общественным наукам (ИНИОН РАН),
Москва, Россия, yatak.grig@yandex.ru.

Ключевые слова: Рене Жирар; «Черный лебедь»;
Жан-Пьер Дюпюи; ревность; миметический треугольник
желания; двойник; проигрыш.

В статье рассматривается ситуация бесконечного проигрыша в рамках жираровского треугольника миметического желания, включающего любящего субъекта, объект этой любви и образец, который выступает в качестве препятствия на пути желания субъекта. В описанной конфигурации конститутивной для субъекта является ревность: вне непрерывной оглядки на образец или, иными словами, на идеального Другого, любовь не представляется возможной. Субъект проигрывает собственную любовную партию тому, в отношении кого приписывает себе радикальную недостаточность. Желанием субъекта здесь становится одержимость идеальным Другим или же медиатором желания — тем, кто мешает субъекту достичь объекта своей любви, и тем, кто обеспечивает своим появлением ревность.

Помимо философии самого Рене Жирара и ее интерпретации Жан-Пьером Дюпюи, автор статьи основывает свою концепцию бесконечного

проигрыша на работах Мераба Мамардашвили, Поля Пресьядо, Аленки Зупанчич, Жака Лакана, Жоржа Батая, Отто Ранка, Мишеля Лейриса, Алена Бадью, Франца Кафки. В качестве основного иллюстративного материала в статье рассматривается фильм Даррена Аронофски «Черный лебедь», описывающий ситуацию бесконечного проигрыша в миметической теории. Медиатор желания здесь одновременно становится и зеркальным двойником субъекта, тем самым радикализируя интуицию подражания в рамках миметического треугольника. Желание предстает в виде невозможного и недостижимого, поскольку устранение раздвоенности оказывается самоубийственным актом, а видимость выигрыша неизменно оборачивается проигрышем. Возможность выхода из описанного треугольника подражания и проигрыша проблематизируется на материале «Конца ревности» Марселя Пруста и связывается автором с темой смерти.

...любовь, дошедшая до такой точки, — болезнь (а я люблю болеть).

*Жорж Батай*¹

МИМИКРИЯ, или имитация поведения другого человека, становится главным измерением желания для Рене Жирара. Желание в его интерпретации перестает мыслиться как нечто двойственное, как результат отношений между субъектом желания и его объектом. Желającego и желаемое начинает разделять образец — тот, кому желающий подражает. Именно подражание ложится в основу миметического механизма, имеющего, таким образом, треугольную «форму». Любящий субъект и объект его любви в нем разделены уже упомянутым образцом, или медиатором — соперником субъекта, которому последний подражает. Миметический механизм (миметическую теорию) пронизывает магистральный тезис: всякое желание подражательно.

Треугольник миметического желания состоит из объекта желания, субъекта — того, кто желает, — и соперника этого субъекта, медиатора его желания. Субъект и отделяющий его от объекта желания медиатор желают чего-то одного. Субъект заимствует желание медиатора, подражая последнему, что, в свою очередь, делает и медиатор по отношению к субъекту. Создается эффект двойничества: в конечном счете они пытаются уподобиться друг другу, имитировать друг друга.

Источником желания в рамках миметической теории становится другой человек, желающий того же, что и субъект желания. На обложке первой книги Жирара «Ложь романтизма и правда романа» была помещена аннотация, начинавшаяся со слов: «Человек не может что-то пожелать сам: надо, чтобы кто-то указал ему

1. Батай Ж. Невозможное // Он же. Ненависть к поэзии: Романы и повести / Пер. с фр.; сост. С. Н. Зенкин. М.: Ладомир, 2017. С. 225.

объект желания»². Этот «кто-то», указывающий субъекту, чего же ему желать, — медиатор, источник желания.

Субъект и медиатор его желания связаны амбивалентными отношениями. С одной стороны, они восторгаются друг другом, ведь без скрытого восхищения не может возникнуть желание подражать другому. С другой стороны, они едва ли не ненавидят друг друга, поскольку между ними, имеющими один объект желания, неизбежно возникает взаимная вражда. Неизбежность этой вражды связана с тем, что обладать объектом может только один из них. Постоянное подражание друг другу сводит этих людей вместе, одновременно расталкивая.

Общее желание связывает их, заставляет медиатора уподобляться субъекту и наоборот. Эта взаимная мимикрия вызывает в них обоюдную ненависть: их отношения подтверждают, что по-настоящему не любить можно того, кто мешает удовлетворить собственное желание³. Однако ситуация здесь усложняется, очевидно, тем, что этот «кто-то» не только мешает удовлетворить собственное желание, но и в конечном счете желание это внушает: без медиатора просто не было бы желания субъекта.

Отношения субъекта и образца Жирар предлагает описывать как отношения постоянно завидующих друг другу людей. Жизнь субъекта желания и медиатора в миметическом механизме — театр зависти. Именно зависть выражает описанную амбивалентность отношений людей, связанных одним объектом желания. С одной стороны, зависть нельзя помыслить вне скрытого признания того, кому ты, собственно, завидуешь. С другой стороны, она невозможна без уничижения и обесценивания того, к кому испытываешь зависть. При этом завидующий стремится как бы к высшей ступени бытия, выражающейся для него в союзе тех, кому он завидует, а именно в союзе медиатора и объекта желания. Он отчаянно жаждет достичь этой ступени. И сам факт зависти постоянно свидетельствует о его как бы недостаточности, позоре. Зависть — свидетельство ущербности положения того, кто завидует. То есть в миметическом механизме субъект изначально оказывается наделенным некой недостаточностью. Он

2. Цит. по: Рей О. Глубинные пространства желания // Дюпон Ж.-П. Ревность. Геометрия желания / Послесл. О. Рея; пер. с фр. А. Н. Смирновой. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. С. 215.

3. Жирар Р. Театр зависти. Уильям Шекспир. М.: ББИ, 2021. С. 2.

зависим от той привилегированной связи, которая имеет место между желаемым им объектом и медиатором⁴.

Не всякое мимическое желание связано с завистью, но всякая зависть отражает структуру миметического желания⁵. При этом зависть эта, если обращаться к интерпретации наследия Жирара, предложенной Жаном-Пьером Дююи, может пониматься как нечто равнозначное ревности. Такое понимание позволяет практически равноценным употреблением слов «зависть» и «ревность» самим Жираром: при подсчете упомянутых терминов в «Театре зависти» выясняется, что количество их примерно одинаковое. Как настаивает Дююи, это говорит о том, что названием работы мог бы стать и «Театр ревности»⁶. Перед глазами субъекта в контексте подражательного желания всегда-уже находится образец, а потому ревность здесь становится постоянной.

Постоянно и обращение субъекта к связи между медиатором и объектом его желания. Ревнивец мучает себя картинами воображаемого счастья, недоступного ему самому. Он убежден, что за его спиной все счастливы и что счастье это возможно без него. Он чувствует, таким образом, странную сопричастность чужому единству, пускай и негативную: когда его нет, люди радуются, а сам он этой радости оказывается лишен. Именно чужая связь, в которой люди счастливы, оказывается формулой ревности для Дююи⁷.

При этом приписывание себе субъектом радикальной недостаточности и оглядка на ту особую связь, которая имеет место между медиатором желания и объектом, постоянны. Тот, кому субъект завидует, или тот, к кому он ревнует объект своего желания, становится для него своего рода идеальным Другим — тем, кому он отчаянно подражает, и тем, кто в конечном счете и внушает ему желание.

Ситуация, в которой он находится, в рамках статьи будет описана как ситуация бесконечного проигрыша: субъект всегда уже здесь ущербен и недостаточен, а преодоление соперничества не представляется возможным, поскольку оно составляет конститутивный компонент желания. Вне этого соперничества не было бы и этого желания, потому что желание в миметическом меха-

4. Там же. С. 3.

5. «Любая зависть миметична, но не всякое миметическое желание завистливо» (цит. по: Там же).

6. Дююи Ж.-П. Указ. соч. С. 27–29.

7. Там же. С. 221.

низме подражательно, внушено фигурой и желанием другого человека. Субъект обречен, таким образом, постоянно оглядываться на идеального Другого в лице медиатора и жить с ощущением собственной недостаточности.

Возможен ли выход из данного треугольника, или, иными словами, «конец ревности»? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо предварительно рассмотреть феномен любви, в рамках которого и возникает ревность, а также проанализировать особенности его понимания в миметической теории. Кроме того, потребуется рассмотреть проявления миметического желания, которые демонстрирует не только и даже не столько философия Жирара, сколько различные изображения миметической одержимости, существующие в современной культуре.

Любовь как неисправимый проигрыш

Подражательное желание изначально предполагает переход к теме проигрыша. Субъект находится в уязвленном положении как в теории Жирара, так и в интерпретации его наследия Дююи. В первом случае субъект завидует, и зависть эта неявно свидетельствует об ущербности бытия того, кто завидует. Завидующий замороженно наблюдает за связью двух других людей, обладающих тем, чем субъект не обладает. Во втором случае субъект ревнует и аналогично жаждет причастности к союзу двух людей — медиатора собственного желания и объекта. Здесь он снова недостаточен: люди счастливы за его спиной, тогда, когда его нет рядом. И это заставляет субъекта всегда находиться в положении того, кто радикально недостаточен по сравнению с кем-то другим.

При этом как в первом, так и во втором случае субъект постоянно соперничает с медиатором своего желания, видя в нем идеального Другого. Это видение и предreshает исход соперничества, превращая субъекта во всегда-уже проигравшего. Таковым его делает тот факт, что само вступление в миметический треугольник уже означает признание за медиатором более высокого статуса, признания его как бы более достойным, чем ты сам. Подражательное желание устроено таким образом, что субъект невольно желает превосходства медиатора, то есть собственного проигрыша: желает этого превосходства для того, чтобы в конце концов его присвоить⁸. Он находится в этой убийственной амбивалент-

8. Там же. С. 61.

ной игре, включающей и признание более высокого положения за образцом желания, и страстное желание это положение захватить. Здесь восхищение образцом и ненависть к нему же оказываются рядом.

Субъект, таким образом, становится одержим идеальным Другим, выступающим в качестве медиатора желания — того, кто мешает субъекту достичь объекта своей любви и того, кто обеспечивает своим появлением зависть или ревность и одновременно является источником желания. Иными словами, здесь проигрыш начинает пониматься в качестве синонима любви, а игра любящего становится игрой всегда-уже проигравшего.

Если понимать победу как отсроченное поражение, то нужно признать, что проигрыш есть то, к чему приведет выигрыш. И именно проигрыш здесь окажется тем, что привяжет к игре и сделает игру эту возможной. В такой игре неизбежным становится регулярный проигрыш, проигрыш, наводящий на мир игры и в конечном счете побуждающий играть. Движение к победе — это в равной степени движение и к поражению. Однако без победы, мыслимой как основополагающий компонент игры, как то, ради чего игра разворачивается, трудно эту игру представить. Победа маячит где-то там, на горизонте: она мыслится как актуальная возможность, как то, чего можно — и, кажется, нужно — достичь. Но в ситуации как бы невозможности этой победы, когда ты всегда-уже проиграл, возникает вопрос о том, как это произошло.

Можно обнаружить себя на уклоне, который ведет к превращению в проигравшего. Когда что-то по-настоящему меняется, играющий с удивлением обнаруживает, что именно так всегда и было. Всегда был этот уклон, нatively содержащийся в каждом действии и пробалтывавшийся — как истина для Жиля Делёза⁹ — в произвольных знаках. Проигрывающие зачастую разыгрывали уже написанную роль: Николай II и Людовик XVI оказывались в кажущихся очевидными ситуациях и принимали такие же очевидные решения¹⁰. Монарха клонит в свержение, а каждого из нас — в превращение во влюбленного или в любви этой терпящего поражение.

9. «Истина не проявляется ни с помощью аналогий, ни с помощью доброй воли, она пробалтывается в произвольных знаках» (Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб.: Алетейя, 2017. С. 41).

10. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. С. 125.

Проигрыш в любви — это ситуация неисправимая, изменить ее можно только самым радикальным шагом, буквально, по выражению Мераба Мамардашвили, атомной бомбой:

Проблема измены, предательства — это ситуация «неисправимости» — апокалипсическая ситуация, которую можно исправить только с помощью атомной бомбы, где обстоятельства владеют тобой, как сицилийская мафия, — за какую нитку не потяни¹¹.

Обстоятельства владеют проигравшим, как владеет терпящим поражение Майклом Корлеоне в трилогии «Крестный отец» сицилийская мафия — его же семья. Фрэнсис Форд Coppola следует завету автобиографичности создаваемого: безжизненный взгляд главного героя в финале первой части «Крестного отца» — взгляд самого режиссера или взгляд человека, признающего безоговорочность своего поражения. Coppola, мыслившему себя в качестве автора «новой волны», не хотелось идти на поводу у киноиндустрии и снимать фильм о мафии. Майклу не хотелось идти на поводу у своей семьи и платить за нее по счетам. Однако и того, и другого толкала необъяснимая сила — возможно, тот самый уклон, на котором они оба оказались.

Ироничная заставка фильма — рука, держащая марионетку. Кем являются главный герой и режиссер в этой конфигурации — управляющими или управляемыми? Наверное, на этот вопрос отвечает Майкл в финале трилогии, стоя на сицилийском кладбище: «Виновата история». Младший сын основателя криминального клана, он долгое время противопоставлял себя собственной семье и тому, чем она занимается. Став же преемником отца после его смерти, Майкл отрекается от прежних взглядов. В начале первой части трилогии мы видим его вернувшимся из зоны боевых действий, говорящим своей невесте Кэй, что он не тождественен своей семье: «Да, это моя семья, Кэй, но это не я сам». А в конце фильма наблюдаем уставший взгляд Майкла и ужас в глазах теперь уже его жены. Перед ней закрываются двери кабинета мужа, где будут обсуждаться планы по устранению врагов семьи.

В этот момент Майкл проигрывает. Проигрывает в конечном счете себе и своей любви — надежды по поводу брака рушатся не из-за свержения внешним Другим, но из-за предательства самого себя.

11. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления // Он же. Философские чтения. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 210.

Но когда-то, задолго до этого проигрыша, глаза Кэй и Майкла встретились в первый раз.

Влюбленные встречаются посреди смены парадигмы¹², еще не понимая, что смена парадигмы — их встреча в этот конкретный момент. Влюбленность, равно как и катастрофическая ситуация, может быть описана с помощью схемы «до и после». Происходящая посреди коренного слома, влюбленность сама по себе знаменует это радикальное изменение, становясь его причиной и разделяя жизнь на эти самые «до и после». Влюбиться означает почувствовать другое начало. Известный ранее мир разрушается, раскалывается надвое, а каждая половина — снова и снова надвое, и конца этому нет.

Одной из повторяющихся фантазий, парадоксально относящихся как к чувству влюбленности, так и к позднему капитализму, становится фантазия конца. «Конец истории» Фрэнсиса Фукуямы, как указывает Аленка Зупанчич, знаменует собой противоположное заявленному в названии¹³, равно как и конец в рамках влюбленности знаменует пролонгирование конца, а следовательно — не конец. Деление привычного мира продолжается. И конец, таким образом, повторяется¹⁴: если нет ничего сладостнее последней выкуренной сигареты, которая не является, в общем, последней, то нет и ничего радостнее финального деления известного ранее мира — деления, которое финальным тоже не является. Тот факт, что сигарета последняя, добавляет что-то к ее вкусу, делает ее наилучшей. Всякая сигарета в идеале должна была бы называться последней, чтобы ей можно было наслаждаться, чтобы убежденность курящего в том, что она действительно последняя, делала ее особенной¹⁵.

Аналогично каждый миг влюбленности становится особенным, ощущается едва ли не как последний: потому здесь рождение нового чувства связывается с апокалипсом¹⁶, а истиной любви пере-

12. Подобная ситуация описана Полем Пресьядо, когда он в работе «Я влюблен» пишет: «Я влюбляюсь в тебя прямо посреди смены парадигмы. Пока не пойму, что смена парадигмы — это ты» (*Пресьядо П. Б. Я влюблен* // Telegraph. 25.10.2022. URL: <https://telegra.ph/YA-vlyublen-10-25>).

13. Зупанчич А. Повторяя конец / Пер. с англ. Олелуш // Лаканалия. 2019. № 32. С. 6. URL: <http://www.lacan.ru/wp-content/uploads/2017/08/Lakanaliya-Vremya.pdf>.

14. Там же.

15. Там же. С. 13.

16. *Пресьядо П. Б. Указ. соч.*

стает быть ностальгическая память¹⁷. Ведь именно сейчас, на руинах прежнего мира, рождается любовь.

Любовь — комическое чувство. Случайность в ней превращается в необходимость, делая любовь любовью: когда-то глаза влюбленных встретились в первый раз. В этот миг «случайное» превратилось в «необходимое» и тем самым был осуществлен переход от «еще не» к «всегда-уже»¹⁸. Обстоятельства, в которых непреднамеренно оказываются люди, впоследствии ими же оцениваются как выражение некой глубочайшей истины, того, что всегда содержалось в их жизни и должно было актуализоваться в качестве события. Случайное, таким образом, начинает мыслиться в качестве необходимого. Как раз в такой случайности заключаются и фарс, и комедия, и драма любви. В изживании же любви состоит, кажется, ее трагедия — трагедия того, кто в игре этой терпит поражение.

I know, you've got me wrapped around your finger, — пел Брайан Молко в песне, которую более десяти лет отказывался исполнять на собственных концертах. Он знает, что проигрывает любви — и всегда, кажется, знал, что так будет, в двух куплетах перечисляя, о чем именно догадывался все это время. Уклон, толкавший его к каждому новому действию и сопровождавший на протяжении всей описываемой истории, в конце концов открыто заявляет о себе в финале — когда любовь эта закончилась. Проигрывающий играет, таким образом, уже написанное: он действует так, словно его толкает идущий позади. Он уже на пути к этому поражению. Та инстанция, от лица которой он мог говорить «я», вдалеке от него. Он здесь — субъект, желание которого приобретает характер одержимости¹⁹.

Игра проигрывающего различается в зависимости от специфики этого поражения, но в треугольнике любви она — в отношении обсессивного субъекта к идеальному Другому, которому он и проигрывает эту партию. Проигрыш этот обеспечивается тем, что любовную игру субъекта сопровождает этот идеальный Другой: он появляется, вселяя своим присутствием чудовищное беспокойство и вызывая ревность, становящуюся в этих обстоятель-

17. Zupančič A. *The Odd One In: On Comedy (Short Circuits)*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009. P. 134–135.

18. Долар М., Божович М., Зупанчич А. *Любовная машина. Лакан и Спиноза. Комедия любви*. СПб.: Алетейя, 2020. С. 10.

19. Смулянский А. *Желание одержимого: невроз навязчивости в лакановской теории*. 2-е изд., доп. СПб.: Алетейя, 2018.

ствах лейтмотивом любовного треугольника. Субъект с появлением Другого видит перед собой, таким образом, не столько даже объект своей любви, сколько фигуру, которая отделяет его от этого объекта, а в итоге заменит для него и объект желания, и — парадоксально — его самого.

Возможной эта подмена станет благодаря эффекту двойничества, вне которого говорить о подражательном желании невозможно. Субъект всегда имитирует действия медиатора, а медиатор — действия субъекта. Глазами субъекта в итоге становятся глаза другого человека, по сравнению с которым тот приписывает себе радикальную недостаточность. Именно по причине всегда присутствующего в подражательном желании эффекта двойничества тема взгляда Другого необходима для обращения к поражению в миметическом механизме.

Чужие глаза в структуре миметического желания

«Из моих глаз глядят чужие глаза»²⁰, — в очерке «Человек и зеркало» Михаил Бахтин констатирует избыток Другого в зеркальном образе. Внешнее оказывается тем, что вытесняет собой внутреннее, а фигура Другого становится той, к которой смотрящий одержимо возвращается и на которую столь же одержимо ориентируется. В интерпретации Бахтина герой не собственными глазами наблюдает свое отражение, а чужими: зеркальный образ становится для него апофеозом присутствия фигуры Другого, вытесняющей его самого.

Ситуация бесконечного проигрыша в треугольнике миметического желания и одновременно метафора глядящих на меня из зеркала чужих глаз во всей полноте отражается в фильме Даррена Аронофски «Черный лебедь» (2010), где медиатор желания одновременно является и зеркальным двойником субъекта, тем самым радикализируя интуицию подражания в рамках механизма Жирара.

Нина, главная героиня фильма, видит в зеркалах фигуры соперниц и отчаянно сравнивает себя с ними, испуганно пытаясь выпарить из себя, собственно, себя в попытках приблизиться к этому идеальному Другому. Из ее глаз в конечном счете глядят чужие глаза: человек, в которого она влюблена, приписы-

20. Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 240.

ваает ей радикальную недостаточность по сравнению с другими людьми. В его глазах она всегда могла бы быть лучше: свободнее, раскованнее, смелее. Для него она труслива: единственные моменты, когда она была смелой, кажутся ей самой моментами страшной и роковой оплошности. Тогда она видит в себе человека, которым быть не готова: человека, напоминающего ее соперниц по роли, других артисток, потенциально способных ее заменить. С ними ее сравнивает объект ее любви, по отношению к ним она чувствует радикальную недостаточность. Они и становятся ее двойниками — людьми, с которыми ее сравнивают, наделенными тем, что не позволяет себе публично продемонстрировать Нина, и преследующими ее в зеркальных отражениях.

Поражение Нины обозначается практически сразу: сцена сна героини, открывающая фильм, повествует о ее превращении в белого лебедя. В либретто балета «Лебединое озеро», постановку которого зритель будет наблюдать весь фильм, невинная и прекрасная девушка Одетта была превращена в белого лебедя. Она жаждет разрушить злые чары, но помочь ей, как водится, может только любовь. Ее желание почти осуществляется: появляется принц — Зигфрид, имя которого в фильме не звучит, поскольку своеобразной вариацией этого героя становится режиссер постановки, в которой главную роль исполняет Нина. Но до того, как он — принц — смог признаться ей в любви, похотливый двойник — черный лебедь Одиллия — обманывает и соблазняет принца. Принц не узнает подмены или не хочет ее узнавать. В этот момент мы наблюдаем коду Одиллии — момент того самого проигрыша в любви, ставшего для главной героини роковым. Узнав о предательстве любимого, белый лебедь бросается со скалы — и в смерти, как говорит режиссер в самом начале фильма, рассказывая о замысле постановки, обретает свободу.

Проигрыш этот, как было сказано, имплицитно пробалтывается с самого начала: еще в первых сценах фильма героиня начинает замечать в зеркалах странные фигуры, а во время публичного объявления о намерениях режиссера поставить свою версию балета с новой королевой лебедей отчетливо бросается в глаза кадр, в котором лицо главной героини множественно расщепляется в зеркалах. Там она более неотличима от своего двойника — и там же уже показан финал фильма и проигрыш героини.

Лаура — французская писательница Коlette Пеньo — говорила о том, как два зеркала, с помощью которых она разделяла и соединяла себя вновь, стали условием ее литературного творчества

и условием, можно сказать, ее самой²¹. С помощью расположенных рядом зеркал она, еще будучи маленьким ребенком, разрушала себя и свою прежнюю неделимость, играя как бы с интуицией аннигиляции, с руинами самой себя. Нина отказывается от этой игры, игра зеркал начинает ее разыгрывать против воли: голос, которым она могла говорить о себе, больше ей не принадлежит. И именно с этого момента — первого появления множественного зеркального образа Нины — начинается ее конец.

Финальным пунктом назначения в этой истории становится опыт абсолютной негативности, равный в конечном счете опыту смерти: героиня убивает своего зеркального двойника осколком этого же зеркала, говоря, что теперь настала ее очередь. По-видимому, это означает, что пришел черед играть от собственного лица и попытаться переиграть свой проигрыш. Смерть, переживаемая в этой сцене героиней — а вернее, ее двойником, который в этих кадрах впервые становится неотличимым от нее, — не противоположна, как сказал бы Жорж Батай, жизни, но и есть сама эта жизнь, вписанная в пограничные состояния, подобные тем, что переживает главная героиня фильма, пытаясь избавиться от единственного мешающего ей чело- века — себя самой.

Дуальная природа главной героини балета «Лебединое озеро» и, соответственно, фильма «Черный лебедь» проявляется именно в описанной сцене. Убивая в себе собственного похотливого двойника, свое инобытие, главная героиня фильма не подозревает, что злополучным осколком зеркала убивает в итоге себя. Аналогично, Мишель Лейрис в «Возрасте мужчины»²² описывает женщину, обладающую двойственной природой. С одной стороны, он говорит о невинности — ее олицетворением становится Лукреция, убившая себя на глазах у отца и мужа на следующий день после того, как ее обесчестили. С другой стороны, он говорит о Клеопатре — олицетворении порока, женщине, отдававшей своих любовников на съедение диким животным на следующее утро после проведенной с ней ночи. Описывая свой поход в театр в еще совсем раннем возрасте, Лейрис восхищенно пишет о Стелле, в которую был влюблен Гофман — автор «Сказок...», экранизацию которых наблюдает автор. Она находит множество вопло-

21. Батай Ж., Пеньо К. Сакральное / Пер. с фр. О. Е. Волчек. Тверь: Kolonna Publications, 2010.

22. Лейрис М. Возраст мужчины / Пер. с фр. О. Е. Волчек, С. Л. Фокина. СПб.: Наука, 2002.

щений, в том числе в невинной кукле, которая ломается, а еще в куртизанке, которая всегда изменяет. При этом в интерпретации Лейриса эта женщина всегда оказывается одним и тем же человеком — неизбежно эти воплощения находят свое выражение в ней одной, делая ее двойственной в глазах смотрящего. «Ломается» в балете «Лебединое озеро» и в фильме «Черный лебедь» и главная героиня, изначально представлявшаяся невинной и непорочной, и поломка эта влечет за собой ее превращение в кого-то другого — превращение, которое делает возможным множественное воплощение героини.

Главная героиня должна была воплотить схожий двойственный образ — оказаться «белой» Одеттой и «черной» Одиллией одновременно. Контрастное изображение Нины и женщин, с которыми ее сравнивает режиссер постановки — мужчина, к которому она испытывает романтические чувства, — демонстрирует, кажется, интуицию этой же дуальности, выраженной во фрейдовском комплексе Мадонны и Блудницы. Неспособный увидеть в ней эту двойственность принц Зигфрид в балете, а потом его кино-итерация режиссер Тома призывают «белого лебедя» обнаружить в себе противоположное, навязчиво сравнивая его с кем-то другим. Обсессивный субъект в результате находит своего идеального Другого и пытается им стать, а потому и из глаз его глядят чужие глаза.

История Нины является примером истории взаимоотношений субъекта с собственным двойником, примером «треугольного», миметического желания и в конечном счете — примером становления идеальным Другим, возможным в этой истории только за счет смерти. История героини — история бесконечного проигрыша в рамках миметического механизма.

Истории о двойниках имеют некоторые сюжетные сходства²³. Субъект, сталкиваясь со своим двойником, практически неизбежно

23. Тема двойничества широко представлена в русской художественной литературе, в частности, в работах Достоевского, Гоголя, Гончарова, Анненского и пр. В связи с миметизмом некоторые моменты двойничества в этой традиции были подробно освещены в работе: *Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы*. М.: Культурная революция, 2006. Во всех указанных случаях, как и в приведенных нами, также можно обнаружить некоторое сюжетное сходство; провести сравнительный анализ данного направления в трактовке двойника и двойничества с точки зрения миметического желания Жирара было бы, безусловно, интересно. Однако в рамках представленной работы это неизбежно увело бы нас от основной темы статьи — темы ревности и бесконечного проигрыша в треугольнике миметического желания, в связи

но вступает с ним в противостояние, как это происходит и с Ниной: зачастую находящий выражение в зеркальном образе двойник становится причиной разрушения известной герою ранее жизни. Двойник виден только самому субъекту и реализует его скрытые или подавленные желания, совершая поступки, на которые он сам вряд ли когда-нибудь решился бы. Двойники Нины являются олицетворением «взрослой жизни», доступ к которой для нее оказывается закрытым в сознательном возрасте: она продолжает сохранять себя в качестве белого лебедя, дистанцируясь от всех кажущихся ей негативными и опасными проявлений жизни.

Появление двойника предвещает скорую гибель человека: встречаясь с ним, как будут настаивать Отто Ранк и вслед за ним Младен Долар, герой вступает на путь, неизбежно ведущий к смерти. Мира оказывается недостаточно, чтобы вместить их обоих, один из них должен умереть, но смерть одного также означает смерть другого²⁴. Так происходит потому, что человек не принимает, вытесняет, принципиально отвергает свою тень, выражение своей темной стороны. Это отвержение и становится причиной смерти персонажа. Другой, символизирующий бессознательное, не интегрирован в его жизнь, а потому его навязчивое присутствие — предвестник смерти, вызванной отчаянными попытками человека сохранить себя самотождественным под натиском изменяющихся обстоятельств.

Образ двойника в конечном счете становится более фундаментальным, чем его обладатель, он составляет средоточие оригинала и олицетворяет его наиболее ценную часть. Обретение идентичности субъектом через стадию зеркала в теории, к примеру, Жака Лакана или Анри Валлона выражает аналогичную интуицию. Глядя в зеркало, человек обретает собственное «я», однако получает он его от своего же двойника, появление которого символизирует теперь уже невозможность самосовпадения. Не случайны здесь слова о том, что когда субъект узнает себя в зеркале, то уже неизбежно слишком поздно: двойник, призванный защитить своего обладателя от смерти, на деле эту смерть приближает, манифестируя невозможность прежнего согласия

с чем был избран другой путь освещения данного феномена: через обращение к работе Ранка «Двойник» в интерпретации Долара (*Долар М. «Двойник» Отто Ранка // Ранк О. Двойник / Под ред. Е. Д. Зельдиной, В. А. Мазина. СПб.: Скифия-принт, 2017*).

24. Там же. С. 20.

и совпадения с собой²⁵. В этом смысле появление двойника фатально: мыслившийся как попытка опровержения власти смерти, своего рода олицетворение бессмертия, двойник манифестирует своим появлением скорую гибель «я». Удвоение лишает субъекта возможности самобытия, при осуществлении которой, однако, не было бы «я».

Глядя в зеркало, мы можем увидеть свои глаза, но не взгляд, который тем самым утрачивается. В случае же, когда человек видит, как зеркальное отражение закрывает глаза — объект появляется в зеркале в качестве взгляда, — происходит столкновение с двойником, вызывающим смертельную тревогу²⁶.

Выражающий подавленные желания субъекта, двойник вызывает страх приобретения того, что было вытеснено. Главная героиня фильма видит закрывающего глаза и движущегося двойника в зеркалах репетиционного зала, в отражениях в вагонах метро, в собственном доме. Она боится этого рокового приобретения: приобретения в качестве себя человека, который мыслится как роковая оплошность, как ошибка на поверхности означивания ее жизни.

Вместе с тем двойник для нее начинает выступать в качестве «медиатора», третьего лица, разделяющего ее саму и объект ее желания. Фигура другой женщины, идеального Другого, с которым себя маниакально сравнивает Нина, становится фигурой, которой героиня пытается заменить саму себя. Вместе с тем она противится замене, ее движение в рамках этой любовной игры амбивалентно. С одной стороны, она пытается сохранить тождественность, с другой — понимает, что эта тождественность с появлением двойника уже невозможна, а каждая новая встреча с закрывающим глаза зеркальным отражением приближает ее к смерти.

Нина подражает своим соперницам и одновременно двойникам, имитирует их. Показательна сцена из начала фильма, когда она украдкой наблюдает за репетицией массовой сцены балета — в рамках этой сцены одна из главных ее соперниц исполняет небольшую сольную партию. Нина подглядывает за ее исполнением — подглядывает потому, что находится в месте, откуда ее саму, кажется, не будет видно. За этим ее застает режиссер и бросает слова о том, что девушка, за которой главная героиня

25. Долар М., Божович М., Зупанчич А. Указ. соч. С. 18.

26. Долар М. Указ. соч. С. 20.

ня наблюдает, двигается легко и без усилий, иными словами, без попыток ему понравиться. Он уходит, перед этим сказав, что она не имитирует чье-то движение — иными словами, никому не подражает.

Чем ближе премьера «Лебединого озера», в котором героиня исполняет главную роль, тем более жестоким становится ее противостояние с медиаторами собственного желания. По мере приближения спектакля соперницы становятся все большим препятствием на пути героини. Отношения их начинают приобретать все более амбивалентный характер: она парадоксально любит и ненавидит тех, кому отчаянно подражает²⁷. Нина приписывает себе радикальную недостаточность. Испепеляющая ненависть и скрытое обожание — едва ли не две стороны одной медали, собственные инобытия — сопровождают ее при каждом взгляде на них.

Что характерно, двойниками для Нины становились женщины, с которыми ее сравнивал желанный ею режиссер. Двойники преследовали главную героиню, олицетворяя ту ее часть, которую она сама решительно отрицала — Одиллии, похотливого двойника Одетты, роль, которая ей не дается. Режиссер признавался, что видит в Нине только белого лебедя. Черный же лебедь, Одиллия, является двойником белого лебедя и в использованной в фильме интерпретации «Лебединого озера» становится предвестником скорой смерти героини.

Образец выступает в роли того элемента, который может восполнить эту принципиальную нехватку и невозможность обладания объектом, иными словами, в роли недостижимого идеального Другого. Желание обладания объектом трансформируется: медиатор — двойник — становится настолько важной фигурой, что сам объект желания уходит на второй план. Соперничество с медиатором по ходу развития сюжета фильма приобретает все более изощренные формы, выливаясь в конечном счете во взаимное подражание и насилие. Один становится для другого настолько важным, что теряется из вида объект желания и объект их изначального противостояния.

Ревность как конститутивный компонент желания

Потому и можно говорить, что конститутивным элементом желания Нины была ревность: она любила режиссера, поскольку

27. Дюпюи Ж.-П. Указ. соч. С. 39.

его любили и другие женщины, поскольку на пути к нему всегда была непреодолимая преграда в виде медиатора — другого человека, без которого представить свой союз с режиссером было невозможно. Все определялось и центрировалось другими людьми: Нина оставалась для объекта своего желания фоновым сопровождением, массовой — оставалась для него актрисой миманса, но не исполнительницей королевы лебедей. Так же ведет себя и принц Зигфрид в либретто «Лебединого озера»: он не узнает в качестве своей возлюбленной белого лебедя, отдавая предпочтение ее похотливому двойнику Одиллии, черному лебедю.

Черный лебедь становится для героини тем, к кому она испытывает чувство, которое стоит называть ненавистью. Это чувство совмещает противоположные составляющие, а именно благоговение перед объектом этого чувства и разрывающую, невыносимую злобу по отношению к нему же²⁸. Объектом истинной ненависти, как настаивает Жирар, может стать только тот, кто мешает нам удовлетворить собственное желание, — при этом желание это оказывается внушено самим этим объектом ненависти.

Случай из психоаналитической практики, описываемый Юлией Кристевой²⁹, содержит аналогичную интуицию о нахождении человека в треугольнике желания. Женщина, страдающая депрессией, Мари-Анж, подозревает своего мужа в измене. Вычислив соперницу, она решается на хитроумную, как ей представляется, месть: подливает ей снотворное и другие вредные вещества, прокалывает шины ее автомобиля, обрезает тормоза. В итоге муж, кажется, теряется из поля ее зрения: никаких претензий ему она не предъявляет, сосредотачивая свое внимание на другой женщине. Она забывает о своей ревности и травме, вместо того на короткое время — во время вспышек этого мщения — получает сладостное удовлетворение от осознания причинения боли другой женщине. Вместе с тем чувство отмщения, очевидно, амбивалентно: с одной стороны, она рада происходящему, с другой — после каждого такого действия ее охватывает необычайный стыд. Она и ненавидит свою соперницу, и испытывает к ней парадоксальное чувство обожания, уже не обращая внимания на мужа.

28. Жирар Р. Ложь романтизма и правда романа. М.: НЛО, 2019. С. 40.

29. Кристева Ю. Черное солнце: Депрессия и меланхолия. М.: Когито-Центр, 2010. С. 93.

Желание в миметическом механизме предстает как невозможное и недостижимое: образец, медиатор выступает в качестве неустранимого препятствия, преодоление которого сродни поражению и смерти. Жизнь Нины сопровождается чередой многократных поражений, разрушительных сравнений с медиатором, всегда выступающим лучшей версией ее самой. В этой убийственной игре героиня в конечном счете желает поражения: если ей чего-то и хочется, то свидетельства превосходства медиатора, но никак не его уничтожения. В случае его исчезновения жизнь перестала бы быть для Нины жизнью. Она желает успеха соперницы, который, в свою очередь, разрушает ее, однако в разрушении этом, во влечении к смерти и находится полнота ее бытия. Она желает этого успеха, чтобы присвоить его и захватить, однако постоянная оглядка на Другого не делает этот процесс менее разрушительным для нее.

Она оказывается, таким образом, разделенной между «я» и Другим. Чтобы преодолеть этот треугольник и выйти из него, ей необходимо стать Другим, однако это невозможно. Попытка возвыситься и хоть как-то реализовать себя выражается в унижении и саморазрушении. В конце концов унижение и саморазрушение Нины на пути к становлению черным лебедем находят выражение в смерти: только убив в себе медиатора своего желания, собственного двойника, она обнаруживает, что на протяжении всей этой истории черным лебедем, единственным человеком, мешающим ей, оставалась она сама. Уклон поражения, на котором она находилась с самого начала истории, сопровождал ее и определял каждый последующий шаг. Ее клонило к этому проигрышу: избежать убийства своего двойника и последующей смерти в обстоятельствах, когда этот двойник выражал наиболее ценную ее часть, было невозможно.

Конститутивным для ее желания на протяжении всей этой истории оставались ревность и подражание — она любила его потому, что перед ней всегда было препятствие, потому что его любил кто-то другой. «Люби его потому, что я его люблю»³⁰, — эти слова из шекспировской комедии «Как вам это понравится» цитирует Жирар, описывая миметическое подражание в любви. Эта реплика, он подчеркивает, является почти идеальным примером двойного послания, в совершенстве усвоенного соперниками в любви. С одной стороны, это фраза о запрете любви: не люби его, ведь его уже люблю я. С другой стороны, это о парадоксальном призы-

30. Жирар Р. Театр зависти. Уильям Шекспир. С. 127.

ве к любви: любви его и ты, и фактом своей любви вступи со мной в соперничество.

Здесь побочным продуктом подражания станет ревность, которая и определит весь дальнейший путь играющих в любовь — и весь дальнейший путь того, кто в любви этой проиграет. Уклон ревности — уклон, конца которому, кажется, нет, равно как нет конца поражению любящего в треугольнике желания. Не случайны здесь слова о том, что единственное, что может положить конец измене, — это атомная бомба³¹. Описание гнета обстоятельств, которыми проигрывающий уже не может управлять, но которые тем не менее кажутся ему понятными и как будто всегда уже известными — часть этой роковой для него игры, разыгрывающей его, словно марионетку на эмблеме «Крестного отца».

Главный герой «Любви» (2015) Гаспара Ноэ вскоре после собственной измены, придя в клуб и обнаружив свою возлюбленную, танцующую с другим, спрашивает: «С кем она танцует?» Он идет прямо по схеме Жирана: потеряв свою любовь и поняв, что она может быть с кем-то другим (хотя, конечно, в финале фильма это утверждение опровергается), он оказывается не в силах смириться с их расставанием. Ревность снова становится конститутивным компонентом близости и желания: без желания Другого свое желание оказывается невозможным.

В пьесе Патрика Марбера «Ближе» — название ее экранизации, снятой Майком Николсом, переведено как «Близость» (2004) — себя аналогично обнаруживает миметическое желание. Подражание в любви становится едва ли не лейтмотивом разворачивающегося перед нами действия: главный герой Дан, неудачливый писатель, подрабатывающий сочинением некрологов, влюбляется в другого человека всякий раз, когда понимает, что человек этот любим кем-то еще. Завершить же отношения с другим на этом фоне он оказывается не в силах. И не в силах, кажется, по аналогичной причине — из страха перед Другим и одновременного благоговения перед ним:

Дан: Вообще-то... она придет сюда встречать меня... довольно скоро.

Анна: Зачем вы заставляете ее даром тратить на вас время?

Дан: Это не так. Я благодарен ей... ее... никак нельзя не любить и никак нельзя бросить.

31. Здесь присутствует отсылка к процитированному в начале статьи фрагменту из «Эстетики мышления» Мамардашвили о катастрофической ситуации измены и предательства (Мамардашвили М. К. Указ. соч. С. 210).

Анна: И не дай Бог кто-нибудь еще дотронется до нее своими грязными лапами?

[Пауза]

Дан: Может, и так.

Главным действующим лицом в приведенных примерах является ревность. Ее развитие спиралевидно: чем больше герои пытаются сопротивляться ее присутствию, тем более сильную власть над ними она обретает. Причем с каждым новым витком этой спирали все более очевидным становится, что выпутаться из нее практически невозможно: потому показательны диалоги героев в «Ближе» уже после того, как писатель объединился с первоначальным объектом своего миметического желания: там ревность не оставляет его ни на минуту, он, словно замороженный, ожидает ответа от игры, в которую невольно, как потом сам признается, вступил. Здесь важно слово «невольно», подчеркивающее убежденность героя в том, что инстанция, от лица которой он мог говорить «я», все это время находилась где-то очень далеко, а он оставался лишь разыгрываемым персонажем, с каждой минутой действия все более и более одержимым ревностью.

«Конец ревности» — рассказ Пруста, входящий в «Утехи и дни»³². В годы их написания автор думает о чем-то несоизмеримо более масштабном, о том, что определит его литературную судьбу и станет его *magnum opus* — желает, в конечном счете, Другого, и такое желание определяет то, что он создает в эти годы. В рассматриваемом тексте почти безусловная любовь главного героя сменяется испепеляющей ревностью, одновременно подтачивающей его желание и убивающей его самого. Посреди безумной любви — любви, заставлявшей называть объект своего обожания матерью, братом, родиной и боженькой одновременно, — герой узнает, что ему, возможно, все это время не были верны. Он сам, однако, пренебрег тем, что можно было бы назвать верностью, — если бы верность не становилась в таких обстоятельствах лишь одной из карт, разыгрываемых уже предавшими друг друга людьми. Знание о возможной неверности любимой его фактически убивает: мучимый сомнениями и испепеляющей ревностью, герой не может оправиться от незначительных ран и умирает в собственной постели.

32. Пруст М. Конец ревности // Он же. Утехи и дни. М.: Рипол-классик, 2018. С. 271–307.

Главный герой повествования Оноре из разговора со знакомым узнает о возможных изменах своей возлюбленной Франсуазы, с которой состоит в тайной связи. Эта новость сильно меняет его жизнь: фразы, почти безразлично сказанные собеседником, он слышит теперь днем и ночью. Во время личных встреч Оноре пытается добиться признания в неверности от своей возлюбленной, однако та не подтверждает догадки героя. Мысли Оноре о возможных изменах Франсуазы приобретают навязчивый характер. Получив незначительные травмы, герой понимает, что не сможет выздороветь. Лежа в постели и чувствуя приближение смерти, он вглядывается в лицо женщины, ревность к которой прежде его испепеляла, и понимает, что больше не ревнует. Именно миг приближения смерти становится концом ревности и концом любви в этом рассказе.

Перед смертью он вспоминает, как просил свою мать уехать из дома накануне бала — настолько невыносимым было для него, еще ребенка, понимать, что он будет спать, пока мама проводит время на балу. Аналогичный жест он повторяет, уже точно зная, что совсем скоро его не станет. Герой просит свою возлюбленную выйти замуж, чтобы он мог спокойно умереть. Он умер бы в этом случае огорченным, но опять-таки спокойным. Возлюбленная отвергает просьбу, уверяя, что герой будет жить, оправится от ран. Он вспоминает, как получил эти травмы вследствие падения с лошади. Когда его опрокидывала лошадь, он подумал: «Я буду раздавлен!» Раздавила ли его лошадь, или это сделала собственная ревность и невозможность принятия того факта, что дорогой ему человек одновременно может принадлежать ему и другим?

Эта новелла Пруста — о поиске истины и нахождении человека на уклоне, толкающем играющего в любовь к поражению. Кто ищет истину? Ревнивец, находящийся под воздействием уловок любимого³³. Ревнивец, который в итоге находит подтверждения своим неутешительным догадкам, — даже если эти догадки остаются только у него голове.

Здесь уместно, к примеру, понятие «единственной реальности», введенное Мамардашвили в контексте разговора о Прусте³⁴. Некоторые герои писателя, уверенные в реальности тех или иных событий, в конечном счете оказывались в ситуации

33. Делёз Ж. Указ. соч. С. 41.

34. Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М.: Ad Marginem, 1995. С. 26–41.

ях, в рамках которых события эти становились реальными, даже если таковыми изначально не являлись. Реальными именно по своим последствиям: убежденные в собственной правоте, герои действовали так, будто уже находятся на некотором уклоне, будто кто-то подталкивает их в спину.

Пруст намекает — то, что мы предполагаем относительно ситуации, и есть истина. Главный герой не находит подтверждений своим догадкам — его возлюбленная не признается в измене. Однако эта «единственная реальность» настолько определяет его жизнь, что в конце концов ему кажется, что подтверждения эти он нашел. Ревнивец, ищущий подтверждения неверности любимого и в итоге их находящий — это человек, разгадавший, что в любви речь идет не о наслаждении, но о поиске истины³⁵.

Истина имеет свойство пробалтываться в произвольных знаках³⁶. Знаки эти лишают спокойствия и заставляют отправиться на поиски подтверждений. Тот, кто понимает, что ему изменили, испытывает, кажется, радость, когда становится очевидной его правота относительно возможной неверности любимого. В таком случае совершается интерпретация, которая ведет к прочтению полного текста — текста, ранее скрытого. Истина являет себя, а тот, кто ее отыскал, встречается с необратимостью и силой.

Истина — это результат насилия мысли³⁷. Что-то побуждает героя «Конец ревности» отправиться на поиски подтверждений своих догадок. Насилие, движущее им, разрушительно, однако разрушение это становится тем, что и заставляет его дойти в своих поисках до истины. Истина эта безвозвратно разрушает привычный мир, создавая ситуацию апокалипсиса. В конечном счете предательство невозможно свести к простому отречению. Невозможно просто отступить или просто отдалиться. Измена — это ситуация, в которой ставка делается на то, что тот, кому изменили, «никогда не существовал»³⁸. Чтобы отречься от кого-то, нужно отречься и от себя — от того себя, что был верен преданному. Нужно стать врагом той истины, которую составлял для тебя другой.

35. Делёз Ж. Указ. соч. С. 41.

36. Там же.

37. Там же.

38. Бадью А. Этика: Очерк о сознании Зла / Пер. с фр. В. Е. Лапицкого. СПб.: Machina, 2006. С. 110.

Потому, кажется, в этом контексте и появляется мотив конца света: мир, которому субъект был верен, безвозвратно деформируется. Понятно, почему вчерашний приверженец одних политических взглядов отрекается от них в пользу других, не понимая, почему ранее придерживался иной позиции, а вчерашний влюбленный сегодня перестает понимать, за что и почему любил этого человека.

Герой «Конца ревности» часто прислушивался к себе, но не говорил самому себе об истине своих измен женщине, которую (как сам признавал) любит. Он прислушивался и слышал только зов смерти — зов, который отчаянно подтачивал его жизнь. Интуиция поражения подтачивала и интуицию выигрыша: герой продолжал подозревать свою возлюбленную, находясь с ней в отношениях. Он проиграл, как бы не проиграв. И выиграл, как бы не выиграв. Только ощущение приближающейся смерти и ее могущества продолжало подтачивать его жизнь. В «Дневнике» Кафка заявляет, что на смертном одре, если боль не будет слишком сильной, он испытает удовлетворение³⁹. Более того, он замечает, что свои лучшие строки написал из готовности умереть удовлетворенным. Морис Бланшо комментирует эти слова, говоря, что установление отношений господства со смертью становится, таким образом, условием письма⁴⁰. Почему смерть? Смерть, являющаяся пределом всего, определяет и возможные отношения с самим собой и окружающими, и отношения возможности создания какого бы то ни было произведения.

Пределом всего для героя «Конца ревности» становится эта самая смерть. Он лежит уже явно на смертном одре и думает о своей любви, мучается и не может, кажется, простить ни себе, ни миру, что они скоро расстанутся и что последний сможет продолжаться без него. Возлюбленная отказывается выйти замуж, и это только усугубляет его положение: теперь он думает о том, как после его ухода она будет любить кого-то другого. Здесь обнаруживает себя ревность, подтачивающая желание героя: он в подробностях представляет, как после его ухода женщина, которую он любит, будет счастлива с другим человеком, и мысли эти не дают ему покоя.

39. Кафка Ф. Америка. Процесс. Из дневников. М.: Политиздат, 1991. С. 537.

40. Бланшо М. Пространство литературы / Пер. с фр. Б.В. Дубина и др. М.: Логос, 2002. С. 87.

Вскоре, однако, он понимает, что больше не ревнует — и именно в этот миг осознает близость смерти. Перед смертью он видит собравшихся вокруг его кровати людей. Одним из «этих людей» становится и женщина, которую еще совсем недавно он любил и из-за любви — или ревности — к которой, собственно, умирает. Она смотрит на него заплаканными глазами и повторяет их излюбленные прозвища, однако он понимает, что уже не может искренне ответить ей тем же. Он слышит слово «родина» из ее уст и понимает, что теперь она для него не более родина, чем все остальные окружившие его сейчас люди. Смерть приблизилась, и он понимает это потому, что больше не ревнует. Это и становится концом ревности и одновременно концом любви в этом миметическом треугольнике поражения.

Ревность, постоянная оглядка на Другого, подтачивала желание главного героя, была элементом, вне которого говорить об их любви было невозможно. Концом ревности стала его смерть, в миг приближения которой он понял, что любовь в миметическом механизме закончилась.

Если трактовать желание как миметическое, то в основании треугольника желания окажется стремление к совпадению с Другим, основанное на изначальном чувстве собственной недостаточности у субъекта. Когда Жирар пишет, что «миметическое желание ставит нечто желаемое в зависимость от того, кто имеет с ним привилегированную связь»⁴¹, он невольно подводит нас к мысли о том, что ревность — это та же зависть, зависть к тому, кого мы считаем более «привилегированным», более способным к обнаружению нашей собственной целостности, чем мы сами. Потому ситуация нахождения в треугольнике желания описывается как ситуация поражения — в условиях постоянного соперничества с медиатором желания, выступающим в роли идеального Другого, субъект ощущает свою неполноту и становится, таким образом, всегда-уже проигравшим. В итоге он желает превосходства образца, но желает его для того, чтобы захватить, присвоить.

Объект любви оказывается катализатором обнаружения той полноты, которая для субъекта останется недостижимой. Полнота эта будет выражена в виде того самого идеального Другого, медиатора, двойника, составляющего нашу же собственную природу, невидимую, однако, нам самим до тех пор, пока она не окажется в поле желания объекта любви. Невозможность тождественно-

41. Жирар Р. Театр зависти. Уильям Шекспир. С. 3.

сти изначально заложена в треугольнике Жира и находит свое выражение в фигуре медиатора, имитирующего действия субъекта. Фундаментальность распада, связанная с тем, что отказ от одной из сторон (себя привычного и себя, выявленного с помощью идеального Другого) означает отказ от себя, осознается в приведенных в рамках статьи примерах лишь постфактум, на пороге смерти. Конец ревности оказывается не просто концом любви в треугольнике желания, но и концом существования изначально раздвоенного существа, желающего субъекта в миметическом механизме.

Библиография

- Бадью А. Этика: Очерк о сознании Зла / Пер. с фр. В. Е. Лапицкого. СПб.: Machina, 2006.
- Батай Ж. Невозможное // Он же. Ненависть к поэзии: Романы и повести / Пер. с фр.; сост. С. Н. Зенкин. М.: Ладомир, 2017. С. 223–304.
- Батай Ж., Пеньо К. Сакральное / Пер. с фр. О. Е. Волчек. Тверь: Kolonna Publications, 2010.
- Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000.
- Бланшо М. Пространство литературы / Пер. с фр. Б. В. Дубина, С. Н. Зенкина, Д. Кротовой, В. П. Большакова, Ст. Офертаса, Б. М. Скуратова. М.: Логос, 2002.
- Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб.: Алетейя, 2017.
- Долар М. «Двойник» Отто Ранка // Ранк О. Двойник / Под ред. Е. Д. Зельдиной, В. А. Мазина. СПб.: Скифия-принт, 2017.
- Долар М., Божович М., Зупанчич А. Любовная машина. Лакан и Спиноза. Комедия любви. СПб.: Алетейя, 2020.
- Жира Р. Ложь романтизма и правда романа. М.: НЛО, 2019.
- Жира Р. Театр зависти. Уильям Шекспир. М.: ББИ, 2021.
- Зупанчич А. Повторяя конец / Пер. с англ. Олелуш // Лаканалия. 2019. № 32. С. 6–21. URL: <http://www.lacan.ru/wp-content/uploads/2017/08/Lakanaliya-Vremya.pdf>.
- Кафка Ф. Америка. Процесс. Из дневников. М.: Политиздат, 1991.
- Кристева Ю. Черное солнце: Депрессия и меланхолия. М.: Когито-Центр, 2010.
- Лейрис М. Возраст мужчины / Пер. с фр. О. Е. Волчек, С. Л. Фокина. СПб.: Наука, 2002.
- Мамардашвили М. К. Эстетика мышления // Он же. Философские чтения. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 173–489.
- Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М.: Ad Marginem, 1995.
- Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999.
- Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. М.: Культурная революция, 2006.
- Пресьядо П. Б. Я влюблен // Telegraph. 25.10.2022. URL: <https://telegra.ph/YA-vlyublen-10-25>.

- Пруст М. Конец ревности // Он же. Утехи и дни. М.: Рипол-классик, 2018. С. 271–307.
- Рей О. Глубинные пространства желания // Дюпюи Ж.-П. Ревность. Геометрия желания / Послесл. О. Рея; пер. с фр. А. Н. Смирновой. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. С. 215–261.
- Смулянский А. Желание одержимого: невроз навязчивости в лакановской теории. 2-е изд., доп. СПб.: Алетейя, 2018.
- Zupančič A. The Odd One In: On Comedy (Short Circuits). Cambridge, MA: MIT Press, 2009.

Ekaterina Grigoryeva. Lomonosov Moscow State University (MSU); Institute of Scientific Information for Social Sciences (INION RAS), Moscow, Russia, yatak.grig@yandex.ru.

Keywords: René Girard; *Black Swan*; Jean-Pierre Dupuis; jealousy; mimetic triangle; double; loss.

The article proposes consideration of the situation of infinite loss within the framework of René Girard's triangle of mimetic mechanism that includes a loving subject, the object of his love and a model that acts as an obstacle to the desire of the subject. In the described configuration, jealousy is constitutive for the subject: without continuous looking back at the model or, in other words, at the ideal Other, love is impossible. The one to whom the subject loses his own love game becomes the one in relation to whom he ascribes to himself a radical insufficiency. The desire of the subject here becomes the obsession with the ideal Other or the mediator of desire — the one who prevents the subject from reaching the object of his love and the one who provides jealousy with his appearance.

In addition to the Girard's philosophy and its interpretation by Jean-Pierre Dupuis, the author of the article bases his concept of endless loss on the works of Merab Mamardashvili, Paul Preciado, Alenka Zupančič, Jacques Lacan, Georges Bataille, Otto Rank, Michel Leiris, Alain Badiou, Franz Kafka. As the main illustrative material, the article considers the *Black Swan* movie by Darren Aronofsky, which describes the situation of endless loss in the mimetic theory. The mediator of desire here simultaneously becomes the mirror double of the subject, thereby radicalizing the intuition of imitation within the framework of the mimetic triangle. Desire appears as impossible and unattainable, since the elimination of duality turns out to be a suicidal act, and the appearance of winning invariably turns into a loss. The possibility of getting out of the described triangle of imitation and loss is problematized on the material of Marcel Proust's *The End of Jealousy* and is associated by the author with the theme of death.

DOI: 10.17323/0869-5377-2024-5-87-112

References

- Badiou A. *Etika: Ocherk o soznanii Zla* [L'Éthique: Essai sur la conscience du mal], St. Petersburg, Machina, 2006.
- Bakhtin M. M. *Avtor i geroi. K filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk* [Author and Hero. To the Philosophical Foundations of the Humanities], St. Petersburg, Azbooka, 2000.
- Bataille G. Nevozmozhnoe [L'Impossible]. *Nenavist' k poezii: Romany i povesti* [Haine de la poésie], Moscow, Lodomir, 2017, pp. 223–304.
- Bataille G., Peignot C. *Sakral'noe* [Le Sacré], Tver, Kolonna Publications, 2010.
- Blanchot M. *Prostranstvo literatury* [L'Espace littéraire], Moscow, Logos, 2002.
- Deleuze G. *Marsel' Prust i znaki* [Marcel Proust et les signes], St. Petersburg, Aleteia, 2017.
- Dolar M. "Dvoinik" Otto Ranka [Otto Rank und der Doppelgänger]. In: Rank O. *Dvoinik* [Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie], St. Petersburg, Skifia-print, 2017.
- Dolar M., Bozovic M., Zupančič A. *Liubovnaia mashina. Lakan i Spinoza. Komedii liubvi* [The Love Machine. Lacan and Spinoza. The Comedy of Love], St. Petersburg, Aleteia, 2020.

- Girard R. *Lozh' romantizma i pravda romana* [Mensonge romantique et vérité romanesque], Moscow, New Literary Observer, 2019.
- Girard R. *Teatr zavisti. Uil'iam Shekspir* [Shakespeare: les feux de l'envie], Moscow, St. Andrew's Publishing House, 2021.
- Kafka F. *Amerika. Protsess. Iz dnevnikov* [Amerika. Der Prozeß. Tagebücher], Moscow, Politizdat, 1991.
- Kristeva J. *Chernoe solntse: Depressiia i melankholiia* [Soleil noir. Depression et mélancolie], Moscow, Cogito-Centre, 2010.
- Leiris M. *Vozrast muzhchiny* [L'Âge d'homme], St. Petersburg, Nauka, 2002.
- Mamardashvili M. K. Estetika myshleniia [Aesthetics of Thinking]. *Filosofskie chteniia* [Philosophical Readings], St. Petersburg, Azbooka-klassika, 2002, pp. 173–489.
- Mamardashvili M. K. *Leksii o Pruste (psikhologicheskaiia topologiia puti)* [Psychological Topology of Path (Lectures on Proust)], Moscow, Ad Marginem, 1995.
- Merleau-Ponty M. *Fenomenologiia vospriiatii* [Phénoménologie de la Perception], St. Petersburg, Iuventa, Nauka, 1999.
- Podoroga V. A. *Mimesis. Materialy po analiticheskoi antropologii literatury* [Mimesis: The Analytic Anthropology of Literature], Moscow, Cultural revolution, 2006.
- Preciado P. B. Ia vliublen [Je suis amoureux]. *Telegraph*, October 25, 2022. Available at: <https://telegra.ph/YA-vlyublen-10-25>.
- Proust M. Konets revnosti [La fin de la jalousie]. *Utekhi i dni* [Les plaisirs et les jours], Moscow, Ripol-classic, 2018, pp. 75–83.
- Rey O. Glubinnie prostranstva zhelaniia [L'arrière-pays du désir]. In: Dupuy J.-P. *Revnost'. Geometriia zhelaniia* [La jalousie. Une géométrie du désir], St. Petersburg, Ivan Limbakh Publishing House, 2021, pp. 215–261.
- Smulyansky A. *Zhelanie oderzhimogo: nevroz naviazchivosti v lakanovskoi teorii* [The Desire of the Obsessive: Compulsion Neurosis in Lacanian Theory], 2nd ed., St. Petersburg, Aleteia, 2018.
- Zupančič A. Povtoriaia konets [Repeating the End]. *Lacanalnia*, 2019, no. 32, p. 6–21. Available at: <http://www.lacan.ru/wp-content/uploads/2017/08/Lakanaliya-Vremya.pdf>.
- Zupančič A. *The Odd One In: On Comedy (Short Circuits)*, Cambridge, MA, MIT Press, 2009.