

КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga A. KIRILLOVA

Украина, Киев.  
 Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова. Кафедра культурологии.  
 Доцент, кандидат философских наук.

Ukraine, Kiev.  
 National Pedagogical University named after M. P. Dragomanov.  
 The Department of cultural science. PhD in philosophy, senior lecturer.

[olga-kirillova@yandex.ru](mailto:olga-kirillova@yandex.ru)



## «КОМПЛЕКС ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА» В КУЛЬТУРЕ: ПСИХОАНАЛИЗ, ИДЕНТИФИКАЦИЯ, ПОСТМОДЕРНИЗМ

Статья посвящена описанию стратегий конструирования идентичности в литературе постмодернизма на примере романистики Джона Фаулза. Эти стратегии описаны в терминах психоанализа как «социальные шедевры» по Жаку Лакану. Одна из таких стратегий обоснована в статье как «Комплекс Французского Лейтенанта» — идентификация субъекта с историей собственной травмы.

**Ключевые слова:** *субъект, идентификация, социальный шедевр, комплекс французского лейтенанта, трансферентный текст*

### "The French Lieutenant's complex" in culture: psychoanalysis, identification, postmodernism

The article focuses on the creation of new strategies of identification as described in postmodern fiction, using as an example the novels by J. Fowles. These strategies are interpreted, borrowing Lacan's psychoanalytic terminology, as the so-called "chef-d'oeuvres sociales." One such strategy is described in the article as "The French Lieutenant's Complex," which identifies the subject with the history of his fundamental trauma.

**Key words:** *subject, identification, "chef-d'oeuvres sociales", "The French Lieutenant's Complex", transferent text*

Культура есть материал жизнотворчества. Жизнотворчество культурологично. Постмодернизм как стратегия «отыгрывания», выстраивания уникальных маршрутов, прочерчивающих обширную карту постмодерна, есть повод для внетекстуального цитирования — инкрустации повседневности реминисценциями общекультурных сюжетов и ее «текстуализации».

«Эпоха идентичностей» — расхожее наименование современности как Post-Modernity репрезентирует ее как эпоху, в которой, по известному выражению К. Леша, «идентичности снимают и надевают наподобие костюмов». Обоснованный Г. Дебором и другими теоретиками перформативный элемент постмодернистской

культуры воплощается в определенных моделях, которые в терминах Жака Лакана можно назвать «социальными шедеврами».

«Социальный шедевр», по Лакану, есть поведенческая стратегия выстраивания «означающего маршрута» субъекта, подразумевающая катарсис, избавление от травмирующего означающего. Это произведение, которое «пишется» в повседневности поступками, имеющими символический подтекст, мифологизирующими в культурологическом отношении ту или иную поведенческую модель.

Культура постмодернизма изобилует образцами «социальных шедевров», однако в отличие от предыдущей



культурной эпохи, которая сумела дать столь же яркий и целостный культурно-психологический тип в сочетании с определенными поведенческими стратегиями — эпохи символизма (ака декаданса), где жизнотворчество превалировало над собственно творчеством, постмодернизм наиболее концептуальные примеры шедеврального творчества повседневности, наиболее целостные ее модели представляет именно в литературе, откуда они «нисходят в жизнь» уже фрагментированными.

В литературе постмодернизма своего рода «сокровищницей социальных шедевров» стало творчество Джона Фаулза, поскольку модели выстраивания идентификации, описанные в наиболее знаковых романах Фаулза («Волхв», «Женщина французского лейтенанта», «Башня из черного дерева», «Червь» и др.) — до сегодняшнего дня диктуют стили и стратегии «бытия в постмодернизме». Ризоматичность идентичности (если вспомнить одну из метафор ризомы Ж. Делёза — луковицу, у которой нет «нутра», сердцевины, которая вся состоит из слоев поверхностей) не просто наглядно представлена в выстраивании харизматичных фаулзовских образов, но вписана в сам нарратив Фаулза как наслоение поверхностей, не скрывающих, а воплощающих характер персонажа, снимаемых, как постмодернистские маски, под которыми не оказывается собственно «лица». Идентичность «джокера», антологичность, перформативность, ризоматичность — так выстраивается не просто образ, но типаж фаулзовского «Волхва».

Джон Фаулз всегда хорошо осознавал, что «живет в век Алена Роб-Грийе и Ролана Барта». Он не только отдавал себе отчет в существовании психоанализа как «второго дна» в постмодернистском творчестве (так, одна из интерпретаций сюжетной коллизии «Волхва» — эксперимент группы психоаналитиков, подразумевающий игру с идентификацией субъекта — отчуждение его «данной», априорной идентичности), но постоянно вел интенсивный диалог, явный или скрытый, с психоаналитической традицией, классической или современной. В этом отношении поражает имплицитный диалог с его французским современником — психоаналитиком Жаком Лаканом. Этот диалог мы можем проследить как на уровне взаимоотношений психоанализа и литературы, так и на уровне диалога британской и французской культур, который всегда был важен для Фаулза.

Упомянутый роман «Волхв», или «Маг» (оба варианта перевода лишь приблизительно передают изначальное *The Magus*), который был написан, как и все самые интересные романы Фаулза, в 60-е годы XX века, — это поистине «библия постмодернизма», классический тип ризоматического «романа-лабиринта», полного непредсказуемых поворотов и психологических ловушек в каждом своем закоулке, у которого есть свой Тезей, обязан-

ный найти из лабиринта выход, и свой Минос и Минотавр в одном лице — классический тип постмодернистского персонажа — герой-манипулятор, кукловод, джокер.

Несомненно, постсоветская культура 1990-х восприняла и апроприировала подобный поведенческий тип волхва-манипулятора, целомудренно растворяя конкретные примеры его воплощения, лишь намекая на возможные субкультурные контексты. Примером подобного «следования букве Фаулза» стал своеобразный кинематографический итог «фаулзовского десятилетия» отечественной культуры — первого десятилетия собственно постсоветского постмодернизма — «Коллекционер» Юрия Грымова, абсолютно не связанный ни с одноименным романом Фаулза, ни с британским контекстом как таковым, но отразивший с неоспоримой узнаваемостью естественную субкультурную среду персонажа-манипулятора, укорененного в отечественную почву. Так же, как и фаулзовский Кончис, этот безымянный Коллекционер архивирует в своем фантазматическом доме гештальты и аффекты своих «гостей», дополняя ими вещественную сторону своей коллекции, которой «живые не нужны». И апелляция в этом кинотексте к Хайдеггеру, воспевшему онтологичность Вещи, вполне оправдана.

В психоанализе Лакана означающее — это то, что репрезентирует субъекта по отношению к другому означающему. Сверхдетерминированный означающим субъект, априори расщепленный языком, есть по определению «субъект разрыва». Но по отношению к женскому субъекту справедливо применить определение «субъекта двойного разрыва»: здесь априорный фундаментальный разрыв в лакановском субъекте налагается на «специфически женский» разрыв между субъективирующей нехваткой и искусственным конструктом «идеальной феминности», безусловно спекулятивным и фиктивным по своей сути. Вне феминологического контекста, вспомним, как Ирина Жеребкина цитирует принцип, обоснованный Кайей Силверман: разница между идентичностью и «идентичностью-на-дистанции», которая производит разрыв в нарциссическом «Я», и поэтому женское «Я» определяется в терминах нехватки как анатомической (по Фрейду), так и дискурсивной. Таким образом, конструирование перформативных стратегий жизнотворчества и саморепрезентация путем создания «гипертрофированно-женственного» (или скорей, уточним, «сверхженственного» — подобно «сверхчувственному») образа призвано компенсировать последствия «женского кастрационного кризиса», который проявляется на стадии зеркала (по Лакану)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Жеребкина И. Жак Лакан: феминистское введение // Прочти мое желание. — М.: Идея-пресс, 2000. — С. 76.

Пример избавления от этого разрыва — черты, перекрутившей большое S субъекта в лакановской алгебре — описан в романе Фаулза «Женщина французского лейтенанта», который интересует нас в пределах данного текста. Стратегия идентификации субъекта с травмой (ее «вписывания» в культурологический контекст эпохи и преодоления путем текстуализации в проговаривании) дает возможность для психоаналитического обоснования культурологического «Комплекса Французского Лейтенанта».

С 1980-х гг. до сегодняшнего дня роман «Женщина французского лейтенанта» (1969) выдержал много переизданий в переводе Марии Беккер и Ирины Комаровой — вначале как «Подруга», а позднее как «Любовница французского лейтенанта». Объяснить эту немотивированную подмену можно только априорной фаулзовской игрой эфемизмов, поскольку эфемизмом оказывается и то слово, которое было использовано в оригинале «Женщина французского лейтенанта» — «The French Lieutenant's Woman» — сразу подчеркнем здесь этот определённый артикль The, который можно здесь отнести и к «французскому лейтенанту», и собственно к женщине — The Woman. Дополнительным основанием для такого прочтения служит и то, что Фаулз вполне осознанно закладывает теоретические конструкции, в том числе философские, антропологические и психологические, в основу многих своих произведений. The Woman, или же, во французском варианте, La Femme — в этой грамматической и семантической модальности, по Лакану, женщина не существует — то есть, не существует как воплощенная идея абсолютной женственности. Эта самая «Женщина» с большой буквы является не более чем симптомом мужчины (в терминах Лакана). Но она не существует как абсолютная целостность, она, как истина, всегда «не-вся», в воплощении она сугубо конкретна. Таким образом, мы сразу определим идентификацию с Женщиной — The Woman — как невозможную идентификацию.

Изначальная идентичность главной героини романа воспринимается ею как травматически неотчуждаемая: «Вы не были женщиной, рожденной, чтобы стать женой фермера, но получившей образование для... лучшей доли». Желание во что бы то ни стало избавиться от травмирующего означающего влечет за собою истерическое «сопротивление означиванию». Наиболее желаемая идентификация для нее 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 означающего, которое репрезентировало бы его, поэтому он способен поддерживать целостность своей личности лишь через идентификацию с симптомом»<sup>1</sup>. Это особого рода «выявленный и проанализированный симптом, который начинает давать осознанное наслаждение», то есть синтом (понятие из XX семинара Лакана «Encore»).

Означающее «Женщина Французского Лейтенанта» («The French Lieutenant's Woman») функционирует в качестве «точки пристежки», которую субъект избирает себе сам: в этом случае «точка пристежки» не останавливает, а, напротив, стимулирует свободное движение означающих. 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 «Encore» Лакан утверждал: «Женщина не означается». Жозефина Айерза лаконично проясняет смысл лакановского утверждения: «There are women — there isn't the Woman»<sup>2</sup> («Существуют женщины — Женщины не существует»). Означающее женщины может быть реализовано только через притяжательную частицу of (франц. — de) в принадлежности отцу или мужу, однако Женщина в принципе не означается определенным артиклем the (франц. — la) и, соответственно, «не существует» в качестве абсолютного понятия La Femme (The Woman). «Идентичность принадлежности» («притяжательная идентичность») героиня 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 Другого в романе выступает «Французский Лейтенант». Означающее «французский» маркирует его принадлежность к табуированной, как уже было сказано, территории романа и является означающим «Другости» («Autresse») в контексте викторианской Англии 1860-х гг. Означающее «лейтенант» имеет две основные сигнификативные функции: 1) статус военного маркирует его в качестве «сверхмужского» начала; 2) легитимировано его отсутствие в качестве персонажа романа: он, в терминах Лакана, ничего не репрезентирует, но «занимает место репрезентации» — «tenant-lieu de la

<sup>1</sup> Жижек С. Глядя вкось: Пер. с англ. — М.: 1999. — С. 139–140.

<sup>2</sup> Ayerza J. Comme des Garçons. // Lacanian ink. — New York, 1999. — №14. — С.45.



répresentation», что расширяет этимологию слова «лейтенант» (le lieutenant) как «тот, кто держит место» (для тех, кто придёт за ним).

Второй элемент означающей конструкции — слово «женщина» символизирует невозможную идентификацию с Женщиной («La Femme; «The» (French Lieutenant's) Woman). И Сара Вудраф выстраивает для себя эту невозможную идентификацию с Женщиной, невозможную вдвойне, так как постфактум выясняется, что она была девственницей, и эффект дефлорации соотносим с эффектом «снятия» всей ее предыдущей истории, как рассказанной, так и осуществленной (performed). Понемногу сквозь ткань романа проступает его настоящий Другой (на борьбу с которым направлены все усилия прогрессивного (женского!) общества) — это «Женщина, которая наслаждается», «Femme-qui-jouit», или же «Женщина Epouse», в терминах лакановского семинара. «Догадка о наслаждении», вернее, о возможности женского наслаждения, просачивается сквозь гипотетическое «врожденное женское отвращение ко всему плотскому». Наслаждение (jouissance) в философской системе Лакана одновременно разрушает устоявшиеся структуры означающих и создаёт условия для их воссоздания; из jouissance возникает jouissance, sens-joui (наслаждение-смысл), а «тело jouissance» определяется как «означающий дискурс».

Эта абсолютная Женщина вдвойне «не существует» в контексте викторианской эпохи, которая избрана как фон для повествования Фаулза, поскольку вписана в этот контекст как предмет фобии и запрета, но именно поэтому словно растворена в атмосфере этой эпохи как незримая угроза. Роман Фаулза, безусловно, можно отнести к отдельному направлению Victorian fiction в современной британской литературе, которое представляют Антония Сьюзен Байатт, Дженет Уинтерсон и многие другие авторы, которые не просто исследуют, воспроизводят, нарративные формы викторианского романа, но исследуют ментальные структуры викторианства в методологии «истории чувственности», продолжая традицию «Школы Анналов». В викторианской культуре по Фаулзу эта абсолютная женственность, вместе с любыми сексуальными коннотациями, вытеснена в подсознание, и потому в качестве диагноза эпохи неминуема обсессия, клинические симптомы которой без труда угадываются в поведении одной из героинь романа: «Она была одержима двумя навязчивыми идеями, или, вернее, двумя сторонами одной и той же навязчивой идеи: одной из них была грязь, второй — безнравственность». Этот репрессивный психологический фон эпохи, который репрезентирует ее как «культуру нехватки», создает необычайно выигрышные условия для наиболее стихийных взрывов бессознательного, в том числе, в их фантазматической трансгрессивной форме. «Можно сколь угодно

отгонять волков от порога, все равно они продолжают выть где-то рядом, там, в темноте».

Итак, «Женщина французского лейтенанта», Сара Вудраф идентифицирует себя с собственной травмой, имплицитно позиционируя себя как пациентку, однако сопротивляется как оказанию медицинской помощи (приведшей бы к излечению), так и помощи другого рода (деньгами или работой), внезапно требуя «только одного» — чтобы ее выслушали. Запрос о помощи (plee for help), изначальный в ее поведении, переходит в психоаналитический запрос (demand) как некое фундаментальное требование заполнения собственной нехватки (напомним, что, по Лакану, субъект определяется именно как «субъект нехватки»). Речь Сары Вудраф репрезентирует ее «на краю пропасти», с одной стороны греха: «Если я поеду в Лондон, я знаю, чем там стану... тем, чем становятся в больших городах женщины, утратившие честь... тем, чем меня уже называют в Лайме... Я слаба. Мне ли этого не знать... Я согрешила», а с другой стороны, безумия: «Умоляю вас. Я еще не сошла с ума. Но сойду с ума, если мне не помогут». Она занимает позицию тотального страдания, требуя единственной «помощи» — чтобы ее выслушали, изобретая «talking cure» до «Анны О.» и интуитивно предчувствуя не только трансфер, но и контр-трансфер. Поэтому ей не нужен врач, излечивший бы без проникновения в субъективность, а нужен, по Лакану, Субъект-Обязанный-Знать.

В лакановском психоанализе это — символическая ипостась аналитика, которую Лакан формулирует таким образом: «Субъект-Обязанный-Знать» является таким именно потому, что изначально как раз ничего о вас не знает. Но в конце анализа, когда он начинает что-то знать о вас, наконец, он прекращает свое существование в этой роли». И Фаулз почти дословно наделяет такой характеристикой персонажа, на которого пал этот выбор: «Свободный как Бог, один с недреманными звездами, он гордо шел вперед, постигший все на свете. То есть, все, кроме Сары». Это заезжий лондонский аристократ, который выгодно отличается от аборигенов своими моральными и интеллектуальными качествами, поначалу вполне индифферентный, движимый только любопытством и филантропией. Обращенный к нему запрос состоит не в том, чтобы понять и проинтерпретировать историю субъекта, но в том, чтобы ее прочувствовать.

Что он должен почувствовать? В лакановских терминах мы ответим на этот вопрос вполне однозначно — конечно же, желание. И, по утверждению Лакана: «Как только на горизонте появляется Субъект-Обязанный-Знать, это уже и есть трансфер»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Lacan J. Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Trans. A Sheridan. — London: Vintage, 1998. — С.150.

Здесь принципиально отметить, что Сара Вудраф интуитивно действует психоаналитическим образом, поскольку ее критерий выбора объекта — это не его внешние социокультурные параметры, но его вовлеченность в поле травмы. В этих отношениях фикция «Французского Лейтенанта» рассматривается как лакановский объект маленькое *a*, на которое поначалу для отвода глаз смещается ее желание. Объект *a* по Лакану — это не объект желания, но объект-причина желания, который делает возможным пересечение полей субъекта и Другого и символическую коммуникацию между ними.

Фактически, здесь происходит высвобождение дискурса травмы и желания, но это лечение разговором ставит своей целью не «залечивание раны», но ее растраву (образ открытой раны — сквозной в тексте Фаулза, например, слезы Сары он сравнивает с кровью, безмолвно сочащейся сквозь бинты, и проч.) Воспроизведение истории травмы можно сопоставить с подобием устного текста, и мы назвали его «трансферентным текстом», то есть текстом, интенцией которого является трансфер и желание аналитика.

«Тот самый джентльмен», Чарлз Смитсон, оказывается вовлечен в процесс «интросубъективации», проходя сложный идентификационный путь, занимая вначале почетное символическое место Субъекта-Обязанного-Знать, далее идентифицируя себя в процессе выслушивания с нею самой как с субъектом желания, и, наконец, ставя себя на место того, кто обладал ею (что подчеркнуто самой притяжательной структурой заглавия) — то есть, отсутствующего Французского Лейтенанта: «Он был в одно и то же время и Варгенном, наслаждавшимся близостью с ней, и человеком, который бросался к нему и ударом повергал его на землю, в то время, как Сара была для него и невинною жертвой, и испуганной падшей женщиной. В глубине души он прощал ей потерю невинности, и ему мерещился глухой сумрак, в котором он мог бы насладиться ею сам».

Трансфер налицо, и динамика его развития вписана в лакановскую модель, где на финальной фазе отчуждения и афанизиса происходит аннигиляция аналитика, сопоставимая с его деструкцией (или же символической кастрацией), хотя и возникает некое подобие любви: «Я люблю тебя, но поскольку люблю в тебе нечто неизмеримо большее — объект *a*, я тебя увечу»<sup>1</sup>.

Наслаждение, полученное от акта *talking cure*, ставляет воспроизводить его снова и снова, в стремлении репродукции утраченного катарсиса, так что это превращается в обсессивное повторение — лакановский *automaton*, который в постоянном репродуцировании моделирует первоначальное *touché*. 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, и репрезентант, и реципиент легко отождествляются друг с другом. Возникающий 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 субъектом 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»<sup>2</sup>. 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 репрезентант освобождается от этой знаковой системы, наделив ее означающими Другого. Так, Чарлз Смитсон проникается означающими, которые навязывает ему Сара, и делается своего рода жертвой текста. «Навязывание» собственной системы знаков является

<sup>1</sup> Там же. — С. 315.

<sup>2</sup> Там же. — С.217.



также инструментом власти и гарантом освобождения. Здесь применимо выражение Катрин Клеман «просчитанный текст безумия», «delirious text with calculated effects»<sup>1</sup>.

Тайна Французского Лейтенанта несет на себе главную смысловую нагрузку произведения: это отсутствующий персонаж романа, который, в сущности, дает 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 *a* 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 ее означающее. Но «если бы Французского Лейтенанта не было — его надо было бы выдумать».

Итак, культурный феномен, обоснованный на материале Фаулза, предлагается определить как «Комплекс французского лейтенанта». В основе этого комплекса лежат идентификация с причиной травмы и континуальное стремление к воспроизведению истории травмы как текста, рассчитанного на репродуцирование. На обыденном уровне слишком часто встречается этот мотив идентификации женщины с собственной травмой — и даже не с травмой как таковой, но с ее «беллетристически» оформленной историей, с нарративом, который усеян «говорящими» означающими. Этот комплекс справедливо было бы определить как культурно-психологический и даже культурологический, поскольку подобные психологические комплексы по определению глубоко «культурологичны» — как знаменитый «Эдипов комплекс» Фрейда, который, будучи позаимствован из античной культуры в сферу прикладного психоанализа, в конечном счете, в культуру же возвратился, детерминируя как механизмы интерпретации, так и собственно художественное творчество уже на сознательном уровне. И, конечно же, стал формой идентификации субъекта культуры XX века, подвергшись впоследствии критике Делеза — Гваттари. XXI век, воспользуемся здесь прогрессистской риторикой модерна («первого» модерна — социально-исторического, «нововременного», «просвещенческого»), ищет новых типов психоаналитической идентификации и литература постмодернизма призвана их дать.

<sup>1</sup> Clement C. *The Lives and Legends of Jacques Lacan*. – NY: Columbia University Press, 1983. — С. 149