В. П. Руднев



ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ ТЕЛО

Реальность и шизофрения в культуре XX века

Полифоническое тело
В. П. Руднев

Вадим Руднев

ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ ТЕЛО

Реальность и шизофрения в культуре XX века

МОСКВА
«ГНОЗИС»
2010

ББК 71
Р83

Основные идеи книги обсуждались на заседаниях сектора «Языки культур» Российского института культурологии МК РФ

Руднев В.П.
Полифоническое тело: Реальность и шизофрения в культуре XX века. – М.: Гнозис, 2010. – 400 с.
ISBN 978-5-94244-034-3

Вадим Руднев — философ, психолог, прозаик, и переводчик

Автор книг: «Винни Пух и философия обыденного языка». М., 1994, 1996, 2001, 2010, «Морфология реальности: Исследования по «философии текста». М., 1996, «Энциклопедический словарь культуры XX века». М., 1997, 1999, 2001, 2009, «Прочь от реальности: Исследования по философии текста». II. М., 2000, «Метафизика футбола: Исследования по философии текста и патографии». М., 2001. «Характеры и расстройства личности: Метапсихология и патография». М., 2002, «Божественный Людвиг: Витгенштейн — формы жизни», М., 2002, «Тайна курочки Рябы: Безумие и успех в культуре», М., 2004, «Словарь безумия» М., 2005, «Апология нарциссизма: Исследования по психосемиотике», М, 2007, «Философия языка и семиотика безумия: Избранное», М., 2007, «Гурджиев и современная психология». М., 2010

Для того чтобы что-то делать, как-то действовать в мире, человеку необходимо тело.

Плотнику нужны руки, чтобы строгать доску, дровосеку нужны руки и топор, а также ноги, чтобы опираться на них — тогда он сможет рубить.

Но согласно учению Гурджиева человек в принципе ничего не может *делать*. Он начинает делать одно, бросает, начинает другое и т. д. Человек не может ничего делать по той простой причине, что человек, по Гурджиеву, является «спящей машиной» (бодрствование человека — лишь иллюзия подлинного бодрствования). А раз человек все время спит, то — *что* же он может *делать*?! Итак, тело человеку служит для того, чтобы совершать какие-то поступки. Человек переходит улицу. Пьяные матросы дерутся. Человек строит дом. Профессор читает лекцию. ***Но это все иллюзия!***

Герои книги: Милорад Павич, Людвиг ван Бетховен, П.Б. Ганнушкин, М.М. Бахтин, М.Е. Бурно, Эрнст Кречмер, Зигмунд Фрейд, Винни Пух, Иван Александрович Хлестаков, Лев Толстой, Даниил Хармс, Александр Введенский, Луис Бунюэль, Карен Шахназаров, Альфред Хичкок, Эдвард Линч, Даниил Андреев, Федор Сологуб, Владимир Сорокин, Андрей Платонов, Людвиг Витгенштейн, Франц Кафка, Георгий Иванович Гурджиев, Саша Соколов, Ф.М. Достоевский, Жиль Делёз и Феликс Гваттари, Мелани Кляйн, Жак Лакан, Максим Суханов, Карл Густав Юнг, Владимир Мирзоев.

В оформлении обложки использована картина Сезанна «Смерть»

ISBN 978-5-94244-034-3

© В. П. Руднев, 2010
© ИТДГК «Гнозис». Оформление, 2010

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 9

Глава первая
Тело и реальность

1.0. Тело без органов 11
1.1. «Девушка с мухами» 12
1.2. Тело без органов (продолжение): Слонопотам 16
1.3. О природе реальности 20
1.4. Шизофреническое тело как переходный объект 37

Глава вторая
Проблема полифонического характера

2.0. «Искусство фуги» 44
2.1. Полифонический роман 45
2.2. Полифонический характер 48
2.3. «У первого вагона в семь» 49
2.4. «Дайте Осипу стрекóзу...» 54
2.5. Заключение 57

Глава третья
Шизофренические миры

3.0. Вступление 59
3.1. Гебефренический мир («Елизавета Бам») 62
3.2. Кататонический мир («Золотой век» Бунюэля) 67
3.3. Параноидно-парафренный мир («Город Зеро») 73
3.4. Шизотипический мир («Юленька») 78
3.5. Заключение 92

Глава четвертая

Параноидное тело

4.1. «Мелкий бес» Федора Сологуба: от паранойи к шизофрении 100
4.2. Поэзия и психоз: «Кругом возможно Бог» Александра Введенского 117
Приложение: «Что такое есть потец?» 135
4.3. «Психоз» Альфреда Хичкока 137
4.4. «Роза мира» Даниила Андреева 145
4.5. «Школа для дураков» Саши Соколова 156
4.6. «Малхолланд драйв» Дэвида Линча 169

Глава пятая

«Некуда жить, вот и думаешь в голову»: «Чевенгур» Андрея Платонова

5.1. Шизофренические мотивы в «Чевенгуре» 176
5.2. Мотив «слияния тел» в «Чевенгуре» 187
Приложение: О языке Платонова 218

Глава шестая

Случай Витгенштейна

6.1. Предварительные замечания 222
6.2. Людвиг, его отец и братья 223
6.3. Национальная идентичность 230
6.4. Проблема самоубийства 231
6.5. Сексуальная идентичность 236
6.6. Феноменология депрессии 248
6.7. «...такой человек, как Бог» 254
6.8. «Бегство от свободы» и обратно 263
6.9. Осколки 282

Глава седьмая

«Фантомас»

7.1. Метаморфозы безумия 293
7.2. Превращения в сюжете 303
7.3. «Фантомас» 305
7.4. Как прекратить превращения? 311

Глава восьмая

Смерть Хлестакова:
«Хлестаков» Владимира Мирзоева

8.1. Сквозь видимый миру смех 316
8.2. Невидимые миру слезы 347

Заключение 351

Приложение: Фрейд и эволюция психоанализа 353
1. Формирование основных концепций психоанализа .. 354
2. Ученики и прямые продолжатели 358
3. Основные направления исследований 366
А. Депрессия 366
Б. Нарциссизм 374
В. Влечение к смерти 379
Г. Шизофрения 383

Литература 389

Посвящается Максиму Суханову

Когда я спал без облика и склада,
Я дружбой был, как выстрелом, разбужен.
Бог Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада
Иль вырви мне язык — он мне не нужен.

Бог Нахтигаль, меня еще вербуют
Для новых чум, для семилетних боен.
Звук сузился. Слова шипят, бунтуют,
Но ты живешь, и я с тобой спокоен.

Осип Мандельштам

Предисловие

Слово «полифонический» имеет долгую историю. Впервые его стали употреблять в XVII веке для обозначения строгого контрапункта, где нет мелодии и аккомпанемента, а есть равноправные голоса. В XVIII веке Иоганн Себастьян Бах разрушил полифонию, став предтечей венской гармонии, музыки Гайдна и Моцарта, которой в начале своего творчества подражал молодой Бетховен. В зрелом возрасте Бетховен разрушил венскую гармонию — его поздние сонаты и квартеты были не поняты современниками, которые говорили, что Бетховен стал плохо писать: начинает одну тему, бросает, начинает другую... — но от позднего Бетховена через романтизм Шуберта, Шумана, Листа, Берлиоза и Шопена, а также поздних романтиков Чайковского, Брамса и Брукнера идут пути к Малеру и Стравинскому. А потом — возврат к строгому контрапункту в додекафонии Шёнберга (подробно см. в разделе 3.5).

В 1928 г. М. М. Бахтин написал книгу «Проблемы творчества Достоевского», где разработал концепцию полифонического романа. Бахтин считал, что голос автора в романах Достоевского существует на равных правах с голосами героев (подробно см. в разделе 2.1).

В 1996 г. Е. А. Добролюбова сформулировала концепцию полифонического характера, где нет одного радикала и характер строится на осколках (см. вторую главу этой книги — «Проблема полифонического характера»).

Что такое полифоническое тело? Это тело шизофреника. Что такое вообще тело, зачем оно нужно и как человек им управляет — об этом см. главу первую «Тело и реальность».

В главе третьей «Шизофренические миры» анализируются такие произведения, как «Елизавета Бам» Хармса (гебефренический мир), фильм Дали – Бунюэля «Золотой век» (кататонический мир), фильм Карена Шахназарова «Город Зеро» (параноидно-парафренный мир) и фильм 2009 года «Юленька» режиссера Александра Стриженова (шизотипический мир).

В главе четвертой «Параноидное тело» анализируется ряд классических текстов — «Мелкий бес» Федора Сологуба, «Кругом возможно бог» Александра Введенского, «Психоз» Альфреда Хичкока, «Роза мира» Даниила Андреева и «Школа для дураков» Саши Соколова.

Пятая глава посвящена анализу романа Андрея Платонова «Чевенгур». Когда я рассказал платоноведу Евгению Яблокову о трудностях с изучением творчества Платонова, он улыбнулся и ответил: «Ничего у Вас не получится, потому что Платонов — инопланетянин!»

В шестой главе мы анализируем биографию и личность великого философа-полифониста Людвига Витгенштейна.

В седьмой главе мы изучаем превращения полифонического тела, в частности, на примере культового во времена детства автора этой книги фильма-трилогии «Фантомас».

В восьмой главе анализируется замечательный спектакль Владимира Мирзоева «Хлестаков».

В приложении к книге дается обзор психоаналитических концепций от Фрейда до наших дней, чтобы читатель мог «остановиться-оглянуться» и вздохнуть свободнее — ведь об этих авторах говорилось на протяжении всей книги.

Хочу выразить благодарность моей жене Татьяне Андреевне Михайловой за то, что она есть, и сказать: все, что я пишу, я пишу в первую очередь для нее.

Я желаю всем счастья.

Глава первая

Тело и реальность

1.0. Тело без органов

Для того чтобы что-то делать, как-то действовать в мире, человеку необходимо тело. Причем в определенном смысле для того, чтобы *делать*, нужно «тело без органов», понятие, введенное Антоненом Арто и развитое Делёзом и Гваттари, один из основных концептов философского постмодернизма (см., например, [Делёз, Гваттари 2007; Подорога 1995; Можейко 2001]). Концепт «тело без органов» довольно трудно объяснить, как и большинство постмодернистских понятий, и мы будем делать это постепенно.

Для того чтобы перейти улицу, человеку нужны, прежде всего, ноги и спинная мускулатура, а сердце и печень не нужны. Ср. у Заболоцкого финал стихотворения «Прохожий». Душа прохожего беседует с душой погибшего летчика над его могилой —

> А тело бредет по дороге,
> Шагая сквозь тысячи бед,
> И горе его, и тревоги
> Бегут, как собаки, вослед.

Ср. с его стихотворением «Прощание с друзьями»:

> Вы в той стране, где нет готовых форм,
> Где все разъято, смешано, разбито,
> Где вместо неба — лишь могильный холм
> И неподвижна лунная орбита.

Разъятие — характерная черта при шизофреническом бредовом «поведении». О разрывании на куски:

> Мне было страшно, — пишет Кафка отцу, — например, когда ты кричал «Я разорву тебя на части», хотя я и знал, что ничего ужасного после слов не последует (ребенком я, правда, этого не знал) <...> [Кафка 1998: 247].

В рассказе Кортасара «Менады» (менады — вакханки, разорвавшие на куски Орфея в конце мифа о нем) зрители разрывают на части тело дирижера после исполнения им Пятой симфонии Бетховена.

1.1. «Девушка с мухами»

«Прощание с друзьями» у Заболоцкого напоминает о феномене «психической смерти» — концепте, часто используемом в замечательной книге финского психоаналитика Вэйкко Тэхкэ «Психика и ее лечение». Вот как он описывает «психическую смерть» — острый шизофренический психоз, когда больной регрессирует к додефференцированной младенческой стадии развития:

> Пациентка Рини с мольбой и потрясающей проницательностью взывала к своему аналитику в разгаре своей предпсихотической паники (выделенные курсивом замечания мои, — пишет автор. — *В. Р.*): Вода поднимается! Она собирается затопить меня, а также и вас (*утрата дифференцированного переживания Собственного Я и объектов*) <...> Спасите меня, я так сильно страдаю!.. Ничего нельзя сделать, я собираюсь переправляться на другую сторону (*недифференцированность*); и я не смогу вернуться обратно (*психологическая смерть*) [Тэхкэ 2001: 325].

Книга финского психоаналитика со смешной для русского уха фамилией (как будто являющейся частью «базового языка» вроде «Розы мира») написана сравнительно недавно, в 1993 году; это одна из последних завоевавших международное признание психоаналитических концепций

шизофрении. Ее особенностью является то, что автор рассматривает клинику и феноменологию неотрывно от проблем терапии. В соответствии с классической традицией автор рассматривает шизофрению как регрессию к симбиотическому состоянию «мать и дитя», как полную утрату Собственного Я, полную утрату хорошего объекта. «Без удовольствия, пишет автор, — не может возникнуть никакая психическая жизнь» [Там же: 312].

Итак, при шизофрении Собственное Я разрушается и наступает возврат к недифференцированности. Для восстановления дифференцированности, для того чтобы возродить шизофреника из состояния психической смерти, аналитик становится для него заменой матери, «новым эволюционным объектом» [Там же: 300]. При этом автор подчеркивает:

> Шизофреническая регрессия, по-видимому, неизменно приводит пациента к эволюционному периоду, который обычно включает в себя различные стадии симбиотической привязанности и переживания в симбиозе мать и дитя (ср. главу 5 о «Чевенгуре» Платонова: важнейшую роль мифологемы «слияния», симбиоза между взрослыми людьми, их телами и душами. — *В. Р.*). Однако шизофреническая регрессия не возрождает и не повторяет нормальные формы симбиоза, но, по-видимому, специфически возрождает и повторяет его неудачи <...>
> Недифференцированное переживание, повторяемое шизофренической регрессией, повторяет не эту разновидность счастливого симбиоза, а неудавшуюся, в которой, по-видимому, не присутствует общая объектная ориентированность и элементы базисного доверия [Там же: 301].

Аналитик разделяет переживание матери, ухаживающей за недифференцированным ребенком, он обеспечивает пациенту удовлетворение — единственный путь к недифференцированной психике. Но следует ли из этого, что аналитик должен обращаться с пациентом, как мать с маленьким ребенком?

> Следует ли аналитику кормить регрессировавшего пациента из бутылочки, купать его, ласкать его или обеспечивать другими конкретными материнскими услугами? [Там же: 314].

Нет, это не срабатывает, потому что, каким бы регрессировавшим ни был пациент, он остается взрослым человеком, и относиться к нему следует как ко взрослому человеку. Хотя, разумеется, обычная психоаналитическая техника с работой с сопротивлением, инсайтами и интерпретациями в традиционном психоаналитическом смысле этого слова (см. классическое руководство по технике психоанализа — [Гринсон 2004]) здесь не работает. Как же происходит лечение регрессировавших взрослых шизофреников? Об этом автор рассказывает на примере «девушки с мухами»:

> Однажды, когда я вошел в комнату пациентки, она стояла на середине комнаты, пристально глядя в пустоту дверного проема и стараясь не двигаться с места, ее щеки раздулись от выделяющейся слюны, которую она, очевидно не могла себе позволить ни проглотить, ни сплюнуть <...> Когда я спросил ее, что находится на полу, она ответила мне с трудом и внимательно следя, чтобы не выпало ни капельки слюны изо рта: «Мухи». На мой вопрос, разве не разрешено их топтать, она ответила с аффектом «Нет, они должны быть оставлены живыми» [Тэхкэ 2001: 330].

Далее психоаналитик догадывается, что мухи символизируют сиблингов (братьев и сестер), а пациентка знала, что у аналитика есть дети, которых она, будучи теперь функциональной дочерью «матери»-аналитика, приравнивала к своим сиблингам. Тогда психоаналитик отважился на интерпретацию:

> Подбодрив ее своими комплементарными эмпатическими откликами на нее и ее послания, я сказал ей дружелюбно и спокойно, что мухи, очевидно, были моими детьми, которых она пыталась защитить от собственного желания, чтобы они были убиты, поскольку я ежедневно уходил к ним вместо того, чтобы оставаться с ней, как она этого хотела.
> Эффект моих слов на поведение пациентки был моментальным. Ее лицо покрылось густым румянцем, она одним залпом проглотила огромное количество слюны во рту, издала короткий смех стыда и облегчения и присела на край своей постели [Там же].

Автор книг «Психика и ее лечение» тонко чувствует постсемиотический статус своих пациентов. Он подчеркивает:

> С точки зрения глубоко регрессировавшего пациента позитивное аффективное переживание, получаемое от услышанных слов, передается через то, как они были сказаны, через их «либидинальный» тон и мелодию, а не через абстрактное содержание. <...>
> То, что могло представляться эффективным как увеличение знания о себе, может, таким образом, быть эффективным в основном в качестве колыбельной [Там же: 319–320].

Далее автор пишет о значении внешне кажущихся парадоксальными вещей. О том, что надо способствовать расщеплению объекта на хороший и плохой, надо создавать образ абсолютно плохого объекта для того, чтобы пациент мог создать альтернативу абсолютно хорошему объекту (аналитику), ведь даже бинарность мышления утрачивается в недифференцированном состоянии. (Что, конечно, соответствует взглядам Мелани Кляйн о важности депрессивной позиции в создании целостного объекта [Кляйн и др. 2001].)

> Депрессия является первым психическим способом бороться с текущей объектной утратой и как таковая служит важной защитой от утраты диффренцированности [Тэхкэ 2001: 231].

Мелани Кляйн подчеркивала позитивность депрессивной позиции в развитии младенца, говоря о том, что на этой позиции впервые в жизни человека объект (мать) воспринимается как целостный объект (что мы назвали архаической идентификацией с матерью). Сущность депрессии как взрослого заболевания состоит в том, что субъект вновь, как в младенчестве, обретает одно фрустрированное прото-желание воссоединения с материнской грудью, и соответственно у него появляется архаическая аксиологическая прото-модальность. При этом можно с достаточной долей уверенности предположить, что «зрелые» эдиповы модальности долга и желания у депрессивного субъекта редуци-

руются или пропадают вовсе. Действительно, депрессивный человек больше ничего не хочет, но больше никому и не должен. Есть ли какой-то смысл во всем этом? Ведь взрослый субъект обладал уже и желаниями и обязанностями, любил и ненавидел кого-то и был должен кому-то. Почему он возвращается в давно оставленную стадию и с какой целью это происходит? Беда и трудность депрессии заключается в том, что она происходит с таким субъектом, у которого в исходной точке было все неблагополучно, то, что психоаналитики называют оральной фиксацией. Поэтому он возвращается не к любящей матери, а к фрустрированной матери. В этом, по нашему мнению, состоит парадокс депрессии как защитной реакции человеческого организма. От всех обид и крушений человек возвращается к маме, но мамы там нет. Вот почему депрессия так тяжела и гнетуща. Почему же она в таком случае вообще проходит? Ведь мама не появится откуда ни возьмись. Депрессии, однако, рано или поздно проходят. Что происходит в этом случае? Депрессия *избывается*. Как же она избывается? Траур по утерянной матери или другому сверхценному объекту не вечен. От депрессии не умирают. Проходит время, и начинается наращивание забытых модальных структур. Появляются какие-то новые объекты, появляется новая профессиональная сфера. И забытые модальные структуры долга и желания вновь актуализируются.

1.2. Тело без органов (продолжение): Слонопотам

Плотнику нужны руки, чтобы строгать доску, дровосеку нужны руки и топор, а также ноги, чтобы опираться на них — тогда он сможет рубить. Кстати, одним из примеров делёзовского тела без органов может служить Железный Дровосек из сказки «Волшебник изумрудного города». У Железного Дровосека заговоренный колдуньей топор постепенно отреза́л все части тела, а кузнец постепенно заменял их же-

лезными, так Дровосек весь стал железным и, конечно, никаких органов у него не было. Но, прежде всего, у него не было сердца, а он хотел, чтобы оно *было*, ведь он любил женщину. Гудвин сделал ему тряпичное сердце, и Железный Дровосек обрел любовь, обретя единственный орган — функциональный («чтобы добыть из него какой-то полезный труд» (Делёз — цит. по [Можейко 2001: 831]), а именно это, как утверждают Делёз и Гваттари, — единственный функциональный орган — не система органов (организм) — составляет одну из важнейших сущностей тела без органов.

Другими персонажами, телами без органов, могут служить Чебурашка (который закономерно в детском сознании ассоциируется со словом «какашка») и Слонопотам.

История со Слонопотамом (Heffalump'ом) начинается с того, что Кристофер Робин подкидывает эту идею Пуху и Поросенку:

> Однажды, когда Кристофер Робин, Winnie Пух и Поросенок вместе проводили время за разговорами, Кристофер Робин перестал жевать травинку и как бы между прочим говорит: «Знаешь, Поросенок, я сегодня видел Heffalump'а».
> «Что же он делал?», спрашивает Поросенок. «Просто фланировал в одиночестве», говорит Кристофер Робин. — Не думаю, чтобы он меня заметил».

Таким образом, Heffalump предстает как некая загадка, некая неразрешенная проблема. Что такое Heffalump? Нечто большое (как слон — elephant), агрессивное, необузданное. Его надо поймать, обуздать. Это пока все, что мы о нем знаем, так как его на самом деле не существует.

В статье Фрейда о маленьком Гансе [Фрейд 1990а] обсуждается немецкое слово *Lumpf* (ср. *Heffalump*); оно обозначает экскременты, нечто вроде 'какашка, колбаска', анальный заместитель мужского пола: 'больше количество, куча, чурбан, обрубок, опухоль, шишка'. Итак, Heffalump — это нечто огромное, набухшее, набрякшее, короче говоря, это фаллос. Подтверждает ли текст «Винни Пуха» эту интерпретацию?

Мысль поймать Heffalump'а завладевает Пухом и Поросенком. Потом события развиваются следующим образом. Пух и Поросенок расходятся по домам, но Пух не может уснуть, томимый голодом. Придя в кладовую, он не понимает, куда девался мед. Мысль о Heffalump'е вытеснилась у него из сознания — он отнес мед в Западню, но забыл об этом. Пух бежит к яме, надевает банку на голову и не может ее снять. Тем самым Пух превращается в Heffalump'а, отведав пищи, осквернённой им.

Что такое был этот Heffalump?
Был ли он Свиреп?
Приходил ли он на свист?
И *как* он приходил?
Нежен ли он вообще с Поросятами?
Если он нежен с Поросятами, то *Смотря с Какими Поросятами?*

Таким образом, Слонопотам — это тело без органов, с которым можно делать все что угодно.

Другой вопрос, что согласно учению Гурджиева человек в принципе ничего не может делать. Он начинает делать одно, бросает, начинает другое и т. д. Человек не может ничего делать по той простой причине, что человек, по Гурджиеву, является «спящей машиной» (бодрствование человека, по Гурджиеву, — лишь иллюзия подлинного бодрствования). А раз человек все время спит, то *что* же он может *делать*?! Во сне людям снится, что они что-то делают, но ведь это иллюзия; на самом деле они лежат неподвижно с закрытыми глазами и спят. В этом смысле можно сказать, что у спящего человека вообще нет тела. П. Успенский рассказывал в своей книге «Поиски чудесного», где изложено Гурджиевское учение [Успенский 2003], как он шел по Невскому проспекту и под влиянием действующего на расстоянии гипноза Гурджиева видел, как прохожие идут и при этом спят.

В сущности, гурджиевский человек-машина — это еще один хороший пример тела без органов. Если человек-ма-

шина — механизм с тремя «центрами»: эмоциональным, интеллектуальным и двигательным (именно так обстоит дело по учению Гурджиева — см. изложение теории Гурджиева – Успенского (в свете современной психологии) в нашей книге [Руднев 2010]), то ни о каких органах не может быть и речи: человек это не организм, а механизм. Другое дело, что у Гурджиева это вызывает негативную оценку, тогда как в учении о теле без органов Делёза и Гваттари и их предшественника Антонена Арто тело без органов — это нечто безусловно позитивное. Оно олицетворяет собой процесс движения к свободе, в частности, танца и жеста в «театре жестокости» Арто, к свободе психотизации, шизофренизации субъекта, который Делёз и Гваттари в своем шизоанализе оценивают как необходимый процесс освобождения от оков «эдипизации» [Делёз, Гваттари 2007].

Итак, тело человеку служит для того, чтобы совершать какие-то поступки. Человек переходит улицу. Пьяные матросы дерутся. Человек строит дом. Профессор читает лекцию. По Гурджиеву, это всё иллюзия.

Данный аспект будет актуализирован при анализе действий шизофренического тела. Забегая вперед: действия, совершаемые в бреду, — это действительно иллюзии.

Приведу пример из Кандинского.

> Однажды, придя в отделение, я был заинтересован странной картиной: согнувши колени и сильно вытягиваясь корпусом вперед, Лашков с выражением ужаса на лице, медленно продвигался по коридору, причем работал локтями и протянутыми вперед руками так, как будто бы ему было нужно прокладывать себе дорогу в вязкой среде. <...> Позже уже в период выздоровления, Лашков объяснил этот эпизод так: он в то время намеревался бежать из больницы, являвшейся ему тогда тюрьмой, но был удерживаем только страхом попасться на зубы крокодила, живущего в канале, который огибал больницу с двух сторон <в соответствии с бредовыми представлениями больного. — *В. Р.*>. Вдруг Лашков, к величайшему своему ужасу чувствует, что крокодил *уже поглотил его*, что он, Лашков, уже находится в чреве этого животного; вследствие этого, желая выбраться на свет божий, он и должен был с большим

трудом прокладывать себе дорогу, медленно продвигаясь вперед по внутренностям животного. <...> я живо тогда чувствовал [свидетельствует больной], что тело мое стеснено со всех сторон и что я не иначе, как с чрезвычайными усилиями могу продвигаться вперед <...> одним словом, я чувствовал себя именно так, как будто бы я в самом деле попал в чрево крокодилово, подобно пророку Ионе, пребывавшему во чреве китовом три дня и три ночи... [Кандинский 1952: 67].

Но если говорить серьезно, то и обыкновенная реальность с философской точки зрения иллюзорна. В этом имеет смысл разобраться особо.

1.3. О природе реальности

Представим себе берег реки, на берегу пасутся дикие кабаны. Светит солнце, лес шумит от порывов ветра и так далее. По нашему мнению, это не является картиной реальности, пока в нее не введен наблюдатель — человек. Реальность — свойство человеческого мышления. Понятие реальности придумано человеком, причем высокоорганизованным человеком, различающим имена (*берег*, *река*, *кабаны*, *ветер*) и предикаты (*пастись*, *течь*, *светить*, *шуметь*).

Более того: чтобы можно было сформулировать человеческую идею реальности как внешнего мира, нужно, чтобы в языке существовали пропозициональные установки. Он *видит*, как на берегу реки пасутся дикие кабаны. Понятие реальности, таким образом, — это результат занимающего многие тысячелетия процесса развития языка. От примитивного инкорпорирующего строя, где реальность и высказывание не различаются, до современного номинативно-аккузативного. Номинативно-аккузативный строй — это современное предложение с подлежащим в именительном падеже (номинатив), сказуемым (verbum finitum) и прямым дополнением в винительном (аккузатив):

Мальчик ест мороженое.

О том, что́ такое инкорпорированный строй, придется поговорить особо, так как это имеет прямое отношение к проблеме природы реальности и «реальности как ошибке» см. ниже).

Предоставим слово Алексею Федоровичу Лосеву. Вот фрагмент из его статьи (вошедшей в его книгу «Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию») с нехарактерным для него и, я бы сказал, шокирующе скучным заглавием «О пропозициональной функции древнейших лексических структур»:

> Если бы мы захотели начать с наиболее древнего архаического строя предложения, то нам предстояло бы прежде всего расстаться с нашим обычным синтаксисом, характерным для индоевропейских языков, где предложение даже не имеет еще своих выработанных членов и даже еще не имеет четко выраженных частей речи. <...>
> Этот синтаксический строй в настоящее время получил название *инкорпорированного* (от латинского выражения in corpore, что значит «в целом», «целиком», «без разделения»). Сущность его заключается в том, что речь здесь еще не знает раздельных частей речи и раздельных членов предложения. Предложение строится здесь путем простого комбинирования разных основ или корней без всякого их морфологического оформления, путем простого нанизывания, в результате чего и образующиеся из них предложения являются в то же самое время не чем иным, как одним словом. Инкорпорация есть, таким образом, комплексное слово-предложение.
> Так, например, в колымском диалекте одульского (юкагирского) языка мы имеем такую фразу: asayuolsoromoh, где asa означает «олень», yuol «видение», и soromoh «человек». Другими словами, это есть «олень-видение-человек», что в переводе на русский язык означает «человек увидел оленя» [Лосев 1982: 250–251].
> Что такое отсутствие разницы между основой слова и ее оформителями с точки зрения мышления? Ведь это же есть не что иное, как *отсутствие различия между сущностью и явлением.* [Там же: 255]
> Ясно, что *отсутствие частей речи в языке соответствует отсутствию логических категорий в мышлении, а отсутствие ло-*

гических категорий в мышлении есть отсутствие для такого мышления и в самой действительности подобного же рода противопоставления вещей и их свойств, качественных и количественных, их действий и пр. [Лосев 1982: 258].

Что значит субстанциональное присутствие целого в своей части? Это значит, что с уничтожением или устранением данной части уничтожается или устраняется само целое. Если это целое действительно присутствует в части как таковое, т. е. субстанционально и нумерически, а не только внешне и не только видимо, то, конечно, оно должно погибать вместе с гибелью этой одной части. Однако где же в действительности мы находим такие вещи, которые бы характеризовались подобным отношением целого и частей? Такие вещи суть только *живые организмы* (телá! — *В. Р.*), *организмы жизни* [Там же: 259].

...Говоря вообще, для инкорпорированного мышления *все решительно и целиком присутствует или, по крайней мере, может присутствовать во всем.* Да иначе это и не может быть, поскольку инкопорированное мышление, с одной стороны, не способно ничего расчленить, т. е. всюду мыслит все, что можно, сразу и одновременно; а с другой — оно не было бы и мышлением, если бы вообще не отличало одной вещи от другой. Отсюда-то и вытекает эта логическая разгадка первобытного мышления на ступени инкорпорации, сводящая его на этот принцип «все во всем» [[Там же: 261].

Эта ретардирущая цитата была необходима для того, чтобы мы могли задуматься о роли языка в психодинамике и метапсихологии обсессивно-компульсивных расстройств. Там происходит регрессия, конечно, не такая глубокая, как та, о которой пишет Лосев. Он пишет о регрессии до уровня «додифференцированности», как бы выразился Вейкко Тэхкэ, то есть до уровня шизофренического мышления. Конечно, обсессивно-компульсивное мышление гораздо более дифференцированно, но, тем не менее, оно регрессировало на догенитальной уровень. Конечно, ребенок на анально-садистической стадии может нормально говорить на современном языке. Но взрослый регрессирует до «всемогущества мыслей», а это ведь может быть не обязательно обсессивный невротик, но и шизофреник, как бинсванегровская Лола Фосс — вспомним ее обсессивные игры со словами! —

пациентка Л. Бинсвангера Лола Фосс пользовалась обсессивным «оракулом» для того, чтобы регулировать свое поведение. «Например, если ей случалось увидеть четырех голубей, она истолковывала это как знак, что она может получить письмо, т. к. число четыре (cuarto по-испански) содержит буквы с-a-r-t (как в слове carta — письмо)» и т. п. При этом Лола делала заявления в духе всемогущества мыслей: «После смерти тети Лола сказал своим родственникам, что она знала, что ее тетя должна была неминуемо умереть» ([Бинсвагнер 1999: 234]).

Реальность, таким образом, — это в принципе языковое явление, результат постепенного соглашения между людьми, которое развивалось на протяжении многих тысячелетий. «Реальность» появилась как способность языка нечто отражать, что, как кажется большинству носителей языка, не принадлежит самому языку. Обычный тезис в данном случае такой: «Как же не существует реальности, если описанный ландшафт с дикими кабанами мог существовать и существовал за много-много лет до того, как появился человек?»

Но представим себе, что все люди были бы от рождения слепыми. Тогда то, что они назвали бы реальностью, в корне отличалось бы от реальности зрячих. В ней бы преобладали слуховые и тактильные элементы, никаких диких кабанов люди бы не видели. Они бы различали и тонко дифференцировали звуки: течение реки, шум ветра, но они не сформировали бы понятия «река» и «ветер».

На наш взгляд, поэтому нельзя различать внутреннюю и внешнюю реальности как нечто абсолютно противопоставленное друг другу. В каком-то смысле внешняя реальность тоже является внутренней, так как она воспринимается внутренними органами чувств. И в этом смысле высказывание «Мне больно» фундаментально не отличается от высказывания «За окном идет дождь».

Можно сказать, что диалектика внешней и внутренней реальности — это механизм интроективно-проективных механизмов восприятия и осмысления того, что́ мы называем реальностью. В случае внутренней реальности задействован

механизм интроекции («Мне больно»). В случае внешней реальности задействован механизм проекции («За окном идет дождь»). Но в обоих случаях речь идет о восприятии посредством внутренних органов чувств — в первом случае кинестетических, а во втором — прежде всего слуховых и отчасти зрительных.

Интроекция и проекция в психоанализе суть механизмы защиты. Можно поэтому сказать, что сознание защищает себя интроекцией, высказывая «Мне больно» и проекцией «За окном идет дождь». Это не следует понимать в том смысле, что защита от боли имеет место из-за того, что боль неприятна, а дождь, скажем, наводит тоску. Можно представить себе фразы «Мне радостно» и «За окном светит солнце». В этом случае будет работать тот же самый интроективно- проективный механизм. Сознание всегда защищается от реальности, сколь бы привлекательной она ни казалась, потому что реальность фундаментально ненадежна. «Сейчас мне радостно, но через минуту мне может стать больно». «Сейчас светит солнце, но через полчаса может пойти дождь». Мы защищаемся от реальности «на всякий случай».

Если верно, что человек всегда хочет назад, в материнскую утробу (теория травмы рождения Отто Ранка), то реальность всегда враждебна человеку, будь она внешней или внутренней. Материнская грудь может быть «хорошей», но она, как показывает примитивный опыт ребенка, может очень скоро стать плохой, то есть перестать кормить и исчезнуть, и тогда против нее придется предпринимать маневры, связанные с проективной идентификацией и всемогущим контролем, галлюцинаторно разрушать ее как смертельного врага (теория Мелани Кляйн).

И, конечно, внутренняя реальность более фундаментальна, чем внешняя. Так, для человека гораздо важнее чувство боли и радости, которые он испытывает, чем тот факт, что за окном идет дождь или светит солнце. Внешняя реальность становится фундаментальной, когда человек сталкивается с ней лицом к лицу. Пока он надежно защищен от

дождя стенами своего дома, внешняя реальность ему не так страшна, но стоит ему попасть под дождь, она становится гораздо более фундаментальной. Она в определенном смысле перестает быть внешней и становится внутренней. Это, в частности, проявляется в том, что попавший под дождь перестает воспринимать его аудиально и визуально и начинает воспринимать как боль, то есть кинестетически.

Выражение «отсутствие тестирования реальности» означает не потерю возможности воспринимать внешнюю реальность и даже не то, что человек начинает путать внешнюю и внутреннюю реальность, а то, что нарушается проективно-интроективный механизм восприятия. Психотик начинает интроецировть внешнее и проецировать внутреннее. Он может сказать: «У меня внутри идет дождь» или «За окном больно». Но это не является смешением внутренней и внешней реальности. Это скорее смещение механизмов восприятия. Например, слезы могут восприниматься психотиком как дождь, а «За окном больно» он может сказать, когда услышит и почувствует страшный разряд молнии как нечто, что произошло, скажем, в его голове.

Наивно говорить, что психотик путает внутреннее и внешнее или путает различные внешние объекты, например, когда человек не узнает свою мать или, наоборот, принимает за свою мать чужую женщину или даже мужчину. Когда к Иисусу пришла мать с братьями и ему сказали об этом, он указал на своих учеников и сказал: «Вот матерь моя, и вот братья мои». Можно возразить, что Иисус-то как раз и был психотиком (см. статью Я. В. Минца «Иисус Христос — как тип душевнобольного» в третьем выпуске «Архива европатологии» [Минц 1927]), но ведь мы об этом и говорим.

Психотик, не узнавший свою мать, тем самым отверг ее — подобно тому, как в обыденной жизни говорят: «Ты мне не дочь!»

Но ведь не все люди психотики. Для большинства людей внешнее это внешнее, а внутренне это внутреннее. Невротик никогда не скажет: «У меня внутри идет дождь» или «За окном больно» (если только этот человек не поэт).

Тем не менее, при невротических расстройствах интроективно-проективный механизм тоже не в порядке. Так, например, при истерии человек может сказать: «У меня сильно болит сердце», однако кардиограмма показывает, что сердце у него совершенно здоровое.

Чем отличаются высказывания «У меня болит сердце» (когда оно на самом деле здоровое) и «У меня внутри идет дождь» (когда большинство людей скажет, что этого не может быть)? Именно тем, что сердце может болеть на самом деле, тогда как дождь внутри человека идти не может. Но это — если придерживаться традиционной модели отношения внутренней и внешней реальностей. Если же придерживаться поздневитгенштейновской модели языковых игр — «все слова поступки», — то дело предстанет совершенно по-другому. Здесь возможны *разные* языковые игры.

– У меня внутри идет дождь.
– Этот человек — сумасшедший
– Этот человек — поэт.

Il pleure dans mon coeur,
Comme il pleut sur la ville [1].

Но ведь он на самом деле так не думает. А как же он думает?

Он хочет сказать «У меня на душе тоскливо». Нам скажут: «Вот видите, “Il pleure dans mon coeur” — это просто метафора». Но, во-первых, метафора это и есть представление внешнего как внутреннего, по крайней мере, в данном случае.

И, во вторых, мы слишком легкомысленно относимся к философии метафоры, относя ее только к стихам. «У меня

[1] Начало стихотворения Верлена. Примерный перевод такой: «Дождит в моем сердце, / Как над городом идет дождь». Ср. предельно неточный перевод Пастернака:

И в сердце растрава,
И дождик с утра.
Откуда бы, право,
Такая хандра?

на сердце кошки скребут». И говорящий, и слушающий воспринимают это высказывание не буквально. Оно означает 'мне тоскливо', 'я подавлен' или 'у меня нечистая совесть'. Но где тот механизм, который делает скребущих кошек эквивалентом тягостного состояния души? Скребущая кошка не похожа на какое-либо внутреннее состояние. Безумие поэта не в том, что он чаще употребляет метафоры, чем это делается в обыденной жизни, а в том, что он демонстрирует их всем людям. Он апеллирует ко всем возможным говорящим. Этим он и уподоблен психотику. Поэт не был бы поэтом, если бы не верил в свои метафоры [2].

Различие между поэтами-«реалистами» и поэтами-авангардистами в этом смысле подобно различию между невротиками и психотиками.

Но ведь, с другой стороны, и истерик верит в то, что у него болит сердце. Ему говорят:

— Но у вас здоровое сердце!

— Как же оно может быть здоровым — ведь оно болит!

Если рядовому истерику объяснить, что такое «возвращение вытесненного» и «конверсионная истерия», то он вспомнит, что у него болит сердце из-за брошенной им девушки, и он может принять такое объяснение. Но конверсия и возращение вытесненного — это и есть сбой интроективно-проективного механизма.

В обсессии все иначе. Обычный взгляд на обсессию можно выразить тем, что я предлагаю назвать реалистической импликацией: «Если я сделаю это не точно (или вообще не сделаю этого, нарушу запрет, пойду не направо, а налево и т. д.), то моя тревога не уляжется».

Но если бы педантизм и бинарная логика обсессивного состояла только в этом, то не стоило бы об этом говорить. На самом деле реалистическая импликация ничего не объясняет: почему тревога должна улечься при точном исполнении навязчивости?

[2] Этот абзац написан под влиянии устной полемики с В. Л. Рабиновичем, за что автор ему очень благодарен.

Дело в том, что в случае обсессивно-компульсивной логики имеет место не обычная логическая (реалистическая) импликация, но *магическая* импликация: «Если я не сделаю все точно или сделаю что-то запретное (и т. д.), то что-то важное в мире непоправимо изменится». «Если я женюсь на этой женщине, мой отец умрет». «Если я пойду не по той тропинке, моя теща умрет». Откуда такая уверенность обсессивного в том, что все это произойдет? Не бессмысленно ли это?

Разберем подробно оба примера. Боязнь жениться вызвана негативным (потенциально гомосексуальным) эдиповым комплексом — любовью и желанием интимной связи с отцом. Если измена любви отцу состоится, то он этого не переживет и умрет. Отсюда и тревога — магическая тревога обсессивного. Тревога — это страх перед могущественными высшими силами. Лучше не доставлять себе удовольствия, тем более сексуального (отвращение обсессивных к сексу общеизвестно), если от этого умрет отец. Я готов всю жизнь оставаться несчастным (типичная невротическая установка), только пусть отец будет жив! В данном случае отец, конечно, выступает воплощением тех магических сил, с которыми негласно вступает в договор обсессивный. «Пока ты не женишься, я не умру и буду тебя любить. Моя смерть повлечет для тебя несчастье». Можно ли было обмануть отца, например, женившись на этой женщине тайно? Ни в коем случае. Почему это так? Потому что в мире обсессивного все взаимосвязано, как в мире первобытного человека. Можно было бы сделать по-другому — просто самому убить отца (известно, что обсессивные боятся убийства). Нет отца — нет и проблемы.

Обратимся к примеру с тещей. Здесь важно, что, как указал Фрейд в «Тотеме и табу», ссылаясь на доступные ему источники, общение с тещей очень опасно; у первобытных народов оно вообще запрещено. Никто не имеет право общаться с тещей, при виде ее человек убегает или прячется. Теща — это постаревшая жена или символическая замена матери — запрет на общение с ней — это запрет на символи-

ческий инцест. А поскольку секс для обсессивного более чем для какого-то другого невротика эквивалентен смерти, то страх инцеста с тещей эквивалентен бессознательному желанию смерти этой самой теще.

Примерно в таких интерпретациях состоит психоаналитический смысл магической импликациии обсессивного субъекта. На первый взгляд, в обыденной жизни здоровых людей импликации вообще не играют заметной роли, во всяком случае, они как бы смазаны. Когда человек говорит «Я пойду в кино», он не имеет в виду эксплицитно: «Если я пойду в кино то я, возможно (характерно это «возможно» — в мире обсессивного всё *необходимо*), получу удовольствие». Хотя обычный человек и согласится с этой импликацией, если ему ее представить, он скажет, что никогда не думает в таких сложных категориях. Просто ему захотелось пойти в кино, чтобы развлечься. Для обсессивного же человека эта логика неприемлема. «Если я пойду в кино, случится это, а если не пойду, случится что-то другое». (Например, «Если я пойду в кино, то в Африке погибнут голодные дети».)

Но почему для обсессивного так важны эти развилки, эти точки бифуркации? Потому что, если он пойдет направо, произойдет одно, а если налево, то произойдет другое. И когда выбор будет сделан, уже ничего не поправишь.

Мы могли бы сказать, что обсессивно-компульсивный человек живет совсем в другом, совершенно чуждом нам мире. На этом суждении построена хрестоматийная статья «Мир компульсивного» Виктора фон Гебсаттеля [2001]. Нам эта формулировка кажется спорной или вообще неприемлемой. Мы считаем, что обсессивное от обыденного отличается только операторами «возможно» и «необходимо». А в остальном они схожи, причем схожи вполне объективно.

Представим себе нормального здорового человека на развилке дороги. Он не задумывается над тем, идти ли ему направо или налево. Но реально от того, куда он пойдет, очень многое зависит. По дороге направо может оказаться бордель, а по дороге налево — храм. По дороге направо его может ждать встреча с другом, а по дороге налево — с врагом.

От того, куда он пойдет, судьба его может коренным образом начать развиваться по двум различным направлениям. Магия здесь совершенно ни при чем в том смысле, что в реальной обыденной жизни всё действительно взаимосвязано. Обсессивный человек от нормального отличается только тем, что он слишком хорошо чувствует эти взаимосвязи.

При этом вопреки мнению Фрейда нам представляется, что между обсессивной магией и религией существует коренное отличие. В религии всё предопределено. Для обсессивного субъекта всё зависит от соблюдения или несоблюдения договора с высшими силами. Но с Богом, как известно, договор не заключают, ему «вручают себя» (Лотман). «Брак» с богом возможен только по любви, но не по расчету. Договор может быть заключен только с дьяволом, «частью той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Таким образом, обсессивный субъект берет всю ответственность за свои действия на себя. Подобно тому, как хорошая мать печется о своих детях и добрый король — о благе своих подданных, обсессивный чувствует себя ответственным за всё мироздание. Именно поэтому он должен быть очень осторожным и точным. Шаг в сторону — и на мине может подорваться не он сам, а кто-то другой или вся вселенная. Он, как президент страны, держит палец на «спусковом крючке» взрывного механизма атомной бомбы.

Вернемся к обсессивной точке бифуркации и рассмотрим ее на примере «Пиковой дамы» Пушкина. На первый взгляд, в карточной игре фараон, в которую играют герои «Пиковой дамы», всё совершенно случайно. То, куда выпадет карта — налево или направо, — подчиняется только законам вероятности. Но вероятность, как писал Витгенштейн, это не закон, а лишь *форма* закона. Мы говорим о вероятности, только когда не знаем достоверности. Некоторые исключительные люди ее знают и передают по наследству — это граф Сен-Жермен и старуха графиня, воспитательница Лизы. Они *точно* знают, какие три карты выиграют «кряду». Надо только соблюсти договор. В случае с графиней это был договор больше никогда не играть. В случае с Гер-

манном и старухой это было договор жениться на Лизе. Почему Германн проиграл? Он проиграл по собственной ошибке, он взял просто не ту карту — даму вместо туза. Это произошло потому, что он бессознательно уже нарушил договор, еще даже не заключенный договор с графиней. Когда Лиза назначила ему свидание, он пошел не *направо*, в ее комнату, а *налево*, в покои графини. Графиня — потенциальная теща, поэтому видеться с ней было очень опасно. Будучи связана сама с высшими магическими силами (граф Сен Жермен), она явилась к нему от их лица, чтобы заключить договор. Но Германн с самого начала не думал жениться на Лизе. Именно поэтому этот педантичный ананкаст — страсть наживы так им овладела — был непростительно неточен в игре и всё испортил — перед ним явилась пиковая дама вместо туза. Вместо женитьбы на Лизе он сошел с ума, и обсессия «тройка, семерка, туз» превратилась в персеверацию — стереотипно повторяемую формулу.

Переходя на язык психиатрии, можно сказать, что Германн сошел с ума потому, что у него эго-дистонная (чуждая эго) невротическая навязчивость перешла в эго-синтонную мономаническую, то есть паранойяльную идею. На практике обсессия действительно часто переходит в паранойю, как показал, например, Бинсвангер в «Случае Лолы Фосс».

По-видимому, в обсессивном человеке сильна психотическая часть, поэтому обсессия всегда выглядит зловеще и являет собой не вручение себя Богу, а договор с чертом. Но бывают параноики, которые продолжают заботиться о спасении всей вселенной. Таким был удивительный психотик Даниель Шрёбер, который считал, что он спасет мир, став женщиной и вступив в половые отношения с богом (см. [Фрейд 2005 <1911>; Лакан 1997 <1970>]).

Очень сомнительно, таким образом, что обсессия это невроз, который возникает, как учит классический психоанализ, на стадии эдипова комплекса, аранжированный анальной тематикой. Всё сказанное выше дает повод заключить, что обсессия — едва ли не такое же архаическое расстройство, как и сама шизофрения. Об этом говорит ее тес-

ная связь с первобытными обрядами, о которой так подробно писал Фрейд в «Тотеме и табу».

При депрессии реальность теряет всякое значение. Можно ли сказать, что депрессивный не различает внутреннюю и внешнюю реальность? Нет, но для него внешняя реальность перестает иметь всякий смысл. Депрессивный человек не может быть философом реальности. Если ему задать вопрос о том, что первично — реальность или сознание, он скажет, что ему всё равно. А что ему не всё равно? Он погружен в себя и исследует не дающие ему покоя смыслы. Прежде всего, в чем смысл его депрессии?

Не может быть, чтобы депрессия была так же бессмысленна, как сама реальность. В каком-то смысле жизнь депрессивного Обломова гораздо осмысленнее и символичнее, чем жизнь деятельного Штольца. Поэтому обломовщина вошла в культуру, а «штольцовщина» не вошла.

Всё же и при депрессии, особенно при пограничной или психотической, можно сказать, что внутреннее и внешнее меняются местами. При шизофренической депрессии интроекция может принимать буквальный характер, то есть человеку представляется, что он интроецирует в себя весь мир по кусочкам, как показано в статье Юджина Минковски «Случай шизофренической депрессии» [Минковски 2001].

Я позволю себе такое провокативное высказывание: «Реальность — это ошибка»!

Впервые в психоаналитическом контексте эту мысль высказал вообще очень смелый мыслитель Отто Ранк в книге «Истина и реальность» [Ранк 2004 <1945>: 274]:

> ...поскольку этот постоянно действующий процесс самообмана, притворства и ошибок является не патопсихологическим механизмом, но суть реальности, которая и есть непрерывная ошибка.

Давайте попробуем разобраться и прокомментировать то, что имеет в виду Ранк. Что значит, что реальность — ошибка, причем непрерывная ошибка. Ранк исходит из того, что реальность настолько невыносима, что нормальный человек

живет в иллюзии, и только невротик и психотик пребывают в истине. (Того же мнения придерживался и Мишель Фуко, который в книге «История безумия в классическую эпоху» писал, что безумец постигает истину, но не может ее удержать.) То, что обычный человек живет в постоянных иллюзиях, это понятно. Но как понять, что сама реальность — ошибка, сама по себе? Это гораздо более сильное утверждение, чем то, что человек живет в иллюзиях и постоянно ошибается.

Принимая реальность за чистую монету, человек совершает ошибку. Вернее, он ловится на удочку этой ошибочной реальности. Он в нее верит.

Надо сказать, что способность ошибаться и наличие ошибочной реальности не всегда были у человека. Для этого необходимо четкое разграничение речевого высказывания и факта. До тех пор, пока человек пребывал в мифологическом мышлении, где слово совпадает с вещью, а предложение сливается с фактом [Лосев 1982], никакой ошибки не могло быть. Человек был еще слишком близок к животному миру, а животные не ошибаются, это прерогатива человека. (Когда-то Ю. М. Лотман даже сказал в одной из лекций, что homo sapiens — это такое существо, которое способно ошибаться, заблуждаться, и сам разум — это способность к заблуждению.)

Итак, эволюция языка привела к формированию концепции внешней реальности, которая (реальность) ошибочна, потому что к подлинной реальности никакого отношения не имеет. Вспомним фильм «Матрица». Там всё иллюзорно — люди, улицы, ложки, еда. Когда Морфеус говорит Нео: «Добро пожаловать в пустыню реальности!» (Славой Жижек, который много обсуждал «Матрицу», воспользовался этой фразой, назвав одну из своих книг «Добро пожаловать в пустыню Реального». «Реальное» — один из важнейших концептов Лакана) — тот видит только какие-то развалины. Конечно, нормальный, обычный человек не может жить в этих развалинах. В них может обитать только безумец.

Только безумец не ошибается, так как он приближается, регрессируя, к сознанию примитивного человека или ребенка. Но это положение как будто противоречит нашему опыту и здравому смыслу. Обычная ошибочная реальность с ее житейскими проблемами для безумного исчезает, он существует в своих безумных проблемах, в определенном смысле гораздо более серьезных и фундаментальных.

Что является общим для всех психических заболеваний? Там всегда есть некоторые более или менее значительные искажения языка. Ведь это *психические* расстройства, а психика выражает себя через язык. Но поскольку язык является отражением «реальности», то психические заболевания являются искажениями в отражении или восприятии реальности посредством языка.

Но здесь сразу возникает несколько вопросов. Прежде всего, вопрос о норме. Что такое норма? Что такое отсутствие искажений в языке и неискаженное восприятие реальности? Мы говорим: нормы вообще нет, есть только стойкая компенсация, или, выражаясь словами Лакана, «хорошо адаптированный психоз». Как же отражается это на языке и на восприятии реальности? Допустим, «хорошо компенсированный психотик» говорит: «Ладно. Ваша взяла, реальность существует, одна на всех, она не зависит от наших ощущений, и мы все отлично понимаем другу друга». Но действительно ли все или хотя бы большинство адаптированных психотиков, нормальных людей, хорошо понимают друг друга? Ответ на этот вопрос, как показывает практика, — отрицательный. Да и что значит «хорошо понимать друг друга»? «Я велел слуге привести из конюшни мою лошадь, и он через пять минут привел ее». Это образец нормы. «Я велел слуге привести из конюшни мою лошадь, но он не понял меня» (первая строка микроновеллы Кафки «Отъезд»). Да, вроде всё правильно, понимание соответствует норме, а непонимание — психическому отклонению от нее. Но где же в первой строке Кафки «хорошо адаптированный психоз»? И если даже предположить, что он там есть, то тогда, скорее

всего, придется признать, что психическая болезнь более фундаментальна, чем норма!

Может быть, нормальные люди — это *выздоровевшие* люди? Вообще говоря, это было бы вполне остроумным ходом. Все люди были сначала больными. Во всяком случае, они, безусловно, искаженно воспринимали реальность, они не отличали внутренней реальности от внешней. И язык у них был очень корявый и, главное, *его* они тоже не отличали от реальности. Может быть, в этом и состоит феномен психической болезни — *не отличать язык от реальности?* Для острой шизофрении это, вероятнее всего, так и будет. Но не является ли каждое психическое заболевание просто некоей потенциальной подготовкой к шизофрении? Или неким ее ветвлением? Ведь в шизофрении можно найти осколки *всех* психических заболеваний.

Вероятно, людей вначале не заботило, здоровые они психически или больные. Может быть, стоит сказать, что люди *различали* здоровых и больных, но они не различали соматических и психических болезней. Или даже более того: все болезни скорее были для них психическими. Что произошло потом? Ну, скажем, некоторые люди стали замечать, что на самом деле реальность не зависит от их воли. Было ли это эволюционным скачком и становлением нормы, или выздоровлением? Так это или нет, в любом случае, очевидно, верно, что это было неким катастрофическим кризисом магического мышления. (Понимание магического мышления у первобытных людей и современных «отсталых» народностей, как это подробно разбирается у Дж. Фрэзера, Б. Малиновского и Л. Леви-Брюля, реконструировалось ими примерно таким образом: обычные «первобытные («примитивные» — в смысле «primitive people») люди считали колдунов и шаманов, обладающих огромной магической силой, а также душевно больных — стоящими на более высокой ступени интеллектуального развития — в духе Ранка: они обладали высшей истиной! Но вот я прокалываю его фигурку, а он не умирает. Я его проклинаю, а у него всё по-прежнему хорошо. И допустим, этот процесс можно было

бы считать с точки зрения нашего обыденного здравого смысла выздоровлением.

Итак, постепенно нормой стало представление, что на реальность нельзя воздействовать магически. Во всяком случае, так или примерно так рисует эволюцию детского сознания Шандор Ференци в статье «Ступени развития чувства реальности» [Ференци 2000 <1913>]. В каком-то смысле можно сказать, что выздоровление — это признание права реальности быть независимой от твоей воли и признание человеком себя бессильным от реальности.

Следующим шагом было вынужденное постепенное решение как-то вступать в диалог с реальностью. Не в магическую псевдокоммуникацию, а в рациональный разговор. Но оставались люди, которые по каким-то причинам продолжали быть психически больными — конечно, с нашей точки зрения. Они продолжали магически воздействовать на реальность и на других людей. И если им это не удавалось, то они просто считали, что недостаточно задобрили высшие силы и продолжали повторять и повторять свои действия. Вот почему можно сказать, что навязчивое повторение — это признак психического заболевания, во всяком случае, один из его признаков, а различие, разнообразие — это признак здоровья или выздоровления.

Но можно возразить, что не все психические больные воздействуют на реальность магически. Например, тяжелые депрессивные люди в противоположность шизофреникам никак не воздействуют магически на реальность. Но тогда про них с точки зрения их опыта можно сказать, что они просто утратили силу этого воздействия в качестве наказания со стороны высших сил. (В каком-то смысле это соответствует психоаналитической картине тяжелой меланхолии: мать окончательно ушла, отец-суперэго все время осуждает, «избивает» сознание до полусмерти.) Поэтому чувство вины перед высшими силами будет играть примерно одну и ту же роль и при архаическом, и при современном обыденном психоаналитическом понимании меланхолии.

1.4. Шизофреническое тело как переходный объект

Человеческое тело служит медиатором между материей и духом. Оно, пользуясь выражениями Декарта, является одновременно и res extensa, и res cogitans. Декарт бы с этим не согласился. По его мнению, тело лишь res extensa. Почему мы не согласны с Декартом? Когда мы спрашиваем о человеке: кто или что в нем думает, сомневается, хочет, испытывает боль и т. д. — мы можем в каждом случае ответить по-разному: мозг, сердце печень. Но во всех случаях мы будем указывать на тело. Физика и нейрофизиология еще не придумали, как мельчайшие материальные частички мозга превращаются в мысли (так же, как, впрочем, не принята до конца ни одна концепция того, чтó такое шизофрения).

В чем же специфика шизофренического тела? В принципе тело — это залог стабильности человеческого существа. Тело представляет собой «универсальную стабилизирующую структуру единого опыта людей» [Грицанов 2001: 829]. Именно наличие стабильного тела гарантирует то, чтó происходит вокруг него. Если нет тела, то нет и реальности, нет и объекта. «Мое» тело есть, в сущности, телесный аспект моего «Я». При шизофрении разрушается разграничение между Я и объектом, между телом и реальностью, происходит регрессия к изначальной неразделенности тела допсихического у только что родившегося младенца. Что из чего следует — и что чем опосредовано: разрушения душевного аспекта Я воздействует на разрушение стабильности тела или наоборот? Предполагаю, что здесь имеет место механизм «принципиальной координации» (Эрнст Мах), — как и во всем, что касается вещей, подобных разграничению материи и духа.

Мы привыкли рассматривать шизофрению как радикальные изменения в плане res cogitans. Это наиболее очевидная вещь — шизофреническое расщепление происходит в сфере сознания, которое, согласно классическим представлениям, не является телом (но, добавим, является, функцией тела).

Однако при шизофрении меняется и облик тела как res exstensa. В основном об этом и пойдет речь.

Нестабильность, текучесть, амбивалентность, трансформ[-]ность, трансгрессивность, диспластичность шизофренического тела — всё это много раз отмечалось шизофренологами. Нам остается собрать всё воедино и посмотреть, действительно ли сумма является больше своих частей.

Всё же, возразят, шизофрения есть болезнь души, а не тела, *душевная* болезнь. Но существуют такие виды шизофрении, где тело играет главную роль, например при кататонии, где тело застывает или, наоборот, хаотически движется. Обычно шизофреника мы распознаем по его речи — в случае гебефрении и параноидной шизофрении. В случае кататонии шизофреник нам ничего не скажет — но обо всем говорит его застывшее тело. При shizophrenia simplex с отсутствующей продуктивной симптоматикой (то есть без бреда и галлюцинаций) вновь начинает играть огромную роль тело шизофреника. В качестве примера вспомним классический случай Элен Вест — девушки, болезнь которой заключалась в том, что она была толстой и никак не могла похудеть (в конце концов она покончила с собой) [Бинсвангер 2001]. По-видимому, именно из-за того, что в случае Элен Вест играла роль проблема веса и еды (обычно характерные для депрессивных — оральных — расстройств), этой девушке так долго не могли поставить диагноз (хотя среди диагностов был сам Эмиль Крепелин).

Тело шизофреника является по уже чисто внешним параметрам «неграциозным» (термин Лоуэна), диспластичным (Кречмер). Впрочем, оно для наблюдателя может казаться нормальным, но самим шизофреником переживается как нелепое и уродливое. Так, в обычной клинике известно, помимо Элен Вест, как объективно вполне стройные девушки-шизофренички изнуряют себя диетами, чтобы «похудеть».

Шизофреник диссоциирован со своим телом [Лоуэн 1999]. Он ненавидит свое тело и отрицает его как часть реальности, которую он также отрицает. Можно сказать, что шизофреник не тестирует свое тело. Оно может казаться ему

чем-то неорганическим. Пациентка Лэйнга говорила о себе: «Я стена. Девушке трудно быть стеной» [Лэйнг 1996]. Но тело всё же при этом чрезвычайно важно для шизофреника. Мы неточно выразились, сказав, что шизофреник отрицает свое тело. Это шизоид отрицает его. Плотин говорил, что ему стыдно, что у него есть тело. Умерщвление плоти — аскеза — как неамбивалентная телесная практика характерна для шизоидов-святых.

Для шизофреника же тело в каком-то смысле становится на место его души — подобно тому, как его сознание затопляется бессознательным. Шизофреник состоит в чрезвычайно сложных отношениях со своим телом. Случай Элен Вест лишь один из многих. Приведем пример из области детского аутизма. В своей книге «Пустая крепость» Бруно Беттельхейм приводит историю мальчика, который мог существовать, только постоянно подзаряжая свое тело посредством присоединения воображаемых проводов к источникам питания [Беттельхейм 2004]. Как и у пациентки Лэйнга, тело этого мальчика было дебиологиозированным. Очень часто при шизофренических телесных ощущениях используется понятие электрического тока; на тело (в бреду) воздействуют электрическим током. В своей знаменитой книге В. Х. Кандинский приводит пример больного, который верил в заговор против него общества «токистов» [Кандинский 2001]. Вместо электрического тока могут также действовать «лучи», как это было в бредовой системе Шрёбера [Фрейд 2008 <1911>].

Шизофреническое тело принципиально *проницаемо* (пенетративно — [Сосланд 2005]) для воздействий извне в отличие от нормального или невротического тела. В голову шизофреника могут быть вложены чужие мысли, голоса управляют поведением больного и, значит, не только его сознанием, но и его телом — он что-то делает под влиянием чуждых ему сил.

> Пенетративность значит проникаемость. <...> Наведение «порчи» и «сглаза» осуществляется незаметно для постороннего взора, то есть оно латентно. Наведение «порчи» идет на рас-

стоянии, для колдуна не существует видимых препятствий. Его «флюиды» проходят сквозь стены и любые другие мыслимые перегородки. То же самое — невидимая глазу проникаемость через некие невидимые границы свойственна и для бредовых интерпретаций гипноза.

Выбор «технического инструментария» для конструирования бреда происходит тоже под влиянием этого главного принципа. Больные «используют» технические средства, действие которых осуществляется незаметно для глаза. Рентгеновские лучи и радиоволны отличаются именно скрытой проникаемостью. Секретные службы, весьма часто используемые, как материал для построения бреда, тоже действуют незаметно и проникают, как известно, повсюду. <...>

Все феномены, формирующие сюжет бреда, обладают неким неопределенным вредоносным воздействием. Ведьма наводит порчу, гипнотизер подчиняет своей воле, сотрудник секретных спецслужб может арестовать, радиолучи вредят здоровью <...> и т. д. <...>

О чем свидетельствуют эти признаки? Судя по всему, о том, что одной из центральных проблем в мироощущении душевнобольного человека является проблема границ. Границы между своим и чужим, границы, отделяющие собственное пространство от чужого всегда ослаблены у таких пациентов и, как следствие этой слабости, мы имеем дело с феноменологией «пенетрации», о чем речь шла выше. Эти представления отражены в целом ряде психодинамических шизофренологических исследований. «Открытость мира» пациента является одним из приоритетных объясняющих концептов в теории шизофрении [Сосланд 2005: 42–43].

Эта проницаемость шизофренического тела имеет важное значение для его феноменологии и метафизики. Так, в шизофреническом бреду в тело больного могут проникать другие тела или вещи. В случае, описанном Ю. Минковским, в тело депрессивного шизофреника проникали все вещи, которые только можно вообразить, вернее даже не столько вещи, сколько остатки, обрывки вещей, предметов. Испытывая бред вины, он ждал наказания за совершенное им некое преступление. Его враги поэтому складывали все предметы, существующие в мире, в его живот. Стоило ему подумать о

каких-либо вещах, как он начинал понимать, что и они тоже будут инкорпорированы в его тело. Таким образом, его тело было нашпиговано всеми существующими и возможными предметами во Вселенной [Минковски 2001]. И тем самым его тело становилось, по меньшей мере, равным Вселенной, хотя в открытую таких мыслей он не выказывал. Пытаясь как-то рационализировать свой бред, он говорил, что в него будут инкорпорированы только кусочки от всех вещей, а остальное будет поставлено рядом с ним. Как у каждого депрессивного, у этого больного была чрезвычайно развита совесть, которая шизофренически гротескно выражалась через идею поглощения всех вещей.

Но существуют, конечно, и другие психопатологические тела; они не так значительны, но их всё же стоит рассмотреть — хотя бы для того, чтобы оттенить величие шизофренического тела.

Рассмотрим тело истерика. Вот как его замечательно описал Козьма Прутков в своем портрете:

Когда в толпе ты встретишь человека,
Который наг;
Чей лоб мрачней туманного Казбека,
Неровен шаг;
Кого власы подъяты в беспорядке,
Кто, вопия,
Всегда дрожит в нервическом припадке, —
Знай: это я!

Кого язвят со злостью, вечно новой,
Из рода в род;
С кого толпа венок его лавровый
Безумно рвет;
Кто ни пред кем спины не клонит гибкой, —
Знай: это я:
В моих устах спокойная улыбка,
В груди — змея!..

Как известно, демонстративность — фундаментальная черта истерического характера и одновременно наиболее

важная характеристика тела истерика. Это гибкое, вычурное тело. Экстравагантное. Хотя здесь можно спутать истерика с шизоидом и с шизофреником, для которых тоже может быть характерна вычурность позы, но эта вычурность другая — аутистическая, не «на публику». Истерик демонстрирует свою красоту и совершенство, скрывая свою неполноценность и сексуальные проблемы. Шизофреник-мегаломан демонстрирует свою божественную, королевскую сущность. Комплекс неполноценности для мегаломана совершенно не характерен.

Не стоит также забывать о различии между истерическим и нарциссическим эксгибиционистским телом. Наиболее очевидным различием нарциссизма и истерии является тот факт, что при истерии областью симптомов является человеческое тело — истерические стигмы. При нарциссизме ничего подобного нет. Вообще трудно локализовать каким-то образом нарциссическую симптоматику. Если вслед за пособием Бека и Фримена считать «тремя главными компонентами нарциссизма» «чувство грандиозности» (собственной исключительности) «гиперсензитивность к оценке и недостаток эмпатии») [Бек, Фримен 2001: 342], то сказать, например, где в теле располагается грандиозность или недостаток эмпатии, невозможно. В этом смысле нарциссизм можно назвать «ментальной истерией».

Вообще говоря, похожесть нарциссического расстройства личности и истерии, так же как истерического и нарциссического характеров, видится только в одном — в демонстративности (применительно к нарциссизму принято говорить об эксгибиционизме в широком смысле этого слова). Но природа этой демонстративности совершенно различна. Нарцисс демонстрирует собственную исключительность, Грандиозное Я. Истерик демонстрирует собственную привлекательность, требует похвалы, хочет быть в центре внимания, «неадекватно сексуален во внешности и поведении» [Бек-Фримен: 292]. При этом, когда им отказывают во внимании, то нарцисс и истерик реагируют на это по-разному. У истерика повышается тревога, нарцисс реагирует чувством

стыда и гнева (см., например, [МакВильямс 1998]). Истерики, как правило, бывают гипертимными, веселыми и беззаботными людьми, нарцисс практически всегда холоден, мрачен и подавлен. Возможно, Козьма Прутков изобразил не истерика, а нарцисса.

Как истерическое, так и нарциссическое тело в подавляющем большинстве вызывает негативную реакцию, особенно в отечественной психопатологии и характерологии. Действительно, как можно хорошо относиться к холодной расчетливой истеричке или к мрачному эксгибиционисту! Однако всё не так просто. Истерическая поза представляет собой характерологический вариант стигматизированного истерического тела, тело больного истерией. Телесность истерика представляет собой вытесненные сексуальные комплексы.

Александр Сосланд предложил заменить содержащий в себе негативную оценку термин «демонстративность» нейтральным синонимичным понятием *деиксомании* как фундаментально присущей черте всех людей независимо от того, какой у них характер. Так, скромный психастеник демонстрирует свою скромность [Сосланд 1999: 341], а педант-ананкаст — свой педантизм, и так далее.

Тело больного истерией можно назвать вывеской симптомов: парезы, контрактуры, глобус хистерикус, астазия-абазия. Здесь встает проблема семиотического аспекта психопатологического тела. В случае с истерией мы имеем тело с иконизированным семиозисом. Тело выставляется напоказ, как картина, как статуя, и по нему сразу видно, что́ происходит. При шизофрении дело обстоит совершенно другим образом. Как именно, мы поймем дальше.

Глава вторая

Проблема полифонического характера

Нормальный человек это тот, кого вы не очень хорошо знаете.

Альфред Адлер

2.0. «Искусство фуги»

Полифо́ния, устаревшая орфоэпическая норма ***полифони́я*** (от греч. πολύς — *многочисленный* и φωνή — *звук*) — склад многоголосной музыки, характеризуемый одновременным звучанием, развитием и взаимодействием нескольких фактурно *равноправных* мелодий (голосов). Противоположными полифонии складами являются монодия и гомофония (иногда также называемая «гомофонно-гармоническим складом») [*Википедия*].

Полифонию разделяют на три основных типа:

1. *Подголосочная* полифония, при которой вместе с основной мелодией звучат её *подголоски*, то есть несколько отличающиеся варианты (это совпадает с понятием гетерофония). Характерна для русской народной песни.

2. *Имитационная* полифония, при которой основная тема звучит сначала в одном голосе, а потом, возможно, с изменениями, появляется в других голосах (при этом основных тем может быть несколько). Форма, в которой тема повторяется без изменений, называется каноном. Вершиной форм, в которых мелодия изменяется от голоса к голосу, является фуга.

3. *Контрастно-тематическая* полифония (или *полимелодизм*), при которой одновременно звучат разные мело-

дии (уже близко к полифоническому характеру!). Впервые появилась в XIX веке (поздний Бетховен, Малер; в XX веке Шостакович, Шнитке — это композиторы-полифонисты).

Наивысшего расцвета полифоническая музыка достигла в творчестве Генделя и Баха в XVII–XVIII веках (в основном в форме фуг). После Баха начинается расцвет гомофонного склада, и следующий подъем интереса к полифонии начинается только во второй половине XIX века. Имитационная полифония, ориентирующаяся на Баха и Генделя, часто использовалась композиторами XX века (Хиндемит, Шостакович, Стравинский).

2.1. Полифонический роман

Итак, полифония — музыкальный термин, обозначающий музыкальный стиль, господствовавший в Европе до середины XVIII в. (до великого классицизма). В полифонии в отличие от гармонии нет деления на мелодию и аккомпанемент, все голоса равноправно ведут свои партии, от наложения которых образуется полифонический стиль — стиль мотетов, фуг и полифонических фантазий.

М. М. Бахтин применил термин «полифония» прежде всего к творчеству Достоевского в книге «Проблемы творчества Достоевского». Книга вышла в 1929 г. и практически осталась незамеченной. Бахтин был репрессирован (сослан в Саранск). После издания этой книги с изменениями и под названием «Проблемы поэтики Достоевского» в 1963 г. она принесла Бахтину мировую славу, сделав его одним из самых знаменитых русских филологов и философов советского периода.

Бахтин был авангардистом в литературоведении. Он придумал какое-то совершенно свое, альтернативное литературоведение. Под полифоническим романом Бахтин понимал тот факт, что в отличие от других писателей Достоевский в своих главных произведениях ведет все голоса персонажей как самостоятельные партии. Здесь нет «мелодии

и аккомпанемента и, конечно, нет никакой гармонии. Борьба и взаимное отражение сознаний и идей составляет, по Бахтину, суть поэтики Достоевского. Его герой, пишет Бахтин, более всего думает о том, что́ о нем думают и могут думать другие, он стремится забежать вперед чужому сознанию, каждой чужой мысли о нем, каждой точке зрения на него. При всех существенных моментах своих признаний он старается предвосхитить возможное определение и оценку его другим, угадать смысл и тон этой оценки и старается тщательно сформулировать эти возможные чужие слова о нем, перебивая свою речь воображаемыми чужими репликами.

Вот пример полифонического проведения идеи в романе «Преступление и наказание»:

> Раскольников еще до начала действия романа опубликовал в газете статью с изложением теоретических основ своей идеи. Достоевский нигде не излагает этой статьи в монологической форме. Мы впервые знакомимся с ее содержанием <...> в напряженном и страшном для Раскольникова диалоге с Порфирием <...>. Сначала статью излагает Порфирий, и притом излагает в нарочито утрированной и провоцирующей форме. Это внутреннее диалогизированное изложение все время перебивается вопросами, обращенными к Раскольникову, и репликами этого последнего. Затем свою статью излагает сам Раскольников. все время перебиваемый провоцирующими вопросами и замечаниями <...>. В результате идея Раскольникова появляется перед нами в интериндивидуальной зоне напряженной борьбы нескольких индивидуальных сознаний, причем теоретический статус идеи неразрывно сочетается с последними жизненными позициями участников диалога [Бахтин 1963: 165].

При этом неотъемлемой чертой полифонического романа Бахтин считает то, что голос автора романа не имеет никаких преимуществ перед голосами персонажей. Особенно это заметно, когда Достоевский вводит рассказчика, принимающего участие в действии на правах второстепенного персонажа (хроникер в «Бесах»).

Другая особенность поэтики полифонического романа — герои обрастают чужими голосами, приобретают идеологи-

ческих двойников. Так, диалогическими двойниками Раскольникова являются Свидригайлов и Лужин, двойниками Ставрогина — Кириллов и Шатов.

Наконец, Бахтин противопоставляет полифонический роман Достоевского монологическому роману Л. Н. Толстого, где автор является полновластным хозяином своих персонажей, а они — его марионетками.

Не боясь преувеличения, можно сказать, что вся модернистская проза XX в. выросла из Толстого и Достоевского, либо беря линию одного из них (так, Джойс полифоничен, а Пруст монологичен), либо парадоксальным образом их сочетая, как это имеет место в творчестве Томаса Манна и Фолкнера.

В «Докторе Фаустусе» полифонический тон задает фигура рассказчика Серенуса Цейтблома, который в процессе написания биографии своего друга, гениального композитора Леверкюна, находится с ним в отношениях напряженной полемики. Прямой отсылкой к полифоническому роману Достоевского («Братья Карамазовым») является диалог Леверкюна с чертом, где герой хочет убедить себя в нереальности собеседника, интериоризировать диалог, превратить его во внутреннюю речь и тем самым лишить истинности.

Особая редуцированная полифония присутствует в прозе Фолкнера, особенно в романе «Шум и ярость», в трилогии о Сноупсах («Деревушка», «Город», «Особняк»). «Шум и ярость» представляет собой композицию из четырех частей, ***каждую из которых ведет свой голос*** (полифония!) — трое братьев Компсонов и (последнюю часть) автор. В трилогии о Сноупсах голоса получают попеременно простаки Чик Маллисон и В. К. Рэтлиф и утонченный Гэвин Стивенс.

Концепция Бахтина чрезвычайно обогатила отечественное и западное литературоведение, превратила его из скучной описательной фактографии в увлекательную интеллектуальную языковую игру.

2.2. Полифонический характер

П. Б. Ганнушкин в статье «Постановка вопроса о шизофренической конституции», ссылаясь на голландского психиатра, писал:

> Каждый человек — говорит Йельгерсма, — немного меланхолик, немного маньяк, немного истерик, параноик или психастеник <... >, но нельзя ни в коем случае сказать, чтобы каждый человек был также немного и шизофреником <...>.
> С этим положением автора, думается нам, никак нельзя согласиться; напротив можно именно сказать, что каждый из нормальных людей немного шизофреник, можно с твердость настаивать, что основы шизофренических механизмов <...> совершенно так же заложены в обычной нормальной психике, как и основы маниакальных, параноических, истерических и других комплексов, рудименты шизофренической психики можно без особого труда обнаружить у каждого [Ганнушкин 1998 <1914>: 334].

М. Е. Бурно в статье «О шизофреническом характере, о здоровом шизофренике в Терапии творческим самовыражением», включенной в качестве раздела 2.0 его книги «Клинический театр-сообщество в психиатрии», пишет:

> Однако Ганнушкин (1914) включает в понятие шизофреническая конституция не только состояния на рубеже между душевным здоровьем и болезнью <...>, но и совершенно здоровых людей с шизофреническими чертами характера. Э. Кречмер тоже полагает, <...> что существуют здоровые шизофреники шизотимические средние люди, также предрасположенные к шизофрении [Бурно 2009: 188–220].

Полифонический характер — одна из разновидностей характерологической мозаики, то есть сочетания в одной личности нескольких равноправных, но обычно не сочетаемых характерологических радикалов, свойственная людям, страдающим малопрогредиентной, то есть вялотекущей, неврозоподобной шизофренией с отсутствием дефекта и слабо выраженным схизисом.

Полифоническое, расщепленное начало настолько органически вошло в культуру XX века, что при помощи полифонического мышления создано огромное количество шедевров живописи, музыки, кинематографа, поэзии, философии и психологии XX века.

Роль таких осколков в искусстве XX в. прежде всего играют цитаты. «Можно поднять игру на высшую ступень, играя с формами, из которых ушла жизнь». Это говорит черт композитору-полифонисту Адриану Леверкюну, герою «Доктора Фаустуса» Томаса Манна. По сути, в этом высказывании — вся философия искусства XX в. Всё оно представляет собой пеструю мозаику цитат. Один из классических музыкальных шедевров XX в. «История солдата» Игоря Стравинского строится как коллаж цитат из церковной музыки (григорианский хорал), частушечной мелодики, военных маршей, городского романса. Вспомним также поэму Блока «Двенадцать», где воровские куплеты перемежаются с городским романсом, пафосным одическим воспеванием красногвардейцев и маршевыми ритмами. Это тоже полифоническая мозаика, причем не только на уровне жанровой пестроты, но и на уровне стихотворных размеров — то четырехстопный хорей, то верлибр, то ямб, то вообще неизвестно что. Всё вместе это называется ***поли***метрия (термин введен моим отцом П. А. Рудневым — см. статью о нем в нашем «Словаре культуры XX века»), мозаика стиха. Кстати, и сам верлибр строится точно так же, например, знаменитый верлибр Блока «Она пришла с мороза» (см. там же).

2.3. «У первого вагона в семь»

Концептуализм — направление в искусстве, прозе и поэзии последних двадцати лет советского строя, возникшее как эстетическая реакция на зрелый социалистический реализм, на искусство застоя и его реальность. Концепт — это затертый до дыр советский текст или лозунг, речевое или визуальное клише. С этим материалом и работали предста-

вители русского концептуализма, бывшие одновременно представителями авангардного искусства и примыкающие к европейскому постмодернизму своей поэтикой всеядности, игрой на явных цитатах, вышедшем на поверхность интертекста.

Русские концептуалисты стали быстро известны в Европе. Слава в отечестве пришла к ним лишь вместе с перестройкой. Проза русского концептуализма знает лишь одного представителя, ставшего писателем с международной известностью. Это Владимир Сорокин. Его творчество характерно своей амбивалентностью — с одной стороны, явный и острый авангард, с другой — тесная связь с поэтикой постмодернизма. Чаще всего его рассказы строятся по одной и той же схеме. Вначале идет обыкновенный, слегка излишне сочный пародийный соцартовский текст: повествование об охоте, комсомольском собрании, заседании парткома — но вдруг совершенно неожиданно и не мотивировано происходит прагматический прорыв в нечто ужасное и страшное, что и есть, по Сорокину, настоящая реальность. Как будто Буратино проткнул своим носом холст с нарисованным очагом, но обнаружил там не дверцу, а примерно то, что показывают в современных фильмах ужасов. Так, в рассказе «Проездом» столичный партийный начальник после обычных разговоров в провинциальном парткоме вдруг залезает на письменный стол и справляет на нем большую нужду, а потом, как ни в чем не бывало, продолжает прерванный разговор. Безусловно, поэтика Сорокина связана с мощным преломлением психоанализа, с его соотношением поверхностного слоя сознания и глубинного бессознательного, принципа реальности и принципа удовольствия.

Наибольшей популярностью в 1990-х годах пользовались такие поэты русского концептуализма, как Д. А. Пригов, Лев Рубинштейн, Тимур Кибиров.

Пригов строил свои тексты на образе тупого и самодовольного советского обывателя, рассуждающего о политике и бытии (сам Пригов называл эту риторику «новой искренностью»), некоего нового Козьмы Пруткова.

Вот избран новый Президент
Соединенных Штатов
Поруган старый Президент
Соединенных Штатов

А нам-то что — ну, Президент
Ну, Соединенных Штатов
А интересно все ж — Президент
Соединенных Штатов

Здесь явно, кроме Пруткова, видится и капитан Лебядкин из «Бесов» Достоевского, другой предтеча обэриутов.

А вот рассуждение на тему метафизики советской экономики, дискурс на тему «текст и реальность»:

Неважно, что надой записанный
Реальному надою не ровня
Все, что записано — на небесах записано
И если сбудется не через два-три дня
Но все равно когда-нибудь там сбудется
И в высшем смысле уж сбылось
А в низшем смысле уже забудется
Да и уже почти забылось

Иногда тексты Пригова строятся как интертекст, как, например, следующая макабрическая вариация на тему стихотворения Сергея Есенина «Собаке Качалова»:

Дай, Джим, на счастье плаху мне
Такую плаху не видал я сроду.
Давай на нее полаем при луне —
Действительно, замечательная плаха.
А то дай на счастье виселицу мне
Виселицу тоже не видал я сроду.

Как много замечательных вещей на земле
Как много удивительного народу.

Наиболее утонченный вариант поэтики концептуализма представляет собой поэзия Льва Рубинштейна — стихи на карточках. Действительно, исполняя на эстраде свои стихи, Рубинштейн держал в руках стопку библиографических кар-

точек, на каждой из которых написана одна строка или фраза или вообще ничего не написано.

В том, что касается содержания и формы стихов Рубинштейна, то в них создается оригинальная поэтика и стилистика (а это уже черта модернизма, связанная — в отличие от поэтики Пригова — с образом русского интеллигентского сознания, вернее, с образом его голоса). ***Голоса*** обрываются, перекликаются, и создается теплый интимный мир, вернее, множество пересекающихся миров, связанных с переживанием детства, философских проблем, рефлексией над тем, что такое текст. Послушаем:

1. Мама мыла раму.
2. Папа купил телевизор.
3. Дул ветер.
4. Зою ужалила оса.
5. Саша Смирнов сломал ногу.
6. Боря Никитин разбил голову камнем.
7. Пошел дождь.
8. Брат дразнил брата.
9. Молоко убежало.
10. Первым словом было колено.
11. Юра Степанов смастерил шалаш.
12. Юлия Михайловна была строгая.
13. Вова Авдеев дрался.
14. Таня Чирикова — дура.
15. Жених Гали Фоминой — однорукий.
16. Сергею Александровичу провели телефон.
17. Инвалид сгорел в машине.
18. Мы ходили в лес.

Другой фрагмент. Стихотворение называется «Появление героя». Линии между строками символизируют границы между карточками.

— Ну что я вам могу сказать?
— Он что-то знает, но молчит.
— Не знаю, может, ты и прав.
— Он и полезней и вкусней.
— У первого вагона в семь.
— Там дальше про ученика.

Среди более молодых представителей русского поэтического концептуализма выделяется Тимур Кибиров, творчество которого полностью не укладывается в рамки К. как ортодоксального эстетического явления.

Наиболее известные его стихи — это, пожалуй, пародия уже на сам концептуализм. Таков, например, цикл, посвященный советскому генсеку Константину Устиновичу Черненко, любимому герою Кибирова, очевидно воспринимающему Черненко как мифологического трикстера, посредника между смертью и жизнью (смертью старого времени и рождением нового). Послушаем фрагмент стихотворения, заключительного в этом цикле. Оно называется «РЕЧЬ ТОВАРИЩА К. У. ЧЕРНЕНКО НА ЮБИЛЕЙНОМ ПЛЕНУМЕ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР 25 СЕНТЯБРЯ 1984 г.»:

Вот гул затих. Он вышел на подмостки[1].
Прокашлявшись, он начал: Дорогие
товарищи! Ваш пленум посвящен
пятидесятилетию событья
значительного очень... Михалков,
склонясь к соседу, прошептал, «Прекрасно
он выглядит. А все ходили слухи,
что болен он». — т-с-с! «Дай послушать! — ...съезда
писателей советских, и сегодня
на пройденный литературный путь
мы смотрим с гордостью! Литературой,
в которой отражение нашли
XX-го столетия революци-
онные преобразованья! Взорвался
Аплодисментами притихший зал. Проскурин
Неистовствовал. Слезы на глазах
У Маркова стояли. А Гамзатов,
забывшись, крикнул что-то по-аварски,
но тут же перевел: Ай, молодец!

[1] Ироническая цитата из Пастернака «Гул затих. Я вышел на подмостки...»

2.4. «Дайте Осипу стрекóзу...»

Любое психическое расстройство — защита против угрожающей невротику или психотику реальности. XX в. защитился шизофренической мозаикой от безумных противоречий, которые несла реальность чудес бурно развивающейся техники, ужасов мировых войн, геноцидов и тоталитаризма, теории относительности и квантовой механики — всего того, что невозможно было объяснить, оставаясь в рамках уютной модели мира, сформированной предшествующим столетием.

Герман Гессе в романе про игру в бисер (которая тоже, конечно, образец мозаического мышления) попытался упорядочить и обезопасить эту патологическую норму, сделав из нее утопию. Ничего не вышло. Болезненное, подлинно шизотипическое искусство все-таки в гораздо большей степени адекватно XX веку, нежели герметический квазиздоровый мир «Игры в бисер». Франц Кафка, Осип Мандельштам, Даниил Хармс, Андрей Платонов, Сальвадор Дали, Рене Магрит, Жак Лакан, Жиль Делёз, Луис Бунюэль, Андрей Тарковский, Милорад Павич, Владимир Сорокин — вот подлинные мозаические герои XX века (см. статьи «Замок», «Мастер и Маргарита», «Шум и ярость», «Золотой век», «Зеркало», «Хазарский словарь», «Норма» / «Роман» в нашем «Словаре культуры XX века»).

К концу XX в. большая шизофрения в искусстве всё больше отходит на второй план, уступая место неврозоподобной, вялотекущей, так же как на смену серьезному модернизму Кафки, Дали и Хайдеггера в середине века пришел постмодернизм, который и есть латентная «нестрашная» шизофрения. Цитатная техника превращается здесь в безобидный пастиш, психотическое страдание уступает место вполне приемлемому бытовому безумию, на смену «Поминкам по Финнегану» и «Чевенгуру» приходят «Имя розы» и «Тридцатая любовь Марины» (Сорокина), на смену Бунюэлю и Тарковскому — Тарантино и Альмадовар. Фундаментальное искусство и массовый соцарт перемешиваются

в одну большую мозаическую кашу. Эта замечательная полифоническая культурная «помойка» медленно перемещается в новое тысячелетие.

А вот пример полифонического мышления в науке. Известный филолог, доктор филологических наук Леонид Кацис провел такой эксперимент со стихотворением Мандельштама. Оригинал:

Дайте Тютчеву стрекóзу —
Догадайтесь почему!
Веневитинову — розу.
Ну, а перстень — никому!

Боратынского подошвы
Изумили прах веков,
У него без всякой прошвы
Наволочки облаков.

А еще над нами волен
Лермонтов, мучитель наш,
И всегда одышкой болен
Фета жирный карандаш.

А вот вариант Л. Ф. Кациса:

Дайте Осипу стрекóзу,
Догадайтесь, почему!
Коле Гумилеву — розу,
Ну, а перстень — Никому!

Маяковского подошвы
Раздражают прах веков,
У него без всякой прошвы
Наволочки облаков.

А еще над нами волен
Хлебников, мучитель наш,
И всегда одышкой болен
Пастернака карандаш.

Молодой тогда исследователь (1990 год) поменял поэтов золотого века на поэтов века серебряного. Почему «Дайте

Осипу стрекóзу»? Только потому, что у Мандельштама образ стрекозы играет большую роль. НикТо — псевдоним Иннокентия Анненского. Маяковский — понятно: «Облако в штанах». «Пастернака карандаш» кажется мне менее убедительным, чем «Фета жирный карандаш»: «Фет» по-английски — *fat*, поэтому и «Фета жирный карандаш».

Что я думаю об эксперименте Леонида Кациса? Я с ним полностью согласен и полностью его разделяю. Потому что филология — это игра. Ср. нашу статью «Игра со смертью» [Руднев 2010].

Здесь вспоминается академик Н. Я. Марр, который считал, что все языки произошли от четырех корней — *sal*, *ber*, *jon*, *roš*. Марр нанес объективный ущерб отечественному языкознанию того времени, в первую очередь индоевропеистике, и для того чтобы остановить марризм, понадобился авторитет Сталина. Но уже в 1971 г. философ Анна Вежбицка опубликовала книгу «Семантические примитивы», где излагала сходную идею, что все слова языка можно свести к нескольким словам — семантическим примитивам. Началась эпоха постмодернизма, когда каждой безумной теории («Мы все видим, что перед нами совершенно безумная теория, вопрос только в том, достаточно ли она безумна, чтобы быть верной» [Нильс Бор]) нашлось свое место. В 1980-е годы появилось понятие *неомарризм*, и академик Т. В. Гамкрелидзе написал статью о проблеме изоморфизма между генетическим кодом и семиотическими системами, где выдвинул гипотезу, в соответствии с которой Н. Я. Марр предсказал структуру генетического кода. Работы Н. Я. Марра и его последователей в области палеонтологии языка основывались на выделении так называемых первоэлементов. Постулировалось определенное число (четыре) этих первоэлементов, состоящих из фонетических триплетов. Т. В. Гамкрелидзе писал:

> ...уместно вспомнить о теории глоттогонического процесса крупнейшего ученого-лингвиста и филолога Н. Я. Марра, обладавшего своеобразной научной интуицией, позволявшей ему порой приходить к совершенно неожиданным с логической

точки зрения научным решениям. Так, например, Н. Я. Марр сводит исторически возникшее многообразие языков именно к четырем (sic!) исходным элементам, состоящим, как это ни странно, из своеобразных звуковых троек — бессмысленных последовательностей — *сал, бер, йон, рош.* <...>
Глоттогоническая теория Н. Я. Марра не имеет под собой никаких рациональных оснований. Она противоречит и логике современной теоретической лингвистики, и языковой эмпирии, в этом смысле она иррациональна. Но теория эта, представляющая своеобразную структурную модель языка, весьма близкую к генетическому коду, не иррелевантна для науки, и может служить иллюстрацией проявления ученым интуитивных и неосознанных представлений о структуре генетического кода, очевидно, подсознательно скопированных им при создании оригинальной модели языка [Гамкрелидзе 1996].

2.5. Заключение

Создание концепции полифонического характера я рассматриваю как чрезвычайно креативное:

1) для клиники. Мы теперь больше и лучше знаем людей. Приведу пример. В 1992 г. я делал доклад о Витгенштейне. Мы его рассматривали как шизоида [2]. Прошло примерно 12 лет. М. Е. Бурно вновь попросил меня сделать доклад о Витгенштейне (это было уже после формулировки Е. А. Добролюбовой теории полифонического характера [Добролюбова 1996]). И мы поняли, что Витгенштейн — полифонист с сильным шизоидным радикалом;

2) для философии психиатрии. Проблема Ньютона. Первый закон Ньютона мы обсуждали несколько лет назад. «Тело находится в покое или движется прямолинейно и равномерно, пока на него не действуют внешние силы» (либо покоится, либо движется — схизис!) Таким образом, мы до теории относительности еще одного полифониста — Альберта Эйнштейна — жили по законам, которые придумал,

[2] Речь идет о заседаниях семинара секции терапии творческим самовыражением Профессиональной психотерапевтической лиги.

если называть вещи своими именами, шубообразный шизофреник;

3) для культурологии и искусствознания. Пример – Магритт. Картина «Это не трубка», на которой изображена трубка, – схизис!

В чем же состоит проблема полифонического характера?

Мы, говоря о нем, забываем, что большинство российских психологов не разделяют этой концепции.

Они говорят: «Это не специфично – *каждый* человек шизофреник» (Ганнушкин), и мы сами в настоящей главе с этого начали. Но это *противники* концепции полифонического характера так рассуждают. Моя же точка зрения такова. Да, каждый человек немножко шизофреник. Но у обычного человека эта «шизофренинка» (шизофрения на уровне насморка, как говорит мой друг Александр Сосланд) не мешает наличию ядра и наслоений, а у полифониста *мешает*, то есть ее чисто количественно больше, и количество переходит в качество, отсюда и появление «здорового шизофреника». Примерно так бы я отвечал на возражения.

Глава третья

Шизофренические миры

3.0. Вступление

Вопрос о том, почему культура XX века «заболела» шизофренией, в определенном смысле можно рассматривать как один из ключевых в исследовании философии безумия. Вообще «философия безумия» и «культура XX века» — это во многом синонимы. Так почему это произошло? Что-то накопилось в истории homo sapiens, и эта болезнь из маргинальной стала центральной. В каком-то смысле можно представить себе творчество Ньютона вне его шизофрении, но творчество Кафки, Лакана, Бунюэля и даже Эйнштейна невозможно рассматривать вне их шизофренических или шизотипических расстройств. Почему так произошло, как будто запрос на шизофрению пришел одновременно и в культуру, и в психиатрию?

Почему бы не ответить на этот вопрос так, что просто увеличилось число больных. Но этот ответ неинтересен, он ни к чему не ведет. А почему увеличилось число больных? Может быть, оно не увеличилось, а стало более очевидным, исследовательский глаз стал так настроен, что стало видно то, чего раньше не замечали. Были какие-то психозы, умопомешательства, но неслучайно лишь в начале XX века Эмиль Крепелин разделил маниакально-депрессивный психоз и dementia praecox, а затем Эуген Блейлер предложил термин «шизофрения» (точнее, «группа шизофрений»). Какой-то взаимный запрос. Культура задалась вопросом, пока

бессознательно, — как объяснить эти явления? Мемуары Шрёбера. Кризис в физике. Сновидение. Кинематограф. Сюрреализм. Неомифологизм. Первые крупные художественные шизофренические и шизотипические миры — «Улисс» Джойса, «Замок» Кафки, поэзия Хлебникова, обэриуты. Первые фильмы Бунюэля. Всё это в основном приходится на 20-е годы, во всяком случае, расцветает в 20-е годы. Можно объяснить это реакцией на первую мировую войну. Но скорее сама война встраивается в общую картину безумия, охватившего XX столетие.

Однако важно ведь не только то, что появилась и стала актуальной новая болезнь, которая чисто статистически захватила и области культуры. В каком-то смысле в XX веке добились огромных позитивных результатов, небывалых результатов именно благодаря этой шизофреничности. Одновременно, конечно, столь же огромны были и потери, прежде всего, массовое истребление людьми друг друга в двух мировых войнах и тоталитарных режимах.

Вообще складывается такое ощущение, что маниакально-депрессивный психоз играет в XX веке гораздо более скромную роль, чем шизофрения, что вообще фундаментальные концепции психозов, принадлежащие Фрейду, Бинсвангеру, Лакану и другим, — это всё концепции именно шизофренических психозов. Я не помню работ по МДП, которые имели бы важнейшее методологическое значение, за исключением, пожалуй, важной статьи Мелани Кляйн, в которой, собственно, важен не сам МДП, а инфантильная «депрессивная позиция», которую она здесь впервые выделяет. Но депрессия в XX веке и в клиническом, и в культурном смыслах чаще всего, входит не в МДП, а в шизофрению или в шизотипическое расстройство.

Все-таки не кажется ли странным, что практически вся фундаментальная культура XX века строится на принципе «отказа от реальности», отрицания реальности? Здесь можно возразить, что в XX веке было очень много фундаментальных, но не шизофренических и вообще не психотических культурных явлений. Например, сам классический пси-

хоанализ или логический позитивизм. Структурализм в самом широком смысле. Или кибернетика. Это не шизофренические, а шизоидные явления. Но все равно, в них господствует аутистическое мышление в широком смысле. И в XIX веке шизоид играл столь же скромную роль, что и шизофреник. Кто в XIX веке выдающиеся шизоиды? Лермонтов, Тютчев, Гегель, Шеллинг. Всё это люди, связанные с эстетикой романтизма — во многом прообразом эстетики XX века. Романтическая «эстетика оборванных связей» (Лотман) коррелирует с шизофренической эстетикой отрицания реальности.

Но можно возражать дальше, что и за пределами аутистического шизоидного было много всего. Например, Пруст и Томас Манн были эндокринными людьми. Но здесь произошло осмысление их творчества задним числом в общем шизоидно-шизофреническом русле. Так же и Достоевского Бахтин понял, в сущности, как шизофреника — нескончаемый амбивалентный диалог с самим собой (в то время как в клиническом смысле он был истеро-эпилептик).

Попытка осмыслить некоторые характерные художественные шизофренические миры XX века является в то же время попыткой приблизиться к ответу на вопрос, заданный в начале этой главы (почему культура XX века «заболела» шизофренией?). При этом ясно, что мы будем рассматривать не те произведения, в которых *изображена* шизофрения, такие, например, как «Черный монах» Чехова, где изображен парафренический бред, но такие тексты, самая структура которых устроена шизофреноподобным образом. Но в то же время это не будет патографический анализ в узком смысле, то есть иллюстрация болезненных явлений на примере художественных текстов. Нас будет интересовать некоторая художественно-патологическая и экзистенциальная целостность, поэтому мы и пользуемся экзистенциалистским термином «мир».

3.1. Гебефренический мир («Елизавета Бам»)

В этой пьесе Хармса всё начинается с бреда преследования:

> Елизавета Бам: Сейчас, того и гляди, откроется дверь, и они войдут... Они обязательно войдут, чтобы поймать меня и стереть с лица земли. (*Тихо.*) Что я наделала! Что я наделала! Если б я только знала... Бежать? Эта дверь ведет на лестницу, а на лестнице я встречу их. В окно? (*Смотрит в окно.*) У-у-у! Высоко... Мне не прыгнуть. Ну, что же мне делать? Э, чьи-то шаги. Это они. Запру дверь и не открою. Пусть стучат, сколько хотят.

Почему мы убеждены, что здесь речь идет о бреде преследования, а не просто о преследовании, *реальном* преследовании? Тем более что после монолога героини за дверью действительно появляются преследователи. Здесь, как и в психиатрии, вопрос решается в общем контексте того, что́ происходит, как ведет себя сознание героя. Происходящие далее события убеждают в том, что этот контекст в основном бредовый.

Почему политическое объяснение происходящего в пьесе является недостаточным? Можно ведь сказать, что Хармс отражает реальную сталинскую эпоху, когда за дверью действительно появлялись преследователи и уводили людей в тюрьму или на расстрел. Потому что реальность и сознание связаны координативной связью, взаимозависимы. Как известно, Сталин сам страдал (под конец жизни вполне эксплицитно) бредом преследования. Можно предположить, что всё происходящее в стране в 30-е и 40-е годы было проекцией его собственных бредовых констелляций. Это во-первых. Во-вторых, сами реальные преследования могли провоцировать у людей обострения бредовых идей преследования. В этом смысле персекутивно настроенная психика Хармса была настроена синтонно окружающей действительности. Кто знает, если бы он жил во второй половине XIX века, его

сознание пошло бы по другому пути, скажем, по истерическому.

Ситуация обыкновенного ареста, если так ее понимать, ретардируется прениями у двери между преследователями и героиней. Она вступает с ними в пререкания, в частности, говорит, что у них нет совести. Последняя реплика заводит гебефренический механизм поведения всех героев, основной механизм пьесы. Вместо того чтобы активно действовать, преследователи неожиданно обижаются на слова Елизаветы Бам, что у них нет совести, и вступают между собой в перепалку.

В т о р о й: Как это нет совести? Петр Николаевич, она говорит, что у нас нет совести.
Е л и з а в е т а Б а м: У вас-то, Иван Иванович, нет никакой совести. Вы просто мошенник.
В т о р о й: Кто мошенник? Это я? Это я мошенник?
П е р в ы й: Ну, подождите, Иван Иванович. Елизавета Бам, приказываю...
В т о р о й: Нет, Петр Николаевич, это я, что ли мошенник?
П е р в ы й: Да подождите тут обижаться. Елизавета Бам. Прика...
В т о р о й: Нет, постойте, Петр Николаевич, вы мне скажите, это я мошенник?
П е р в ы й: Да отстаньте же вы.
В т о р о й: Это что же, я, по-вашему, мошенник?
П е р в ы й: Да, мошенник!!!
В т о р о й: Ах, так, по-вашему я мошенник? Так вы сказали?

Елизавета Бам бегает по сцене.

После этого Елизавета Бам также начинает вести себя нелогично с обыденной точки зрения. Она открывает дверь. Но с психотической точки зрения здесь как раз всё логично. Елизавета Бам, заведя идиотическую перепалку между преследователями и внеся тем самым в их ряды раскол, понимает, что теперь они ей не страшны. И действительно, теперь все три персонажа начинают разговор на гебефреническом языке. Петр Николаевич икает в знак сигнала страже, потом зачем-то ломает тумбу. Елизавета Бам провоцирует

их на повторение этих бессмысленных действий, тем самым отвлекая их от основной миссии. Эта гебефреническая персеверация заходит так далеко, что далее один из преследователей, Петр Николаевич, «становится на четвереньки и лягается одной ногой», то есть как бы превращается в собаку. Елизавета Бам зовет родителей, чтобы они насладились представлением. Она уже совсем не боится.

Елизавета Бам: Да ведь это прелесть как хорошо. (*Кричит.*) Мама! Пойди сюда. Фокусники приехали. Сейчас придет моя мама. Познакомьтесь, Петр Николаевич, Иван Иванович. Вы что-нибудь нам покажете?
Иван Иванович: С удовольствием.

Таким образом, гебефрения выступает как механизм защиты от параноида, от бреда преследования. Время от времени герои, правда, вспоминают, что они пришли затем, чтобы убить Елизавету Бам, но атмосфера гебефренического абсурдно-дурашливого поведения всё время отвлекает их. Петр Николаевич начинает эротические игры с Елизаветой Бам, называя ее незабудкой, героиня отвечает ему тем же, называя его тюльпаном (фаллос) и предлагая встать на четвереньки. Появляется отец Елизаветы Бам, который не одобряет эту сцену — элементы эдипова треугольника (мать также присутствует на сцене). Герои дурачатся, поют песенки, выкрикивают бессмысленные предложения, идут по грибы. Потом, правда, начинается дуэль между Петром Николаевичем и Папашей, который хочет защитить жизнь и честь своей дочери. Но и дуэль принимает шутовской характер.

Каким же образом в этом дурашливом абсурдном мирке вызревает постепенно серьезное экзистенциальное измерение? Поначалу ведь создается впечатление, что все герои живут в одном сумасшедшем доме, веселом бедламе, где все беззаботно веселятся. Но, тем не менее, защитный характер этого кривляния очевиден. Герои пытаются выстраивать какие-то смыслоподобные констелляции. Они — «партнеры по бытию» несмотря на то, что это бытие такое странное. Не-

даром влюбленный в Елизавету Бам Иван Иванович дает реплику «Говорю, чтобы быть». Пока продолжаются разговоры, пусть бессмысленные, герои живы, жива и Елизавета Бам. Какой-то смысл всё же проступает. Иван Иванович рассказывает о том, как он жил в домике с тараканами (возможно, намек на баньку с тараканами Достоевского — символ вечности для Свидригайлова, который страдал бредом и галлюцинациями) и его посетила галлюцинация — он увидел Елизавету Бам.

> Иван Иванович: И вижу: дверь открыта, а в дверях стоит какая-то женщина. Я смотрю на нее в упор. Она стоит. Было достаточно светло. Должно быть, дело близилось к утру. Во всяком случае, я видел хорошо ее лицо. Это была вот кто. (*Показывает на Елизавету Бам.*) Тогда она был похожа...
>
> *Закрывают друг друга*
>
> Все: На меня!
> Иван Иванович: Говорю, чтобы быть.
> Елизавета Бам: Что вы говорите?
> Иван Иванович: Говорю, чтобы быть. Потом, думаю, уже поздно. Она слушает меня. Я спросил ее, зачем она это сделала. Она говорит, что подралась с ним на эспадронах. Дрались честно, но она не виновата, что убила его. Думай, зачем ты убила Петра Николаевича?

Ситуация на некоторое время становится более серьезной. Обвинение в том, что Елизавета Бам убила Петра Николаевича, не смотря на всё безумие — ведь получается, что Петр Николаевич сам пришел ее арестовывать за то, что она его убила, — хотя бы отчасти мотивирует преследование Елизаветы Бам со стороны этих персонажей. В то же время, происходит как бы прорастание бреда Елизаветы Бам в бред Ивана Ивановича. Почему сказано, что они закрывают друг друга? Между ними явно какая-то тайна, и Елизавета Бам не так уж невиновна, как кажется на первый взгляд, и всё это придуривание не такое уж безобидное, как кажется на первый взгляд. Все как будто прикрывают взаимную вину друг друга. Ср. следующий стихотворный монолог Петра

Николаевича после того, как его «убивает» на дуэли Папаша:

Я пал на землю, поражен.
Прощай, Елизавета Бам.
Сходи в мой домик на горе
И запрокинься там.
И будут бегать по тебе
И по твоим рукам
Глухие мыши, а затем
Пустынник таракан.
Ты слышишь колокол звенит
На крыше — бим и бам,
Прости меня и извини,
Елизавета Бам.

Здесь оказывается, что эротическая драма существует не только между Елизаветой Бам и Иваном Ивановичем, но и между ней и Петром Николаевичем («И запрокинься там») и притом гораздо боле серьезная. Видимо, она его убила из-за каких-то любовных дел. Может быть, он ее приревновал к Ивану Ивановичу. Преследователи, таким образом, оказываются соперниками. Всё серьезно. Придуривание прикрывает глубокие драмы, которые, возможно, никогда не происходили между персонажами, но *могли* происходить, и это придает смысл всему происходящему. Неожиданно Петр Николаевич в сознании Мамаши оказывается ее сыном (то есть братом Елизаветы Бам! Здесь уже попахивает инцестом), и Мамаша скорбит о его смерти так, что «сходит с ума», что и констатирует Елизавета Бам. На этом заканчивается центральная псевдогебефреническая часть пьесы, и всё начинается сначала. Вновь преследование. Елизавета Бам говорит те же слова, что в первой сцене. Здесь всё исключительно серьезно. Елизавета Бам «обвиняется в убийстве Петра Николаевича Крупернак» (серьезность придает хотя бы произнесение его фамилии). Петр Николаевич — ему принадлежат последние слова пьесы — торжественно выводит Елизавету Бам:

Петр Николаевич: Елизавета Бам, вытянув руки и потушив свой пристальный взор, двигайтесь следом за мной, храня суставов равновесие и сухожилий торжество. За мной.

Медленно уходят.

Здесь трагизм достигает накала романа Кафки «Процесс».

3.2. Кататонический мир («Золотой век» Бунюэля)

При кататонической шизофрении сознание и поведение человека регрессирует, можно сказать, до стадии животного. Речь его редуцируется, он либо от страха и ужаса застывает в неподвижности, либо наоборот приходит в страшное возбуждение. То есть фундаментальные параметры кататонии — сугубо моторно-двигательные. Общаться с таким человеком невозможно. Трудно представить себе и мир такого сознания, поскольку, как писал Витгенштейн, внутренние состояния требуют внешних критериев. Таким внешним критерием прежде всего является речь пациента, которой при кататонии он практически лишается вовсе.

Тем не менее, в одном из самых знаменитых киношедевров XX века — «Золотом веке» Бунюэля — строится, как мы попытаемся показать, именно кататонический мир с отдельными параноидными включениями.

Действие фильма начинается на некой скалистой местности. Первые кадры — агрессивный бой скорпионов — сразу задают «животную» координату восприятия того, что́ будет происходить в фильме. Следующие кадры показывает плохо одетого человека с ружьем, который медленно бредет по острову. Он то и дело застывает в неподвижности, движения его замедленны и неуклюжи. Он видит перед собой застывшую группу католических первосвященников в тиарах. Они сидят под скалой в полной неподвижности, видно только, как шевелятся их губы, речь невнятна. Человек с ружьем медленно, спотыкаясь, подходит к дому, где живут

такие же оборванные люди, бандиты. Они еле передвигаются, то и дело приваливаясь к стене, кто-то из них на костылях. Лица у них представляют усталые застывшие гримасы. Пришедший что-то рассказывает о виденном. Вожак вяло говорит: «Тогда к оружию». Бандиты нехотя встают и, неуклюже спотыкаясь, еле бредут по острову, всё время норовя упасть и застыть в неподвижности. Один из них вообще отказывается встать с постели. Когда предводитель шайки говорит ему: «Но все же мы идем туда», — тот отвечает бредовой фразой: «Но у вас есть аккордеон, гиппопотамы, ключи, развевающиеся знамена... и щипцы».

Бандиты идут по острову, падают, застывают в неподвижности. Вожак добредает до того места, где в неподвижности застыла группа священников, и тоже застывает на месте.

К острову подплывают лодки. Из них высаживаются люди, их движения, напротив, энергичны и суетливы. Это наступление цивилизации. Эти люди пришли, чтобы заложить город Рим. Невдалеке видны первосвященники — эта группа уже превратилась в скелеты — похоже, они так и сидели в неподвижности, пока не умерли и не превратились в скелеты, только их облачение сохранилось нетронутым.

Среди шума и суеты подготовки к закладке города раздается вопль — толпа расступается, и мы видим двух лежащих на земле людей, — мужчину и женщину, — которые судорожно сцепились в объятьях. Услышанный крик был возгласом страсти. Тем не менее, их дружно разнимают. Они судорожно рвутся друг к другу, протягивая руки, их лица напряжены и застыли в страстной гримасе. Такими они будут на протяжении всего фильма.

Следующий кадр — неподвижное (как будто от страстного желания) лицо героини, смонтированное с унитазом. Мы видим нечто бурлящее наподобие вулканической лавы. Но раздается звук спускаемого бочка, и зритель понимает, что героиня сидит на унитазе и ее выражение лица — это выражение испражняющегося, тужащегося человека, а то, что мы приняли за вулканическую лаву — это спускаемые фекалии.

Здесь можно подвести первые итоги. Мир, отторженный от цивилизации (бандиты и влюбленная пара) показан кататонически, через двигательно-моторный код. Это почти животные инстинкты и почти животная страсть. Мир цивилизованных людей включает нормальную речь и нормальную моторику. Противопоставление цивилизованного поведения и морали полуживотному, но искреннему поведению — основа художественной идеологии фильма.

Героя уводят двое людей. Он в застывшей позе позволяет тащить себя за руки. Вдруг раздается лай собачки. При виде собачки герой резким движением вырывается из рук преследователей, подбегает к собачке и пинает ее ногой.

Мэр возбужденно произносит речь, на плиту закладывают лепешку цемента — символ будущего города, — которая также напоминает фекалии, — и она тут же застывает.

Мотив статуи (в контексте фильма — безусловно кататонический символ неподвижности) проходит по всему фильму. Мы видим застывшую архитектуру Рима. Показываются статуи — одна, другая, третья. Человек медленно идет по улице и вяло пинает ногой скрипку, как консервную банку — еще одно параноидное включение — их будет много. Мимо статуи в плоском головном уборе какого-то, очевидно, отца города проходит человек, на голове у которого плоский камень, напоминающий головной убор статуи. Кататоническое начало всё время переплетается с параноидным.

Героя ведут по городу — всё напоминает ему о возлюбленной, он страстно смотрит, останавливаясь, на рекламы фотографию в витрине, которая напоминает ему лицо возлюбленной (оно тут же галлюцинаторно появляется на экране, застывшее в страстной томительной позе; она лежит, откинувшись, на диване).

Между тем в доме героини идут приготовления к светскому рауту. Мать разговаривает с героиней. Та предлагает заменить оркестр попугаем. Героиня идет в спальню, но опять застывает. На ее кровати лежит огромная корова, звеня колокольчиком, привязанным к ее шее. Героиня с застывшим лицом досадливо выпроваживает корову из спальни, не

обнаруживая при этом никакого удивления (характерная для психотического мира деталь). Потом она снова застывает, рассеянно чистит ногти пилочкой. Мимо дома проводят ее возлюбленного. Ее лицо озарятся радостью, хотя она его и не видит. Информация в этом фильме проходит помимо визуальных и аудиальных каналов — путем магнетической передачи энергии, что и логично в психотическом мире с параноидным началом. Долгий кадр — застывшее страстное лицо героини, смотрящей на небо с облаками (сцена напоминает картину Магритта). Она в истоме ложится на диван. Героя продолжают вести двое мужчин по городу. Мимо проходит слепой старичок в темных очках. Герой вдруг вырывается от преследователей со словами: «С меня хватит. Вы не знаете, с кем имеете дело». Он показывает им диплом, данный ему какой-то международной ассоциацией.

Герой вырывается от преследователей и подзывает такси, но, увидев слепого старика, подбегает к нему и с силой пинает его ногой в грудь, так что тот отскакивает. После этого герой садится в машину и уезжает.

В доме героини собираются гости. Картины светского приема. Посреди гостиной, как бы сквозь нее, проезжает телега, запряженная лошадью, и на ней мужики замедленно пьют из бутылок. Этого, естественно, никто не замечает.

Рядом на поляне отец играет с мальчиком. Отец собирается на охоту, у него в руках ружье. Мальчик, играя, выбивает у отца что-то из рук и бежит по лугу, кувыркаясь в траве, как зверек. Глаза отца наливаются ненавистью. Он вскидывает ружье и стреляет в сына — тот подскакивает и застывает, как добитый зверек.

В гостиную входит герой, он хочет кинуться к героине, на лице которой застыло восторженное выражение, но светские приличия этого не позволяют. Он вынужден любезно разговаривать с пожилой и некрасивой матерью героини. Она нечаянно проливает вино из рюмки ему на рукав. В бешенстве герой вскакивает и отвешивает ей пощечину. Его оттаскивают. На лице героини застыл восторг.

Герой из-за портьеры наблюдает застывшим взором за героиней. Он жестом намекает ей, чтобы она вышла в парк. Аллея в парке. На переднем плане каменная ваза. В глубине парка статуя. Герои бросаются друг другу в объятья, неуклюже обнимаются на фоне статуи. Они тянутся друг к другу, но статуя как будто своей неподвижностью сковывает их движения — у них ничего не получается.

Оркестр начинает играть. Дирижер энергично жестикулирует палочкой. Взгляд героя застыл на каменной ступне статуи. Играет музыка, дирижер в экстазе жестикулирует руками. Герои пытаются неуклюже обниматься, падают под ноги статуи.

Подходит слуга и невозмутимо просит героя к телефону. Тот с досадой уходит. Героиня в застывшей позе лижет большой палец ноги статуи. Герой разговаривает по телефону с министром внутренних дел, который обвиняет его в том, что он убийца. Герой в ярости швыряет трубку и вырывает провод. Следующий кадр — министр прилип к потолку, как муха.

Героиня прилипла губами к ноге статуи. Герой возвращается — медленные неуклюжие объятья, застывшие взгляды. Голос героя: «Не шевелись!» Экстаз в оркестре. Голос героини: «Как же долго я тебя ждала! Какое счастье убить своего ребенка!» Крупным планом обезображенное, в крови, лицо героя. Голос героини: «Любовь моя!»

В это время дирижер в отчаянии бросает палочку и, обхватив голову руками, медленно бредет, спотыкаясь, в парк. Героиня подбегает к нему и целует, прилипая к его телу. Герой в ярости. Застыл от ревности, обхватив голову руками. Спотыкаясь, идет к дому. Бросается ничком в постель. Потом в ярости потрошит подушку, вытряхивая из нее перья. Забрасывает перьями комнату. Открывает окно и под аккомпанемент барабанного боя выбрасывает в окно статую, огромный плуг, горящую сосну и католического священника, который после падения вскакивает и, как зверек, убегает.

Последняя сцена фильма, не имеющая никакого отношения к предшествующему действию, возвращает мотивно к началу фильма. Из замка, где проходили, как сказано в

титрах, сексуальные оргии, медленно выходит человек с застывшей гримасой сладострастия и при этом похожий на Христа. Медленно, переваливаясь, из дома выходят другие люди, спотыкаясь, идут по мосту. Из дома выбегает девушка и падает. Человек с лицом Христа подхватывает ее и уносит в дом. Раздается вопль. Человек тут же выходит из дома, но уже без бороды. Последний кадр фильма — католический крест во весь экран, на котором развеваются меха.

Здесь надо уточнить намеченное противопоставление между, с одной стороны, замедленным кататоническим движением и неподвижностью и резким возбужденным движением, соответствующим природному животному поведению и, с другой стороны, нормальным движением, свойственным цивилизованному культурному миру. На самом деле всё сложнее. Статуя — кататонический символ, но принадлежность культурного мира. По-видимому, кататоническая реакция в мире этого фильма возникает при столкновении сексуального желания, естественного животного поведения, с объектами цивилизации, либо естественно неподвижными, как статуи, либо так же естественно и грациозно движущимися, как цивилизованные люди (раскланивания и рукопожатия на светском приеме, дирижирование оркестром).

Но конфликт между цивилизованной моралью и животной страстью заключается в том, что они начинают интерферировать, что создает параноидный эффект (корова в спальне, повозка с мужиками в гостиной). Статуя не позволяет героям отдаться страсти, заражая их своей неподвижностью. Дирижер, наэлектризованный непонятно как дошедшей до него любовной игрой героев, не может больше осуществлять грациозных движений музыканта, он бросает музыку ради природной любовной страсти. Герой в ярости выкидывает в окно неподвижные предметы культуры — статую, плуг, католического епископа. Природное и культурное начала взаимно уничтожают друг друга. В кататоническом мире невозможно осуществление страсти — она обращается в застылость, возможно лишь осуществление бессильной ярости, направленной на мешающую природной

любви культуру и осуществляющейся в возбужденной кататонической агрессии.

Кататонический «скульптурный миф» Бунюэля противопоставлен «гипоманиакальному» скульптурному мифу оживающей статуи у Пушкина. В «Каменном госте», «Медном всаднике» и «Золотом петушке» мертвое застывшее изваяние оживает и мстит герою. У Бунюэля наоборот статуя своей застылостью заражает, кататонизирует героев и тем самым также губит их, не давая им возможности для моторной разрядки. При этом в маниакально-депрессивном мире Пушкина параноидно-галлюцинаторный эффект служит фундаментальной сюжетной функции — статуя оживает и убивает. В шизофреническом мире Бунюэля параноидный эффект имеет лишь вспомогательную функцию медиации между кататонической этологией животного начала и нормальным, цивилизованным моторно-двигательным этосом.

3.3. Параноидно-парафренный мир («Город Зеро»)

Этот фильм Карена Шахназарова, вышедший на экраны в конце 80-х годов, был одним из первых и самых удачных перестроечных художественных осмыслений советской эпохи в тогда еще советском кинематографе. За основу здесь была взята модная тогда свой новизной и дозволенностью сюрреалистическая (шизофреническая по своему существу) кинематографическая техника на манер позднего Бунюэля. Сталинско-брежневский мир здесь изображен как параноидно-парафренный бредовый мир. Параноидная стадия относится к сталинской атмосфере (господствующее настроение — бред преследования), парафренная (терминальная) стадия — к брежневской атмосфере (господствующее настроение — бред величия на фоне угасающего сознания и слабоумия). При этом субъектом бредово-галлюцинаторного комплекса является не отдельное сознание главного героя, который лишь наблюдает за происходящим, а целое сообще-

ство города, символизирующего советский сталинско-брежневский мир.

Герой фильма, инженер (почти «землемер»), приезжает в командировку в некий город. Первое, что он видит, зайдя в предбанник директора завода, это совершенно голую секретаршу, невозмутимо печатающую на машинке, — намек на булгаковскую Геллу. Ассоциации с «Мастером и Маргаритой» встречаются в фильме и дальше. Роман Булгакова во многом служит здесь не столько смысловой реминисценцией, но скорее технической отсылкой к традиции отечественного шизофренического (в булгаковском случае скорее шизотипического) письма. Когда, оправившись от шока, герой указывает директору на то, что его секретарша голая, директор, нехотя проверив, подтверждает, что это действительно так. При этом он выражает не удивление и не возмущение, а легкую озадаченность, которая сменяется равнодушием (атмосфера, которая господствует в диегезисе фильма и в дальнейшем; здесь, конечно, источником является невозмутимость героев Кафки, которую они сохраняют, сталкиваясь с экстраординарными или фантастическими явлениями (например, Грегор Замза, не выражающий особого удивления, а скорее легкую озабоченность и досаду, когда обнаруживает, что превратился в насекомое).

Командировка оказывается бессмысленной — тот вопрос, за которым приехал герой, оказался директору совершенно неизвестным, героя совершенно не ждали несмотря на то, что он посылал телеграмму, извещавшую о его приезде, но и это тоже не вызывает у директора удивления. Таким образом, герой может уезжать домой в Москву. Перед отъездом он решает пообедать в ресторане. Он обедает, сидя в пустом зале. Официант спрашивает, что он будет на десерт. Он отвечает, что ничего. Тем не менее, в конце обеда официант подкатывает к его столику тележку с вазой, накрытой салфеткой. Когда салфетка открывается, на ней оказывается торт, представляющий собой копию головы героя (вновь булгаковский мотив — отрезанная голова Берлиоза). Когда же герой в ужасе спрашивает, что это значит, официант спо-

койно отвечает ему, что это специально для героя испеченный торт — подарок местного повара (официант просит героя не беспокоиться — в счет торт не входит). Герой возмущенно отказывается есть свою голову (ср. у Мандельштама в «Стихах о неизвестном солдате»:

И сознанье свое заговаривая
Полуобморочным бытием,
Я ль без выбора пью это варево,
Свою голову ем под огнем?).

Тогда официант укоризненным тоном просит отведать хотя бы кусочек, так как в противном случае, как он утверждает, повар покончит с собой. Возмущенный этой бессмыслицей герой встает, резко поворачивается и собирается выйти из ресторана, но в это время раздается выстрел, и возле противоположной стены падает человек в поварском халате и колпаке с зажатым в руке пистолетом. Повар выполняет свою угрозу.

После посещения следователя герой с облегчением едет на станцию, чтобы поскорее уехать из безумного города, но оказывается, что билетов на поезд нет. Тогда он берет такси и едет на другую станцию. Шофер завозит его в какую-то глушь, где нет никакой станции. В растерянности герой бредет (бред — происходит от слова «брести») куда глаза глядят и попадает в расположенный на отшибе от города краеведческий музей. Экспозиция музея представляет собой восковые фигуры, связанные с историей города и Советского Союза. Фигуры молодого Сталина, поднимающего тост за свободу, Кагановича, Хрущева. Среди прочего там есть и фигура некоего милиционера Николаева, который впервые в городе станцевал в начале 60-х годов рок-н-ролл, за что был выгнан из милиции и из комсомола. Этот Николаев и оказывается поваром, застрелившимся несколько часов назад. Рядом с музеем живут какие-то люди. Директор музея отводит его к ним, и, пока взрослые выходят в другую комнату, их сын, 10-летний мальчик, вдруг говорит герою: «Вы никогда не уедете из этого города, вы будет похоронены на

местном кладбище, я вижу надпись на вашей могиле...». Но герой уже за этот день привыкает ко всему и почти не удивляется. Теперь он стремится только к одному — уехать как можно быстрее из безумного города. Но не тут-то было.

Что заставляет называть изображенный здесь мир параноидно-парафренным? Ну, бредово-галлюцинаторный параноидный комплекс здесь как будто налицо. Все эти голые секретарши, отрубленные головы, возвещающие будущее мальчики, характерная для бреда невозможность управлять миром. В дальнейшем вводится и мотив преследования. Ведь героя отчасти подозревают в убийстве (оказывается, что это было убийство, а не самоубийство) повара Николаева (к тому же получается, что герой, как свидетельствует надпись на фотографии, найденной в бумагах повара, на которой изображен он: «Моему любимому сыну Махмуду», оказывается в этом мире не кто иной, как сын повара Николаева Махмуд). Парафренический мотив величия брежневского типа видится в монументальной экспозиции краеведческого музея, восковые фигуры которого одновременно исполнены величия и беспомощности — они застыли в одном движении. Явная гордость директора музея историей города и богатой экспозицией также добавляет тему величия.

Экзистенциальный смысл этого сна наяву (герой, впрочем, так до конца фильма и остается в совершенно непомутненном сознании) — в бредовом озарении познания абсурдного величия истории собственной страны и тайной и, с точки зрения параноидного сознания жителей города, явно *подлинной* биографии самого себя.

После того, как устанавливается связь между поваром Николаевым и героем, которая состоит в том, что герой оказывается тайным сыном Николаева (что, герой, естественно, отрицает), его не выпускают из города. Прокурор говорит ему длинную речь, как будто не имеющую отношения к делу. Речь посвящена геополитическим проблемам, в частности, идее величия и особой исторической миссии российского государства. Именно поэтому, заключает неожиданно прокурор, герой обязан остаться в городе и, главное, если

его спросят, не отрицать, что он сын повара Николаева Махмуд. (Имя Махмуд, возможно, связано с татаро-монгольской темой. В речи прокурора звучит евразийский мотив о том, что Россия исполнила свою всемирную историческую миссию, служа непереходимой границей и, в то же время, медиатором между Востоком и Западом, в частности, остановив татаро-монгольское нашествие.) Именно такое положение вещей мы называем параноидно-парафренным миром. Существует некая сакральная тайна, заключенная, вернее, кроющаяся в величии государства в его непонятной связи с судьбой отдельного маленького человека, который вынужден подчиняться и претерпевать преследования для того, чтобы сохранить эту таинственную связь с величием государства, в идеале — принести себя ему в жертву (мотив, восходящий несомненно к «Медному всаднику» Пушкина — конфликту между Евгением и статуей Петра Первого, также носящему параноидно-парафренный характер — связь величия с преследованием, бредово-галлюцинаторный комплекс; мотив оживающей статуи, воплощающей государственность, при этом коррелирует с восковыми фигурами вождей, застывшими в акте свершения великих дел в краеведческом музее города).

Далее события развиваются следующим образом. В городе готовится праздник, посвященный памяти повара Николаева, который когда-то впервые станцевал в городе рок-н-ролл. Герою предстоит выступить с вступительным словом о своем отце. Здесь намечаются две политических линии в идеологической элите города: с одной стороны, парторг и прокурор, настроенные на сохранение старых порядков, и, с другой стороны, полуспившийся писатель-демократ, который и устраивает праздник рок-н-ролла, знаменующий победу демократии и ориентацию на Запад. Прокурор недоволен этим праздником, ведь это именно он более двадцати лет назад выгнал милиционера Николаева из комсомола за то, что тот публично станцевал рок-н-ролл. В знак протеста прокурор выходит на сцену и пытается застрелиться. Но пистолет несколько раз дает осечку, и пристыженный про-

курор убегает. Бывшая подруга покойного повара Николаева, с которой он, будучи милиционером, станцевал тот роковой рок-н-ролл (возможно, тайная мать героя?), приходит к нему в гостиницу и просит станцевать с ним рок-н-ролл в память о Николаеве. Здесь, в гостиничном номере, постепенно собираются все персонажи: директор завода, пристыженный неудавшийся самоубийца прокурор, парторг, писатель, проживающие в гостинице девушки. Писатель предлагает поехать к дубу. Все приходят к ритуальному древнему дубу, под которым на пути к Куликовому полю останавливался еще Дмитрий Донской. Этот дуб символизирует могучую и одновременно дряхлую российскую государственность, а на более архаическом уровне — священное дерево из книги Фрэзера «Золотая ветвь», под которым ходил вождь, которого убивали. Писатель рассказывает об этом, почти дословно цитируя Фрезера. Кто-то просит сорвать ветку с дуба. Все набрасываются на дуб, и он начинает разваливаться (аллегория очевидна). В этот момент прокурор вдруг говорит герою: «Бегите!» Герой бежит в лес и спускается по реке на лодке без весел. На этом фильм кончается. Финал его — открытый в том смысле, что остается неизвестным, удастся ли герою бежать из заколдованного города, фальсифицировав пророчество мальчика, или эта попытка тщетна, то есть — удастся ли российскому государству вырваться из параноидно-парафренной бредовой действительности Совка, или Россия обречена на пожизненное пребывание в этом терминальном состоянии.

3.4. Шизотипический мир («Юленька»)[1]

В качестве примера шизотипического дискурса приведем анализ современного российского фильма ужасов «Юленька».

[1] Главка написана в соавторстве с И. В. Яковенко.

В фильме «Юленька» (2008) режиссер Александр Стриженов делает одну из первых попыток создания российского оригинального варианта фильма ужасов. Герой фильма Андрей Белов (Марат Башаров) приезжает с женой Лерой и приемной дочерью Настей в провинциальный город, где он становится классным руководителем странного класса — все девочки зачарованы самоубийством девочки Сони, которая выбросилась из окна на асфальт[2]. Героиню фильма Юленьку (Дарья Балабанова) в раннем детстве отец интеллектуально соблазнил тем, что непомерно развил ее интеллект, так что к началу действия фильма (13 лет)[3] она по интеллекту стала взрослой, и весь класс — «маленькие девочки с их куклами» — ей невообразимо скучен. Она чувствует себя взрослой. Она влюблена в учителя Белова, но, будучи физиологически незрелой, не готовой к взрослой жизни, в частности, к интимным отношениям с мужчиной. Она в качестве чудовищного «механизма защиты» превращается в страшного монстра и провоцирует безумную женщину, мать погибшей Сонечки, совершить убийство Белова: *безумная* женщина с нечеловеческой силой *вырывает ему позвоночник*.

Темы безумия и хоррора тесна связаны. В качестве массового повествования о преследовании рассмотрим фильм Сиднея Поллока «Три дня Кондора». Герой, филолог, работающий в ЦРУ, будучи чрезвычайно талантливым «здоровым параноиком» (он занимается тем, что по сопоставлению нарративных схем из бульварных детективов раскрывает реальные преступления), случайно раскрывает самую страшную тайну ЦРУ, заключающуюся в том, что внутри этой организации есть еще одна тайная организация, кото-

[2] Первая реминисценция — из фильма «Плюмбум» (1985): там в финале героиня, также по имени Соня, падает с крыши на асфальт. Весь фильм «Юленька» чрезвычайно интересен тем, что богат цитатами и реминисценциями.

[3] Возраст Джульетты Шекспира. Юленка — Джульетта, а также Соня-Сонечка — Сонечка Мармеладова из «Преступления и наказания». Вспомним концепцию В. Н. Топорова: «ужас-узость». Раскольников живет в узкой комнате, напоминающей шкаф-гроб — эта *узость* и порождает его *ужас*.

рая занимается виртуальной разведывательно-геополитической деятельностью. Герой, полагая, что обнаружил контрорганизацию внутри ЦРУ, посылает отчет начальству. В качестве ответа начальство присылает убийц, которые отстреливают всех сотрудников отдела, в котором работает герой, кроме него самого, который в этот момент случайно вышел за бутербродами. Вернувшись в офис, он обнаруживает, что все убиты. С этого момента начинается преследование самого героя по кличке Кондор. Его преследователь, наемный убийца, пожилой сухопарый мужчина (Ханс фон Зюдов) — это, конечно, отцовская фигура. Он не питает никакой личной неприязни к герою, он даже по-своему гордится им, когда тот ловко уходит от преследования. Он лишь выполняет функцию преследователя. Когда по ходу сюжета в преследовании отпадет нужда, он приветливо, даже с некоторой отцовской нежностью разговаривает с героем.

Что же это за тайну раскрыл герой? В чем ее психосексуальный фрейдистский смысл? ЦРУ — alma mater героя. Раскрыв его (ее) тайные знаки, он попался на удочку соблазняющего жеста. Узнать тайну матери — значит познать мать. Если мать всё же подала параноику знаки, то это могут быть только сексуальные знаки. Но материнские знаки читать нельзя. За это Кондора карает отцовская линия ЦРУ, его старые испытанные еще со Второй мировой войны кадры.

Но герой — чистый параноик, шизофрении у него нет. Это позволяет ему собраться с умом и силами и победить преследователей. Будучи в армии связистом, он ловко манипулирует с телефонной связью — так, чтобы его не могли засечь, а под конец относит все материалы на преследователей в газету «Нью-Йорк Таймс» — характерный жест правдолюбца-кверулянта.

Зачем нужна эта психиатрия глазами сумасшедшего? Она может кое-что объяснить в нашей истории. Например, мрачную фигуру параноика с бредом преследователя, управлявшего нашим государством до 1953 года и от страха уничтожившего 20 миллионов человек. С точки зрения Сталина преследования врагов Советской власти — врагов народа,

шпионов, врачей-убийц — имели вполне реальные контуры. Вообще же можно сказать, что наше государство прошло все три стадии развернутого шизофренического бреда. Первый период, ленинский, — паранойяльный. Ленин — параноик, но без бреда преследования. Его конек — идея отношения — всё имеет отношение к нему, он всем интересуется, во все сует нос, за всё в ответе, но без депрессии. С некоторой экспансией, но слабоумие является лишь под конец жизни, когда за дело берется человек, находящийся на параноидной стадии, он, так сказать, вовремя забирает эстафету. Сталин — это параноидная стадия — с галлюцинациями и бредом, со всем драматизмом, присущим тому периоду, с его героизмом и жестокостью. Брежнев — это третья, парафренная стадия — слабоумие и бред величия — грудь, усыпанная орденами и золотыми звездами, виртуальное завоевание полмира и разваливающаяся на глазах вместе с бессильным и слабоумным вождем страна.

Но вернемся к Юленьке («Юленьке»). Итак, будучи in potencia взрослой женщиной, но физиологически ребенком (ср. «Лолиту» Набокова), она, влюбленная в учителя, не знает, собственно говоря, что с ним делать. Она любит его — поэтому она его и убивает (ср. амбивалетные концепции любви — ненависти в духе катулловского «Odi et amo»)[4].

Если я люблю А, то не верно, что я ненавижу А. На поверхностном уровне кажется, что здесь все совпадает. Но элементарный жизненный опыт говорит, что если невозможно, чтобы нечто одновременно было должным и запрещенным, то по отношению к одному и тому же объекту можно одновременно или почти одновременно испытывать любовь и ненависть. «Ненавижу и люблю» — формула знаменитого элегического дистиха Катулла, обращенного к его возлюбленной, которую он называл Лесбия и настоящее имя которой было Клодия Пульхра. Фрейд назвал это свойство любви амбивалентностью.

[4] «Юленька» кодирует сама себя в фильме как «Снежная королева» то есть омертвевшая, застывшая: неоднократно в кадре дается ее застывшее злобное лицо.

Обратимся к этимологии, которая зафиксировала эту амбивалентность. По мнению некоторых этимологов, слово «любовь» является однокоренным со словом «лютый». И то и другое, согласно этой гипотезе, восходит к индоевропейскому **leu* 'быть возбужденным'. Точно так же слово «страсть» (от 'мучение, страдание'), с одной стороны, означает нечто активное и позитивное (порыв страсти), а с другой, нечто пассивное (лат. *passio* 'страдание') и негативное (страсти Христовы). Отчего так происходит? С одной стороны, можно сказать, что здесь просто проявляется универсальная закономерность языка, которая называется энантиосемия, явление, при котором из одной и той же лексической основы образуются противоположные значения. Так, например, современное слово «гость» первоначально означало «враг» (ср. лат. *hostis* — враг). Но этимология для нас лишь подручное средство для философствования. Поэтому можно было бы сказать, что одними языковыми особенностями нельзя объяснить амбивалентность концепта «любовь», если бы не та важная оговорка, что скорее язык формирует реальность, а не наоборот. И тем не менее, почему любовь с самого начала содержит в себе ненависть? Не потому ли, что «возбуждение», лежащее в основе эротического чувства, может быть по свободному выбору направлено в какую угодно, то есть в *любую* сторону? Скажем так, это объяснение необходимое, но не достаточное. Что же еще?

Для грудного ребенка мир естественным образом ограничивается двумя людьми — матерью и отцом. Это даже не два человека, а два противоположных символа, две половинки мира. К матери ребенок естественно чувствует любовь, поскольку она кормит его и заботится о нем, поддерживая в нем жизнь. Отец отбирает часть материнской любви себе, поэтому ребенок естественным образом чувствует к нему ревность и враждебность и, как конечный результат, желание устранить соперника (ср. исследование Фрейда о маленьком Гансе, в котором живая достоверность фактов, а не отпугивающие многих абстрактные рассуждения, говорит сама за себя). Таким образом, ненависть и желание убий-

ства сопровождает чувство любви с самого нежного возраста. Потом, правда, ребенок (хотя и далеко не каждый) преодолевает любовь к матери и ненависть к отцу в тот момент, когда он переносит свои эротические чувства за пределы семьи, влюбляется в кого-то другого. Но опыт, приобретенный в младенчестве, остается на всю жизнь, в особенности, если человек, о котором идет речь, является невротиком (а таких людей в XX веке большинство). И этот опыт в той или иной мере управляет его эротическим поведением. Он (она) проецирует на любовь к своему партнеру свою прошлую инфантильную любовь к матери (а заодно и ненависть к отцу — вот в чем причина амбивалентности). Вот почему почти всегда в любовном акте видится нечто неприличное, нестерпимое и позорное (здесь говорит ужас перед инцестом). Мы не случайно употребили слова «переносит» и «проецирует». Здесь мы сталкиваемся с тем, что практически всякое любовное чувство является переносом (трансфером) и проекцией инфантильной любви к матери. Понятие трансфера, ключевое в классическом психоанализе, чрезвычайно важно при обсуждении логики любви. Понятие трансфера (Übertragung) впервые появляется у Фрейда в «Истории болезни Доры». Лечение Доры было неудачным, потому что она влюбилась в Фрейда и отказалась от лечения. Вначале Фрейд решил, что трансфер является безусловно губительным для анализа и всячески предостерегал коллег и учеников, чтобы они не шли на поводу у пациентов, потому что трансфер, говорил Фрейд, это не настоящая любовь. Это сопротивление бессознательного у пациента таким образом саботирует анализ, перенося на аналитика, проецируя на него те инфантильные чувства, которые он испытывал к родителям или к братьям и сестрам. При этом не факт, что он их очень любил, поэтому трансфер мог быть как позитивным, так и негативным — пациент начинал придираться к аналитику, провоцировать его и т. д. Но потом Фрейд понял, что трансфером можно и нужно управлять и что, более того, без трансфера не может быть полноценного анализа и, тем самым, полноценного выздоровления. Так

появилось понятие «контртрансфер» — то чувство, которым аналитик отвечает на трансфер пациента. Здесь амбивалентность проявилась в том, что аналитик, осуществляя контртрансфер, одновременно и притворяется, моделирует свою любовь к клиенту, и действительно любит его. В более поздних психотерапевтических концепциях постулировалось, что любовь к клиенту (появился даже такой термин — «психотерапевтическая любовь») необходима для того, чтобы психотерапия проходила удачно. А раз любовь, то и всегда сопутствующая ей амбивалентность, то есть ненависть и желание смерти.

И вот, вскрытый психоанализом факт, что любящий любит, в сущности, не того, кого, как ему кажется, он любит, чрезвычайно сильно связывает феномен любви с принципами наррации, художественного повествования, в том числе, конечно, и драматургии. Любовь всегда развертывается как некая художественная композиция с экспозицией, завязкой, кульминацией и развязкой. Недаром про двух людей, связанных интенсивными любовными отношениями, говорят: «У них роман». Трансферентный механизм любви как ошибки, обмана, наваждения чрезвычайно родствен наиболее фундаментальному принципу наррации — композиционному построению qui pro guo (одно вместо другого), ошибки. Практически любой сюжет, связанный с изображением любви, в той или иной степени представляет собой сюжет ошибки: «Ромео и Джульетта», «Тристан и Изольда», «Декамерон», «Комедия ошибок», «Коварство и любовь», «Дон Жуан».

Проанализируем вкратце хотя бы последний пример. В кульминации маленькой трагедии Пушкина «Каменный гость» Дон Гуан признается Доне Анне, что он не Диего де Кальвадо, а убийца ее мужа Командора Дон Гуан.

И что же? Дона Анна сперва негодует, но несколько искусственно, «для виду», через несколько минут она уже готова принять Дон Гуана, убийцу мужа. Отчего? Оттого, что их отношения носят амбивалентный и трансферентный характер. Дон Альвар, Командор, для Дон Жуана — это проек-

ция «мертвого отца», воплощения Закона (то есть нормы, чего-то противоположного любви); соответственно, Дона Анна для него — проекция матери. Любовь к матери запретна и карается смертью со стороны отца-закона, что и происходит при развязке. Влечение к смерти, к мертвому очевидна у обоих персонажей — они и знакомятся-то на могиле Дона Альвара. Весь их короткий «роман» — это реализация влечения к смерти (обоим надоела такая полужизнь-полусмерть: Доне Анне — каждодневное поклонение мертвому мужу, Дон Гуану — каждодневный разврат. Любовь к Доне Анне подводит смертную черту и навязчивому, полуханжескому «монашеству» Доны Анны, и безрадостным приключениям Дона Гуана. Торжество любви оказывается торжеством смерти. Формальное, композиционное qui pro quo акцентирует момент истины: Дона Анна понимает, что ее ненависть к убийце мужа была неискренней, а Дон Гуан — что его любовные подвиги носили компульсивный (то есть как бы навязанный извне) характер, что на самом деле он готов любить не «любую», а только одну. Но это осознание истины оказывается смертоносным. Удивительно, что здесь Пушкин проникает в самую суть феномена невроза — в его защитную функцию. Обсессивное (навязчивое) поведение героев в прошлом защищало их от чего-то гораздо более разрушительного. В случае Дон Гуана — от психоза (ведь, строго говоря, диалог со статуей Командора — это галлюцинация), в случае Доны Анны — от признания, что ненавидела она на самом деле не Дона Гуана, а мужа, от которого ее избавил Дон Гуан. И в обоих случаях — от инцеста: Дона Гуана — с символической матерью, Доны Анны — с убийцей Дон Альвара, то есть (на эдиповском языке) — с сыном.

Противоречие между любовью и ненавистью, жизнью и смертью может быть снято разве что религиозной любовью к Богу. Атеист Фрейд на это возразил бы, что любовь к Богу — это лишь обсессивная проекция-трансфер любви-ненависти к отцу, и, стало быть, она тоже амбивалентна (Фрейд рассматривал религию как своеобразный социо-невроз навязчивых состояний). Но если мы рассмотрим религиозную

любовь не в том реальном «исполнении», которое всегда несовершенно (поскольку, хотя любят *Бога*, но любит-то *человек*), а в ее, так сказать, идеологическом проекте, то есть так, как она заложена в учении Христа или в бхактийоге, раскрытой Арджуне Кришной в «Бхагаватгите», то мы увидим, что здесь нет и не может быть никакой амбивалентности.

Любовь к Богу не может быть релятивной и амбивалентной. Нельзя сказать

**Ненавижу и люблю Бога.*

Это высказывание бессмысленно. Бог не может порождать ненависть. Если человек ненавидит, то уже не Бога. Ненависть — порождение дьявола (ср. название рассказа Толстого «Дьявол», посвященного плотской похоти, перерастающей в ненависть и убийство). Однако любить дьявола нельзя. К нему можно только вожделеть, как поступают сатанисты, либо идеологически поклоняться ему как высшему злу, подобно люцеферистам. Для этого нужно нравственное перерождение. Альтернатива любви к Богу — не ненависть в чистом виде, а скорее безумие, примитивно понятое ницшеанство. Характерно, что человек, заключивший договор с дьяволом, во-первых, лишается возможности любить и, во-вторых, его ждет безумие. Именно так поступает со своим героем, композитором Леверкюном, автор романа «Доктор Фаустус». Дьявол запрещает Леверкюну любовь. Когда герой нарушает запрет, объект его любви автоматически умирает, что, в конце концов, приводит композитора к сумасшествию.

В фильме «Юленька» Андрей Белов является латентным педофилом подобно набоковскому Гумберту. Он носит приемную дочь на руках, не хочет, чтобы она называла его папой и открыто заявляет: «Я люблю маленьких девушек».

В этом плане важен эпизод в актовом зале, где Юленька изливает свою душу Белову. В момент, когда Белов снимает очки, он становится как бы ближе к ней, к ее проблемам. Юленька его *интересует*, она ему небезразлична.

Это скрытый мотив-подтекст, который движет Беловым и который сам Белов, возможно, до конца не осознает. Декорации на сцене — царство Снежной королевы, которое Юленька олицетворяет. В дальнейшем голова Андрея занята мыслями о Юленьке (сцена с учителями, когда Андрей сидит весь «в своих мыслях»). Утверждать однозначно, что по отношению к Юленьке им движет сексуальный мотив, по крайней мере открытый, мы не можем. Но его подтверждает сцена, когда Юленька и Андрей остаются наедине в старом флигеле, в гимназии. Главная героиня предстает там настоящей женщиной, не лишенной сексуального обаяния (растрепанные волосы, откровенность в разговоре). Здесь у Андрея возникает реальная возможность произвести с ней половой *акт*. Герои, наконец, остались наедине, никто не может им помешать (вспомним сцену в *актовом* зале (= зале для *актов*) — тогда Андрей не хочет уходить сам, его отправляет Юленька. Но вместо этого он опять сублимируется и пытается найти близость с Юленькой другими способами (разговор, извинение перед ней).

Юленька, отчаявшись убедить Андрея жить с нею и матерью (инверсированный набоковский мотив: мать Лолиты предлагает Гумберту жениться *на ней*), идет на крайний шаг — снимает с себя трусики и громко кричит. В тот момент, когда Юленька демонстрирует Андрею свои трусики, на его лице мы читаем чувство отвращения к происходящему. Он не мог предположить, что события будут развиваться подобным образом. Он неприятно удивлен, озадачен, испуган, смотрит на Юлю с чувством отвращения и даже презрения.

Но выше мы говорили, что Юля ему интересна и небезразлична. Это мы видим на протяжении всего фильма. Ему нравится с ней беседовать, наблюдать за ней, он признает ее лидером класса, интеллектуально сближается с ней, хочет постичь ее тайну.

Нельзя не обратить внимание на одежду девочек-гимназисток, которая отсылает к психосексуальным образам — к образу школьницы и к образу наездницы (сцена с лошадь-

ми). Если мы вспомним этот эпизод, то мы вправе задать себе вопрос: почему Андрей отправился наблюдать за скачками своих подопечных? Его приемная дочь не участвует в состязаниях, таким образом, у него как бы нет интереса наблюдать за этими скачками. На Леру (жену) он не обращает особого внимания, а устремляет свой взгляд на девочек. В тот момент, когда Андрей хлопает, на его лице мы читаем предельное умиротворение и легкую похотливость. Красный цвет, в который одеты девочки, является символом сексуальной энергии, чувства страсти и соблазнения.

В фильме «Юленька» актуализируется противопоставление Эроса влечению к смерти. Это мотив Орфея и Эвридики. Об Эвридике в самом начале фильма рассказывает Юленка. Белов — кандидат филологических наук по античности. Вспоминается фильм «Орфей» (1950) французского режиссера и поэта Жана Кокто, один из самых ярких и впечатляющих фильмов европейского модернизма и неомифологизма, сочетающий в себе жанры поэтического кино, психологической драмы, философского киноромана, триллера и приключенческого мистического фильма. «Орфей» поэтому занимает особое место в европейском киноискусстве.

Напомним миф об Орфее, ставший вторым планом сюжета фильма. В древнегреческой мифологии Орфей славился как певец и музыкант, наделенный магической силой искусства, которой покорялись не только люди, но и боги и даже природа. Эвридика, жена Орфея, внезапно умирает от укуса змеи, и он отправляется за ней в царство мертвых. Стерегущий царство мертвых пес Цербер, эринии, Персефона и сам Аид покорены игрой Орфея. Аид обещает отпустить Эвридику на землю, если Орфей выполнит условие — не взглянет на жену прежде, чем они войдут в свой дом. Счастливый Орфей возвращается с женой, но нарушает запрет, обернувшись к ней, и она тут же исчезает в царстве мертвых.

Орфей погибает, растерзанный менадами, которых на него наслал бог Дионис, так как Орфей почитал не его, а Гелиоса. Менады разорвали тело Орфея на части, но потом музы его собрали.

Теперь охарактеризуем сюжетное построение фильма Кокто. Орфей (молодой Жан Маре) — современный поэт-модернист, наживший себе много врагов и завистников. Первый эпизод начинается на улицах Парижа, в летнем кафе поэтов. Здесь Орфею показывают книгу, написанную в духе нового направления — нудизма. Орфей с изумлением видит, что книга состоит из пустых страниц. Автор книги — молодой поэт-авангардист Сажест. Он появляется тут же пьяный, но в этот момент неизвестно откуда выезжают два мотоциклиста, одетые в черное (впрочем, весь фильм черно-белый), сбивают Сажеста и увозят с собой. Среди участников сцены Орфей замечает прекрасную женщину в черном — это Смерть (Мария Казарес). Орфей пытается догнать прекрасную незнакомку, но не может за ней поспеть, он понимает, что она демон и как-то замешана в смерти Сажеста.

Посланцы смерти привозят тело Сажеста в пустой дом, где обитает Смерть; Смерть подходит к телу и движением руки поднимает его — это сделано обратной съемкой — инверсия вообще играет большую роль в этом фильме. Она сообщает Сажесту, что она его Смерть и отныне он принадлежит только ей.

Орфей не может забыть Смерть. Смерть тоже влюбляется в Орфея. Три раза она приходит к нему в дом и смотрит на него, спящего. Зрелище это довольно жуткое, так как на опущенных веках актрисы сверху нарисованы искусственные глаза. Смерть на время похищает Орфея, но потом отпускает обратно. Орфей обнаруживает себя на окраине Парижа в незнакомой машине в компании незнакомого молодого человека. Это Артебиз — ангел смерти, который по приказу Смерти — он ее слуга — отныне будет сопровождать Орфея и попытается отнять у него Эвридику.

Эвридика — в противоположность Смерти — хорошенькая блондинка, обыкновенная молодая француженка. Артебиз влюбляется в Эвридику. Однако Смерти и ее слугам-демонам запрещена любовь к людям. Чтобы оставить Орфея одного в распоряжении Смерти, Артебиз отравляет Эвридику газом из газовой плиты. Однако горе Орфея так

велико, что Артебиз соглашается сопровождать Орфея в царство мертвых.

Надев специальные перчатки, они сквозь зеркало проникают в противоположное измерение и идут против времени. Это сделано двойной съемкой, наложением кадров — они как будто с трудом преодолевают некую упругую субстанцию времени.

В царстве мертвых всех четверых ожидает судилище, которое напоминает соответствующие эпизоды из романа Ф. Кафки «Процесс» — облупленные стены, скучающие некрасивые пожилые чиновники смерти.

Путем допроса они удостоверяются, что Смерть влюблена в Орфея, а Артебиз — в Эвридику. Их отпускают «на поруки» с традиционным условием — Орфей не должен смотреть на Эвридику. По сравнению с мифом условие гораздо более жесткое — Орфей не должен видеть Эвридику никогда. Следует ряд полукомических эпизодов: супруги продолжают жить в одном доме, и Эвридике приходится прятаться при неожиданном появлении мужа.

Впрочем, Орфею не до Эвридики, он целиком занят таинственным радио, вмонтированным в подаренную Смертью машину, которое передает ему мистические сюрреалистические строки. Их диктует устами умершего Сажеста Смерть. Она полностью овладевает Орфеем. Забыв про Эвридику, он целыми днями сидит в машине и крутит ручку радио, пытаясь настроиться на таинственную волну. Когда Эвридика садится к нему в машину на заднее сиденье, он видит ее лицо в зеркальце. Эвридика умирает. Орфей погибает от нападения «менад», поклонниц авангардиста Сажеста, — они подозревают Орфея в смерти Артебиза.

Смерть и ее слуга Артебиз могут торжествовать — Орфей и Эвридика полностью принадлежат им. Но торжество их неполно. Они настолько любят Орфея и Эвридику, что вид их, мертвых, им невыносим. И они решают возвратить мужа и жену обратно. И опять Орфей с Эвридикой, направляемые невероятными усилиями Смерти и Артебиза, начинают тяжелый путь против времени, из смерти в жизнь.

Утром они просыпаются в своей постели, они ничего не помнят, они счастливы — ничего не случилось.

Но Смерть и Артебиза уводят стражники Аида — они нарушили самый страшный запрет — самовольно возвратили мертвых на землю.

Смысл «Орфея» — в интерпретации треугольника Эрос – Творчество – Танатос. По мысли Жана Кокто, творчество, истинная поэзия ближе инстинкту разрушения, танатосу. В этом смысл поэтизации фигуры Смерти, которая как женщина и личность во много раз превосходит обыкновенную земную Эвридику.

Смерть — гений поэтов, причем не обязательно злой гений. Она готова на самопожертвование из любви к поэту, но вот только вопрос, останется ли Орфей поэтом, позабыв о Смерти?

В этом парадоксальность развязки фильма. Во-первых, Смерть не всесильна, она, с одной стороны — страдающая женщина, а с другой — она не может распоряжаться людьми как хочет, она находится «на работе» и подчинена высшим иерархическим инстанциям.

Во-вторых, чтобы возвратить Орфея и Эвридику на землю, Артебиз и Смерть сами идут на смерть. Мы не знаем, какое наказание их ждет, мы лишь понимаем, что это нечто страшное и окончательное.

В «Юленьке» Адрей Белов — ученый-*античник*, то есть исследователь *мертвой* культуры. Юленька рассказывает в классе историю Орфея и Эвридики. Влечение Белова к смерти влечет его к мертвенной Юленьке. Подобно Орфею Кокто он больше любит смерть — мертвенную Юленьку (Снежную Королеву), чем жизнь — свою обыкновенную жену Леру (Эвридику) и даже мать Юленьки Анну. Инстинкт смерти побеждает, и Белов погибает от руки спровоцированной Юленькой сумасшедшей матери покойной Сонечки.

3.5. Заключение

Как уже говорилось, мы специально описали тексты, в которых не говорится о душевной болезни. Просто мир, изображенный в этих произведениях, — странный и, конечно, патологический. Нормальные связи во всех шизофренических мирах нарушаются. Экстравагантные события получают обыденные реакции. Семиотический языковой мир в этих текстах (как он изображен в них) тоже разрушен. Как описанные миры отражают то, что происходило в культуре XX века и что мы назвали шизофренизацией культуры, и что в ней такого особенного происходило? Самое главное — это то, что на пороге двух столетий естественнонаучная картина мира и соответствующая ей «естественнонаучная» модель культуры (так называемый «реализм») исчерпали себя. Там было всё ясно — есть вещи, есть идеи. Мир вещей первичен, мир идей производен от мира вещей — во всяком случае, такова была картина во второй половине XIX столетия (в романтизме, конечно, было не так, но стык нашей эпохи приходился не на романтизм, а именно на эту естественнонаучную вторую половиноу XIX века).

Что же произошло потом? Прежде всего «исчезла материя». Произошло это оттого, что физики внедрились в структуру атома, и разграничения между тем, что реально существует, и тем, что можно только воображать, сильно пошатнулись. «Где эти атомы, вы их видели?» — спрашивал Эрнст Мах, один из зачинателей новой модели мира, сформулировавший закон «принципиальной координации» между материей и сознанием, после которого разграничение между материализмом и идеализмом в философии было похоронено.

Потом внедрились в структуру атомного ядра и дело стало совсем плохо — появилась квантовая физика, потребовавшая новой онтологии и новой логики (многозначной), потому что элементарные частицы одновременно и существуют, и не существуют с точки зрении обыденного здравого смысла. А это, как мы показали в одной из предыдущих глав, соответствует шизофреническому схизису, когда

в сознании одинаково актуально нечто одно и нечто противоположное.

Итак, уже мир самой фундаментальной из наук оказался шизофренизированным; такая получалась картина, что она не укладывалась в дошизофренические модели: вот вещи, а вот знаки. Так больше не получалось.

В гуманитарной культуре происходили не менее удивительные вещи. Чего стоило одно изобретение кинематографа — человек давно уже умер, но вот он на экране совершенно живой, двигается, смеется, кажется, до него можно дотронуться рукой, но не тут-то было (как это замечательно описал Томас Манн в «Волшебной горе»). Вновь схизис: человек умер, а его изображение двигается.

Открытие бессознательного работало в том же направлении. Оказалось, что бессмысленные, как представлялось раньше, сновидения и ошибочные действия играют в психической жизни человека едва ли не бóльшую роль, чем то, что происходит наяву и «правильным образом». О сновидениях стали говорить как о ежедневном схождении с ума, уподобляя его только что «открытой» шизофрении. Фрейд еще из последних сил пытался остаться в рамках онтологии XIX века. Формально ему это удавалось, но лишь на первых порах. Уже его вторая и третья теории психического аппарата — гипотеза об инстанциях Я, Оно и Сверх-Я и постулирование наряду с инстинктом жизни инстинкта смерти — полностью разрушали представления обыденной психологии. Если на человека одновременно в противоположных направлениях действуют две силы (с одной стороны влечения, с другой — нормы; с одной стороны инстинкт жизни, с другой — смерти), то здесь также можно говорит о психологическом схизисе, хотя Фрейд, вероятно, не отдавал себе в этом отчета. Но Юнг уже отдавал в этом полный отчет. Сам будучи шизофреником, он постулировал мир коллективного бессознательного, который он наводнил архетипами, так что психика как здорового, так и больного человека стала описываться им как в принципе противоречивая, шизофреноподобная.

Искусство очень быстро улавливало новые открытия. Наиболее эксплицитно психоанализ изучали сюрреалисты, применявшие метод свободных ассоциаций и автоматическое письмо. В результате художественные миры, которые они строили на своих полотнах, фактически были мирами душевных заболеваний.

Музыка, которая ближе к математике и, стало быть, к физике, в XX веке тоже стала шизофренической. Говоря о близости математике и физике, я имею в виду неклассические их формы, потребовавшие для своего осуществления новых языков, непонятных для представителей «нормальной науки» и воспринимающихся как в определенном смысле безумные (ср. знаменитую максиму Бора: «Все мы понимаем, что перед нами совершенно безумная теория, вопрос состоит только в том, достаточная ли она безумна, чтобы быть верной»). Новые языки потребовались и для музыки начала XX века. Классическая «естественная» диатоническая система гармонии, построенная на противопоставлении мажора и минора, к концу XIX века исчерпала себя, как исчерпало себя позитивистское *естественно*научное мышление. Нововенская школа Шёнберга построила искусственный музыкальный язык, игнорировавший обыденную гармонию. Этот язык своей искусственностью и непонятностью для обывателя во многом напоминает бредовый язык больного шизофренией. Подобно тому, как бредовое построение требует для понимания особого навыка психиатра, так же особого навыка требовало восприятие языка додекафонии, «композиции на основе двенадцати соотнесенных тонов». Эта музыкальная система строилась следующим образом. Вместо традиционной «естественной» гаммы («естественной» в кавычках, потому что привычная для европейского музыкального уха диатоническая гармония тоже была искусственно построена в эпоху барокко, только более постепенно) брался искусственный звукоряд из 12-ти неповторяющихся звуков (серия) и далее он повторялся, варьируя только по строгим законам контрапункта, т. е. последовательность могла быть прямой, ракоходной, инверсированной и

инверсированно-ракоходной. Кроме того, можно было начинать последовательность от любой ступени хроматического звукоряда, что давало еще 12 вариантов. В результате в ортодоксальной додекафонии использовалось всего 48 (4 × 12) серий. Нечего и говорить, что впечатление от этой музыки, получившей широкое распространение, было психотически жутким и тревожно мистическим.

По другому пути пошли последователи Малера, Стравинского и Хиндемита, создавшие так называемую систему неоклассицизма. Их музыкальный язык строился как коллаж цитат из различных опусов и музыкальных систем прошлого и настоящего. В результате, подобно речи шизофреника, структура музыкального опуса представляла собой «звуковой салат» (ср. понятие «словесный салат», имеющий место при некоторых формах шизофрении). Такая музыка также отражала неклассическую и в целом психотическую или околопсихотическую (шизотипическую) реальность новой культуры.

В литературе аналогом неоклассицизма был неомифологизм. Вообще в XX веке естественнонаучная позитивистская идея эволюции сменилась идей вечного повторения (Ницше). Близость повторяющегося мифа о вечном возвращении к шизофрении с ее мифологическим уклоном (в параноидной форме) и тяготением к повторению речевых отрезков и фрагментов поведения (персеверация) достаточно очевидна. Подобно нарушениям ассоциативных рядов в речи, которое Блейлер считал главной особенностью шизофрении, и созданию причудливых ассоциативных рядов («комплексов», как называл их ранний Юнг), литературный дискурс стал строиться как цепь мифологических ассоциаций, которые были далеки от обыденного понимания того, что́ такое литература, и от того, как понималась литература в XIX веке (Достоевский может здесь рассматриваться как главный предтеча художественной поэтики XX века). Литературное произведение стало коллажем цитат и реминисценций — это относилось к поэтике символизма и акмеизма, сюрреализма и экспрессионизма, к неомифологическим романам Джой-

са, Томаса Манна, Булгакова, Платонова — вплоть до Апдайка, Фаулза, Беккета, Ионеско, Роб-Грийе, отчасти позднего Набокова, Умберто Эко, Павича, С. Соколова. В. Сорокина. То же самое относится и к кинематографу XX столетия — фильмы «авторского» кино часто строятся как система неомифологических цитат и реминисценций, недоступных обыкновенному зрителю, как недоступен обывателю шизофренический бредовый язык.

Наряду с литературой и искусством шизотипическое мышление сыграло решающую роль в философии (Витгенштейн, Хайдеггер, постмодернисты — здесь неслучайно самоназвание «шизоанализ» у Делёза и Гваттари) и в психологии и психотерапии (главные персонажи здесь Юнг, Перлз, Мелани Кляйн, Лакан — представители шизотипического мышления). В их построениях и терапии большую роль играет вымышленная реальность, будь то архетипы у Юнга, гештальт у Перлза, «шизоидно-параноидная позиция» у Мелани Кляйн, «Реальное» у Лакана.

Особую роль в XX веке сыграло творчество Кафки. Применительно к нему сложность состоит в том, что его нельзя отнести ни к одной из описанных форм шизофрении (гебефренической, параноидной, кататонической). Как правило (за исключением таких текстов, как «Превращение»), в текстах Кафки нет выраженного параноидно-галлюцинаторного бредового начала. Тем не менее, мир его произведений чрезвычайно странный — безусловно это шизофренический мир. Как кажется, применительно к Кафке и его творчеству имеет смысл говорить о schyzophrenia simplex (простой шизофрении), особенность которой — в отсутствии продуктивной симптоматики, прежде всего бреда и галлюцинаций, и преобладании негативных симптомов — усталости, депрессии, ипохондрии, характерной шизофренической опустошенности.

Принято считать, что творчество Кафки отразило грядущий тоталитаризм с его иррациональностью и мистикой. Последнее не так уж далеко от действительности, если понимать это не вульгарно социологически. Сам феномен специфического тоталитарного сознания, присущий XX веку, —

это шизофренический феномен. Лучше всего это понял Джордж Оруэлл. Его концепт double-thinking — двоемыслия, — который он вводит в романе «1984», то есть такого положения вещей, когда человек говорит или думает одно, а подразумевает противоположное, есть не что иное, как квинтэссенция схизисного характера, тоталитарного мышления (как выразил это Оруэлл в другом романе, «Скотный двор», — «Все звери равны, но одни звери более равны, чем другие»).

Шизофрения — отказ от реальности, который состоит в отказе от семиотического осмысления вещей и знаков, в трансгрессивной позиции по отношению ко всему семиотическому. Парадоксально при этом, что семиотика как наука о знаках и знаковых системах актуализировалась именно в XX веке. Но это парадокс чисто внешний. Когда знаки стали исчезать, потребовалось их обосновать; когда граница между знаками и не-знаками обострилась, понадобилось понять, что́ такое знаковые системы. Во многом семиотика, структурализм, логический позитивизм, математическая логика, кибернетика были также рационалистическим заслоном против шизофрении, попыткой при помощи пусть логического, но все-таки позитивистски, причем обостренно позитивистски окрашенного научного мышления, противопоставить логику шизофреническому мифотворчеству. Попытки эти были неудачными — они оборачивались своей противоположной стороной — на оборотной стороне панлогицизма зияла иррационалистическая шизофреническая дыра. Это была ясно уже из «Логико-философского трактата» Витгенштейна, где панлогическое мышление объявляется неспособным решать важнейшие жизненные проблемы, ответ на которые — мистическое молчание, своеобразная метафизическая кататония. Деятельность Венского логического кружка, унаследовавшего идеи раннего Витгенштейна, в основе которой лежала попытка построить идеальный язык и защититься от шизофренической метафизики, увенчалась тем, что Гёдель доказал теорему о неполноте дедуктивных систем, которая резко ограничивала сферу применения логического дедуктивного мышления. Принцип

верификационизма сменился попперовским принципом фальсификационизма. Поппер, наследник Венских идей, считал, что проверкой истинности теории является, в сущности, ее ложность — это уже фактически схизоподобный принцип.

Так или иначе, но к ближе к концу второй половины XX века, вместе с кризисом так называемого «модернистского» мышления и с приходом постмодернизма, шизофреническая направленность культуры стала себя исчерпывать и на смену культурной шизофрении пришла постшизофрения, то есть, в сущности, актуализация шизотипического начала в культуре. Для постшизофрении как нового переходного постмодернистского культурного проекта не характерна та катастрофичность и болезненность, которой характеризовалось модернистское шизофреническое мышление. Отчаянные поиски границ реальности, отказ от которой знаменует шизофренический психоз, сменился тезисом о том, что все реальности равноправны. Апофеозом этого в логике была так называемая семантика возможных миров — разновидность модальной логики, зародившаяся в конце 1960-х годов, чьим основным тезисом был простулат о том, что действительный мир — это лишь один из возможных миров. Этим тезисом был снят болезненный поиск границ реального мира. Если миров много, то существовать в том или ином мире, психотическом или каком-то другом, не так страшно. Неслучайно, что к этому же периоду были приурочены психоделические опыты Грофа, который при помощи ЛСД прививал пациентам шизофреническое состояние сознания, которое, по его представлениям, излечивало их от душевных травм путем погружения в перинатальные и трансперсональные грезы. Излечивали эти эксперименты или нет, но трансперсональная психология оказала неоценимую услугу XX веку в том, что показала не-страшность психотического состояния, во многом укротила его.

К этому же времени относится движения антипсихатрии, основным пафосом которого была апология шизофренического сознания, попытка показать, что шизофреники не боль-

ные люди, а иначе устроенные типы сознания, может быть, даже во многом лучше, чем так называемые нормальные.

В настоящее время широкое распространение концепта «виртуальные реальности» еще более усилило тенденцию к нестрашному, а то и увеселительному путешествию в психозоподобные миры. Распространение персональных компьютеров с виртуальными играми окончательно дезавуировало миф об ужасе психотического.

Если в настоящее время считается, что каждый сотый человек на земле –шизофреник, то можно смело предположить, что каждый *десятый* страдает в той или иной мере шизотипическим расстройством личности, а среди людей, работающих в сфере культуры, пожалуй, каждый третий. Большой шизофренический проект культуры XX века можно считать завершенным. Если вернуться к вопросу о причинах его возникновения, то ответ может быть сформулирован в рамках циклической модели культурного развития, например парадигмы Чижевского, в соответствии с которой культурные циклы развиваются в двухтактном ритме — вначале культура актуализирует всё рациональное, всё позитивное, потом, когда содержательные аспекты исчерпываются, на смену приходит формализм, иррационализм и мистика. Так чередовались рациональный Ренессанс и иррациональное барокко, рациональный классицизм и иррациональный романтизм, наконец позитивистская реалистическая культура XIX века и иррациональная шизофреническая модернистская культура XX века. Уникальность ближайшего к нам культурного проекта можно объяснить «аберрацией близости» (термин Л. Гумилева), в соответствии с которой всё близкое кажется более значительным. Если отбросить аберрацию близости, то окажется, что в конце концов Босх был не менее безумным, чем Сальвадор Дали.

По-видимому, в соответствии с этой логикой впереди нас ждет новый рационалистический ренессанс.

Глава четвертая

Параноидное тело

4.1. «Мелкий бес» Федора Сологуба: от паранойи к шизофрении

Роман Сологуба является энциклопедией шизофренического сознания на всех его стадиях. Уже в самом начале повествования Передонов характеризуется всеми негативными признаками шизофренического расстройства: он подавлен, угрюм, на лице его выражение тупости и скуки, которое сменяется механическим мертвенным выражением в конце романа, говорит он со злобой, его охватывает страх и ужас, для него характерны тоска, тупость, равнодушие, отрывистый инфернальный хохот, неожиданно и немотивированно сменяющий тупое настроение. «Лицо у Передонова оставалось тупым и не выражало ничего. Механически, как на неживом, прыгали на его носу золотые очки и короткие волосы на его голове» [Сологуб 1988: 47]. Он одновременно обсессивен и паранойален, что нередко бывает при зарождении бреда преследования. Передонов обсессивно-анален, всё время подчеркивается его грязность, и всё его окружающее грязно — улицы, женщины. Он ненавидит чистеньких гимназистов, питая к ним некое угрюмое садистическое вожделение. Он нарциссичен — равнодушен ко всему, что не относится к его личности («он не принимал никакого участия в чужих делах, — не любил людей, не думал о них иначе, как только в связи со своими выгодами и удовольствиями» [30–31]). Передонов — эротоман, думает, что все жен-

щины в него влюблены и хотят выйти за него замуж. Он садист — любит, чтобы пороли гимназистов. Постепенно от бреда отношения он переходит к бреду отравления и преследования, далее к галлюцинациям: мелким визуальным (недотыкомка), характерным для алкогольного делирия (он всё время напивается), слуховыми и обонятельными. Для Передонова характерна нарциссическая грандиозность и мегаломания: он думает, что, когда он станет инспектором, благодаря покровительству княгини, все будут его уважать и восхищаться им.

У Передонова всё вызывает страх и отвращение («гадость», пакость» — его любимые слова). «У него не было любимых предметов, как не было любимых людей» [45]. Это отсутствие приятных эмоций и хороших объектов финский психоаналитик Вейкко Тэхкэ (см. о его взглядах на шизофрению в главе первой) считает признаком шизофрении («общей чертой для всех психотических состояний является экспериментальная утрата хорошего (либидинального) внешнего объекта» [Тэхкэ 2001: 296]).

Проследим развитие болезни Передонова последовательно по тексту. В романе подчеркивается грязная атмосфера, окружающая самого Передонова и его «близких». Они с Варварой и Володиным обливают стены квартиры кофе и топчут их каблуками, чтобы сделать «пакость» хозяйке. Передонов чрезвычайно скуп, и в романе всё время говорится о деньгах.

> — Да еще плати ей месяц, за такую-то гадость.
> Передонов захохотал от радости, что выедет и за квартиру не заплатит [32].

> Передонов и сам знал, что два рубля, но ему приятнее было бы заплатить только рубль [146].

> Передонов продолжал ставить свои условия:
> — Другие из скупости покупают тонкие обручальные кольца, серебряные вызолоченные, а я так не хочу, а чтоб были настоящие золотые. Я даже хочу вместо обручальных колец заказать обручальные браслеты — это и дороже и важнее [209].

Смесь обсессии (золото в психоанализе приравнивается к испражнениям) и бреда (обручальные браслеты).

> Поцелуй мой кукиш, дам денег, не поцелуешь — не дам [213] (Передонов носит палку с набалдашником-кукишем.)

> Недотыкомка бегала под стульями и по углам, и повизгивала. Она была грязная, вонючая, противная, страшная [233]. (Галлюцинация сочетается с обессивным началом — восприятие галлюцинаторного объекта как грязного.)

> Давайте пачкать и в зале [47].

> Он боялся сквозняка, — простудиться можно. Поэтому в квартире было душно и смрадно [63].

Чисто вымытых гимназистов он презирал (презрение — нарциссический аффект — см. [Кохут 2003]); см. также нашу статью «Апология нарциссизма» в одноименной книге [Руднев 2007d]) и преследовал. Он называл их ласкомойками. Неряхи были для него понятнее [37].

> Чистые какие, — думал он, — даже в ушах ни грязинки... Пожалуй, — думал Передонов, — их никогда не секут [107]. (Здесь сочетается обсессия и садизм.)

Передонов боится черной книги, боится ходить по определенной стороне улицы, он перевешивает в сортир то портрет Пушкина, то портрет Мицкевича.

> Наряжаться, чиститься мыться. На все это нужно время и труд; а мысль о труде наводила на Передонова тоску и страх. Хорошо бы ничего не делать, есть, пить, спать да и только! [249].

> Только сравнить, — безумный, грубый, грязный Передонов — и веселая, светлая, нарядная благоуханная Людмилочка [285].

В сущности, Передонов окончательно сходит с ума оттого, что влюбляется в слишком чистого телом и душой Сашу Пыльникова, которого он хочет уличить в том, что тот девочка, и высечь. Садизм — это ведь вид извращения, а значит, вид извращенного сексуального наслаждения. Передо-

нов совершает обсессивные обряды заговора, граничащие с бредом, он «чурается»:

> Передонов закружился на месте, плевал во все стороны, и бормотал:
> — Чур-чурашки, чурки-болвашки, буки-букашки, веди-таракашки. Чур меня. Чур меня. Чур, чур, чур. Чур-перчур-расчур.
> На лице его изображалось строгое внимание, как при совершении важного обряда. И после этого необходимого действия он почувствовал себя в безопасности от рутиловскогго наваждения [60].

Обсессия сменяется у Передонова бредом отношения, отравления и преследования, причем эти бредовые идеи идут у него вперемежку, вразрез с традиционными представлениями о развитии шизофренического психоза — вначале бред отношения, затем бред преследования, затем бред величия (см., например, [Ясперс 1997; Рыбальский 1991]).

> Передонов так же внезапно перестал смеяться, и угрюмо сказал [1], тихо почти шепотом:
> — Донесет, мерзавка.
> — Ничего не донесет, нечего доносить, — убеждал Рутилов.
> — Или отравит, — боязливо шептал Передонов [27].

> Передонов угрюмо взглянул на нее, и сказал сердито:
> — Нюхаю, не подсыпано ли яду.
> — Да что ты, Ардальон Борисыч! — испуганно сказала Варвара.
> — Господь с тобой. С чего ты это выдумал?
> — Омегу набуровила! — ворчал он.
> — Что мне за корысть травить тебя, — убеждала Варвара, — полно тебе петрушку валять.
> Передонов еще долго нюхал, наконец успокоился и сказал:
> — Уж если яд, так тяжелый запах непременно услышишь, только поближе нюхнуть, в самый пар [36].

> «Еще подсыплет чего-нибудь», — подумал он (40).

> Мурин громко крикнул:
> — Пли!

[1] Пунктуация Ф. Сологуба не совпадает с современной.

И прицелился в Передонова кием. Передонов крикнул от страха, и присел. В его голове мелькнула глупая мысль, что Мурин хочет его застрелить [53].

А еще на кухне подсыплют ему яду, — Варя со злости подкупит кухарку [59].

Верига подвинул Передонову ящик с сигарами. Передонов побоялся взять и отказался [103].

Тоскливо было на душе у Передонова. Володин все не пристроен. — смотри за ним в оба, не снюхался бы с Варварою <...> У нее есть родня в Петербурге: напишет, и, пожалуй навредит [153].

Таких цветов, вспомнил Передонов, много в их саду. И какое у них страшное название. Может быть, они ядовиты. Вот, возьмет их Варвара, нарвет целый пук, заварит вместо чаю и отравит его, — потом уж когда бумага придет, — отравит, чтоб подменить его Володиным. Может быть, они уже условились. Недаром же он знает, как называется этот цветок [153].

«Еще отравят, — подумал он. — Отравить-то всегда легче, -сам выпьешь, и не заметишь, яд сладкий бывает, а домой приедешь, и ноги протянешь» [182].

Передонову кажется, что все над ним смеются:

«Надо мной смеетесь? — спросил он [34].

Ему кажется, что сама природа за ним наблюдает:

А вокруг спустилась ночь, тихая шуршащая зловещими подходами и пошептами <...> В глубине двора подозрительно шептались о чем-то деревья рутиловского сада. Передонов уже начал бояться что, пока он тут стоит, на него нападут и ограбят, а то так и убьют. Он прижался к самой стене, в тень, чтобы его не видели, и робко ждал [57].

Все предметы за тьмою странно и неожиданно таились, словно в них просыпалась иная, ночная жизнь, непонятная для человека, и враждебная ему. Передонов тихо шел по улицам, и бормотал:
«Ничего не выследишь. Не на худое иду. Я, брат, о пользе службы забочусь. Так-то» [177].

Во рву на улице, в траве под забором, может быть кто-нибудь прячется, вдруг выскочат и укокошат. И тоскливо стало Передонову [60].

Передонов болезненно боится полицейских — городовых и жандармов, так как ему кажется, что на него донесут из-за того, что он у себя в доме держит Писарева (не забудем, что этот безумный монстр — учитель русского языка и литературы!):

— А Наташка-то наша, — сообщила Варвара, — от нас прямо к жандармскому поступила.
Передонов вздрогнул, и лицо его выразило ужас [65].

На углу двух улиц он встретил жандармского штаб-офицера. Неприятная встреча! [74]

В воротах, распахнутых настежь, попался Передонову городовой, — встреча, наводившая в последние дни на него уныние. <...> Грязно было на дворе [112].

Передонов не выносил, когда на него пристально смотрели:

— Чего вы на меня глазеете? — грубо спросил он. — На мне узоров нет. Или вы сглазить меня хотите? [80]

В классе Крамаренко смотрел на Передонова в упор, и улыбался, и это еще более страшило Передонова [190].

Передонов бредово мнителен, он может себе вообразить, что у него вместо носа вскочит свиной пятачок:

— Ардальон Борисыч, а у тебя есть пятачок?
— Есть да тебе не дам, — злобно ответил Передонов.
Рутилов захохотал.
— Коли у тебя есть пятачок, так как же ты не свинья! — крикнул он радостно.
Передонов в ужасе хватился за нос.
— Врешь, какой у меня пятачок, у меня человечья харя, — бормотал он [62].

У Передонова начинается мегаломания:

— Господин инспектор второго ранга Рубанской губернии, — бормотал он себе под нос, — его высокородие статский советник Передонов. Вот как! Знай наших! Его превосходительство директор народных училищ Рубанской губернии, действительный статский советник Передонов. Шапки долой! В отставку подавайте! Я вас подтяну!
Лицо у Передонова сделалось надменным: он получал уже в своем скудном воображении долю власти [186].

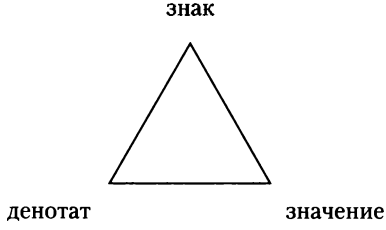
Паранойяльный бред занимает промежуточное положение между большим психозом типа шизофрении и классическим неврозом вроде обсессии[2]. С одной стороны, паранойяльный бред — это настоящий бред, то есть такое положение вещей в сознании, когда картина мира, которую это сознание продуцирует, фундаментально не соответствует картине мира того социума, в котором он находится (говоря на более категоричном языке традиционной психиатрии — это «неправильное, ложное мышление»). С другой стороны, главной чертой паранойяльного бреда, отделяющего его практически от всех остальных видов бреда, заключается в том, что бредовой (неправильной, ложной) в нем является только основная идея, посылка. Остальное содержание бреда, выводящееся из этой посылки, обычно в этом случае бывает вполне логичным, и даже подчеркнуто логичным (поэтому паранойяльный бред называют систематизированным и интерпретативным), или, как говорят психиатры, «психологически понятным».

[2] Проблема разграничения паранойи и шизофрении, то есть наличие двух точек зрения: 1) паранойя — это начальная стадия шизофрении; 2) паранойя — это отдельное заболевание — до сих пор не решена в клинической психиатрии (обзор точек зрения по этому вопросу см., например, [Смулевич, Щирина 1972]). Мы будем исходить из принятой в западной традиции точки зрения, что любое расстройство личности может проходить в трех регистрах: невротическом, пограничном и психотическом [МакВильямс 1998; Кернберг 2000] — и что паранойя здесь не исключение, то есть может быть паранойяльный невроз (паранойяльная психопатия, акцентуация), паранойяльное пограничное состояние и паранойяльное психотическое состояние (паранойяльный бред). В целях концептуальной ясности условной границей между паранойяльным бредом и параноидным бредом (и тем самым между паранойей и параноидной шизофренией) мы будем считать наличие экстраекции [Руднев 2001], то есть галлюцинаций.

Так, например, при паранойяльном бреде ревности ложной является главная посылка больного, что жена ему постоянно и систематически изменяет чуть ли не со всеми и подряд. Всё остальное в поведении больного — слежка за женой, проверка ее вещей, белья, гениталий, устраивание допросов и даже пыток с тем, чтобы она призналась (подробно см. [Терентьев 1991]), — всё это логически вытекает из посылки. То есть поведение параноика хотя и странно, но оно логически не чуждо здоровому мышлению в отличие, скажем, от поведения шизофреника, который может утверждать, что он является одновременно папой римским и графом Монте-Кристо, что его преследуют инопланетяне, которые при помощи лучей неведомой природы вкладывают ему свои мысли в мозг. Говоря языком двух наших предыдущих исследований [Руднев 2001; 2001б], можно сказать короче. Паранойяльный бред тем отличается от шизофренического, что в нем нет экстраекции и экстраективной идентификации, то есть у бредящего параноика не бывает галлюцинаций и он не отождествляет себя с другими людьми. Если же это начинает происходить, то это означает, что перед нами была паранойяльная стадия шизофренического психоза и теперь она переходит в параноидную стадию, для которой характерна экстраекция.

Но нас в данном случае интересует именно такой бред, при котором нет экстраекции. Этот феномен интересен тем, что он очерчивает границы, отделяющие психоз от непсихоза и подчеркивающие сущность психоза. Основное отличие бредящего параноика от шизофреника заключается в том, что параноик разделяет одну и ту же фундаментальную картину мира со здоровыми людьми, не сходясь с ними только в одном пункте, который составляет главную мысль бреда, например, измена жены, или тот факт, что евреи добиваются мирового господства. Но, сохраняя фундаментально общую картину мира со здоровыми людьми, параноик заостряет, акцентуирует ее черты, что позволяет нам тем самым попытаться обнаружить, в чем именно эти черты состоят.

Главное различие между картиной мира нормального человека (нормального невротика) и картиной мира психотика заключается в том, что в последнем случае означающее, символический аспект, не просто превышает означаемое, «реальность», но полностью ее подменяет [Лакан 1998]. То есть психотическое сознание оперирует знаками, не обеспеченными денотатами. Этих денотатов просто не существует. И в этом сущность экстраекции. При этом важно не только то, что психотик всё придумывает, но что источник его выдумок — галлюцинации, которые находятся по ту сторону семиотики, поскольку у знака должно быть две стороны: означаемое и означающее, план содержания и план выражения (или денотат) — у галлюцинаций нет плана выражения, нет денотата. В каком-то смысле их странность как раз состоит в этой семиотической неопределенности. Но при этом экстраективное сознание не нуждается в семиотическом подтверждении. Ему вполне достаточно ссылок на собственный опыт, который носит транссемиотический характер. Ему всё это нашептали голоса — а что это за голоса, какова их семиотическая природа, их статус, не только не известно, но и не важно в принципе. Достоверность экстраективного опыта гарантируется самим наличием этого опыта. В этом суть шизофренического бреда — он сметает треугольник Фреге:



При шизофрении знак, денотат, значение — всё смешивается. Слово и вещь перестают различаться. С точки зрения наблюдающего за шизофреническим бредом здорового сознания никаких денотатов там вообще нет — у галлюцина-

ций нет денотатов, во всяком случае, для другого[3]. А если нет денотатов, то нет и знаков. То есть для шизофреника знак и предмет, как для первобытного человека, — это, по всей видимости, одно и то же. Поэтому мы говорим, что шизофреник живет по ту сторону семиотики.

И вот паранойяльное сознание интересно как раз тем, что оно предельно заостряет, карикатуризирует семиотичность мира здоровых людей. По нашему мнению, специфическая гротескная семиотичность является главной отличительной чертой паранойи. Ср.:

> Параноидный человек по-своему интерпретирует картину мира, но он очень точен в деталях. Свои предубеждения и интерпретации он накладывает на факты. Его интересует не видимый мир, а то, что за ним скрыто, и в видимом мире он ищет к этому ключи. Его интересуют скрытые мотивы, тайные цели, особое значение и т. п. Он не спорит с обычными людьми о фактах; он спорит о значении фактов [Шапиро 2000: 58].

Практически во всех проявлениях окружающей жизни параноик видит знаки того, чтó имеет отношение к его бреду (или сверхценной идее). В случае бреда отношения все или подавляющее большинство элементов действительности вокруг больного воспринимаются как знаки того, что все думают о нем и все свидетельствуют о нем. При бреде ревности практически всё в поведении жены (или мужа) являются знаками того, что она (он) изменяет. При эротомании, напротив, всё в поведении объекта является знаковыми свидетельствами того, что он влюблен в субъекта (отсюда такие характерные для параноиков выражения, как *красноречивый* взгляд, *многозначительная* улыбка, *прозрачный* жест, *не оставляющий никакого сомнения* кивок головой, *слишком понятное* замешательство и т. п.).

[3] Это то же самое, что индивидуальный язык, над проблемой которого любил размышлять Витгенштейн. Индивидуального языка не может быть, потому что если этим языком может пользоваться только один человек, то это уже не язык, поскольку язык в принципе социальный феномен [Витгенштейн 1994а].

Приведем известные клинические примеры, свидетельствующие о повышенно знаковом восприятии мира при паранойяльном бреде.

Первый пример из Блейлера — бред отношения:

> В начале болезни пациентки пастор сказал в проповеди: «Со дня Нового года у меня не выходит из головы: паши новь, не сей между терниями». Вскоре после этого по улицам носили в виде масленичной шутки изображение прыгающей свиньи с надписью: «выступление знаменитой наездницы мадам Дорн (Dorn — по- немецки — терний). Тогда пациентке стало ясно, что люди поняли намеки пастора. Свинья — намек на то, что больная была «непорядочной».
> Надзиратель отделения входит, насвистывая, в канцелярию. Бредовая идея: директор больницы хочет отстранить ее от работы; люди знают об этом и уже радуются этому.
> Какой-то неизвестный человек идет по направлению к дому и зевает. Он хотел дать ей понять, что она лентяйничает и должна быть отстранена от работы.
> Когда она была еще у себя дома, она прочла в одной газете, что в Базеле какая-то девушка упала с лестницы. Бредовая идея: журналист хочет дать ей понять, что, находясь на прежней службе, она недостаточно хорошо вытирала пыль с лестницы [Блейлер 2001: 103].

Следующий клинический пример (бреда ревности) — из современной монографии:

> ...Стоит жене сходить в магазин, как он, как он обвиняет ее в том, что она имела за столь короткое время сношения с несколькими мужчинами. Дома замечает признаки посещения жены мужчинами (не так лежат спички, сигареты). Следит за ней, прячась возле проходной предприятия, где она работает; проверяет ее белье, осматривает тело, половые органы, когда жена моется, обвиняет ее в том, что она «замывает следы». Не выпускает жену ни на шаг из квартиры, ревнует ее буквально ко всем мужчинам. <....>
> «Вспоминал», что жена была беременна от другого парня, с которым встречалась до замужества, находил уши у детей такими же, как у того парня [Терентьев 1991: 162].

В своем поведении параноик, особенно патологический ревнивец, уподобляется детективу — он следит за женой, устраивает ей допросы, ведет протокол следствия [Там же], то есть играет в «языковую игру» повышенной степени семиотичности. Фактически мир для этого человека представляет собой послание, адресованное ему одному. Причем смысл этого послания уже заранее ему известен. Всё свидетельствует об одном и том же.

В этом основное отличие параноического восприятия мира от обсессивного, которое тоже семиотично, но в отличие от паранойяльного, где все знаки имеют одно значение, в обсессивном мышлении этих значений два — плохое и хорошее, благоприятное и неблагоприятное. Если встречается баба с пустым ведром, то это неблагоприятный знак, если с полным — благоприятный. Если сложить цифры на номерном знаке проезжающей машины и получится четное число, это благоприятный знак, а если нечетный, то неблагоприятный, и так далее. Получается, что у обсессивного человека всё же есть надежда на благоприятный исход, у параноика ее практически нет, потому что, если все имеет значение, причем одно и то же значение, то это почти равносильно тому, что всё вскоре значение потеряет, то есть значение престанет быть значением и станет реальностью. Это действительно происходит, когда паранойяльный бред переходит в параноидный.

Когда параноик читает газету или слушает радио и вычитывает и выслушивает там что-то о себе и когда шизофреник делает то же самое, разница в том, что параноик читает реальные знаки, но прочитывает всё в своем духе. Для параноидного шизофреника реальный источник информации — это только повод, «пенетративный» канал связи [Сосланд 2005]. Он может быть и реальным, и галлюцинаторным. Ср. следующее свидетельство шизофренички:

> На следующий день по телевидению передавали концерт «С песней по жизни». И мне вдруг показалось, что все песни исполнялись специально для меня, для моей мамы, для моего

мужа и для Игоря. Игорь — это парень, которого я любила очень давно, лет 8–9 назад. И вот, когда я слушала песни, мне показалось, что артисты поют о той моей первой любви к Игорю. Да и в самих артистах, мне казалось, я узнаю, его, Игоря, мужа Родиона и себя.

В тот день я слушала все передачи по радио и стала их конспектировать. Мне казалось, что передача «Шахматная школа» идет по радио специально для меня. Я стала воображать себя уже разведчиком, а передача «Шахматная школа» как бы была для меня зашифрованным сообщением из «центра». Итак, сначала я артистка, затем разведчик, наконец, космонавт [Рыбальский 1986: 193].

Начало как будто паранойяльное — бред отношение, потом мы видим, что это параноид — в момент галлюцинирования, экстраекции; здесь даже присутствует элемент экстраективной идентификации — больная отождествляет себя с социально престижными ролями. При параноидном бреде уже нет нужды в реальных знаконосителях — если бы не было телевизора и радио, пациентка услышала бы «голоса». То есть при шизофреническом психозе происходит полное отчуждение сферы символического — шизофреническая «семиотика», семиотика Даниила Андреева, президента Шрёбера, экстраективная семиотика строится на мнимых знаконосителях галлюцинаторного характера.

Паранойяльный бред интересен тем, что здесь, может быть, в последний раз, больной еще пытается говорить на языке, общем для него и мира. С параноиком уже нельзя спорить о том, действительно ли значит что-либо данный ему знак или нет, но во всяком случае понятным является, на какой элемент реальности он указывает: на улыбки, пятна на белье, многозначительные взгляды — формально-феноменологически они действительно существуют в реальности для другого лица.

Паранойяльыный бред у Передонова, постепенно переходящий в экстраективный шизофренический бред преследования с галлюцинациями, построен на идее, что его сожительница Варвара хочет подменить его Володиным:

Передонов не любил размышлять. В первую минуту он всегда верил тому, что ему скажут. Так поверил он и влюбленности Володина в Варвару. Он думал: вот окрутят с Варварой, а там как поедут на инспекторское место, отравят его в дороге ерлами (ерлы — кушанье, которое предложил ему Володин, род кутьи. — *В. Р.*), и подменят Володиным: его похоронят как Володина, а Володин будет инспектором. Ловко придумали! [Сологоуб 1988: 43].

Передонов верит всему, что ему говорят, потому что логика у него изначально дефектная, шизофреническая. Ср. характерный эпизод, когда Рутилов уговаривает его жениться на одной из своих сестер:

— Ты только постой у ворот, — убедительно говорил Рутилов, — я тебе любую выведу, которую хошь. Ну, послушай, я сейчас тебе докажу. Ведь дважды два четыре, так или нет?
— Так, — отвечал Передонов.
— Ну вот, дважды два четыре, что тебе следует жениться на моей сестре.
Передонов был поражен.
«А ведь и правда, — подумал он, — конечно, дважды два четыре». И он с уважением посмотрел на Рутилова. «Придется венчаться!» [54]

Для параноика, как мы уже говорили, важное значение имеет повышенная гротескная семиотичность. Последнее у Передонова выражается в том, что он любит знаки отличия: ордена, погоны, кокарды:

Надел мало употребляемый им фрак <...> Досадовал, что нет ордена <...> Ну, да вот при новой форме будет видно. Хорошо, что там погоны будут по чину, а не по классу должности. Это важно будет, — погоны, как у генерала. И одна большая звездочка. Сразу всякий увидит, что идет по улице статский советник [88].

Передонов вынул из коробки шапку с кокардою. Он решил, что отныне будет носить только ее [111].

Он бормотал несвязные слова и, сидя в кресле, старался держать шапку так, чтобы исправник видел кокарду [113].

Стали выходить из церкви. Заметили что у Передонова не шляпа, как всегда прежде, а фуражка с кокардою [121].

Передонов не сомневался, что раскрытие в одном из гимназистов девочки обратит внимание начальства и что, кроме повышения, ему дадут орден [137].

Но постепенно Передонов начинает терять тестирование реальности, он переходит из паранойяльной стадии в параноидную:

...Чувства его служили ему еще хуже. И мало-помалу вся действительность заволакивалась перед ним дымкой противных и злых иллюзий [120].

Начинается галлюцинирование:

Одно странное обстоятельство смутило его. Откуда-то прибежала удивительная тварь неопределенных очертаний, — маленькая, серая, юркая недотыкомка. Она посмеивалась, и дрожала, и вертелась вокруг Передонова. Когда же он протягивал к ней руку, она быстро ускользала, убегала под дверь или под шкап, а через минуту появлялась снова, и дрожала, и дразнилась, — серая, безликая, юркая [126].

Он взял распечатанную колоду, которая только однажды была в употреблении, и принялся перебирать карты, словно отыскивая в них что- то. Лица у фигур ему не понравились: глазастые такие.
В последнее время за игрою, ему все казалось, что карты ухмыляются. Как Варвара. Даже какая-нибудь шестерка являла нахальный вид, и непристойно вихлялась.
Передонов собрал все карты, какие были, и остриями ножниц проколол глаза фигурам, чтобы они не подсматривали [192].

Все хохотали, а Передонов оставался угрюм и молчалив. Ему казалось, что ослепленные фигуры кривляются, ухмыляются и подмигивают ему зияющими дырками в своих глазах <...> пиковая дама даже зубами скрипела, очевидно, злобясь на то, что ее ослепили [194].

Визуальные галлюцинации начинают идти вперемежку со слуховыми:

Смех — тихий смешок, хихиканье да шептанье девиц Рутиловых звучали в ушах Передонова, разрастаясь порою до пределов необычайных, — точно прямо в лицо ему смеялись лукавые девы, чтобы рассмешить — погубить его. <...>
Порою, меж клубами ладанного дыма, являлась недотыкомка, дымная синеватая, глазки блестели огоньками, она с легким звяканьем носилась иногда по воздуху, но недолго, а все больше каталась в ногах у прихожан, издевалась над Передоновым и навязчиво мучила [204].

Почему так боится Передонов смеха, почему рассмешить — это значит погубить? Ему всё время кажется, что над ним смеются («собаки хохотали над ним, люди облаивали его» [223]), и в романе почти на каждой странице раздается смех, хихиканье, хохот. Отрывисто хохочет часто и сам Передонов. Потому что смеется дьявол (как известно, Иисус никогда не смеялся). Это дьявол издевается над мелким бесом Передоновым, он — оборотень, как оборотнем кажется ему Саша Пыльников (ему кажется, что это девочка, переодетая в мальчика), собственный кот («Кот уже стал ему страшен, и чихание его показалось ему злою хитростью», он тут же называет кота чертом [214]; в фольклоре кот действительно инфернальное животное, особенно черный — вспомним «Мастера и Маргариту») и его приятель Володин, который на глазах Передонова превращается в барана, и Передонов в конце-концов, в приступе безумия, подобно тому, как Каин убивает своего брата Авеля, режет Володина ножом по горлу, как жертвенного барана. Даже гимназисты кажутся ему в бреду оборотнями, картами-восьмерками [234].

Экстраективная действительность вконец побеждает Передонова, вся реальность — это уже бредово-галлюцинаторная псевдореальность психотика:

Уже Передонов был весь во власти диких представлений. Призраки заслонили от него мир. Глаза его, безумнее, тупые, блуждали, не останавливаясь на предметах, словно ему всегда хотелось заглянуть дальше их, по ту сторону предметного мира... [250]

Ветка на дереве зашевелилась, съежилась, почернела, закаркала, и полетела вдаль. Передонов дрогнул, дико крикнул и побежал домой [206].

Дверь в переднюю казалась Передонову особенно подозрительною. Она не затворялась плотно. Щель между ее половинами намекала на что-то, таящееся вне. Не валет ли там подсматривает? Чей-то глаз сверкал, злой и острый [232].

Кот следил повсюду за Передоновым широко-зелеными глазами. Иногда он подмигивал, иногда страшно мяукал. Видно было сразу, что он хочет подловить в чем-то Передонова, да только не может и потому злится. Передонов отплевывался от него, но кот не отставал [233].

Передонов ворчал:
Напустили темени, а к чему? [212]

Характерен неопределенно-личный оборот. Когда хотят сказать, что какие-то одушевленные силы действуют тайно и в злонамеренных целях, употребляют неопределенно-личные конструкции: «Ну вот, опять по телевизору ничего хорошего не показывают»; «Ну, теперь опять будут душить свободу!» То есть Передонов воспринимает естественные природные явления — наступление темноты просто из-за вечера — как вражеские козни какой-то одушевленной дьявольской силы, от которой он уже не может «зачураться», поскольку психотическое в его сознании победило.

Ср. еще один такой же пример:

Когда Передоновы возвращались из-под венца, солнце заходило, а небо все было в огне и золоте. Но не нравилось это Передонову. Он бормотал:
— Наляпали золота кусками, аж отваливается. Где это видано, чтобы столько тратить! [218–219]

Между тем, несмотря на то что «Мелкий бес» это действительно энциклопедия паранойяльно-параноидного сознания, в чем читатель мог убедиться, сама структура сологубовского романа не шизофренична, а скоре шизотипична, то есть наполнена цитатами и реминисценциями. Уже са-

мые первые фразы «Предисловия ко второму изданию», где автор говорит о том, что в Передонове он изобразил всё отвратительное в современном человеке, является несомненной реминисценцией к «Предисловию» «Героя нашего времени», где Лермонтов говорит о том, что Печорин портрет не автора, а потрет пороков самого времени. Точно так же последняя фраза романа, где Передонов после убийства Володина сидит с бессмысленным выражением лица, отсылает к соответствующей сцене «Идиота» Достоевского, когда в таком же примерно положении находят Мышкина после проведенной ночи с Рогожиным у трупа Настасьи Филипповны. В романе «Мелкий бес» так же обсуждают литературный прототип Передонова — чеховского «Человека в футляре», как в «Бедных людях» Достоевского обсуждают литературный прототип Девушкина — гоголевского Башмачкина. Но мы не будет углубляться в эти аллюзии, потому что они очень хорошо изучены литературоведами, начиная со знаменитой статьи Зары Григорьевны Минц «О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов» [Минц 1979].

4.2. Поэзия и психоз: «Кругом возможно Бог» Александра Введенского

Как соотносятся поэзия и психическая патология? Вспомним первый попавшийся на память фрагмент:

Я помню чудное мгновенье,
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Возникает желание или соблазн сказать: «Здесь нет никакой психопатологии, здесь все кристально чисто». Возможно, на самом деле так оно и есть. Ведь по признанию авторитетов в области художественной патографии, Пушкин синтонный поэт, сангвиник, гармонично, безмятежно

пребывающий среди вещей. Когда ему хорошо, он вспоминает чудное мгновенье, когда у него плохое настроение (диатетическая пропорция), он грустит. Вот так, например:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как печаль, вино минувших дней
В моей душе, чем старей, тем сильней

Почему мы относимся с иронией к определению такой поэзии как синтонной, что мы можем противопоставить такому определению? В слове «синтонный» кажется неверной та привилегированность, которая отдается циклоидной конституции. А ведь на самом деле это просто такой характер, которому то грустно, то весело — и в этом вся его суть. Мы будем называть, чтобы не создавать предпочтений, такую поэзию *принимающей* мир — как в веселом, так и в грустном регистре (впрочем, ведь «грустное» может разрастись и до масштабов психоза — маниакально-депрессивного) в противоположность поэзии *отрицающей*, отвергающей мир, то есть шизоидной поэзии.

Как дымный столп светлеет в вышине! —
Как тень внизу скользит, неуловима!..
«Вот наша жизнь, — промолвила ты мне, —
Не светлый дым, блестящий при луне,
А эта тень, бегущая от дыма...»

Здесь внешний мир, который принимается сангвиником, отвергается шизоидом Тютчевым во имя некоего высшего мира, «вечного и бесконечного мира» символических ценностей, Бога. Внешний мир — это только тень. Ну и что? Разве здесь есть нечто, что в принципе более патологично по сравнению с «Я помню чудное мгновенье»? Когда Кречмер противопоставлял две этих конституции — циклоидную и шизоидную, — он ведь преимущественно говорил о связи первой с маниакально-депрессивным психозом, а второй — с шизофренией. Именно это для него было важно как для психиатра. И каждый, кто внимательно прочтет его, может

в этом убедиться (мы имеем в виду книгу «Строение тела и характер»). То есть вопрос, в сущности, стоит так: какой психоз лучше, «здоровее» — МДП или шизофрения? И, отвечая на этот вопрос, мы отчасти невольно соглашаемся с поборниками привилегированного положения синтонного характера. МДП — лучше и «здоровее», чем шизофрения, она реже бывает и чаще излечивается. Вот и получается, что циклоид на самом деле здоровее шизоида. Но только в этом смысле поэзия Пушкина здоровее поэзии Тютчева.

Но есть поэзия, не только не принимающая мира и не только его отвергающая, но *диссоциирующаяся* с ним — это шизофреническая поэзия. Это поэзия Хлебникова, Мандельштама (особенно позднего), Хармса, Заболоцкого (раннего), Олейникова, Введенского. Мы говорим, что такая поэзия не просто отвергает реальность, хотя «отказ от реальности» со времен Фрейда — это стандартное обозначение психоза, потому что в ней мира, реальности по сути дела уже нет, она *уже* была когда-то раз и навсегда отвергнута. Поэтому мы говорим здесь о диссоциации с миром как о состоянии более длительном и адекватно отражающем шизофренический статус субъекта и тем самым текста, если мы занимаемся шизофреническим текстом, как в данном случае. А что значит «диссоциация»? Это означает некую рассогласованность, дисгармоничность — реальность сама по себе, а поэтическое сознание само по себе. Можно ведь и проще сказать — что в такой поэзии события «происходят» в бредовом мире. Но вот бредовый мир мы и понимаем как мир, диссоциированный с субъектом. Хотя и отказ, причем очень активный отказ, неприятие обыденного мира, агрессия по отношению к нему, даже ненависть к внешнему миру, ненависть к реальности — это тоже всё, конечно, есть в таком творчестве. Просто это творчество существует уже после того, как этот отказ произошел, он этой агрессией не определяется. У обэриутов, например, нет ненависти к внешней реальности, они просто к ней относятся как к некоей болванке, как к чему-то несерьезному, над чем можно только поиздеваться, что можно только коверкать. Потому что только ко-

веркая такое сознание может выйти в подлинную реальность, назовем ли мы ее бредовой или как-нибудь еще, это значения не имеет.

Не имеет это значения потому, что про психотическую поэзию нельзя сказать, что она строит некий альтернативный бредовый мир — она скорее борется с имеющимся миром, борется при помощи диссоциации. Происходит это путем простого, в сущности, и если не единственного, то, несомненно, главного поэтического приема — абсурда. Абсурдируя мир, шизофреническая поэзия диссоциируется с ним, она его ставит как нечто постороннее своему сознанию. А ведь сознание шизофреника — это в психическом смысле умершее или умирающее сознание. Поэтому мир психически живых такому сознанию чужд и смешон. При помощи абсурда такая поэзия отгораживается от этого чуждого мира. И поэтому ее тема — это, прежде всего, смерть и то, что будет после смерти, ведь такое сознание и живет после смерти, «психической смерти». Особенно тема смерти и состояния после смерти важна для творчества Введенского, которым мы и будем здесь в основном заниматься.

Солнце светит в беспорядке,
и цветы летят на грядке,
Тут жирная земля лежит, как рысь,
Цветы сказали небо отворись
и нас возьми к себе.
Земля осталась подчиненная своей горькой судьбе.

Это начало поэмы-мистерии «Кругом возможно Бог». Что здесь можно заметить, в этом фрагменте, в свете интересующей нас проблематики? То, что солнце «светит в беспорядке», — это диссоциированный образ: непонятно, как себе это можно представить — в беспорядке светящее солнце. Вместо «лежат» про цветы сказано «летят», хотя на грядке они и не лежат, а растут или цветут. Земля лежит, как рысь, — тоже диссоциированный образ — вместо «рысь» здесь могло бы быть все, что угодно: червь, крот, медведь, социализм, Красная Армия. «Рысь» просто подошла в рифму с «отворись»

(у обэриутов очень часты такие намеренно и утрированно инфантильные мотивации в постановке того или другого слова, как в поэзии капитана Лебядкина, которую Заболоцкий, например, открыто объявлял предшественницей своей поэзии). Цветы далее просят небо взять их с собой, то есть просят, в сущности, о смерти. И не случайно, что эта строка о смерти — единственно осмысленная, не диссоциированная в обыденном понимании осмысленности. Земля (после отправки цветов на небо) остается одинокой. Для психотической поэзии очень существенно (для ее формальной стороны), что (в данном случае) эта последняя строка резко выбивается по стихотворному метру от предыдущих. Если первые четыре строки написаны двусложником с переменной анакрусой (то есть как бы смесью строк ямба и строк хорея), то последняя строка ни в какой размер не лезет — это очень характерный для Хлебникова и обэриутов ход — диссоциация на уровне стихотворного ритма (или метра, мы сейчас в эти стиховедческие детали не будем вдаваться).

Теперь обратимся к интерпретации этих строк, данной в проницательной статье Л. Ф. Кациса, который связывает содержание поэмы Введенского с реальными событиями предпасхальной Страстной недели 1931 года и последовавшим в один из этих дней самоубийством Маяковского (закономерно, что тема обоих событий — смерть). Вот что пишет автор статьи:

> Обратимся теперь к самому началу поэмы-мистерии Введенского. Она начинается с загадочного «священного полета цветов». Этот полет так бы и остался загадкой, если бы не упоминание в монологе *Стрикобреева* «Петра Ильича». Соотнеся имя Чайковского с «Танцем цветов» в рождественском балете «Щелкунчик», мы увидим, что «сон о Рождестве» — это явь смерти в перевернутом по отношению ко сну реальном мире, а «полет цветов» в таком случае — похоронные цветы, принесенные Маяковскому и плывущие под звуки траурного марша на похоронах поэта. Мотивировку же священности полета цветов мы обнаружим у Маяковского в «Прологе» поэмы «Человек»: «Звенящей болью любовь замоля, / душой / оное шествие чающей, слышу / твое, земля: / «Ныне отпущаеши!» / В ковчеге

ночи, новый Ной, / я живу в разливе риз / сейчас придут, / придут за мной / и узел рассекут земной / секирами зари» [Кацис 2000].

В своем исследовании Л. Кацис справедливо протестует против мнения, в соответствии с которым стихи обэриутов бессмысленны, и со свойственной ему проницательностью и эрудицией подыскивает почти к каждому фрагменту поэмы некоторые контексты, осмысливающие содержание этих фрагментов. Примерно так поступал ранний Юнг, пытавшийся, и часто успешно, расшифровать нелепые на первый взгляд бредовые высказывания своей пациентки-портнихи [Юнг 2000 <1907>]. Психоанализ показал, что бессмысленного ничего вообще по определению нигде и ни в чем не может быть, всегда смысл заведомо абсурдной фразы может быть вытянут из бессознательного. Здесь следует провести грань между методологией исследования шизотипического дискурса и шизофренического. (Подробно о разграничении этих понятий см. нашу книгу [Руднев 2004].) В обоих случаях скрытые цитаты и реминисценции имеют место. Но шизофренический текст отличается от шизотипического тем, что его фасад, его феноменология выглядит порой совершенно бессмысленной. В то время как фасад шизотипического текста может выглядеть как вполне нормальный дискурс, например «Мастер и Маргарита», глубинные лейтмотивы которой блестяще расшифровал в свое время Б. М. Гаспаров [1995].

Всё же в нашем исследовании поэзии Введенского важнее патографическая, а не герменевтическая установка, поэтому нас будет интересовать в большей степени поверхностный феноменологический квази-бессмысленный пласт его произведений, хотя шизотипический пласт цитат и реминисценций нас тоже будет интересовать.

Далее в поэме Введенского следует диалог меду персонажем Эф., будущим Фоминым, и Девушкой. Речь идет о предстоящей казни, на которую они отправляются смотреть, на то, что там будут отрезать головы, о том, что Эф, снимает и надевает свою голову каждый день (характерная для шизо-

фреников диссоциация между головой и остальным телом — см., например, [Лоуэн 1999]); впрочем, ему ее скоро вообще отрубят), о Боге и о времени. Весь этот диалог вводит наиболее характерные для всей поэмы и для всего творчества Введенского темы смерти, Бога и времени. При этом Девушка, похоже, знает, что казнить будут именно этого персонажа, и это вызывает у нее диссоциативную агрессию и презрение. Смысл этого фрагмента в том, что смерть, по мнению девушки, отнимает у человека все имена и дескрипции:

Д е в у ш к а
Мужчина пахнущий могилою,
уж не барон, не генерал,
ни князь, ни граф, ни комиссар,
ни Красной армии боец,
мужчина этот Валтасар,
он в этом мире не жилец.
Во мне не вырастет обида
На человека мертвеца.
Я не Мазепа, не Аида,
А ты не видящий своего конца
Идем со мной

Э ф.
Пойду без боязни
Смотреть на чужие казни.

В сцене казни поражает, что казнить действительно собирались вроде бы не его, во всяком случае там, на месте казни, упоминаются «Приговоренные». Однако толпа набрасывается именно на Эфа и отрывает ему голову. Он теряет жизнь и обретает (вопреки мнению девушки) имя — Фомин. Л. Ф. Кацис в контексте пасхальной символики рассматривает эту сцену как сцену казни Иисуса. Что может дать патографический и философский анализ *помимо* этой, видимо, правильной и закономерной ассоциации?

В приведенном фрагменте делается совершенно правильное и нетривиальное по тем временам философское заключение о том, что если при жизни человека можно поимено-

вать разными именами и дескрипциями, то после смерти он их теряет. Это связано с теорией субличностей (подробно о субличностях см. книгу [Rowan 1990]). Человек при жизни может быть кем угодно — врачом, отцом, «Красной армии бойцом», комиссаром, рецидивистом; после смерти он теряет все эти субличности, он становится только одним — покойником. Ср. примерно такой же пассаж в стихотворении Введенского «Всё»:

монашка ясная скажите
кто здесь бесчувственный лежит
кто это больше уж не житель
уж больше не поляк не жид
и не голландец не испанец
и не худой американец
вздохнула бедная монашка
«без лести вам скажу, канашка,
сей мертвый труп была она
княгиня Маня Щепина...

Представление о том, что человек может быть поименован бесконечным числом имен и дескрипций и более того в принципе любое слово может быть названо любим словом, активно используется в поэзии, даже во вполне традиционной (по сравнению с обэриутовской). Ср. определение стихов у Ахматовой:

ПРО ЭТИ СТИХИ

Это — выжимки бессониц,
Это — свеч кривых нагар,
Это — сотен белых звонниц
Первый утренний удар...
Это теплый подоконник
Под черниговской луной,
Это — пчелы, это — донник,
Это — пыль и мрак, и зной.

Вопрос о так называемой бессмыслице заумной поэзии и объясняется тем фактом, что поэты вроде Введенского понимали, что любое слово может быть сопряжено с любым

словом и поименовано любым словом, и активно пользовались этим фактом, который дозволен языком. В то же время, конечно, нет нужды забывать, что эта особенность языка — сопряжение далеких смыслов и нанизывание на поверхности бессмысленных ассоциаций — активно использует шизофреническая «риторика» как в художественном, так и в клиническом ее вариантах. Ср., например, фрагмент бреда величия портнихи пациентки Юнга, где она нанизывает «на себя» всевозможные имена и дескрипции:

> величественнейшее величие – я довольна собой – здание клуба «Zir Platte» – изящный ученый мира – артистический мир – одежда музея улиток – моя правая сторона – я Натан мудрый – нет у меня на свете ни отца, ни матери, ни братьев, ни сестер – сирота – я Сократ – Лорелея – Колокол Шиллера и монополия – Господь Бог, Мария, Матерь Божия – главный ключ, ключ в небесах – я всегда узакониваю нашу книгу с золотыми обрезами и Библию – я владетельница южных областей, королевски миловидна, так миловидна и чиста и т. д. [Юнг 2000].

Этому утверждению о том, что только живой человек обладает многими субличностями-именами, диссоциативно противоречат в поэме три факта. Первое это то, что девушка тут же называет мертвеца Валтасаром. Ну, это понятно и может быть рационализировано как имя вавилонского царя, которому на пиру предсказана была гибель Вавилона (то есть девушка, называя мертвеца Валтасаром, продолжает осуществлять свою пророческую функцию). Второе это то, что Фомин, когда ему говорят, что он умер, протестует, заявляя: «Я жив, я родственник». Правильно, раз родственник, то жив. Потому что «родственник» — это одна из многочисленных социальных субличностей живого человека. И третье и самое главное, что, претерпев смерть, главный герой не теряет, а приобретает имя. Всё это позволяет рассмотреть результат казни не как настоящую, а как временную смерть, своеобразную инициацию-к-смерти, результатом которой является преображение, «повзросление» инициируемого и наречение его новым именем. В этом смысле

до смерти-инициации Фомин был социально *пуст*, поэтому вместо имени у него был только инициал Эф, ассоциирующийся с пустотами-отверстиями на деке струнных музыкальных инструментов, которые имеют вид буквы F и называются «эфы».

Но не будем забывать, что перед нами диссициированный мир (мы решили почему-то не употреблять слова «бредовый» или «сновидческий», хотя он несомненно и бредовый, и сновидческий). Поэтому здесь появляются какие-то немотивированные персонажи, например Воробей, который поет гимн миру и богам. Затем появляются «коровы они же быки». По поводу последних Л. Кацис остроумно замечает, что «коровы они же быки», то есть ни коровы, ни быки — это волы. Это вместе с нелепым голосом, который говорит «Коровы не пейте во время холеры квас» увязывается с агитационной поэзий Маяковского. Если оставаться на патографической точке зрения, то «коровы они же быки» — это бредовый схизис (одновременно одно и противоположное), а голоса носят галлюцинаторный характер. Но можно возразить, почему бессмысленное это обязательно бред? Не обязательно. Но на это указывает и сам текст поэмы, где про главного героя время от времени говорится, что он сумасшедший:

Шел сумасшедший царь Фомин...

Н о с о в. Фомина надо лечить. Он сумасшедший, как ты думаешь?

Н о с о в. Ты бедняга не в своем уме.

Поэтому, опираясь даже на текст, а не только на явно бредовый антураж, можно сказать, что речь идет не об обыкновенной смерти (то, что это не обыкновенная смерть, подчеркивают и другие комментаторы поэмы, в частности Я. С. Друскин и Б. М. Мейлах (см. [Введенский 1993]), а о психической смерти, то есть о психозе. Интересно в этой связи не только то, что Фомин называется сумасшедшим, но и то, что он называется царем. Ведь персонаж Царь появ-

ляется в начале сцены казни и руководит ею. Здесь несомненно прав Кацис, осмысляющий сцену казни как Страсти Христовы. Уточняя его совершенно, на мой взгляд, бесспорную позицию, можно сказать, что казнящий Царь — это Бог Отец, обрекающий Своего Сына на позорную и тяжкую смерть (ср. евангельское «Боже, зачем ты меня покинул»), казнимый же царь — это Бог-Сын Иисус Христос. Интерпретация Страстей Христовых в терминах инициации умирающего и воскресающего бога не в новость. Но и психоз можно рассматривать как временную смерть-инициацию, после которой последует выздоровление-к-новой-жизни. Многие психиатры-философы, в частности экзистенциалисты, склонны рассматривать психоз как некое инициальное освобождение, высвобождение творческой энергии. Тот факт, что, как справедливо замечает Б. Мейлах, сцена казни разыгрывается в виде средневекового кукольного театра, также вписывается в сакрально-профанную карнавально безумную картину (ср. нашу интерпретацию по-бахтински понимаемого карнавала как культурной психотической прививки в главе «Безумие и повседневность»). Но вообще это не очень похоже на карнавальность, поскольку вся сцена, хотя слегка иронически, но в целом дана трагично. Царь и палач, и толпа, и приговоренные плачут. «На площади раздался страшный плач. Всем стало страшно». Это уже вполне серьезное экзистенциальное измерение событий пред лицом смерти. Реплика царя после казни Фомина: «Ах какой ужас. Это в последний раз» — может быть интерпретирована как то, что смерть бывает один раз — первый и последний (так интерпретирует эту строку Л. Кацис). Но эти же слова выражают подлинный экзистенциальный ужас Царя, и слова «Это в последний раз» могут означать, что Царь по-детски говорит, что он больше в таких мероприятиях участвовать не будет.

После того как Фомин «расписывается в своем отчаянном положении и с трудом бежит» (как обычно и бывает во сне), появляется новый символический персонаж, который лейтмотивом проходит через всю мистерию.

Бесплотный
Садится час на крышку гроба,
Где пахнет тухлая фигура,
Вторая тысяча волов
Идет из города особо.
Удел твой глуп
Фомин, Фомин.
Вбегает мертвый господин

(*Они кувыркаются*).

Кто же этот мертвый господин, который все время вбегает и в конце поэмы «молча удаляет время» (последние слова мистерии)? Оксюморонное сочетание «мертвый» и «вбегает» говорит о схизисе как основе этого произведения. Это так, но, помня пассионную (это ведь не карнавал, а скорее пассион — Страсти Господни) интерпретацию поэмы, можно высказать «смелую гипотезу», что вбегающий мертвый господин это и есть Бог. Кто может «удалить время»? Это может сделать только Бог. Кроме того, в самом заглавии поэмы содержится намек, что Бог — кругом, повсюду, а мертвый господин только и делает, что все время вбегает, все время крутится на протяжении всей поэмы вокруг персонажей. (Представление о Боге как о подвижном бегающем, «скачущем» существе представлено в поэме в реплике Девушки, которая говорит Эфу: «А знаешь, Бог скачет вечно».) Мертвый Бог — это умерший Бог безумного Ницше, или обезумевший вместе с остальными персонажами обэриутовский Бог-Отец. «Они кувыркаются» (так о них сказано в поэме) с Богом-Сыном Фоминым — что ж, это подходящее занятие для двух спятивших Богов.

Следующая сцена поэмы — прием гостей у Стиркобреева — вводит темы эротики и агрессии. Причем обе темы аранжированы в инфантильном и отчасти гебефреническом дурашливом контексте (ср. анализ «Елизаветы Бам» Хармса в главе «Шизофренические миры»; возможно, здесь имеет место аллюзия на эту пьесу, написанную раньше, во всяком случае, и там и здесь имеется сцена дуэли).

Инфантильность сцены, как заметил опять-таки Л. Кацис, задается реминисценцией из «Телефона» Чуковского:

Звонит машинка, именуемая телефон.

Да, кто говорит.

Голос.

Метеорит.

Стиркобреев.

Небесное тело?

Голос.

Да, у меня к вам дело.

(Имеется в виду «Телефон» Чуковского — «У меня зазвонил телефон. — Кто говорит? — Слон».)

Инфантильность постмортального дискурса может вызвать недоумение. Такое серьезное дело смерть — и вдруг детское кривляние. Но ведь мы уже говорили, что это не настоящая смерть, а «психическая смерть», то есть психоз, а психоз есть не что иное, как регрессия в архаическое и тем самым в инфантильное состояние. Поэтому выбор из четырех форм шизофренического психотического дискурса — гебефренической, кататонической, параноидной и парафренной (ср. их анализ в главе «Шизофренические миры») — дело выбора автора. Введение эротической темы (эротика у Введенского всегда редуцированная или вообще неуспешная, как в стихотворении «Купреянов и Наташа» — это шизофреническая инфантильная, слегка идиотическая эротика принимает тоже гебефренический инфантильный характер. Приведем два примера. Первый — в самой сцене у Стиркобреева:

Серг. Фадеев.

Нина Картиновна, что это, ртуть?

Нина Картин.

Нет, это моя грудь.

Серг. Фадеев.

Скажите, прямо, как вата,
вы пушка.

Нина Картин.
Виновата,
А что у вас в штанах.

Серг. Фадеев.
Хлопушка.

(Шизотипическая реминисценция, работающая на гипотезу Л. Кациса о том, что поэма есть реплика на смерть Маяковского, здесь несомненна — «Облако в штанах» [Кацис 2000].)

Вторая сцена — совокупления Фомина с Софьей Михайловной — следует после сцены у Стиркобреева:

Соф. Мих.
Я как видите одна,
Сижу изящно на столе,
Я вас люблю до дна,
Достаньте пистолет.
<...>
Фомин ее целует и берет. Она ему, конечно, отдается. Возможно, что зарождается еще один человек.

Соф. Мих. Ах по-моему мы что-то наделали.
Фомин. Это только кошки и собаки могут наделать. А мы люди.
Соф. Мих. Я бы хотела еще разик.
Фомин. Мало ли что. Как я тебя люблю. Скучно что-то.

Инфантильность сцены подчеркивается следующей ремаркой:

Фомин пошел на улицу, а Софья Михайловна подошла к окну и стала смотреть на него. Фомин вышел на улицу и стал мочиться. А Софья Михайловна, увидев это, покраснела и сказала счастливо: «как птичка, как маленький».

Закономерно, что Софья Михайловна выступает здесь в функции женщины-матери, в рамках регрессивного психотического эпизода это вполне естественно — отыгрывание инцестуозных эдиповых переживаний.

В следующей сцене, где появляется престарелая Венера, происходит дальнейшее движение в сторону инволюции, всё

большей регрессии. Венера напоминает уже не привлекательную женщину, а скорее сказочную Бабу Ягу. Тем не менее, она предлагает, должно быть, по привычке, себя Фомину:

Давай, давай мы ляжем на кровать
И будем сердце открывать

Но Фомин ссылается на то, что он безголов и ничего уже не может, хотя только что доказал обратное с Софьей Михайловной:

Я же безголовый.
Вид имея казака,
Я между тем без языка.

Последнее — намек на кастрацию, что и замечает тут же Венера:

В е н е р а (*разочар.*)

Да, это обидно,
Да и другого у тебя
Мне кажется не видно.

Ф о м и н. Не будем об этом говорить. Мне неприятно. Ну не способен и не способен. Подумаешь. Не затем умирал, чтобы опять все сначала.

Вместо секса Фомин инфантильно хочет спать. Но здесь подключается еще одна инфантильная фиксация. Кастрированный Фомин, как видно по логике развития бреда, регрессирует с фаллической стадии на анальную. Провозвестником этого является обсессия, которая аранжирует монолог Венеры, где через каждую строфу четыре раза повторяется сакраментальная фраза «Вбегает мертвый господин». Под кастрационные слова Венеры: «Тебе надо штаны спустить и отрезать то, чего у тебя нет» (высказывание в духе Лакана: наличие Фаллоса предполагает его отсутствие [Лакан 2001]) Фомин произносит следующий монолог, свидетельствующий о его решительном переходе на анальную фазу восприятия женщины, что не мешает ему продолжать поиски Бога, «искать пути Господни»:

Ф о м и н.

Я вижу женщина цветок
Садится на ночную вазу,
Из ягодиц ее поток
Иную образует фазу (то есть *анальную фазу*, даже сам герой это понимает. — *В. Р.*)
Нездешних свойств.
Я полон снов и беспокойств.
Гляжу туда,
Но там звезда («звезда бессмыслицы», венчающая финал поэмы: «Горит бессмыслицы звезда»; она же, по-видимому, и Вифлеемская. — *В. Р.*).

Появляется новый персонаж — Женщина, к которой Фомин открыто обращается как к матери («О женщина! о мать!») и которая говорит, что ее голос унесен ангелами на небо, как цветы в начале поэмы. В свете этого можно попытаться сформулировать в лакановской концептуальной перспективе понимание того, что такое Бог для Введенского в этой поэме. Бог — это главное бессмысленное универсальное означающее, коим, по Лакану, является, конечно, Фаллос. Мертвый господин — это и есть универсальный Фаллос-Логос. Отсутствие оного у Фомина знаменует то, что он еще не нашел Бога. Здесь появляется следующий персонаж по фамилии Носов, но это явно псевдоним, потому что Носов произносит фразу, из которой ясно, что он являет главное божество советского олимпа В. И. Ленина (еще один мертвый к тому времени господин):

Н о с о в.

Важнее всех искусств
Я полагаю музыкальное
(Парафраз ленинской фразы: Из всех искусств для нас важнейшим является кино).

Появление Ленина-Носова генерализует бредовую ситуацию, как это обычно и бывает на параноидной стадии шизофрении. Появляются н а р о д ы, которые намерены «землю мерить и мерцать».

И тогда на трон природы
Сели гордые народы,
Берег моря созерцать
Землю мерить и мерцать.

Намерения мерить землю тоже обсессивное, то есть анальное по своей природе. В этом смысле понятно, почему в конце монолога о народах говорится:

Тут в пылающий камин
вдруг с числом вошел Фомин.

Число — универсальное означающее обсессивного дискурса (см. [Руднев 2002]).

Однако процесс измерения земли самим народами осмысливается как патологический, чреватый соответствующими санкциями:

Народы.

В этом зеркале земля
отразилась как змея.
Ее мы будем изучать.
При изучении земли,
иных в больницу отвезли,
в сумасшедший дом.

Однако Фомин дезавуирует рационально-обсессивное изучение земли как слишком материалистическое, не ведущее к постижению Бога.

Речь Фомина.

Господа, господа,
Все предметы, всякий камень,
Рыбы, птицы, стул и пламень,
Горы, яблоки, вода,
Брат, жена, отец и лев,
Руки тысячи и лица,
Войну, и хижину, и гнев
Дыхание горизонтальных рек
Занес в свои таблицы неумный человек.

Такому *бессмысленному*, неумному позитивистскому исчислению мира Фомин противопоставляет прагматическую — можно сказать, в духе философии позднего Витгенштейна (значение как употребление) — доктрину познания мира:

> Если создан стул то зачем?
> Затем что я на нем сижу и мясо ем. И т. п.

Бессмысленному позитивизму Фомин противопоставляет поэтический абсурд:

> Там стул превращается в победу,
> Наука изображает собой среду,
> И звери, чины и болезни
> Плавают как линии в бездне.

Осуждение позитивистского обсессивно-компульсивного изучения мира Фомин подкрепляет авторитетом самого Бога:

> Царь мира Иисус Христос
> Не играл ни в очко, ни в штосс.

(Ср. приписываемое Эйнштейну высказывание «Бог не играет в кости.)

Здесь существенно то, что обсессивно-компульсивные действия по испытанию судьбы — в данном случае карточная игра — не приближают к божественному постижению мира –Богу нет нужды играть в карты, так как ему и без того ведомы судьбы мира.

Финал поэмы в соответствии с логикой постепенной регрессии понижает уровень осмысления мира с анальной обсессивно-компульсивной на оральную фазу:

> Лежит в *столовой* на столе
> Труп мира в виде *крем-брюле*.
> Иные дураки сидят
> Тут занимаясь умноженьем (обсессивно-компульсивное, уже отвергнутое начало. — *В. Р.*)
> Другие *принимают яд*.
> <...>

Воробей летит из револьвера
И держит *в клюве* кончики идей.

Оральная стадия — самая ранняя, первая после рождения, поэтому мир окончательно меркнет, в последний раз «вбегает мертвый господин и молча удаляет время». Этим ахронным раем или адом заканчивается мистерия Введенского.

ПРИЛОЖЕНИЕ

«Что такое есть потец?»

В заключение несколько соображений по поводу стихотворения Введенского «Потец». В этом тексте существует несколько пластов, один из них фольклорный. Трое сыновей и смерть отца — перед тем как отправиться в путь, сыновья выведывают у отца волшебный талисман на дорогу. Второй подтекст — фрейдовский. В книге «Тотем и табу» Фрейд высказывает гипотезу, в соответствии с которой сыновья убили отца, чтобы завладеть матерью, но после смерти отца стали ощущать по отношению к нему чувство вины, что и явилось основой Супергэго [Фрейд 1999]. Что же такое Потец? Это то, что Лакан назвал Именем Отца — это некое универсальное означающее, обладание которым открывает дорогу к матери. Что есть у отца такого, чем, по мнению сыновей, он располагает, чтобы обладать матерью? Конечно, фаллос. Потец — это отцовский Фаллос — одновременно «поц» (еврейское (идиш) — 'член') и «пиздец» (то есть 'конец' и в значении члена, и в значении смерти, ибо Имя Отца — это метафора Мертвого Отца, которая, по мнению Лакана, заступает место в нехватке цепочки означающего при психозе. Вот что он пишет по этому поводу:

> Для возникновения психоза необходимо, чтобы исключенное (verworfen), т. е. никогда не приходившее в место Другого, Имя Отца было призвано в это место для символического противостояния субъекту.

Именно в отсутствие в этом месте Имени Отца, образуя в означаемом пустоту, и вызывает цепную реакцию перестройки означающего, вызывающую, в свою очередь, лавинообразную катастрофу в сфере воображаемого — катастрофу, которая продолжается до тех пор, пока не будет достигнут уровень, где означаемое и означающее уравновесят друг друга в найденной бредом метафоре.
Но каким образом может субъект призвать Имя Отца в то единственное место, откуда Оно могло явиться ему и где его никогда не было? Только с помощью реального отца, но необязательно отца этого субъекта, а скорее Не(коего) отца» [Лакан 1997: 126–127].

В так называемом «Римском докладе» Лакан говорит следующее:

Именно в *имени отца* следует видеть носителя символической функции, которая уже на заре человеческой истории идентифицирует его лицо с образом закона [Лакан 1995: 48].

Позволим себе также напоследок процитировать фрагмент из нашей книги [Руднев 2000]:

Имя Отца это нечто вроде Тотема, первого и главного слова языка, то есть Бога («Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»). Почему же не просто Отец с большой буквы, а Имя Отца? Потому что имя это и есть слово, символическое, суть Бога, Бога-Отца, того, к кому обращены слова «Да святится *Имя* Твое».
Если сделать достаточно безнадежную попытку перевести весь этот великолепный бред на более или мне рационалистический язык и попытаться объяснить, каким образом Имя Отца связано с возникновением психоза, то, вероятно, можно сказать так. Поскольку имя отца это символическая первооснова бытия, а при психозе страдает именно символическое, то для возникновения психоза необходимо, чтобы у человека что-то не ладилось с отцом, с Отцом, ну, например, он был атеистом и никогда не думал о Боге, то есть, как говорит Лакан, «Имя Отца было исключено из места Другого». И вот, реагируя на какую-то травму, субъект вдруг призывает Имя Отца, например, начинает веровать в Бога, но поскольку он, мягко говоря, нездоров, или в терминах Лакана, в его сознании происходит

«цепная реакция в сфере означающих», то есть все жизненные смыслы, установки и ценности путаются, то Имя Отца является в форме бреда, как символическая основа этого бреда.

4.3. «Психоз» Альфреда Хичкока

Лучший друг парня — его мама.
Слова героя фильма

Мать — первый объект в жизни ребенка и, по-видимому, первое слово, которое произносит в своей жизни человек. (Согласно исследованиям Р. О. Якобсона, звук *м* по чисто физиологическим причинам произносится первым и последним забывается при афазии [Якобсон 1985].) Таким образом, мать — это не только первый, но и последний объект в жизни человека. Ср. частую в нарративном искусстве фигуру солдата, умирающего на поле боя со словом «мама» на устах.

В сущности, в самом начале психосексуального развития младенца для него существует не сама мать целиком, а материнская грудь как источник первичного наслаждения пищей, ассоциирующаяся также в невротическом сознании с **фаллосом** (молоко = сперма) [Фенихель 2004]. Позднее ребенок осуществляет фантазматическое представление, наделяющее мать фаллосом, находящимся, якобы, у нее внутри тела [Лакан 1997].

Так уж случилось, что роль матери в *психоанализе* была осознана позже роли отца, что объясняется тем, что стадии психосексуального развития младенца, на которые регрессирует больной шизофренией и маниакально-депрессивным психозом, стали вовлекаться в психоанализ позднее. Согласно воззрениям Мелани Кляйн, с самого начала не только мать как первичный объект, но и материнская грудь наделена амбивалентностью — грудь может быть как хорошей, так и плохой. «Хорошая грудь» — та, которая дает молоко, «плохая грудь» — та, которая запаздывает или вовсе не дает мо-

лока. В соответствии с этим на «шизоидно-параноидной позиции» мать и материнская грудь расщепляются на хорошую, целебную и плохую части, и последняя играет фундаментальную роль в ранних младенческих идеях преследования. Лишь позднее, в возрасте около года, на позиции, которую Мелани Кляйн назвала депрессивной, ребенок становится в состоянии формировать целостные объекты, и таким первым целостным объектом становится мать, и ее хорошая и плохая части объединяются уже в достаточно сложный диалектический образ, наделенный как положительными, так и отрицательными чертами. Эта амбивалентная диалектика образа матери, в сущности, сохраняется у человека на всю жизнь [Кляйн и др. 2001].

Фигура матери, конечно, имеет важнейшее значение для развития ребенка. От того, какой была мать ребенка — заботливой, ласковой, теплой, защищающей или наоборот раздражительной, фрустрирующей, суровой и т. д., — зависит, будет ли развитее ребенка нормальным или у него сформируется в будущем *невроз* или скорее даже *психоз*, потому что психоз формируется на более ранних стадиях развития ребенка именно тогда, когда мать играет в его жизни гораздо более важную роль, чем отец. Впрочем, и в формировании неврозов мать может играть решающую роль, если роль отца на этом этапе не становится определяющей. Например, мать, а не отец может осуществлять функцию приучения к туалету с присущими этому мероприятию фрустрациями, ведущими к анальной фиксации и затем к обсессивно-компульсивному неврозу или соответствующему характеру. [Фрейд 1991а].

Тем не менее, именно при формировании психозов, как считается в психоаналитической традиции и не только в ней, мать играет решающую роль (если придерживаться воззрения на формирования психоза именно в раннем детстве, а не генетически, как считает традиционная психиатрия. В этом плане следует вспомнить концепцию шизофреногенной матери, дающей ребенку двойной послание, как она сформулирована в трудах Грегори Бейтсона. Двойное по-

слание — это фрагмент коммуникации между матерью и сыном или дочерью, которое имеет противоречивое значение и поэтому, по мнению автора этой концепции, формирует или подстегивает психотическую реакцию. Приведем знаменитый фрагмент классической работы Бейтсона, где приводится пример двойного послания, идущего от шизофреногенной матери:

> Молодого человека, состояние которого заметно улучшилось после острого психотического приступа, навестила в больнице его мать. Обрадованный встречей, он импульсивно обнял ее, и в то же мгновение она напряглась и как бы окаменела. Он сразу убрал руку. «Разве ты меня больше не любишь?» — тут же спросила мать. Услышав это, молодой человек покраснел, а она заметила: «Дорогой, ты не должен так легко смущаться и бояться своих чувств». После этих слов пациент был не в состоянии оставаться с матерью более нескольких минут, а когда она ушла, он набросился на санитара и его пришлось фиксировать [Бейтсон 2000: 243].

О шизофреногенной матери также весьма выразительно писал Рональд Лэйнг в книге «Расколотое Я» [Лэйнг 1995].

Фигура матери как нечто инцестуозно-устрашающее, как vagina dentata может сохраняться у человека, особенно, у психотика, всю жизнь. Вот что пишет о Жаке Лакане его биограф Элизабет Рудинеско:

> В этом семейном романе доминация матерей всегда представала как причина уничтожения или ослабления функции отца. Что касается женской сексуальности, то Лакан после своих встреч с Батаем и чтением *Мадам Эдварды* рассматривал ее теоретически как нечто отвратительное, как черную дыру, как предмет, «оснащенный» крайней оральностью, как непознаваемую субстанцию: реальное, но устроенное иначе. В марте 1955 года в ошеломляющей лекции, посвященной знаменитому сну Фрейда об Ирме, рассказ Фрейда он интерпретировал соответствующим образом, отождествляя «раскрытый рот» Ирмы с зиянием промежности, откуда появлялась страшная голова Медузы. И потом, уже в 1970 году, желая сжать в одной фразе весь ужас, который внушали ему матери, и все отвращение, которое он испытывал перед животной природой метафоры

орального таинства, он заявил: «Огромный крокодил, в пасти у которого вы находитесь — это и есть мать. И никто не знает, что может взбрести ему в голову в ближайшую минуту: он может просто взять и захлопнуть пасть. В этом и состоит величайшее желание матери» [Roudinesco 1992].

В «Психозе» Хичкока у Нормана Бейтса отец умер, когда ему было пять лет, и его болезнь явно происходила от шизофреногенной матери. Как же всё произошло? Обратимся к сюжету фильма.

Вначале мать появляется в виде фигуры в окне. Бейтс уверяет, что она не в своем уме и не может ни с кем разговаривать. Затем Мэрион, девушка, которая украла 40 000 долларов и остановилась в отеле у Норманна Бейтса, слышит отвратительный голос его матери, который говорит: «Нет, я не хочу, чтобы ты приглашал на ужин девушек. Она не насытит *грязных* желаний с моим сыном». Итак, сексуальные желания — грязные, что подключает тему обсессии, которая исходит не из голоса отца, а из голоса матери, что странно, поскольку обсессия с точки зрении традиционного психоанализа — это отцовское наследие. Во всяком случае, секс — это грязь, и это *обсессивная* максима! Грязь для обсессивно-компульсивных теснейшим образом связана с сексуальностью. Пациент российского психотерапевта Вячеслава Цапкина, по его устному сообщению, отождествлял грязь, которая находится на полу, по метонимическому соотнесению, с «половой грязью». Молодая девушка 23-х лет, обсессивно-компульсивная, студентка философского факультета, пригласила в дом своих родителей пожить на несколько дней своего друга, в которого она, по ее словам, была влюблена. Однако, по ее представлениям, они с другом должны были спать в разных комнатах. Родители пациентки, так как это было им по бытовым причинам неудобно, купили для гостя раскладушку и сообщили об этом дочери. Она была крайне недовольна. Когда же отец, озабоченный тем, что его взрослая дочь «засиделась в девках», полушутливо сказал жене, что, дескать, теперь они хотя бы «потрахаются вволю», жена ему ответила, что имела на этот счет разговор с дочерью,

которая заявила, что «этот путь не для них», что секс — это грязное дело и к любви не имеет никакого отношения. По ее словам, ее друг, такой же обсессивно-компульсивный «ботаник», тоже студент-философ, разделял ее мнение.

Почему же компульсивные относятся к сексу с таким отвращением? Потому что секс связан для них с анальной сферой, например с анальной мастурбацией, к которой часто прибегают маленькие дети на соответствующей стадии психосексуального развития, отчего у них действительно становятся грязные и дурно пахнущие руки (о связи компульсивности с дурным запахом см. статью Виктора фон Гебсаттеля «Мир компульсивного» [Гебсаттель 2001]). Отто Фенихель также пишет по этому поводу:

> Физиологическая разрядка сексуальной активности пациентов не является адекватной разрядкой сексуального напряжения, которое реально выражается в их представлении о жестокости и грязи <...>
> Некоторые компульсивные невротики воспринимают сексуальность только в анальных понятиях, будто она сводится к туалету» [Фенихель 2004: 357, 361].

Фрейд в статье «Характер и анальная эротика» пишет, что «акт дефекации доставляет им удовольствие» [Фрейд 1991а: 185]. Удовольствие от дефекации, наслаждение от дефекации и формирует анально-компульсивный характер и невроз навязчивых состояний. В дальнейшем благодаря реактивному образованию весь этот анально-сексуально-садистический комплекс начинает вызывать у взрослого компульсивного человека отвращение. Отсюда отвращение к сексу.

К анальности закономерно примешивается садизм. Возможно, что здесь также играет роль садистское истолкование ребенком «первосцены»: когда он наблюдает за половыми сношениями родителей, ему кажется, что отец совершает садистское насилие над матерью — скопофилия характерна для Нормана: он наблюдает за тем, как Мэрион раздевается (эдипальная проблематика благодаря регрессии при компуль-

сивном неврозе истолковывается в анально-садистических понятиях).

Итак, не случайными оказываются деньги (обсессивно-компульсивный объект, отождествляющийся с испражнениями), на которых замешена вся фабульная основа фильма: сорок тысяч долларов, которые крадет Мэрион; числа, которые играют большую роль в обсессивном дискурсе [Руднев 2002]: номер 1 и номер 10 — всего 12 номеров в мотеле; 700 долларов за машину и 10 долларов за № 10 в мотеле. Норманн Бейтс проявляет также скупость, он говорит, что чучела птиц, которые он изготовляет так же, как 10 лет назад изготовил чучело своей мамаши, — это «дешево, иголка, нитка, труха» (скупость, согласно основополагающей статье Фрейда «Характер и анальная эротика», — одна из фундаментальных черт обсессивно-компульсивного невротика [Фрейд 1991а]).

Однако анальная аранжировка оказывается в Нормане слишком поверхностной (или режиссер не слишком разбирался в психоанализе). Во всяком случае, деньги (сорок тысяч) он выбрасывает в анально-вагинальную, впрочем, трясину вместе с убитыми телами Мэрион и инспектора Арбагаста и их машинами.

Даже неизвестно, страдал ли Норманн Бейтс шизофренией. Он был множественной личностью. Он убил свою мать и ее любовника из ревности за 10 лет до начала фильма, и с тех пор голос матери стал диссоциированной субличностью в его сознании, причем субличностью-хозяином.

> Многие диссоциативные люди психотического уровня находятся в тюрьмах, а не больницах для душевнобольных. Части их личности, которые насильничают и убивают, нередко под влиянием иллюзорного состояния сознания, рождаются в результате травматического абъюза (насилия. — *В. Р.*), который и создает расщепление [МакВильямс 1998: 418].

Материнская часть личности Норманна не дает ему спать с девушками и ему, вернее, его мертвой матери, приходится их убивать. «Мать — лучший друг для парня», — говорит

Норман Бейтс. Видимо, мамаша сильно мучила парня, так что к тому времени, когда она завела себе любовника, он был весь в ее эдиповой власти. (Не забудем, что отец Нормана умер, когда мальчику было пять лет — классический эдипов возраст.)

В фильме всё время показывается лестница — символ полового акта, если следовать «Толкованию сновидений» Фрейда. По лестнице поднимается Норман, чтобы перенести мать в подвал. Славой Жижек в фильме Софи Файнс «Путеводитель киноперверта» построил остроумную теорию этой сцены. Дом Нормана делится на три этажа, которые, по мнению Жижека, олицетворяют три инстанции его бессознательного: первый этаж — это его Эго, второй этаж, где обычно сидит чучело матери, — это Суперэго, а подвал, естественно, — Id. Когда он переносит мать по лестнице со второго этажа в подвал, говорит Жижек, он хочет вытеснить ее из своего Суперэго в свое Id. (Подробно об этом фильме см. [Руднев 2006b].) Но при всем остроумии данной интерпретации, мне кажется, что смысл этой сцены иной — Норман, чтобы загладить вину за предполагаемый секс с Мэрион, совершает символический половой акт с матерью; спускается с ней по лестнице, держа ее на руках.

Норман Бейтс и любит свою мертвую мать и ненавидит ее, хочет и не может от нее освободиться. Все-таки характер его фиксации так глубок, что здесь имеет смысл говорит о шизофрении, порожденной «шизоидно-параноидной позицией» (Мелани Кляйн). Но где же в этом фильме утрата семиотического начала и шизофреническая трансгрессия за пределы семиотики? Норман позаботился о том, чтобы мать всегда была с ним не в виде галлюцинаций, а в виде семиотически вполне определенной вещи — мумии. Иллюзией является тот факт, что мать жива, и находится этот факт за пределами семиотики. Когда Норман Бейтс говорит, что его мать жива, он врет, чтобы запутать людей с которыми он общается. Или он верит в то, что говорит? Похоже, второе, а раз он в это верит, то это постсемиотическая бредовая реальность — и это все же шизофрения, которая, согласно

Ненси МакВильямс, — частый коморбидный спутник диссоциативных расстройств [МакВильямс 1998: 440]. Хотя Норман и врет тоже. Его слова, которые он говорит Мэрион: «Сын — плохая замена любовнику» и особенно «Я ненавижу то чем, она стала, я ненавижу ее болезнь», — это скорее ложь, а не бред. Но это не истерическая pseudologia phantastica на публику, это шизофреническая ложь, чтобы сбить врага со следа (у шизофреника таким врагом часто бывает врач).

В фильме очень интересен символический образ вагины — это дыра в ванне, куда стекает сначала вода, когда Мэрион принимает душ, а потом ее кровь, и раздается возглас второй субличности Нормана: «Мама! Кровь! Кровь!» То есть он совершил символическую дефлорацию и спешит смыть кровь, спустить ее в вагину — отверстие в ванной или в унитазе, или в грязной трясине (анальная аранжировка) утопить автомобиль и тело Мэрион.

Когда Бейтс отрицает убийства, которые совершила его материнская субличность (он как бы говорит: «Это не я убил, это сделала моя мать»), то он поступает в соответствии с теорией Лакана, который рассказывал на семинаре «Психоз и Другой» историю о мальчике, побившем другого мальчика и сказавшем: «Это не я его побил, это другой». И он прав, говорит Лакан, конечно, это и был Другой в нем [Лакан 2001]. Но в мальчике это был недиссоциированный Другой, а в Нормане диссоциированный, за поступки которого он не отвечает. Впрочем, не отвечает ли? В конце фильма, когда материнская субличность полностью побеждает и Норман превращается в свою мать (что с клинической точки зрения довольно сомнительно), важно, что это выгодно ему — если он диссоциированный психотик, его не посадят в тюрьму или даже на электрический стул за совершение нескольких убийств, поэтому притворяться мамочкой, которая и мухи не обидит, — очень даже неплохая тактика.

4.4. «Роза мира» Даниила Андреева

Сразу оговоримся, что мы относимся с глубоким почтением к этому чрезвычайно чистому и сохранному человеку, и его предполагаемый шизофренический «диагноз» нисколько не умаляет философско-мистической значимости его интереснейшего, хотя, конечно, достаточно странного («экстравагантного» в смысле Людвига Бинсвангера [1999b], то есть «стоящего над») произведения. Так же как признание Иисуса Христа-человека параноиком в статье Я. В. Минца «Иисус Христос — как тип душевнобольного» [Минц 1927] (см. также [Шувалов 2004]) не может умалить значимости Его миссии, или тот факт, что пророк Мухаммед страдал эпилепсией (которую в древнем Риме называли священной болезнью; ею, как известно, страдал «Божественный» Юлий Цезарь), не меняет ничего в его роли основателя Ислама. Так же тот факт, что Даниил Андреев страдал шизофреническим расстройством, не меняет дела. Да что Даниил Андреев! А Ньютон? Юнг? Сведенборг; Стриндберг, Ван-Гог, Гёльдерлин (мы перечислили четырех персонажей известной книги Ясперса [2001]; ср. также [Бурно 2005a]), Шуман, Шопенгауэр, Фредерик Перлз, Лакан, вероятно, страдавший психопатоподобным шизотипическим расстройством (в этом можно убедиться — достаточно прочитать несколько страниц его трудов с запутанным языком и стремлением придумывать странные термины, например знаменитый «синтом»).

Вот что пишет о Данииле Андрееве автор книги по характерологии и основам психических заболеваний П. В. Волков [2000: 443]:

> Случается и так, что больной переносит психотические приступы шизофрении и выходит из них иным человеком, но без грубого дефекта личности, вынося из бездны психоза стремление исследовать неведомые ему до того глубины. Возможно, приступы болезни по-своему помогли творчеству Леонида и Даниила Андреевых. (Ср. также свод патографических свидетельств о Данииле Андрееве в «Патографической энциклопедии» А. В. Шувалова [2004: 67–68].)

Особенностью Даниила Андреева был «транссемиотический» дар духовидца. Еще в отрочестве, когда ему было 15 лет, он увидел «Небесный Кремль». Но особенно в тюрьме, в состоянии сенсорной депривации, когда галлюцинации могут начаться и у здоровых людей, то есть таких людей, психоз которых носит реактивный характер (ср., например, трактат Боэция «Утешение Философией»: философ сидел в тюрьме в ожидании смертного приговора, и ему привиделась дама Философия, которая утешила его перед смертью. Потом эти «видения» — собственно, это были не видения, во всяком случае, не только видения, а скорее вербальные псевдогаллюцинации (в терминологии российского психиатра XIX века Виктора Кандинского, автора знаменитой книги «О псевдогаллюцинациях» [Кандинский 2001]) — участились и стали носить систематический характер. Из совокупности этих «ви́дений» и «слышаний», парадоксальным образом сочлененных с глубокими и в высшей степени связными и оригинальными суждениями и целыми фрагментами, посвященными русской и мировой истории и литературе, и состоит это уникальное произведение. Здесь действует, конечно, механизм «двойной бухгалтерии», как это образно определил Эуген Блейлер [1993], или двойной ориентировки, которая в «Розе Мира» видится совершенно отчетливо: в книге глубокие и в высшей степени здравые рассуждения о Пушкине, Лермонтове или Достоевском, правда, с фантастическими вкраплениями метаисторических или «трансфизических» терминов и понятий, относящихся к «базовому языку (мы коснемся их ниже), соседствуют с совершенно фантастическими описаниями метаисторических коллизий, которые носят явные черты шизофренического мировосприятия. Таких мест в «Розе Мира» очень много. Особенно впечатляют те места, которые касаются смерти Второго уицраора Жругра (демона российской великодержавности) и воцарения его сына (жругрита) Жругра Третьего (речь идет о «петербургском периоде» российской истории, начиная с царствования Николая Первого и кончая Первой мировой войной, Октябрьской революцией и убийством последнего русского императора в Екатеринбурге в 1918 г.):

Но чем старше уицраор, тем чаще отпочковываются от него его детища. В восьмидесятых годах, игвы («высокоинтеллектуальные демонические существа, обитали изнанки мира — шрастров» — из «Краткого словаря» лексем «базового языка», приложенного самим автором к своей книге. — *В. Р.*) впервые увидели, как в отсутствии старого Жругра в Друккарг (Друккарг, — поясняет автор, — это шрастр Российской метакультуры) тихо вползает и бесшумно захватывает питательную росу новое создание: темно-багрового цвета, с головой на необыкновенно длинной шеей и с невероятным количеством присосок. Оно еще не отваживалось нападать на отца; оно предпочитало маскироваться и прятаться, пока не войдет в силу. Вскоре появилось и третье: бледное, очень тощее, но с огромной пастью. К чему была предназначена пасть у существа, питавшегося с помощью присосок, а для речи которому было бы достаточно трубчатого рта, как у всех Жругров? Очевидно, пасть у этого чудовища появилась заблаговременно для удовлетворения каких-то потребностей будущего (уицраоры поедали своих отцов, как это обычно и бывает в мифологиях, например, в древнегреческой. — *В. Р.*). Пока же он был способен только тихо скулить, как бы жалуясь на отца, и методически трезво доказывать Великим игвам, что он гораздо успешнее, чем старик, мог бы справиться с задачами [Андреев 2006: 584].

Перед этой картиной меркнут чудовища, которых рождает «сон разума», в гравюрах гениального психотика Франсиско Гойи и картинах Иеронима Босха. Но буквально в следующем абзаце автор пишет:

Я вполне понимаю, как оскорбительно для поколений, воспитанных на идеалах революционной борьбы <...> принять мысль, что за этой величественной эпопеей скрывается грызня отвратительных чудовищ метаистории между собой, столь отвратительных, что санкция демиурга не могла осенить ни одного из них своим блеском (постепенно в «реалистическую» речь вкрапливается шизофренический дискурс. — *В. Р.*), но самый факт существования уицраоров и их борьба нисколько не умаляет ни духовной красоты революционного героизма, ни оправданности тех субъективных мотивов, которыми были движимы наиболее идейные и чистые борцы за народное освобождение, ни, наконец, гнусной жестокости их палачей. Но пора уяснить

себе, что за историческими событиями, масштаб которых нас ослепляет и заставляет их поэтизировать, стоит все-таки именно борьба метаисторических чудовищ: именно поэтому так кровавы эти исторические эпопеи и так сомнителен их конкретный положительный результат [Там же: 584–585].

Предоставим слово психиатру. Вот что пишет Антон Кемпинский в своей известной книге «Психология шизофрении» об особенности шизофренического мировосприятия. Справедливость требует начать со следующей цитаты:

У лиц, которые благодаря своему художественному таланту, до болезни были способны легко погружаться в мир фантазии, шизофрения обычно протекает несколько отличным образом не только в силу большего богатства их внутреннего мира и большей легкости их экспрессии, но также вследствие меньшего расхождения между фантазией и реальностью. Такие лица более привычны к одновременному движению в сфере реальности и благодаря этому как бы легче адаптируются к психотическому миру по сравнению с теми, у кого фантазия оказалась подавленной действительностью [Кемпинский 1998: 174].

Всё это как нельзя более подходит к светлой и чрезвычайно талантливой личности Даниила Андреева, который принимал свои озарения и духовидения совершенно спокойно и мирно как озарения свыше. Такими, видимо, были Иммануил Сведенборг (см. о нем в книге Карла Ясперса «Стриндберг и Ван Гог [Ясперс 2001]) и Якоб Бёме, таким, несомненно, был Карл Густав Юнг, который принимал свои видения и сновидения, которым придавал большое значение, с ясностью и радостью и который так же спокойно верил в их значимость и высшую истинность, как Даниил Андреев верил в значимость и истинность своих трансфизических озарений (см. книгу Юнга «Воспоминания. Размышления. Сновидения» [Юнг 1994]).

Далее Кемпинский пишет:

Благодаря бредовым построениям действительность вновь становится ясной, и страх перед неизвестным уменьшается. Чувство озарения, которое обычно сопутствует кристаллизации

бреда, является чувством облегчения, и новый образ действительности вызывает восхищение [Кемпинский 1998: 106].

Всё это очень подходит к случаю автора «Розы Мира», за тем лишь исключением, что он, похоже, вообще не знал страха перед своими инобытийными озарениями, во всяком случае, ни в «Розе Мира», ни в биографических материалах это не отраженно. Зато чувство восхищения перед природой, перед любовью, перед всем миром, радостное приятие мира во всех его противоречиях, своеобразная шизофреническая синтонность была, несомненно, присуща Даниилу Андрееву и присутствует практически во всех светлых страницах «Розы мира».

Далее Кемпинский пишет:

...тогда целью больного становится стремление изменить мир к лучшему, осчастливить человечество [Там же: 111].

Утопические идеалы были чрезвычайно свойственны автору «Розы Миры», вся последняя Книга XII которой («Возможности») посвящена проблеме воспитания нового человек и нового светлого устройства общества.

Но вот Кемпинский пишет уже о менее светлых вещах:

...в шизофрении <...> метафизические проблемы выдвигаются на первый план. Это является одной из черт, которые позволяют отличать шизофренический бред от иных видов бреда. <...> Метафизическую тематику шизофренического мира можно разделить на три направления: онтологическое, эсхатологическое и харизматическое. Онтологическое направление касается сущности бытия, концепции человека и вселенной <...> Эсхатологическое направление охватывает конец свет, цель человека и т. п. Харизматическое направление включает в себя существенный смысл человеческой жизни, ее истинную цель и предназначение (charisma – любовь). <...> Главной чертой шизофренической космологии является фантастика и магия. Правда, современная физика (в «Розе Мира» Андреев пишет о физике микрочастиц, квантовой. – *В. Р.*) предлагает не менее фантастическую картину мира, но она поддается проверке и понятна только специалистам. <...> Шизофренический же мир

> наполняют таинственные энергии, лучи, силы добрые и злые, волны, проникающие в человеческие мысли и управляющие человеческим поведением. В восприятии больного шизофренией все наполнено божеской или дьявольской субстанцией. Материя превращается в дух. Из человека эманируют флюиды. Мир становится полем битвы дьявола с Богом <...> Люди являются дубликатами существ, живущих на других планетах. <...> Этот мир является полем битвы противоположных сил, обычно морального характера — добра и зла, красоты и безобразия, мудрости и глупости. За обычной картиной мира скрывается иной мир [Кемпинский 1998: 134–136][4].

Тот, кто хоть немного знаком с «Розой Мира», увидит, что этот фрагмент как будто бы специально написан про нее. Мир в метаисторической концепции Даниила Андреева делится на поверхностный, видимый; на историю и обыденность, с одной стороны (appearance в терминологии «абсолютного идеализма», направления английской философии конца века XIX века (см., например, книгу главного представителя этого направления Френсиса Брэдли, которая так и называется «Appearance and Reality» [Breadly 1893]) и, с другой, скрытую сторону бытия, метаисторию и трансфизику, где основной ареной борьбы является борьба между светлыми силами (демиургом Яросветом в русской метаистории) и уицраорами (демонами российской великодержавности династии Жругров). В «Розе Мира» каждая единица физической поверхностной реальности имеет аналог в подлинной трансфизической Реальности: Кремль соответствует Небесному Кремлю, Петербург — Небесному Петербургу, и т. д.

Кемпинский пишет далее:

> Ему (шизофренику. — *В. Р.*) являются Бог, святые, герои прошлого, великие предки души умерших родителей и близких, которые дают ему поручения, разъяснят его великую миссию. Он разговаривает с ними, ждет от них условного знака, приказания, является слепым орудием в их руках [Там же: 39].

[4] См. также небольшую, но чрезвычайно содержательную статью Александра Сосланда «Что годится для бреда» [Сосланд 2005].

Автору «Розы Мира» действительно являлись души умерших и демонические существа, но в отличие от того, что пишет Кемпинский, Даниил Андреев вовсе не был слепым орудием в их руках, скорее, он был тем, кого он сам называл «вестниками».

Кемпинский пишет далее:

> Больные шизофренией имеют в себе что-то от «райских птиц». Не заботятся о хлебе насущном, о социальной позиции, профессиональных амбициях. <...> Для них важнее всего смысл жизни, страдания людей, живущих в отдаленных странах, судьба человечества и т. д. [Там же: 145].

И вновь сказано как будто специально об авторе «Розы Мира».

Далее Кемпинский пишет, что «создается впечатление, что больные шизофренией кажутся более здоровыми, чем обычные члены общества». Эта мысль, которая особенно близка антипсихиатрическому направлению в психиатрии, прежде всего Рональду Лэйнгу [1994], также очень подходит к облику Даниила Андреева, который так же, как и Юнг, кажется очень здоровым и нравственно чистым человеком.

Далее польский психиатр пишет, что «в тематике шизофренического мира выражено выступает стремление к правде. Больной шизофренией не может примириться с поверхностной стороной жизни». Это тоже очень подходит к личности и философской позиции Даниила Андреева, который посвятил проблеме истины Главу 3 «Отношения к религиям» Книги I — «Роза Мира и ее место в истории».

Нам могут возразить: «Да, но все это пока лишь имеет патографический смысл. Какое это имеет отношение к проблеме психосемиотики шизофрении?» Об этом мы сейчас и поговорим. Прежде всего, речь пойдет о проблеме мифологического именования, и в первую очередь об именах собственных (тот факт, что мифологическое = шизофреническое поле исследований, например, Юнга не вызывает никаких сомнений (см. например [Юнг, Кереньи 1996]; ср. [Мелетинский 1976]). Особенность обычного не мифологиче-

ского семиозиса имен собственных, как показал Рассел, состоит в том, что у имени собственного нет значения, а есть только смысл (в терминологии статьи Фреге «Смысл и денотат» [Фреге 1977]). То есть смыслы собственных имен не образуют классов. Как писал Рассел, а вслед за ним Р. О. Якобсон, в известной работе [Якобсон 1972], есть имя собаки Фидо, но нет такого свойства «фидоизм» [Рассел 1996; 2001]. Как считали Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский в известной статье 1973 года «Миф — имя — культура», мифологический язык и текст (хотя само по себе употребление этих терминов, по нашему мнению, применительно к мифу некорректно — там, где есть миф, нет текста; там, где есть текст, уже нет мифа; и сам Лотман это, конечно, прекрасно понимал (ср. [Лотман, Минц 1982]). Тем не менее, идея, в соответствии с которой мифологическое (а стало быть, и шизофреническое) сознание тяготеет к именам собственным, представляется правильной (см. [Лотман, Успенский 1992]). Далее Лотман и Успенский пишут, что в мифологическом сознании называние вещей равносильно акту творения [Там же: 61]. Интересны наблюдения основоположников российской семиотики о мифологическом символе, хотя они специально оговаривают, что слово «символ» они употребляют не в пирсовском смысле, а, стало быть, так, как его употребляли психоаналитики. (Хотя Лотман резко отрицательно относился к психоанализу (см. его специальную статью о «фрейдизме» [Лотман 1974].) Но самый интересный фрагмент этой статьи Лотмана и Успенского для нас следующий. Они пишут:

> Мифологический пласт естественного языка не сводится непосредственно к собственным именам, однако собственные имена составляют его ядро. Как показывает ряд специальных лингвистических исследований, <...> в языке вычленяется вообще особый лексический слой, характеризующийся экстранормальной фонетикой, а также специальными грамматическими признаками, кажущимися на фоне данного языка аномальными [Лотман, Успенский 1992: 62].

По сути, авторы здесь говорят о шизофреническом базовом языке. Итак, что дает нам текст «Розы мира» в плане специфического мифологически-шизофренического семиозиса номинации? Прежде всего необходимо подчеркнуть, что сам Даниил Андреев сознавал мифологический, а не логический смысл своей работы. «Метаистория, — писал он, — всегда мифологична» [Андреев 2006: 76]. Однако, понимая это в духе двойной ориентации, он сам находился внутри этого мифологизирования. Так, тексты Даниила Андреева всякого, кто был знаком с ними, поражают огромным количеством странных нелепых слов с «экстранормальной фонетикой». Самые значительные из этих имен (не всегда собственных) автор поместил в конце книге в кратком словаре. Это такие термины, как брамфатура, Воглеа, Гаттунгр, Гаввах, Друккарг, Гашшава, затомис, Звента-Свентана, Олирна, Рарруги, скривнус, стихиали, уицраоры, Шаданакар, Эйцехоры, хохха, Энроф (нам сейчас не так важны значения этих слов базового языка) и множество множество других еще более странных, невозможных на русском языке по чисто фонетическим причинам слов, например слово «Ырл».

Проиллюстрируем для примера состояние «хохха», которое было, с точки зрения Даниила Андреева, характерно для Сталина:

> Есть специальный термин: *хохха*. Он обозначает сатанинское восхищение, то есть тип таких экстатических состояний, когда человек вступает в общение с высокими демоническими силами не во сне, не в трансе, а при полной сознательности. <...> У Сталина наиболее частыми были такие хохха, когда он общался с великим игвой Друккарга и Жругром; иногда его удостаивает непосредственной инспирацией и сам Урпарп. <...> В состоянии хохха Сталин многократно входил в Гашшарву, в Друккарг, где был виден не только великим игвам, но и некоторым другим. Издалека ему показывали Дигм. Он осторожно был проведен, как бы инкогнито, через некоторые участки Мудгабра и Юнукамна, созерцал чистилище и слои магм. Издали, извне и очень смутно он видел даже затомис России и

однажды явился свидетелем, как туда спустился, приняв просветленное тело, Иисус Христос. Но эта встреча не вызвала в темном духовидце ничего, кроме усиления смертельной ненависти, и именно поэтому она была допущена Урпарпом [Андреев: 622, 656–657].

Сам автор «Розы Мира» так комментирует особенности этих странных слов:

Многие слова их, особенно новые для меня названия различных слоев Шаданакара и иерархий, я повторял перед ними, стараясь наиболее близко передать их звуками физической речи и спрашивал: правильно ли? Некоторые из названий и имен приходилось уточнять по нескольку раз; есть и такие, более или менее точного отображения которых в наших звуках найти не удалось. Многие из этих нездешних слов, произнесенных великими братьями, сопровождались явлениями световыми, но это не был физический свет <...>. Иногда это были уже совсем не слова в нашем смысле, а как бы целые аккорды фонетических созвучий и значений. Такие слова перевести на наш язык было нельзя совсем [Там же: 89].

Далее Даниил Андреев пишет:

Хочу предварительно сделать замечание еще вот по какому поводу. Думаю, что у многих читающих эту книгу возникает недоумение: почему все новые слова и имена, которыми обозначаются страны трансфизического мира и слои Шаданакара, даже названия почти всех иерархий — не русские? А это потому, что русская метакультура — одна из самых молодых: когда стал возникать ее Синклит, все уже было названо другими. Чаще всего можно встретить в этих словах звучание, напоминающее санскрит, латынь, греческий, еврейский и арабский языки, а иногда — языки еще более древние, которые не знает пока не один филолог. Само собой разумеется, не знаю их и я; только по этим отдельным словам я сужу об их странной фонетической физиономии [Там же: 146].

Чрезвычайно интересным и даже удивительным для человека такого высокого интеллекта (конечно с нашей научной не мистической точки зрения) является тот факт, что Даниил Андреев не различал реальных исторических и куль-

турных деятелей, например, писателей, многим из которых, особенно Лермонтову, Достоевскому и Толстому посвящены чрезвычайно глубокие фрагменты (я уже не говорю об удивительной главе, посвященной метаисторической судьбе императора Александра Первого), и их выдуманных персонажей. Например, на полном серьезе он говорит о посмертной судьбе Свидригайлова, Ставрогина, Петра Верховенского, Андрея Болконского. Вот, например, о последнем:

> Возможно, что в следующем эоне, когда преображенное человечество приступит к спасению сорвавшихся в Магмы и Ядро Шаданакара, тот, кто нам известен как Андрей Болконский и ныне находящийся в Магирне, обретет свое воплощение в Энрофе и примет участие в великом творческом труде вместе со всеми нами [Там же: 528].

Далее на той же странице и том же семантическом ряду следуют Данте, Леонардо, Рафаэль, Микеланджело, Сервантес, Шиллер, Моцарт, Бетховен, Лермонтов и другие.

Эта особенность мифологического сознания автора, мне кажется, не имеет аналогов в культуре. Отчасти, как это ни парадоксально, она соотносится с отечественной традицией литературной критики XIX века, идущей от Белинского, Добролюбова и особенно Писарева — говорить о литературных персонажах — Базарове, Лопухове, Кирсанове, Бельтове и других — как о реальных людях. Даже Ю. М. Лотман в своем комментарии к «Евгению Онегину» писал о доме в Петербурге, где жил Онегин, что вызвало возмущение молодого тогда Андрея Немзера, который сказал по этому поводу: «Я привык думать, что Онегин нигде никогда не жил». Итак, шизофреническое сознание смыкается с позитивистским научным. Вообще это проблема философская — статус художественного персонажа и его имени (см. [Кастанеда 1999; Льюис 1999; Миллер 1999; Сёрль 1999; Woods 1974]. Например, Барри Миллер рассуждал так: «Если фраза “Шерлок Холмс жил на Бейкер-стрит” бессмысленна, то тогда равно бессмысленной должна быть и фраза “Шерлок Холмс

жил на Парк лейн". Но это не так. В художественном мире рассказов Конан-Дойля первая фраза является скорее истинной, а вторая — безусловно, ложной».

Художественный дискурс, не имея, с нашей точки зрения, денотативной сферы [Руднев 1996; 2000], обладает хотя бы планом выражения — это слова, имена собственные, пусть с нулевым экстенсионалом. Но мифологические персонажи, мифологические, если понимать мифологию только так, как ее можно понимать — как некое состояние сознания (как она понимается в замечательной статье А. М. Пятигорского «Некоторые замечания о мифологии с точки зрения психолога» [Пятигорский 1965]), — это не то, что вымышленные персонажи беллетристки — у них совершенно иной семиотический статус. Поэтому положение в один ряд «реальных» мифологических персонажей, например, уицроаров династии Жругров, реальных исторических деятелей, таких, как Павел Первый, Иван Грозный, Лермонтов, Толстой, с одной стороны, и Свидригайлов и Андрей Болконский, с другой, возможно только в шизофреническом сознании, поскольку именно в шизофреническом сознании не имеет значения отсутствие денотативной сферы.

4.5. «Школа для дураков» Саши Соколова

История о мальчике, страдающем тем, что в обиходном языке называется раздвоением личности, имеет для нас несколько проблем, относящихся к идее возможности психосемиотики шизофрении. Это проблема самого раздвоения личности; проблема имени и его отсутствия; проблема шизофренического времени; проблема соотношения выдуманного (истерического) и галлюцинаторного (шизофренического); проблема базового шизофренического языка и тесно связанная с ней в «Школе для дураков» проблема шизофренического и «взрослого» секса (которая, впрочем, пересекает, как мы увидим, практически все проблемы этого ро-

мана, которые будут затронуты нами); проблема «взрослой» субличности расколотого Я; проблема «ложного я» в терминологии Лэйнга и, наконец, проблема отцовского и материнского психозов.

Итак, какой же болезнью страдает мальчик? В посвящении романа Саша Соколов написал «Слабоумному мальчику Вите Пляскину». Имеется ли в виду «раннее слабоумие» (dementia praecox)? Да вроде бы для шизофрении рановато. Хотя Мелани Кляйн убедила нас, что шизофрения возможна и в раннем детстве. Может быть, это ранний аутизм? Но для него мальчик слишком развитый, владеет множеством слов (ср., например, монографию о раннем аутизме Бруно Беттельхейма [2004], где разобрано подробно несколько случаев — там дети почти вообще не говорят), в том числе и выдуманных. Будем считать, что это шизофрения с диссоциацией. Но это не совсем диссоциация — при классической диссоциации, как она описана, например, в руководстве Ненси МакВильямс [1998], расщепленные субличности внутри одной личности не знают друг о друге. Здесь же мы имеем напряженный диалог между двумя, конечно, диссоциированными, но в широком смысле, субличностями героя.

> Нет, я ничего не скажу тебе (он обращается к своему второму «я». — *В. Р.*), ты не имеешь права расспрашивать меня о моих личных делах, тебе не должно быть до той женщины никакого дела, не приставай, ты дурак, ты больной человек, я не хочу тебя знать, я позвоню доктору Заузе, пусть он отвезет тебя снова т у д а [Соколов 1990: 55].

(Мы вкратце — хотя это имеет большее отношение к проблеме имени — коснемся проблемы дейксиса, расселовских «эгоцентрических слов» [Рассел 2001] как замены табуированных неприятных имен: «т у д а» это, понятно, в дурдом, где, видимо, не раз лежал герой. Еще в диалоге с героем старик академик Акатов говорит: «они, т а м, в заснеженных» — имеются в виду северные лагеря ГУЛага. Это табуирование неприятного чрезвычайно напоминает то, как это делал Даниил Андреев в «Розе мира». Например, ему

так было ненавистно имя Сталина, что он называл его — «это существо» [5].)

На с. 170 мальчик говорит о другом Я как о Другом явно в том значении, которое придавал этому понятию Лакан, в частности, в семинаре «Психоз и Другой», где он рассказывает историю о том, как мальчик побил другого мальчика и стал говорить: «Нет, это не я его побил — это другой меня побил». «Конечно, это был Другой», — говорит Лакан. Это диссоциированный Большой Другой в мальчике (вряд ли стоит даже напоминать, что «бессознательное — это дискурс Другого») побил себя самого [Лакан 2001].

Психоз героя «Школы для дураков» начался тогда, когда он сорвал лилию Нимфея Альба и превратился в нее. После этого с ним происходит ряд значительных и катастрофических событий. Во-первых, он, как он сам говорит, «частично исчезает» в эту лилию и отчасти становится ею. Во всяком случае, он принимает ее латинское название в качестве своего имени (теперь он так себя называет — Нимфея). Во-вторых, он сходит с ума, начиная страдать «раздвоением личности», и его на время помещают в клинику. Но это лишь наиболее поверхностные следствия акта срывания цветка. По сути же этот акт имеет глубочайшее сугубо символическое значение. Срывая цветок, мальчик вступает в контакт с миром природы и миром вещей. Это вмешательство в природу приводит к катастрофическим последствием (вспомним сказку «Аленький цветочек», где происходит примерно то же самое). Источник этой катастрофы в том, что символически срывание цветка, этот грубый, агрессивный контакт с природой, есть не что иное, как сексуальный акт, причем не просто сексуальный акт, а нарушение девственности мира природы. Не забудем, что дословно срывание цветка девственности — *defloracio* virginitates — есть не что иное, как акт *дефлорации*. Суть же катастрофы состоит в том, что герой получает *имя* в безымянном

[5] Поэтесса Елизавета Мнацаканова, тоже продуцирующая шизодискурс, в переписке со мной называла Сталина не иначе, как «мерзкий с.» (именно с маленькой буквы!).

мире и становится чем-то вроде поэта-шамана. У него открывается повышенный слух:

> Я слышал, как на газонах росла нестриженная трава, как во дворах скрипели детские коляски <...> Я слышал, как где-то далеко, может быть, в другом конце города, слепой человек в черных очках <...> просил идущих мимо перевести его через улицу <...> Я слышал тишину пустых квартир, чьи владельцы ушил на работу <...> Я слышал поцелуи и шепот, и душное дыхание незнакомых мне мужчин и женщин [Соколов 1990: 128] —

и способности к воображению, то есть с ним происходит нечто вроде того, что произошло с пушкинским пророком — обряд инициации, ритуал посвящения в избранные, в поэты-пророки:

Моих ушей коснулся он,
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Однако обратной стороной этого процесса, то есть сердцевиной катастрофы, связанной с поруганием природы, становится обреченность на виртуальный секс, вечное хождение по девяти кругам неразделенной любви к учительнице со всеми сопутствующими мучениями и выдуманными фантастическими историями на эту тему.

Проблема имени начинается с самых первых строк романа: «Река называлась». Как называлась река, Нимфея не помнит, у него избирательная память, что связанно с нелинейным шизофреническим временем в «Школе для дураков», но об этом позже. Отсутствие имен — достаточно характерная черта психотического и околопсихотического художественного мышления. Например, в мало кому, к сожалению, известном замечательном романе Алексея Макушинского «Макс», чрезвычайно обсессивно-компульсивном, на грани психоза, где всё повторяется, в частности, все время повторяется фраза «мир названий разбился» [Макушин-

ский 1998]. По-видимому, это происходит благодаря феномену «психической смерти», — у психического трупа не может быть имени [6].

Психически мертвый человек порывает с реальностью и Собственным Я и заодно — со всеми своими именами и дескрипциями. Заметим, что в «Школе для дураков» только галлюцинаторные персонажи (не галлюцинаторными являются только мать и отец героя) наделяются фамилиями, причем двумя сразу, что соответствует раздвоенности героя: почтальон Михеев (Медведев — ср. медведь на липовой ноге, говорящий ужасное «базовое» слово с к и р л ы, о котором ниже), соседка (она же завуч) Трахтенберг (Тинберген), учитель Норвегов, которой называется то Павлом, то Савлом [7]. Образ учителя Норвегова имеет галлюцинаторный характер, по нашему мнению, потому, что он то умирает, то оживает, к нему на квартиру приходит женщина-смерть [8]. (К тому же Норвегов соотносится с образом Вия: он просит поднять ему веки — с. 141.) Это оживание-умирание учителя связано с отрицанием линейного порядка времени:

> Мне представляется, у нас с ним, со временем, какая-то неразбериха, путаница, все не столь хорошо, как могло бы быть. Наши календари слишком условны и цифры, которые там написаны, ничего не означают и ничем не обеспечены, подобно фальшивым деньгам. Почему, например, принято думать, будто за первым января следует второе, а не сразу двадцать восьмое. Да и могут ли вообще дни следовать друг за другом, это какая-то поэтическая ерунда — череда дней. Никакой череды дней нет, дни приходят когда какому вздумается, а бывает, что и несколько сразу [Соколов 1991: 27].

---

[6] Вспомним приводимую уже нами цитату из поэмы «Кругом возможно Бог» Введенского:

> Мужчина, пахнущий могилою,
> уж не барон, не генерал
> и т. д.

[7] Св. Павел, будучи еще Савлом, был гонителем христиан, *преследователем*; став Павлом, он стал восхвалять *величие* Христа (две классические стадии шизофренического бреда).

[8] Наподобие Марии Казарес — Смерти в фильме Кокто «Орфей».

В соответствии с этой идеологией действие в романе происходит нелинейно: то отскакивает назад, то забегает вперед.

Интересно, что примерно то же самое происходило в психоделических экспериментах Грофа, когда испытуемый психотизировался при помощи ЛСД или холотропного дыхания:

> В одно и то же время могут возникать сцены из разных исторических контекстов, они могут выглядеть значимо связанными между собой по эмпирическим характеристикам. Так, травматические переживания из детства, болезненный эпизод биологического рождения и то, что представляется памятью трагических событий из предыдущих воплощений, могут возникнуть одновременно как части одной сложной эмпирической картины. <...> Линейный временной интервал, господствующий в повседневном опыте, не имеет здесь значения, и события из различных исторических контекстов появляются группами, если в них присутствует один и тот же тип сильной эмоции или интенсивного телесного ощущения. <...> время кажется замедленным или необычайно ускоренным, течет в обратную сторону или полностью трансцендируется и прекращает течение» [Гроф 1992: 35].

В романе также отстаивается теория, в соответствии с которой «время имеет обратный ход»:

> ...то есть движется не в ту сторону, в какую оно должно двигаться, а в обратную, назад, поэтому все что было — это все еще только будет, мол, истинное будущее — это прошлою, а то, что вы называем будущим, — это уже прошло и никогда не повторится [Соколов 1990][9].

[9] Забавно, что в 1984 г. автор этого исследования, уже читавший «Школу для дураков», написал свою первую статью по философии, где построил теорию обратного семиотического направления времени, которое он противопоставил в духе идей немецкого логического позитивиста Ганса Рейхенбаха [1960] позитивному энтропийному времени реальности. Впервые эта статья «Направление времени в культуре» была опубликована в «Wiener slawistischer Almanach» [Руднев 1987], потом в рижском авангардном журнале «Родник» [Руднев 1988], а затем вошла в первую мою книгу «Морфология реальности» [Руднев 1996] и после этого перепечатана в книге «Прочь от реаль-

Чрезвычайно интересна десемиотизация имен виртуальных возлюбленных женщин героев — мальчика и учителя: Вета Акатова, которая превращается в ветку акации, и Роза Ветрова (роза ветров — учитель Норвегов преподавал в школе для дураков географию; при этом явно, что Роза Ветров реминисцентно связана с Розой Люксембург, тоже умершей виртуальной возлюбленной одного из главных героев «Че-

ности» [Руднев 2000]. Там был, например, такой фрагмент из Св. Августина, основоположника этой теории времени:

«Таким-то образом совершается наше измерение времени: постоянное напряжение души нашей переводит свое будущее в свое прошедшее, доколе будущее не истощится совершенно и не обратится совершенно в прошлое. Но каким образом будущее, которое не осуществилось еще, может сокращаться и истощаться? Или каким образом прошедшее, которое не существует уже, может расти и увеличиваться? Разве благодаря тому, что в душе нашей замечается три акта действования: ожидание (expectatio, то же, что чаяние, упование, надежды), внимание (attentio, то же, что взгляд, воззрение, созерцание, intuitus) и память или воспоминание (memoria), так что предмет нашего ожидания, делаясь предметом нашего внимания, переходит в предмет нашей памяти, Нет сомнения, что будущее еще не существует, однако же в душе нашей есть ожидание будущего.Никто не станет отвергать и того, что прошедшее уже не существует; однако же в душе нашей есть воспоминание прошедшего. Наконец нельзя не согласиться и с тем, что настоящее не имеет протяжения (spatium), потому что оно проходит для нас неуловимо (in puncto praeterit) как неделимое: но внимание души нашей останавливается на нем, посредством чего будущее переходит в прошедшее. Поэтому не время будущее длинно, которого еще нет, но длинно будущее в ожидании его. Равным образом не время прошедшее длинно, которого нет уже, но длинно прошедшее по воспоминанию о нем. Так, я намереваюсь, положим, пропеть известный мне гимн, который знаю наизусть. Прежде, нежели начну его, я весь обращаюсь при этом в ожидание. Но когда начну, тогда пропетое мною, переходя в прошедшее, принадлежит моей памяти, так что жизнь моя при этом действии разлагается на намять по отношению к тому, что пропето, и ожидание по отношению к тому, что остается петь, а внимание всегда присуще мне, служа к переходу от будущего в прошедшее. И чем далее продолжается действие мое, тем более ожидание сокращается, а воспоминание возрастает, доколе первое не истощится совершенно и не обратится всецело в последнее. И что говорится о целом гимне, то можно приложить и ко всем его частям и даже к каждому из слогов. То же самое можно применить и к действиям более продолжительным, по отношению к коим этот гимн служит только краткою частичкою; и к целой жизни человека, коего все действия суть части ея; наконец и к целым векам сынов человеческих, коих разные поколения и единичные жизни составляют части одного целого» [Августин 1880: 363–364].

венгура» Андрея Платонова — Копенкина (см. главу о «Чевенгуре»).

> Это пятая зона. Стоимость билетов тридцать пять копеек <...> ветка спит, но поезда симметрично расположенные на ней воспаленно бегут в темноте <...> плачь и кричи обнажаясь в зеркальных купе как твое имя меня называют веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги я вета беременная от ласковой птицы по имени Найтингел я беременна будущим летом и крушением товарняка вот берите меня берите я все равно отцветаю это совсем не дорого на станции стою не больше рубля я продаюсь по билетам хотите езжайте так бесплатно ревизора не будет (неожиданная реминисценция к другому психотическому (но не шизофреническому, а делириозному) русскому интеллектуальному бестселлеру — «Москве — Петушкам» Венедикта Ерофеева. — *В. Р.*) он болен погодите я сама расстегну видите я вся белоснежна ну осыпьте совсем осыпьте же поцелуями никто не заметит лепестки на белом не видны <...> я не хочу быть старухой милый нет не хочу я знаю что скоро умру на рельсах я я мне больно отпустите когда умру отпустите отпустите эти колеса в мазуте («Анна Каренина»? — *В. Р.*) ваши ладони в чем ваши ладони я сказал неправду я Вета чистая белая ветка в цвету не имеете права я обитаю в садах не кричите я не кричу это кричит встречный тра та та в чем дело тра та та кто там та том там Вета ветла ветлы ветка там за окном том тра та том о ком о чем о Ветка ветлы о ветре тарарам трамваи т р а м в а и вечер добрый билеты би леты чего нет Леты реки Леты (подтверждение нашей идеи — только река мертвых может иметь название. — *В. Р.*) ее нету вам аи цвету ц Вета ц Альфа Вета Гамма [Соколов 1990: 15–16].

Роза Ветрова — не только *выдуманная* девушка, но и *мертвая* девушка, что подключает важность темы влечения к смерти как обратной стороны полового акта, в духе идей Сабины Шпильрейн 1911 года [Шпильрейн 1995] и «По ту сторону принципа удовольствия» Фрейда 1920 года [Фрейд 1990].

> О Роза, скажет учитель, белая Роза Ветрова, милая девушка, могильный цвет, как я хочу нетронутого тела твоего! [Соколов 1990: 25].

Соответственно идея смерти как любви соотносится с идеей дефлорации («как я хочу нетронутого тела твоего!») как умерщвления цветка («могильный цвет»). В конце концов оказывается, что, возможно, Роза Ветрова была той девочкой из класса, которую выдумал герой и которая якобы умерла и для похорон которой он выманивает у матери денег «на венок».

Но подлинно шизофреническое имя десемиотизируется до такой степени, что превращается просто в крик, «крик нового типа», как остроумно замечает герой:

> Необходимо совершенно особое новое слово. <...> Да, говоришь ты себе, тут нужен крик нового типа <...> Вот почему ты не желаешь больше размышлять о том, что кричать в бочку — ты кричишь первое, что является в голову; я — Нимфея, Нимфея! — кричишь ты <...> бочка, переполнившись несравненным галсом твоим, выплевывает излишки его в красивое дачное небо <...> несется эхо — излишки твоего крика: ея-ея-ея-яяяяяя-а-а! [Там же: 110].

Здесь мы подходим к проблеме базового языка в романе. Психоаналитики писали о том, что шизофренический язык не просто конкретен, но эротичен (см., например, [Фенихель 2004; Ференци 2003]). Именно это доказывает анализ шизофренических слов романа Саши Соколова. Это, прежде всего, слово «констриктор», которое можно интерпретировать как «кастрированный конструктор» (ср. вывеску «РЕМОНТ ДЕТСКИХ КОНСТРИКТОРОВ» — с. 128.), то есть, в духе сексуальной детской символики, — ремонт детских фаллосов. Ну и, конечно, знаменитое слово «С к и р л ы» из страшной сказки про медведя на одной фаллической ноге которой идет по лесу и повторяет это бессмысленное слово, которое означает для героя скрип кровати, на которой имеют его возлюбленную какие-то чужие взрослые мужчины:

> Когда я вспоминаю С к и р л ы — хотя я стараюсь не вспоминать, лучше не вспоминать — мне мерещится, будто девочка та не девочка, а одна моя знакомая женщина, с которой у меня близкие отношения, вы понимаете, конечно, мы с вами не дети,

и мне мерещится, что медведь — тоже не медведь [10], а какой-то неизвестный мне человек, мужчина, и я прямо вижу, как он что-то делает там, в номере гостинцы, с моей знакомой. И проклятое с к и р л ы слышится многократно, и меня тошнит от ненависти к этому звуку, и я полагаю, что убил бы того человека, если бы знал, кто он [Соколов 1990: 115–116].

Проблема ненавистного и в то же время притягательного взрослого секса связана с семиозисом взрослого поведения, с симуляцией взрослого поведения, с идеей, что «мы все станем инженерами, в общем, с проблемой «ложной личности» (Г. И. Гурджиев – Рональд Лэйнг). «Взрослая» «ложная личность» это, прежде всего, выдуманное благополучие, которое герой, став воображаемо взрослым, выдумывает, рассказывая маме, что у него есть машина и т. д., и мать сразу уличает его во лжи. Стремление к истерической pseudologia phantastica соседствует у Нимфеи с правдивостью. Учитель Норвегов говорит о нем, что он не умеет лгать (ср. подобное же мнение о шизофрениках у Лэйнга и Кемпинского; в то же время, Лэйнг сам пишет (мы приводили эту цитату), что шизофреники симулируют болезнь, обманывая врача. Видимо, истерическое начало в шизофренике как момент Воображаемого не противоречит серьезному стремлению к правде как моменту Символического. Взрослая ложная субличность Нимфеи рассуждает с достоинством, вальяжностью и важностью взрослого человека («мы же с вами не дети» — как в вышеприведенной цитате).

Черт возьми, я не могу так сразу. Нам необходимо побеседовать. Где-нибудь посидеть, давайте поедем в ресторан [11] [Там же: 98].

Чрезвычайно колоритен эпизод, в котором герой представляет себе, как он, взрослый мужчина, приехал домой к жене (учительнице Вете Аркадьевне):

[10] «Локис»!

[11] Приглашение поужинать как субститут приглашения к последующим интимным отношениям (что так важно для «взрослой» субличности героя) — атрибут поведения нормального взрослого мужчины (см., например, нашу статью «Объяснение в любви» [Руднев 2006а]).

> Должны ли они (то есть мы) скрывать это друг от друга, как это часто происходит вследствие неправильного воспитания? Нет. Он возвращается домой и видит, что все очень мило прибрано. <...> Как бы между прочим она говорит: «Ванна готова. Белье я уже положила. Сама я уже искупалась (Представляете, сударь?) [12]. Как замечательно, что она рада и в предвкушении любви все уже приготовила для этого. Не только он желает ее, но и она желает его и без ложного стыда ясно дает ему понять это» [Соколов 1990: 169].

Этим истероидным воображаемым вкраплениям практически здорового человека («двойная бухгалтерия» Блейлера) противостоят галлюцинаторно-бредовые вкрапления подлинного творческого шизофренического Я героя:

> Ибо стоит только смело распахнуть дверь из комнаты в прихожую, как оказываешься — распахнуть смело! — во рву Миланской крепости и наблюдаешь летание на четырех крыльях. День чрезвычайно солнечный, причем Леонардо в старом неглаженном хитоне стоит у кульмана с рейсфедером в одной руке и с баночкой красной туши — в другой [Там же: 24].

Иногда повествование просто превращается в «бессвязный» шизодискурс, «поток бессознательного», вроде того фрагмента («пятая зона...»), который мы приводили выше.

Шизофреническому «бессвязному» монологу со-противопоставлен в романе шизотипический коллаж цитат:

> И тогда некий речной кок дал ему книгу: на, читай. И сквозь хвою тощих игл, орошая бледный мох, град запрядал и запрыгал, как серебряный горох. Потом еще: я приближался к месту моего назначения — все было мрак и вихорь. Когда дым рассеялся, на площадке никого не было, но по берегу реки шел Бураго, инженер, носки его трепал ветер. Я говорю только одно, генерал: что, Маша, грибы собирала? Я часто гибель возвещал одною пушкой вестовою. В начале июля, в чрезвычайно жар-

[12] Это Нимфея рассказывает воображаемую сцену в воображаемом разговоре с академиком Акатовым, отцом Веты Аркадьевны, пытаясь доказать ему, что он будет хорошим респектабельным мужем — инженером с машиной и т. д.

кое время, под вечер, один молодой человек. А вы — говорите, эх, вы-и-и! А белые есть? Есть и белые. Цоп-цоп, цайда-брайда, рита-умалайда-брайда, чики-умачики- брики, рита-усалайда. Ясни, ясни на небе звезды, мерзни, мерзни, волчий хвост! [Там же: 130]

Последняя проблема, которой мы коснемся, — это отношения с отцом и матерью. С отцом у героя отношения ужасные и сам отец-прокурор ужасен — это шизофреногенный отец. Герой говорит себе: «Беги из дома отца своего!», что соответствует евангельской идее о том, что надо отказаться от родителей во имя служения Богу. Иисус говорит ученику, когда к нему пришли его Мать и его браться: «Вот матерь твоя, и вот братья твои» (показывая на апостолов).

И наоборот, мать у героя милая и всепрощающая. Показательно, что герой путает жену с мамой, что характерно вообще для всех людей (не только для невротиков и психотиков). Это происходит в начале сцены покупки пижамы:

Подождите, я надену пижаму. Надевайте, она вам очень к лицу, шили или покупали, Не помню, не знаю, следует поинтересоваться у жены, мама, пришли Те Кто Пришли, они хотели бы знать про пижаму [Там же: 40].

В связи с этим встает вопрос о материнском и отцовском психозе. Лакан однозначно считал фигуру отца, Имя Отца, главной в психозе [Лакан 1997]. В классической и кляйнианской психотерапии, а также антипсихиатрии Рональда Лэйнга и Грегори Бейтсона вся ответственность за шизофрению возлагалась на шизофреногенную мать. Ср. знаменитый эпизод из «теории шизофрении» Бейтсона его коллег о double bind («двойном послании»):

Молодого человека, состояние которого заметно улучшилось после острого психотического приступа, навеетила в больнице его мать. Обрадованный встречей, он импульсивно обнял ее, и в то же мгновение она напряглась и как бы окаменела. Он сразу убрал руку. «Разве ты меня больше не любишь?» — тут же спросила мать. Услышав это, молодой человек покраснел, а

она заметила: «Дорогой, ты не должен так легко смущаться и бояться своих чувств». После этих слов пациент был не в состоянии оставаться с матерью более нескольких минут, а когда она ушла, он набросился на санитара и его пришлось фиксировать [Бейтсон 2000: 243].

Наша гипотеза, опирающаяся на теории Мелани Кляйн и ее учениц [Кляйн и др. 2001], заключается в том, что можно разграничить материнский психоз и отцовский психоз. Материнский психоз нам представляется более мягким — МДП, а отцовский психоз более жестким — шизофрения. Это как будто бы противоречит взглядам Мелани Кляйн о том, что шизофрения базируется на более ранней стадии развития младенца, на шизоидно-параноидной позиции, в то время как маниакально-депрессивный психоз, — соответственно, на депрессивной позиции. Но ей же принадлежит гипотеза, согласно которой зачатки эдипова комплекса начинаются уже в младенчестве, и поэтому классической точке зрения, в соответствии с которой отец начинает играть большую роль в жизни ребенка лишь на анальной стадии, то есть начиная с 2–3-х лет она противопоставляет идею большей роли отца уже в раннем младенчестве.

В конце романа (герою так и не удается «слиться в едином поступке» со своим вторым Я, как советует ему доктор Заузе (об огромной роли мифологемы «слияния» у Платонова см. ниже о романе «Чевенгур»), герой и автор «выходят на тысяченогую улицу и чудесным образом превращаются в прохожих» [Соколов 1990: 183], тем самым, демонстрируя, с одной стороны, полную шизофренизацию, полное уничтожение Собственного Я, пусть даже расколотого; но, с другой стороны, в этом финале чувствуется некий оптимизм будущего коллективного творчества, не шизофренического, не мучительного, надындивидуального, может быть, фольклорного (ведь в «Школе для дураков» так много веселого детского фольклора, но это тема отдельного исследования).

4.6. «Малхолланд драйв» Дэвида Линча

«Малхолланд драйв» (МД) — это, конечно, шизодискурс, по Жаку Лакану. Здесь противопоставляется видимая реальность (appearance, которую представляет Бетти — до финала фильма), и Реальное — понятие, которое чрезвычайно трудно объяснить. Реальное Лакана [1998; 2001; 2004] противопоставлено «реальности», но это также противоположность Символическому, то есть законам и нормам Суперэго. Реальное также противоположно Воображаемому, совпадающему, по Лакану, с «реальностью». Тот факт, что Бетти хочет стать актрисой, мечтает о славе кинозвезды, о сладкой жизни и т. д., будучи простой девушкой из провинции, вот это и есть Воображаемое. В определенном смысле (эту гипотезу несколько лет назад высказал в устной беседе Александр Сосланд) Символическое соответствует Суперэго, Воображаемое — Эго, а Реальное — Id. Но Реальное — это гораздо больше, чем Id, это скорее Бессознательное в целом. Славой Жижек написал книжку, которая называется цитатой из фильма «Матрица»: «Добро пожаловать в пустыню Реального» [Жижек 2002] (книга посвящена второй войне в Персидском заливе); эту фразу говорит Морфеус Нео, когда, раздвигая виртуальные (Воображаемые) покровы матрицы, он показывает ему настоящий мир, во всей его несимволизируемой и несемиотизируемой полноте. Вот это и есть Реальное — шизофренический бредово-галлюцинаторный комплекс, в котором проглядывает настоящая Истина, как об этом писали Отто Ранк и Мишель Фуко [Ранк 2004; Фуко 1887] (см. также статьи [Руднев 2005; 2005а], посвященные теме «Истина и безумия»). В фильме Линча Реальное воплощает, конечно, Рита. Психоз, по Лакану, происходит тогда, когда Реальное вторгается в Символический порядок, когда, как он пишет, «разрывается цепочка означающих» [Лакан 1997]. То есть лакановская интерпретация шизофренического в принципе во многом та же, что и у нас: «короткое замыкание» семиотического, хотя Лакан, насколько мы помним, не употреблял этого слова, предпочитая дихотомию Соссюра

языка и речи (при этом он не читал Ельмслева «Пролегомены к теории языка», где терминам «означаемое» и «означающее» (Соссюр) соответствуют термины «план выражения» и «план содержания», которых мы никогда не встретим у Лакана). Начинается фильм со знаменитого ночного шоссе Линча, которое мы также видим в фильме «Шоссе в никуда» и в «Синем бархате». Почему ночное шоссе Линча своей жутковатостью, «зловещинкой», как выразился бы М. Е. Бурно, вызывает в воображении нечто психотическое? В МД это еще получается потому, что по шоссе едет машина «задом» к зрителю, на котором светятся два красных подфарника, как два красных глаза ночного чудовища, подобного тому, которое видел один из героев МД во сне (это, собственно, первый не латентный психотический эпизод фильма) и которое они с другом видят за углом (углы дома считаются *пограничным* пространством, местом обитания нечистой силы и духов умерших. Угол дома, связанного с нечистой силой и вообще со сферой потустороннего, занимает заметное место в гаданиях и магии [Агапкина 2002]) — страшный, коричневого цвета, воплощающий собой само Реальное, самую сердцевину психоза, монстр.

Однако вспомним, что Суперэго, согласно Фрейду, имеет звуковое происхождение и что для шизофреников свойственны преимущественно слуховые, или вербальные, галлюцинации (см. [Ясперс 1997; Кандинский 2002; Рыбальский 1986; Кемпинский 2000]. Такими были и псевдогаллюцинации Даниила Андреева (см. выше о «Розе Мира»). Вспомним также эпизод из фильма «Шоссе в никуда», когда некий весьма странный психотический персонаж предлагает герою позвонить ему самому в его (героя) дом, и герой одновременно слышит голос этого человека в трубке из своего дома и видит его перед собой — вот это и есть «расколотое Я» Рональда Лейнга.

Но такие откровенные галлюцинаторно-бредовые констелляции не столь характерны для поэтики Линча. Гораздо важнее для него то, что Лэйнг назвал «ощущением прекокса», своеобразной психотической эмоциональной атмосфе-

рой. В частности, это отсутствие удивления героев при виде экстраординарных событий, например странный разговор полицейских в эпизоде после аварии на Малхолланд драйв.

Первый полицейский. Ребята, нашли пистолет.
Второй полицейский. На какой-нибудь из девушек были жемчужные серьги?
Первый. Возможно.
Второй. Возможно, была еще одна девушка
Первый. Возможно.

С одной стороны, это завязка сюжета — не одна девушка, а две, — а с другой стороны, это то, что Лакан назвал в «Римском докладе» «пустой речью» [Лакан 1995], а его друг Р. О. Якобсон — осуществлением фатической функции языка, то есть разговором для поддержания разговора (мы имеем в виду знаменитый пассаж из статьи «Лингвистика и поэтика», в которой Якобсон цитирует Дороти Паркер:

— Ладно! — сказал юноша.
— Ладно! — сказала она.
— Ладно. Стало быть, так, — сказал он.
— Я думаю, стало быть, так. — Сказал он. — Так, стало быть.
— Ладно, — сказал она.
— Ладно, — сказал он, — ладно [Якобсон 1975: 201]).

Эта невозмутимость при виде экстраординарного характерна для Кафки и Хармса, когда Грегор Земза обнаруживает себя насекомым, а у Хармса из окна одна за другой вываливаются старухи, — это первый признак психотического дискурса (подробнее см. нашу статью [Руднев 1999], перепечатанную в книге [Руднев 2000]).

Аффективная концепция шизофрении, которую мы условно называем дарвиновско-сосландовской, чрезвычайно ярко представлена в поведении Риты. Ее трясет от страха, она застывает от ужаса, она держит руки около головы, как это делают аутисты [Беттельхейм 2004] (вспомним фильм «Человек дождя»). Ср. также разговор в ресторане между двумя приятелями, которые скоро увидят монстра. Собеседник рассказывает другу свой сон:

Первый собеседник. Это не день и не ночь, а что что-то странное, и я боюсь людей.
Собеседник. Тебя трясет от ужаса. Оттого, что тебе страшно, мне становится еще страшнее.
Первый собеседник. Затем я помню, что там стоял человек, это он наводил ужас <...> Представь, что бы со мной было, если бы я увидел его в реальности (в «реальности» он теряет сознание. — *В.Р.*).

Вообще, что касается реальности, то есть видимости реальности, «appearance» по терминологии Френсиса Брэдли [Breadley 1886], важен тот факт, что в фильме всё время речь идет о кино, что это линчевский вариант фигуры «фильм в фильме» [Иванов 1975; 1981; Лотман 1981; Лотман, Цивьян 1994] («Все на продажу» Вайды, «8½» Феллини, «Страсть» Годара и т.д. — всё это не психотические фильмы). Бетти хочет стать кинозвездой, она приезжает для этого в Голливуд, участвует в кастинге, где режиссер говорит знаменательную фразу: «Вам надо почувствовать друг друга, так что не добивайтесь реальности, пока реальность не придет сама». Возможно, в оригинале речь шла о Реальном; это очень частая путаница в переводах — «Матрицу» тоже часто переводят, как «Добро пожаловать в пустыню реальности» (reality), а не Реального (Real). Кинематографической является и сама развязка, когда оказывается, что героиней была не Бетти, а Рита, и они меняются местами: Бетти превращается из улыбающейся голливудской улыбкой, идущей «брать Париж» провинциалки, в жалкую, дрожащую от страха некрасивую девушку, а Рита из статичной почти восковой кататонички, плачущей, тревожной и напряженной, превращается в обворожительную светскую львицу.

Кстати, к вопросу о гомосексуальности, о том, что, как считают психоаналитики, начиная с работы Фреда о случае Шрёбера [Freud 1981a], что за бредом преследования (о преследовании говорится между режиссером Адамом и его другом) всегда стоит гомосексуальное овладение сзади, так вот гомосексуализм в этом фильме тоже есть, конечно, не такой «разнузданно-латентный», как в «Чевенгуре» (см. главу

о Платонове), а такой, я бы сказал, лояльно кинематографический, лесбийский; вообще в МД очень много киностереотипов — Лос-Анджелес с высоты вертолета — небоскребы; цитата из «Палп-фикшн» Тарантино, когда убийца простреливает стену и по ошибке убивает ни в чем не повинную женщину, и т. п. Так вот сфера кино — это сфера Воображаемого, это нормальное Эго, повседневное, «нормоз». А что же в фильме играет роль Символического порядка, что управляет этими персонажами? Странный инвалид в кресле, который все время говорит по телефону? Похоже, он из «Приговора» Кафки, где члены суда ютятся на каких-то чердаках.

Линч изобличает Символическое, изобличает Суперэго во имя Реального, во имя психоза, Линч почти воспевает психоз. Ну, и Лакан, который говорил в одном из своих семинаров, что норма — это просто хорошо адаптированный психоз. Лакан тоже воспевал психоз и президента дрезденского суда Даниэля Шрёбера.

В любом кино есть элемент обмана, то есть элемент невроза. Истина, как мы уже говорили и как считает сам Линч вслед за Ранком и Фуко, психотична (понятия «страх перед реальностью» (Realangst), «свободно плавающая тревога» (free floating anxiety). Это одним из первых заметил Томас Манн, который в романе «Волшебная гора» изобразил кино как нечто иллюзорно-жалкое: актриса, которая на самом деле давно умерла, машет зрителям с экрана, и они не могут ей ответить; «здесь-и-теперь» становится невротическим «там-и-тогда». Вот что такое обыкновенное, тогда еще немое кино. Конечно, кино Линча — это другое кино, кино о последних истинах. Что же это за истины? Здесь важной является фигура Ковбоя. (Кстати, само слово «Малхолланд драйв», для русского зрителя малопонятное, воспринимается как элемент психотического базового языка вроде того, что кричит в трансе Рита: «Silentio!» (видимо, по-испански.)

Ковбой. Поведение человека определяет его дальнейшую жизнь.
Адам. Я согласен с тем, что ты сказал.

Ковбой. А что я сказал? Раз ты с этим согласен, то ты не человек для спокойной жизни, подумай.
Адам. Я подумаю.
Ковбой. Нет, ты не думаешь. Отбрось самоуверенность и думай.

Именно ковбой является подлинным Символическим, именно он диктует режиссеру, что он выберет ту актрису, которую ему показали на фотографии (о роли фотографии в кино как реального в иллюзорном см. [Лотман, Цивьян 1994]). Символический порядок, как он задается ковбоем, смыкается с Реальным, с психотической истиной, потому что он и не смешон, и не страшен, не Жуток (Unheimliche). Он просто есть. Однако Ковбой олицетворяет в целом непсихотическую истину этого фильма. Это носитель не-психотического и в то же время трансгрессивный субъект по отношению к нормальному и психотическому, он обеспечивает поэтому в фильмографии Линча особый статус этого фильма (отчасти такую же роль играет агент Купер в «Твин Пиксе», но он слишком приземлен, слишком тяготеет к сфере Воображаемого, чтобы играть роль Символического порядка).

Чрезвычайно важен в МД психотический suspense, высшая точка напряжения сюжета, когда обе героини влезают в комнату, где лежит убитая девушка, которая потом оказывается живой Бетти. Здесь тоже обыгрывается обычный кинематографический штамп — ужас перед изуродованным телом, но есть в фильме подлинная точка напряженная, скорее, развязка, когда девушки слушают певицу, и она падет в обморок, а ее голос продолжает звучать. Об этом говорит Славой Жижек, комментатор и герой фильма Софи Файнс «Kino guaid pervert» («Путеводитель по извращенному кино») [Руднев 2006b]. Голос в кино может существовать отдельно от изображения, Жижек показывает это на материале фильма «Экзорцист», когда голос дьявола исходит из тела (вновь тема Платонова — ущербное шизофреническое тело) героини. Голос отчужден от тела. Об этом писал Бахтин в своих поздних заметках, говоря о «тоне анонимной угрозы в голосе советского диктора [Бахтин 1979]. Голос — это Суперэго. Именно в этот момент с героинями происхо-

дит мена местами: Бетти из улыбающейся уверенной провинциалки, стремящейся покорить Голливуд, превращается в жалкую, ревнующую Риту к другой, красивой девушке, той самой, которую, по совету Ковбоя, выбрал режиссер на главную роль), а Рита превращается в живую обворожительную даму. Почему это происходит? О чем поет голос певицы? Мы не знаем этого.

Но конец возвращается к началу. Снова ночь и линчевское психотическое шоссе с желтыми полосами, вновь машина, как чудовище с красными глазами, но теперь в машине сидит не Рита, а Бетти, и уже ее вышвыривают из машины. Рита ведет Бетти за собой, снова виден прекрасный, совершенно не голливудский вид огней ночного Лос-Анджелеса. Кончается фильм абсурдистски, в стиле «Золотого века» Бунюэля. Показывают тетку с синими волосами, не имеющую никакого отношения к сюжету. У Бунюэля в финале «Золотого века» выходит мужик, похожий на Христа, но со сбритой бородой. Последний кадр — захер-мазоховские меха не католическом кресте.

Глава пятая

«Некуда жить, вот и думаешь в голову»: «Чевенгур» Андрея Платонова

7.1. Шизофренические мотивы в «Чевенгуре»

Исследователи «Чевенгура» (в первую очередь см. замечательную книгу, комментарий к «Чевенгуру» Евгения Яблокова [2001]) видят в романе переклички, цитаты и реминисценции с огромным числом русских и западных текстов писателей и мыслителей. Это «Герой нашего времени» Лермонтова — главный герой «Чевенгура» Александр Дванов со своей постоянной рефлексией напоминает Печорина (кстати, сама фамилия «Дванов» этимологизируется платоноведами как Раздвоенный, Двоякий (ср. название книги Рональда Лэйнга о шизофрении — «Расколотое Я»); в душе Дванова живет второе Я, «маленький зритель», «мертвый брат» или «евнух души», который безучастно наблюдает за тем, что делает первое Я. Евгений Яблоков заметил почти полное сходство фразы из «Чевенгура», сказанной про Дванова: «Но в человеке еще живет маленький зритель...», — с фразой Печорина: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его» [Яблоков 2001: 59].

Другой исследователь творчества Платонова Марина Дмитровская считает, что

> этот постоянный и неизменный «наблюдатель» есть не что иное, как сверхличное и сверхиндивидуальное «я», то, что в древнеиндийской философии называется Атман. Его свойство как

раз и заключается в том, чтобы быть наблюдателем [Дмитровская 1995: 42].

Ср. наличие подобных двух диссоциированных субличностей у великого психиатра и философа-психотика Карла Густава Юнга (о Юнге как психотике см. [Бурно 1999; Шувалов 2004]). Мы имеем ценное свидетельство Юнга, всю жизнь, с раннего детства, наблюдавшего у себя два соответствующих субличностных начала:

> В глубине души я всегда знал, что во мне два человека. Один был сыном моих родителей, он ходил в школу и был глупее, ленивее, неряшливее многих. Другой, напротив, был взрослый — даже старый — скептический, недоверчивый, он удалился от людей [Юнг 1994: 54].

Вот яркий пример равноправных Суперэго- и Id-характеров — один наблюдающий другой действующий. Эти *Я* № 1 и я № 2, как он их называет, проходили через всю жизнь Юнга.

«Мертвые души» Гоголя — Симон Сербинов едет в Чевенгур, как Чичиков в губернский город [Яблоков 2001: 161, 267]. Сервантес — Копенкин, странствующий рыцарь мертвой Розы Люксембург, ассоциируется с Дон-Кихотом как «рыцарь революции», в то время как сомневающийся во всем, психастеничный Дванов ассоциируется с шекспировским Гамлетом [Яблоков 1991а: 15; ср. Яблоков 2001: 183]. Город Чевенгур напоминает щедринский город Глупов («История одного города») (ср. рассказ Платонова «Город Градов»), поэтому реминисценции из Салтыкова-Щедрина также встречаются в романе Платонова [Яблоков 2001: 330]. Мотивы Достоевского также важны для «Чевенгура», достаточно того, что одного из героев этого произведения зовут Достоевский. Через чевенгурскую утопию проходят мотивы «Государства» Платона, «Города Солнца» Томмазо Кампанеллы (Чевенгур — это город, который питается солнечными лучами (ср. важность понятия лучей в книге психотика Даниеля Шрёбера «Мемуары нервнобольного» (подробно

этом мотив говорящих лучей у Шрёбера прокомментировал Лакан в своей знаменитой статье о психозах [Лакан 1997]) (ср. также [Сосланд 2005]). Фридрих Ницше, Освальд Шпенглер, Николай Федоров, А. А. Богданов, А. В. Луначарский, К. Э. Циолковский, К. А. Тимирязев, В. И. Вернадский, Анри Бергсон — всё это кумиры Платонова, идеи которых пронизывают чевенгурскую утопию. Огромную роль в «Чевенгуре» играют евангельские мотивы, цитаты и реминисценции, подробный анализ которых содержится в замечательной докторской диссертации Марины Дмитровской «Язык и миросозерцание А. Платонова» [Дмитровская 1999] (см. также [Яблоков 2001]).

Автор книги о Платонове лингвист М. Михеев пишет:

> Платонов создавал в своих произведениях, по сути дела, нечто вроде религии нового времени. Пытаясь противостоять как традиционны формам религиозного культа, так и сплаву разнородных мифологем, складывавшихся в рамках соцреализма. Среди таковых можно перечислить, во-первых, более или менее ортодоксальную коммунистическую идеологию и философию (Маркса-Энгельса, Ленина-Сталина, Троцкого-Бухарина, идеологов пролеткульта и т. п.), во-вторых, философов и ученых естественнонаучного направления (Максвелла, Эйнштейна, Минковского, Больцмана, И. П. Павлова, И. М. Сеченова, А. А. Богданова), в-третьих, научно-прожективные, отчасти уходящие в мистику идеи К. Э. Циолковского, Н. Ф. Федорова, П. А. Кропоткина, О. Шпенглера, В. В. Розанова, П. А. Флоренского, В. И. Вернадского, а также традиции многочисленных русских раскольников и сектантов [Михеев 2003: 9–10].

Так что говорить о примитивности или даже псевдопримитивности прозы Платонова явно не приходится, она вся замешена на научных и философских идеях — во всяком случае, в том, что касается романа «Чевенгур».

Чевенгур — это город-призрак, в этом он сопротивопоставлен Петербургу. Даже просодически (трехсложное слово с ударением на последнем слове) и фонетически эти топонимы похожи [Яблоков 2001: 201]. И поскольку в науке давно принято понятие «Петербургский текст», разработан-

ное в первую очередь покойным В. Н. Топоровым (см., например, его итоговую книгу [Топоров 2004]), можно говорить о своеобразном платоновском «чевенгурском тексте».

Что же характеризует чевенгурский текст? Прежде всего, это шизофреническое время. В главе «Шизотипическое время» книги [Руднев 2004] мы писали:

> ...При шизофрении <...> время становится одной из самых главных категорий. Но что это за время? Прежде всего, это время асемиотическое, так как при остром психозе связи с реальностью полностью или почти теряются, и все «вокруг» состоит из одних только означающих, при стремлении к полному уничтожению денотатов. Зато означающих очень много, и они делают, что хотят. И время при шизофрении делает, что хочет. Оно нелинейно, многослойно, прошлое перепутывается с настоящим и будущем — то есть со временем происходит примерно то же самое, что в сновидении.
>
> Иногда, — пишет Антон Кемпинский, — особенно в острых фазах болезни, наблюдается как бы временная «буря», прошлое бурно смешивается с будущим и настоящим. Больной переживает то, что было много лет назад так, как если бы это происходило сейчас; его мечтания о будущем становятся реальным настоящим; вся его жизнь — прошлая, настоящая и будущая — как бы концентрируется в одной точке (telescoping — по терминологии экзистенциальной психиатрии). <...>
> Когда его спрашивают об их значении либо о дальнейшем развитии событий, обычно он не в состоянии дать ответ. Его прошлая, настоящая и будущая жизнь становится как бы мозаикой мелких, иногда очень ярко переживаемых событий, которые не связываются в единую композицию» [Кемпинский 1998: 220–221].

Соотношение линейного и циклического времени у Платонова подробно анализирует в специальных главах своей диссертации М. Дмитровская [1999]. О странности чевенгурского времени пишет Евгений Яблоков:

> Удивительно ведет себя в «Чевенгуре» время. Во-первых, его динамика явно замедляется от начала к концу. <...> ситуация в романе движется скачкообразно: быстро миновав вместе с

героями первые послереволюционные годы, мы оказываемся уже в начале 1921-го: несколько недель странствований Дванова и Копенкина лежат как бы в ином по фактуре времени, главное качество которого — неоднородность, сосуществование различных эпох на одной территории. <...> Если мы попытаемся ответить на вопрос, сколько времени длится в романе история чевенгурской коммуны, то, видимо, речь должна идти о нескольких месяцах — с весны до осени; но ведь когда в Чевенгуре появляются Александр Дванов и Симон Сербинов окажется, что в «большом» мире прошло уже лет семь-восемь [Яблоков 1991а: 7–8].

Время в Чевенгуре останавливается потому, что там ждут конца света и второго пришествия. Коммунизм — это и есть второе пришествие, как определяют его герои «Чевенгура» Чепурный и Дванов.

Еще более странно ведет себя в Чевенгуре пространство. Дом — это наиболее устойчивый в любой модели мира предмет. Но в Чевенгуре обычные законы не действуют: жители, чтобы жить всем вместе, кучно (о мотиве соединения см. в следующем подразделе), как ни в чем не бывало переносят дома и сады, как будто это лопата или тачка (эта невозмутимость при описании странных событий — фундаментальная черта психотического дискурса (см. главу «Психотический дискурс» в книге [Руднев 2000]). Так в рассказе Хармса «Вываливающиеся старухи» герой спокойно смотрит, как из окна дома одна за другой вываливаются старухи, потом ему это надоедает и он равнодушно уходит.

В «Чевенгуре» персонаж Пашинцев ходит в рыцарских доспехах, что никак не мотивируется [Платонов 1991: 223–225].

— Почему это нынче в городе дома передвигают и сады на руках носят? — разглядывал Копенкин [Платонов 1991: 208].

От передвижки домов улицы в Чевенгуре исчезли — все постройки стояли не на месте, а на ходу [Там же: 220].

Зато впоследствии трудно пришлось пролетариям перемещать такие плотные обжитые постройки, потому что нижние венцы домов, положенные без фундамента, уже дали корневое про-

растание в глубокую почву (см. ниже в следующем подразделе о понятии «ризома». — *В. Р.*). Поэтому городская площадь — после передвижки домов при Чепурном и социализме — похожа была на пахоту: деревянные дома пролетарии рвали с корнями и корни волокли не считаясь [Там же: 259–260].

Мы полагаем, что психотическим мотивом в «Чевенгуре» является мотив необузданной жестокости, зверского насилия, которое творится с холодным равнодушием и даже простодушием. Так, коммунисты, появившиеся в «Чевенгуре», решили для чистоты новой коммуны перестрелять всех старых жителей города. Михаил Геллер пишет:

Платонов описывает убийство буржуев сухо, по-деловому, как нелегкий физический труд. Да это и естественно, число убиваемых давно уже перестало выражаться однозначной цифрой. В этом эпизоде стилистика Платонова напоминает Бабеля [Геллер 1982: 221].

Буржуев в Чевенгуре перебили прочно, честно, и даже загробная жизнь их не могла порадовать, потому что после тела у них была простреляна душа [Платонов 1991: 227].

— Очисть мне город от гнетущего элемента! — приказал Чепурный.
— Можно, — послушался Пиюся. Он собрался перебить в Чевенгуре всех жителей, с чем облегченно согласился Чепурный.
— Ты понимаешь, это будет добрей! — уговаривал он Пиюсю. — Иначе, брат, весь народ помрет на переходных ступенях. И потом буржуи теперь все равно не люди <...> Вот ты и вспомни: раз есть пролетариат, то к чему ж буржуазия? Это прямо некрасиво! [Там же: 228].

Тогда Чепурный и Пиюся решили дополнительно застраховать буржуев от продления жизни: они подзарядили наганы и каждому лежачему имущему человеку — в последовательном порядке — прострелили сбоку горло — через желёзки [Там же: 233].

Справедливости ради надо отметить, что в романе есть один эпизод, рассказывающий и о зверствах белых:

Белые в свое время безошибочно угадывали таких особенных самодельных людей (коммунистов. — *В. Р.*) и уничтожали их с

тем болезненным неистовством, с каким нормальные дети бьют уродов и животных: с испугом и сладострастием [Там же: 182].

Здесь настораживает совсем не доброе отношения писателя к «нормальным детям», то есть не к одиноким сиротам, как Дванов. Вообще, судя по всему, в самом Платонове было много ненависти. Конечно, жизнь у него была нелегкая, его в 1921 году выгнали из партии и долгое время практически не печатали. Но ненависть его была скорее метафизического свойства:

Пролетариат, сын отчаяния, полон гнева и огня мщения. И этот гнев выше всякой небесной любви, ибо он только родит царство Христа на земле.
Наши пулеметы на фронтах выше евангельских слов (из статьи Платонова «Христос и мы»; цит. по: [Яблоков 2001: 209]).

Михаил Михеев пишет, что «так же, как и потомкам, и его современникам многое в писаниях Платонова было непонятным». «Читать Платонова временами крайне сложно, а иногда просто невыносимо тягостно» [Михеев 2003: 17, 19]. Ср. там же:

У Платонова хороший человек (тот, кто наделен *великим сердцем*) – размышляет и изъясняется всегда с трудом, соображает медленно, плохо, как-то невнятно, обязательно то с запинками и оговорками, мысль у него идет неправильно, коряво, «туго» [Михеев 2003: 37].

Все это можно интерпретировать как особенности шизофренической (шизотипичекой речи). Вот примеры невнятной, нелепой речи и странной логики в «Чевенгуре»:

Еще в юности он своим силами додумался — отчего летит камень: потому что он от радости движения делается легче воздуха [Платонов 1991: 218].

Чепурный пощупал лопух — он тоже хочет коммунизма: ведь бурьян есть дружба живущих растений [Там же: 246].

В полдень из ближнего дома вышел Чепурный и сменил собаку у пулемета, пока не пришел Кирей с курицей [Там же: 272].

Возвратился Чепурный совсем веселым и счастливым (незадолго до этого он расстреливал «буржуев». — *В. Р.*).
— Знаешь, Копенкин, когда я в воде — мне кажется, что я дло точности правду знаю... А как доберусь до ревкома, все мне чего-то чудится да представляется...
— А ты занимайся не берегу.
— Тогда губернские тезисы дождь намочит, дурной ты человек!
Копенкин не знал, что такое тезис, — помнил откуда-то то слово, но вполне бесчувственно.
— Раз дождь идет, а потом солнце светит, то тезисы ты не жалей, — успокоительно сказал Копенкин. — Все равно ведь хлеб вырастет.
Чепурный усиленно посчитал в уме и помог уму пальцами.
— Значит, ты три тезиса объявляешь?
— Ни одного не надо, — отвергнул Копенкин. — На бумаге надо одни песни на память писать.
— Как же так? Солнце тебе — раз тезис! Вода — два, а почва три.
— А ветер ты забыл?
— С ветром — четыре [Там же: 222].

Такие абсурдные диалоги — не редкость в «Чевенгуре».

Чепурный затих и стал бояться (страх, испуг, боязнь — один из основных аффектов героев «Чевенгура». — *В. Р.*) — взойдет ли солнце утром и наступит ли утро когда-нибудь, — ведь уже нет старого мира! [Там же: 254].

Эта фраза неожиданно перекликается с одним из афоризмов «Логико-философского трактата» Людвига Витгенштейна:

6.36311 То, что завтра взойдет солнце, некая гипотеза; и это значит: мы не знаем, взойдет оно или нет [Витгенштейн 2005].

На материале «Чевенгура» уместно также поставить вопрос об «эндокринности», или, проще говоря, гомосексуальности, героев «Чевенгура» и самого Платонова. Герои «Чевенгура» все время обнимаются и целуются, ценят прежде всего «крепкую мужскую дружбу».

Копёнкин настиг Дванова сзади; он загляделся на Сашу с жадностью своей дружбы к нему и забыл слезть с коня [Платонов 1991: 315].

Традиционными являются психоаналитические представления, начиная с работы Фрейда о Шрёбере 1913 года [Freud 1981], о связи паранойи (бреда преследования) с гомосексуализмом — поэтому преследователь нападает, «овладевает» преследуемым сзади (см. также работы о паранойе одного из самых близких учеников Фрейда Ш. Ференци [2000]).

...Он (Копенкин. — *В. Р.*) хотел привлечь Дванова к красоте Розы Люксембург и сделать для него счастье, раз совестно сразу обнять и полюбить Дванова [Платонов 1991: 339].

Вечером Дванов и Копенкин поцеловались среди дороги, и обоим стало бессмысленно стыдно [Там же: 169–170].

Пожилой большевик Жеев, потолстевший благодаря гражданской войне, подошел к фаэтону и поцеловал Прокофия в его засохшие губы [Там же: 261].

Чепурный обнял Прокофия кругом груди и произнес ему одному:
— Проша, нам женщины теперь не срочно нужны, лишь бы ты явился. Хочешь, я тебе завтра любое сделаю и подарю [Там же: 376].

— Ну прощай, — нагнулся к нему Александр. — Давай поцелуемся, чтоб легче было.
Кирей открыл рот в ожидании, а Дванов обнял его губы своими [Там же: 395].

А вот что говорил на радио «Свобода» Борис Парамонов о «Чевенгуре»:

Вот эти одинокие большевики и наломали дров в Чевенгуре. Пролетарский однородный человек — это однополый человек. Мир Чевенгура, чевенгурский коммунистический космос лишен своего «другого», то есть лишен любви, экстатического выхода из себя, рождающего новую жизнь — просто жизнь. Коммунизм по Платонову — это некий метафизический гомосексуализм. Если же избегать сексуальной метафорики, это не-

расчлененность, недифференцированность бытия, чистая его потенция, вернее — вспять повернутый акт, низведение бытия в ничто. Как сказал Набоков о Достоевском: обратное превращение Эдема в бедлам. Люди в Чевенгуре — в коммунизме — лепятся один к другому, потому что человека еще нет, а есть только этот слипшийся нерасчлененный ком, который и есть — коммунизм. Это космически реакционное движение от бытия к небытию, в каковом попятном движении исчезает не только человек, но и мир. <...>
В свое время (в 1988-м году) я напечатал работу о Платонове и связанных с ним русских сюжетах под названием «Чевенгур и окрестности» — сочинение, не оставшееся незамеченным и, сдается мне, способствовавшее появлению в отечественной литературе нового жанра: истолкования русской культурной истории в сексуальной символике. Главный мой тезис звучал так: «Чевенгур» — это гностическая фантазия на подкладке гомосексуальной психологии. Естественно, сейчас я повторяю многое из того сочинения, потому что не нахожу оснований изменять ту давнюю трактовку [Парамонов http//archive.svoboda.org/programs/RQ/200/RQ.33.asp].

Интересна также такая декларация самого Платонова:

Коммунистическое общество — это общество мужчин по преимуществу <...> Равноправие мужчин и женщин — это благородные жесты социалистов, а не истина и истиной никогда не будет. Пора пересмотреть этот вопрос и решить его окончательно. Человечество — это мужество, а не воплощение пола — женщина. Кто хочет истины, тот не может хотеть и женщины, а истины начинает хотеть все человечество (из статьи Платонова «Будущий Октябрь»; цит. по: [Яблоков 2001: 321]).

Последний вопрос, который мы рассмотрим, это вопрос, связанный с обсессией. Платонов в молодости работал инженером на электростанции, а потом инженером-мелиоратором (инженер, техник — традиционные профессии ананкастов). В «Чевенгуре» содержатся некоторые обсессивные моменты, прежде всего, связанные с двумя персонажами: партийным работником Сербиновым и слесарем Гопнером. Здесь, конечно, будет речь идти об обсессии как части мозаического дискурса. В статье «Обсессия и психоз» [Руднев

2007а] мы писали, что обсессия является регулятором для психотического сознания, сдерживает его навязчивым повторяющимся действием или размышлением. Так психастеник (а скоре психастеноподобный полифонист) Дванов отвлекает себя от навязчивых дум каким-то техническим делом:

> Теперь Дванов перестал бояться за утрату и повреждение главной своей думы — о сохранности людей в Чевенгуре (Дванов не был причастен к расстрелу «буржуев» — он приехал в Чевенгур позже. — *В. Р.*): он нашел вторую, добавочную идею — орошение балки, чтобы ею отвлекаться и ею помогать целости первой идеи в самом себе [Платонов 1991: 343].

В «Чевенгуре можно проследить такую пропорцию: революция и военный коммунизм оцениваются как стихия, то есть истерия, а нэп как упорядоченность, обсессия (о расширенном понимании обсессии и истерии как двух универсальных мотивов в культуре см. [Руднев 2006с]):

> Товарищ Ленин, пишут в газетах, учет полюбил [Платонов 1991: 190].

> О предоставлении сводных сведений, — начал Прокофий, — по особой форме приложенной к нашему циркуляру номер 238101, буква А, буква Сэ и еще Че, о развитии нэпа по уезду и о степени темпе и проявлении развязывания сил противоположных классов в связи с нэпом, а также о мерах против них и о внедрении нэпа в жесткое русло...
> — Ну, а мы им что? — спросил Чепурный Прокофия.
> — А я им табличку составлю, где все изложу нормально [Платонов 1991: 286] (о роли числа при обсессии см. главу «Поэтика навязчивости» книги [Руднев 2002]).

> Алексей Алексеевич объяснил с большой *точностью* и *тщательностью* городское производство большинства, чем еще больше затемнил ясную голову Чепурного, обладавшего громадной, хотя и неупорядоченной памятью [Платонов 1991: 206].

> Пиюся пугался канцелярий и написанных бумаг — при виде их он сразу, бывало, смолкал и, мрачно ослабевая все телом, чувствовал могущество магии мысли и письменности [Там же:

226–227] (ср. нашу статью «Педантизм и магия» [Руднев 2006d]).

Сербинов думал о том, как он придет к себе в комнату и сядет записывать Софью Александровну в убыток своей души в графу невозвратного имущества. <...> Сербинов же будет их записывать со счастьем полного прощения и ставить отметки расхода над фамилиями утраченных друзей [Платонов 1991: 357].

Гопнер изучающее поглядел на Луя, как на машину, требующую капитального ремонта; он понял, что капитализм сделал в подобных людях изможденье ума [Там же: 236].

(Дванов протестует против ананкастичности Гопнера:
— Здесь, Федор Федорович, ведь не механизм лежит, здесь люди живут, их не наладишь, пока они сами не устроятся. Я раньше думал, что революция — паровоз, а теперь вижу, нет [Там же: 330].)

Еще одна пропорция — капитализм приравнивается к обсессии (это так есть — власть денег, производство, конвейер, человек-машина); социализм и коммунизм — к истерии (см. выше). (Ср. классическую книгу Георга Зиммеля «Философия денег» [Simmel 1971].)

5.2. Мотив «слияния тел» в «Чевенгуре»

Эпиграфом к этому подразделу могут служить слова из книги основателя телесно ориентированной психотерапии Александра Лоуэна «Физическая динамика структуры характера» (глава «Шизофренический характер»):

Шизофреник — это ребенок в матке. Ему хочется жить жизнью эмбриона. <...> Мы можем сделать вывод, что в идеях инкорпорации выражается базальная потребность во внутриутробном существовании [Лоуэн 1996: 281].

В качестве контрэпиграфа приведем слова Валерия Подороги из его книги «Феноменология тела»:

> Иметь тело — это значит его воспринимать, это значит в самом восприятии его владеть им и отличать от других тел, все время повторять волшебное слово «мое» [Подорога 1993: 141].

По иронии судьбы первый исследователь, у которого я обнаружил цитату из Платонова, где увидел, по моему мнению, самый важный художественный лейтмотив «Чевенгура» и, может быть, всего творчества Платонова, — это М. Е. Бурно:

> Так сочувствует платоновский мальчик корове («ее сына продали на мясо»): «обнял корову за шею, чтоб она знала, что он понимает и любит ее» (рассказ «Корова» [Бурно 2002: 53].

Но раньше М. Е. Бурно важность этого мотива отмечена в докторской диссертации Марины Дмитровской «Язык и миросозерцание А. Платонова» (Приложение I. Концепт тела в романе «Чевенгур»):

> Жажда пространственного соединения с другим человеком подчеркивается у Платонова частым повторением мотивов прикосновений и объятий. Прикосновение призвано устранить отдельность существования человека, восстановить его целостность, избавить от чувства одиночества и тоски. <...> Желание соединения особенно усиливается в критические жизненные моменты. Так, в ожидании смерти Саша Дванов кладет ладонь на руку ранившего его Никитка, пробующего Дванова за лоб: жив ли еще? Расстрелянные буржуи лежат по несколько человек, «стараясь *сблизиться хоть частями тела* в последние минуты взаимного расставания» (**Ч** 391). В случае отсутствия другого человека его заместителем может выступать какой-нибудь предмет, животное или растение, ибо главное — не остаться одному, превозмочь свою отдельность от мира. Раненый купец Щапов просит наклонившегося чекиста дать ему руку, а не дождавшись, хватается за лопух, «чтобы поручить ему свою недожитую жизнь» (390). <...> Для идеолога чевенгурского коммунизма Чепурного «пограничной ситуацией» является ночь, когда он мучается страхом, наступит коммунизм или не наступит. Спасением для него была бы возможность «*обнять* Клавдюшу» (404). Увидев приближающегося кузнеца Сотых, Чепурный думает: «...*обнимусь* с ним от грус-

ти — мне ведь жутко быть одному в сочельник коммунизма» (404). <...>
Объятие, касание настолько важны для Платонова и его героев, что становятся одной из важных характеристик коммунистического братства. «*Обнявшиеся* мученики», между которыми поровну разделено «бедствие жизни» (405),— таково представление о желаемом состоянии общества. Чепурный мечтает, чтобы приехал в гости Ленин, «дабы *обнять* в Чевенгуре всех мучеников земли» (420). В самом революционном символе — красной звезде — Чепурный видит человека, «который раскинул свои руки и ноги, чтобы *обнять* другого человека» (466). Прокофий же, в отличие от Чепурного, в красной звезде видит «пять материков жизни, соединенных в одно руководство и окрашенных кровью жизни» (466). Слова Прокофия вновь отсылают нас к представлению о соединительном веществе между адептами одной веры: «кровь жизни» сродни крови Христа, объединяющей верующих в Единое Тело [Дмитровская 1999: 229–231].

Мы не можем прокомментировать всех примеров из «Чевенгура», где имеет место мотив сцепления, слиянии тел или одного тела с самим собой или человеческого тела и животного или даже машины, или стремление к такому слиянию, симбиозу, или невозможность его, — так как ими наполнен весь роман. Мы будем стараться выбирать наиболее репрезентативные из них.

Сашу интересовали машины наряду с другими действующими и живыми предметами. Он скорее хотел почувствовать их, пережить их жизнь, чем узнать. Поэтому, возвращаясь с работы, Саша воображал себя паровозом и производил все звуки которые издает паровоз на ходу. Засыпая, он *думал*, что куры в деревне давно спят, и это сознание общности с курами и паровозом давало ему удовлетворение [Платонов 1991: 65].

О важности идей Н. Федорова о «нерасторжимой связи человека и животного» для Платонова пишет комментатор «Чевенгура» Евгений Яблоков [1991: 598].

Здесь уже очень много ключевых слов для Платонова, в частности «думать» и «чувствовать», что, как полагают исследователи творчества Платонова Марина Дмировская и

Михаил Михеев, для Платонова практически один и тот же ментальный акт [Вознесенская, Дмитровская 1993; Михеев 2003]. В предложенном фрагменте речь идет об обсессивно-компульсивной стадии осмысления Дванового жизни (это первая часть романа, которая в первоначальном варианте называлась «Происхождение мастера»).

А вот чисто платоновское «простодушное» осмысление «первосцены»:

> Прошка сидел с большой досужестью на лице, думая, как надо сделаться отцом. Он уже знал, что дети выходят и мамкиного живота — у нее весь живот в рубцах и морщинах, но тогда откуда сироты? Прошка два раза видел по ночам, когда просыпался, что это сам отец наминает мамке живот, а потом живот пухнет и рождаются дети-нахлебники. Про это он тоже напоминал отцу:
> — А ты не ложись на мать — лежи рядом и спи. Вот у бабки у Парашки ни одного малого нету — ей дед Федот не мял живота... [Платонов 1991: 46].

В таком простодушном «редуцированном сознании» (термин Ю. К. Лекомцева) отсутствует то травматическое значение первосцены, какое ей придавал Фрейд.

> Наставник вспомнил, где он видел эту тихую горячую тьму: это просто теснота внутри его матери, и он снова всовывается меж ее расставленных костей, но не может пролезть от своего слишком большого старого роста [Там же: 68].

Здесь иллюстрируется идея Лоуэна, что шизофреник стремится обратно в утробу матери [1].

Вообще секс в «Чевенгуре» это чаще всего символический инцест, так как почти каждая женщина в «Чевенгуре» — это материализованное воспоминание об умершей матери. Впрочем, Фрейд считал, что это имеет место для всех людей. Так, Сербинов соединятся со своей возлюбленной,

[1] Впрочем, эти идеи высказывал и сам Фрейд, особенно в выдающейся работе «Торможение, симптом и страх» 1924 года [Freud 1981b] (конечно, здесь нельзя не упомянуть и родоначальника идеи травмы рождения Отто Ранка [Rank 1929; Ранк 2004].

Софьей Александровной, на могиле матери. При этом, как пишет Михаил Геллер, «символический половой акт с матерью освобождает сына от горя, но оставляет его совершенно одиноким в мире, никому не нужным» [Геллер 1982: 236]. Рассмотрим этот эпизод подробнее.

> Сегодня утром скончалась его забытая мать. Симон даже не знал, где она проживает <...> В тот час, когда Сербинов с тщательностью чистил зубы, освобождая рот от нагноений для поцелуев, <...> его мать умерла [Платонов 1991: 359].

Здесь имеет значение, что Сербинов — ананкаст, болезненно педантическая личность. Для ананкастов характерны повышенные требование к личной гигиене и чистоте, боязнь грязи (так называемая мезофобия), но это является лишь реактивным образованием, поскольку ананкаст — это анальный характер, как показал Фрейд в знаменитой статье «Характер и анальная эротика» [Фрейд 1991a], обсессивные характеры (ананкасты) формируются на анальной стадии развития, когда ребенка приучают к горшку (см. также нашу статью «Педантизм и магия» [Руднев 2006d]. Поэтому всё сексуальное такими людьми обычно воспринимается в регистре «чисто – грязно». Например, для ананкаста характерно суждение о том, что секс — это грязь. Поскольку он «анально аранжирован». Смерть — это тоже грязь: труп скверно пахнет, он разлагается и т. д.

> И Сербинов пришел к Софье Александровне чтобы побыть с женщиной — мать его тоже была женщиной [Платонов 1991: 360].

Для любого мужчины, прошедшего в детстве эдипов комплекс, каждая женщина в его жизни так или иначе символически повторяет воображаемый инцест с матерью — это азы психоанализа.

> Симон обнял ее сзади [Там же: 361].

Характерная сексуальная поза для ананкастов, например, знаменитого пациента Фрейда Сергея Панкеева, кото-

рый вошел в историю психоанализа как Человек-Волк. Фрейд в статье «Из истории одного детского невроза» [Фрейд 1998], посвященной этому пациенту, подробно муссирует этот секс сзади, в позе a tergo.

Далее сексуальные отношения на могиле также описываются в ананкастической аранжировке:

> Они сели на выступавшие из почвы корневище дерева и приложили ноги (нога в психоанализе — субститут фаллоса; см. нашу статью «Тема ног в культуре» в книге [Руднев 2001]) к могильной насыпи матери. Симон молчал, он не знал, как поделить свое горе с Софьей Александровной, не поделив прежде самого себя: даже имущество в семействе делается общим после взаимной любви супругов. Всегда, пока жил Сербинов, он замечал, что обмен кровью и телом вызывает обмен прочими житейскими вещами, Наоборот не бывает, потому что лишь дорогое заставляет не жалеть дешевое [Платонов 1991: 362].

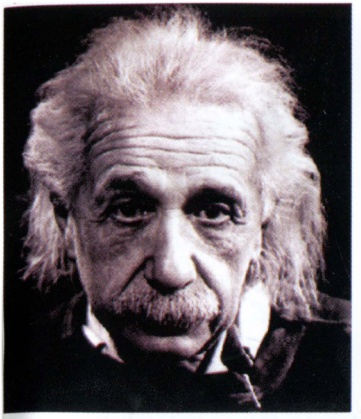
Деньги, имущество, дорогое, дешевое — это всё из репертуара ананкастов которые, как показал Фрейд в упомянутой статье, патологически скупы (деньги в психоанализе приравниваются к калу).

Вообще родство полового акта и умирания было осознано в психоаналитической терминологии уже в 1913 году ученицей Фрейда и Юнга Сабиной Николаевной Шпильрейн в ее статье «Деструкция как причина становления»:

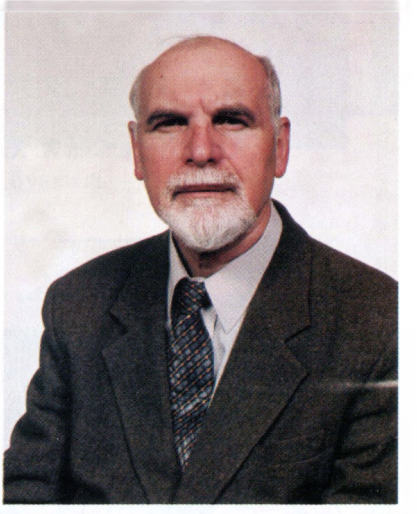
> Связанные с желанием инцеста представления о смерти не означают «Я умираю, т. к. хотел совершить грех», но «Я мертв» означает — «Я достиг так желаемого возвращения в производителя и в нем уничтожаюсь» [Шпильрейн 1995: 227]

Философ Жорж Батай в 1929 г., в год написания «Чевенгура» (?) совершил совокупление с трупом своей матери. Вот как об этом рассказывает биограф Лакана (Лакан был женат на первой жене Батая Сильвии) Элизабет Рудинеско:

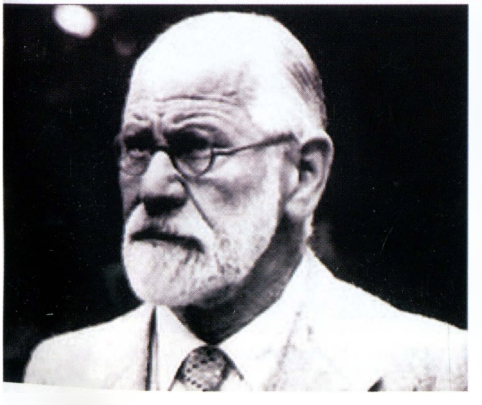
> Как уверял сам Батай, в 1930 году, будучи уже беременной, Сильвия явилась молчаливой свидетельницей знаменитого ритуала эротических почестей, которые он воздал телу его



Альберт Эйнштейн



Е. М. Бурно

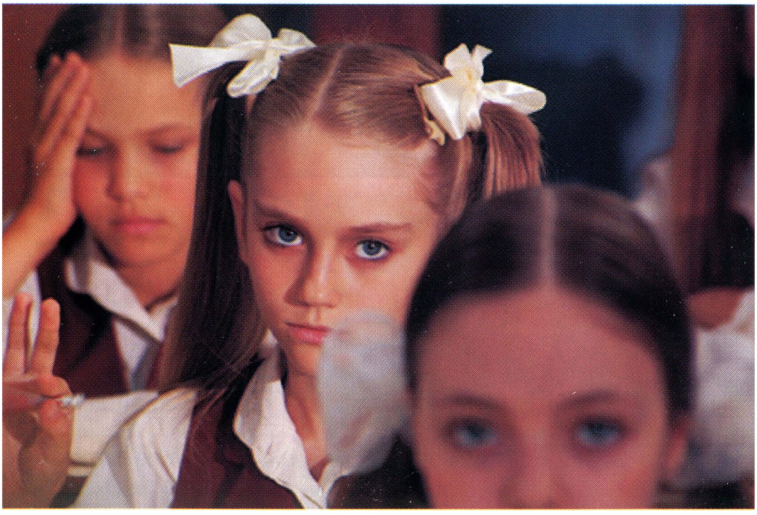


Зигмунд Фрейд

Вклейка. Заказ 3985



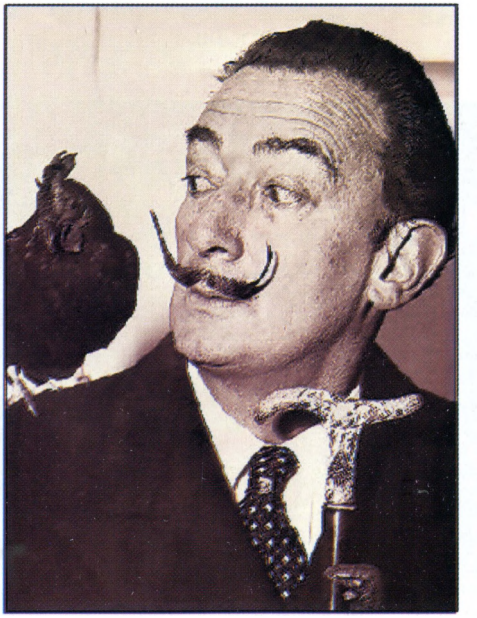
Кадр из фильма А. Хичкока «Психоз»



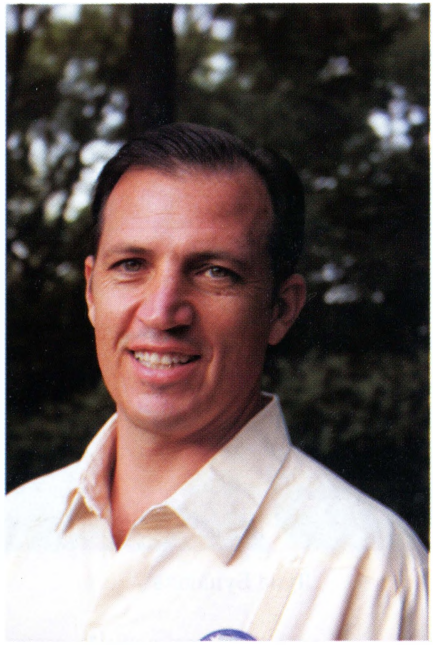
Кадр из фильма «Юленька»



Луис Бунюэль



Сальвадор Дали



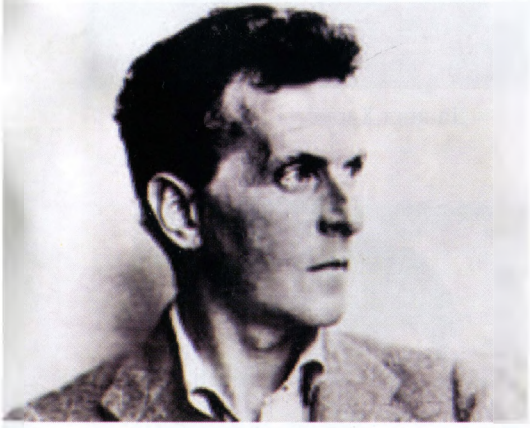
Эдвард Линч



Кадр из фильма «Малхолланд Драйв»

Осип
Мандельштам





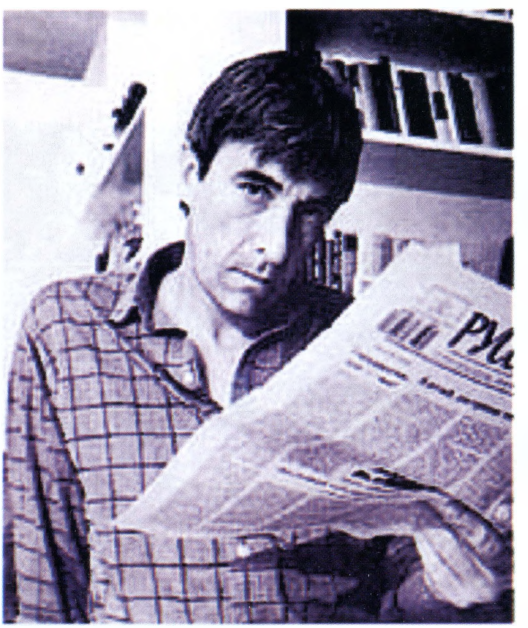
Людвиг
Витгенштейн

Альфред
Хичкок

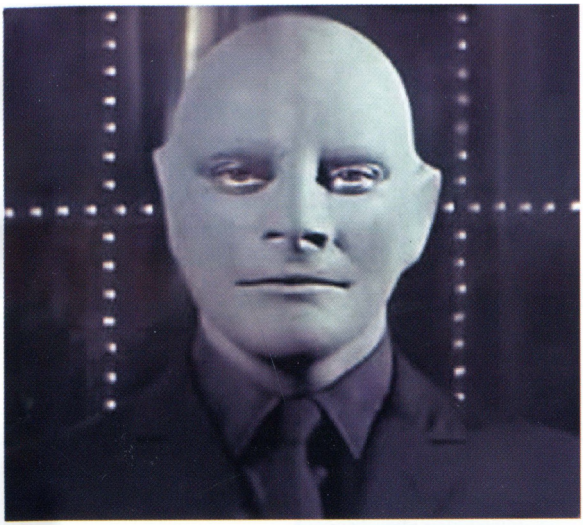




Даниил Хармс



Саша Соколов



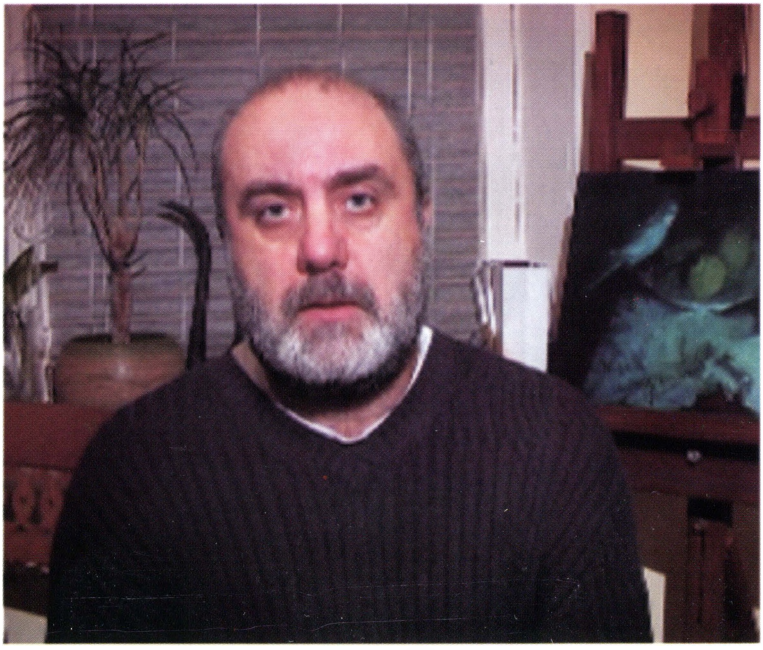
Фантомас



Андрей Платонов



Максим Суханов



Владимир Мирзоев

умершей матери Мари-Антуанетт Турнад. В своем творчестве писатель описывает эту сцену трижды, причем тремя различными способами: один раз — это всего лишь фраза, намек, который требует прояснения; в другой раз — он явно прикрывается тем, что все описываемое есть лишь вымысел; в третий раз — в небольшом рукописном рассказе, очень простом, озаглавленном *Труп матери*. Вот первая версия: «Я прильнул ночью голым к телу моей умершей матери». А вот вторая:
«Она умерла днем. Я лег у нее с Эдит.
— Твоей женой?
— Моя жена... Ночью я лежал рядом со спящей Эдит <...>. Дрожа, я поднялся и босиком вышел в коридор. Я дрожал от страха и возбуждения, которые охватили меня от близости этого трупа... Я едва мог сдерживать себя... Я был в состоянии транса. Я снял пижаму... И я... Ну, ты понимаешь...» [Roudinesco 1992: 367].

Вообще секс осознается платоновской женщиной как мучение:

Ей Прокофий обещал в дороге супружество, но она, как и ее подруги, мало знала, что это такое, она лишь догадывалась, что ее тело будет мучить один человек вместо многих [Платонов 1991: 378–379].

Вообще кощунственность полового акта, некая его противоестественность (может быть, в силу гомосексуальной направленности персонажей) подчеркивается в сцене, когда общая жена Клавдюша совокупляется в алтаре, то есть в центре «Дома Отца»:

Ты поласкай в алтаре Клавдюшу, а я дай предчувствием займусь — так оно или иначе! [Там же: 212].

Зачатие рассматривается тоже как нечто мучительное и тягостное:

...Родители зачали их не избытком тела, а своею ночною тоской и слабостью грустных сил, — это было взаимное забвение двоих спрятавшихся тайноживущих на свете людей [Там же: 281].

Характерно, что в этом же абзаце говорится о «навеки утраченной теплоте матери» как результате рождения ребенка.

Ср. совершенно уже шизофреническое переживание ребенка на руках у потенциально уже утраченной матери (каждый ребенок у Платонова — это в принципе сирота: мать умирает в самом факте его рождения):

> Мальчик сначала забылся в прохладе покойного сна, а потом сразу вскрикнул, открыл глаза и увидел, что мать вынимает его за голову из сумки, где ему было тепло среди мягкого хлеба, и раздает отваливающимися кусками его слабое тело, обросшее шерстью от пота и болезни, голым бабам-нищенкам [Платонов 1991: 300].

> Захар Павлович хотел сказать Саше: не томись за книгой — если бы там было что серьезное, давно бы люди обнялись друг с другом [Там же: 69].

Здесь появляется другой, не сексуальный, а не менее важный политический контекст. Прежде всего, выплывает строка из «Оды к радости» Шиллера «Обнимитесь, миллионы», которой вербализовал финал Девятой симфонии гениальный шизофреник Бетховен [2]. И, конечно же «Пролетарии всех стран, объединяйтесь!». «...Пролетарии всех стран уже в полную объединены!» [Платонов 1991: 213]. «Иными словами, чевенгурцы буквально «реализовали» лозунг «Манифеста Коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса [Яблоков 1991: 606].

> ...Он (Дванов. — *В. Р.*) хотел бы деревья воздух и дорогу забрать и вместить в себя, чтобы не успеть умереть под их защитой» [Платонов 1991: 91].

Мотив единения с природой, чрезвычайно важный для Платонова, реализуется в чевенгурской утопии посредством того, что чевенгурцев, по их представлениям, должно пи-

[2] В данном случае я могу сослаться на диагноз самого М. Е. Бурно, высказанный им на одном из заседаний секции терапии творческим самовыражением Профессиональной психотерапевтической лиги.

тать Солнце. Во взглядах Платонова на объединение как философкую категорию *объединены* идеи Гёте о слиянии субъекта и объекта, Шпенглера, Вяч. Иванова [Яблоков 1991: 537–540]. Тот же комментатор подчеркивает важность для Платонова идей А. А. Богданова о взаимном переливании крови для омолаживания организма, а позже и о духовном обмене [Там же: 637–639]. Добавим сюда для полноты картины идеи Юнга (которых Платонов, скорее всего, не знал, хотя они развивались примерно в то же время) об алхимии соединения [Юнг 1997].

> В овраге Дванов схватил теплую ногу лошади, и ему нестрашно стало у этой ноги <...> Он сжал ногу коня обеими руками? нога превратилась в живое благоухающее тело той, которой он не знал и не узнает, но сейчас она стала ему нечаянно нужна <...> А в наваждении Дванов глубоко возобладал Соней [Платонов 1991: 104][3].

И далее на той же странице убийца Дванова Никиток кладет ему руку на голову:

> Подошел Никиток и попробовал Дванова за лоб: тепел ли он еще? Рука была большая и горячая. Дванову не хотелось, чтобы эта рука скоро оторвалась от него, и он положил на нее свою ласкающую ладонь. Но Дванов знал, что проверял Никиток, и помог ему:
> — Бей в голову, Никита. Расклинивай череп скорей!
> Никита не был похож на свою руку — это уловил Дванов, — он закричал тонким паршивым голосом, без соответствия покою жизни, хранившемуся в его руке...

Таким образом, ладонь руки Никиты и остальное его тело диссоциируется в сознании Дванова. Диссоциация образа тела — один главных признаков шизофренического ощущения телесности.

> Невротическое Я доминирует над телом, шизоидное Я отрицает тело, а шизофреническое — диссоциируется с ним [Лоуэн 1999: 15].

[3] О ноге как фаллическом символе см. подробно нашу статью «Тема ног в культуре» в книге [Руднев 2001].

Ладонь руки убийцы воспринимается Дрновым, как нога коня, как нечто теплое и «соответствующее» жизни, и диссоциируется в его сознании с остальным телом Никитка, и главное, с его голосом, соответствующим не жизни, а смерти. Голос — это Суперэго, как мы знаем. Как говорил Славой Жижек в фильме Софи Файнс, который мы уже упоминали, голос отчуждается от тела, и это происходит в диссоциированных шизофренических практиках. Например, в фильме «Экзорцист» из нутра героини раздается голос дьявола, который овладел ее телом (подробнее см. статью [Руднев 2006b]). Отношение к собственной смерти у Дванова похоже на отношение к чужой смерти, а убийцу он воспринимает скорее как отца, по принципу гоголевского Тараса Бульбы: «Я тебя породил, я тебе и убью». Отношение к смерти вообще у Платонова и особенно в «Чевенгуре», который начинается с того, что отец-рыбак Дванова специально утонул, чтобы посмотреть, как там на том свете, — это не обычное, обыденное отношение к смерти, замалчиваемое и попустительское (см. чрезвычайно глубокие мысли о смерти в «Бытии и времени» [Хайдеггер 1997]). Ср.: «В глазах Дванова стояли слезы от плача во сне. Он вспомнил, что сегодня умрет и обнял солому, как живое тело» [Платонов 1991: 107]. О восприятии природы как живого и сопричастного см. выше. Понятие сопричастности коннотирует с Леви-Брюлевым понятием партиципации как пралогической основы мифологического мышления [Леви-Брюль 1994]. Это сопричастие тел тоже характерно для феноменологии телесности Платонова (не забудем, что шизофреническое мышление и мифологическое — это, по сути, одно и то же).

> Чувство телесно, — пишет новейший исследователь творчества Платонова Михаил Михеев, — но не самодостаточно, не замкнуто в одном человеческом теле: чтобы вполне осуществиться, оно должно быть выражено и воспринято — желательно прямо через контакт с телом другого (мы бы, памятуя Лакана, написали бы «Другого» с большой буквы. — *В. Р.*). Примат чувства (дружбы и товарищества) поразительным образом господствует даже в сценах убийства у Платонова — между расстреливае-

мыми «буржуями» и расстреливающими их «чекистами» возникает что-то вроде любовных отношений [Михеев 2003: 32].

А вот знаменитое место в «Чевенгуре» о «маленьком зрителе, живущем в человеке, который является «мертвым братом» и «евнухом души». Здесь мы имеем нечто противоположное мотиву слияния диссоциированных шизофренических тел.

> Чрез два дня Александр понял, зачем он живет и куда послан. Но в человеке еще живет маленький зритель — он не участвует ни в поступках, ни в страдании — он всегда хладнокровен и одинаков. Его служба — это видеть и быть свидетелем, но он без права голоса в жизни человека и неизвестно зачем он *одиноко* существует <...>
> Пока Дванов в беспамятстве ехал и шел, этот зритель в нем все видел, хотя ни разу не предупредил и не помог. Он жил параллельно Дванову, но Двановым не был. <...>
> Он существовал как бы мертвым братом человека. <...>
> Это евнух души человека. Вот чему он был свидетелем [Платонов 1991: 113].

Вот что пишет по этому поводу Александр Лоуэн в книге «Предательство тела» [1999: 12]:

> Живость тела напрямую связана со способностью чувствовать. Когда тело «мертво», человек с трудом воспринимает влияние среды, его способность откликаться на ситуации затруднена. Эмоционально мертвый человек обращен внутрь себя: чувства и действия подменяются размышлениями и фантазиями. Чрезмерно развитая ментальная активность, подменяющая контакт с реальным миром, создает фальшивую живость.

Исследователи «Чевенгура» В. и Р. Сливовские пишут о раздвоенности Дванова, саму его фамилию этимологизируя как «раздвоенный, двоякий» [Яблоков 1991: 505]. Раздвоенность, расколотость — характерные признаки шизофренического сознания (см. выше разделы о книге «Расколотое Я» Рональда Лэйнга и о «Школе для дураков» Саши Соколова).

Валерий Подорога в своей креативной статье о Платонове пишет об этом «маленьком зрителе» внутри человека:

> Он тот, кто наблюдает, свидетельствует, движется в своем наблюдении параллельно изображаемому, никогда не пересекаясь с ним, по определению, он лишен права на то, чтобы быть нормальным чувствующим существом [Подорога 1989: 22].

Нечто подобное Юнг уже в своей в своей первой книге 1907 года называл «отщепленными комплексами», то есть частями личности, которые под действием травмы как бы начинают жить самостоятельной жизнью [Юнг 2000: 56].

Поскольку внутри человека идет непрекращающийся межполушарный диалог или, если говорить в более привычных для психолога терминах, диалог между Сверх-Я и Оно, то некий единый характер в свете этого становится чем-то весьма сомнительным, противоречащим изначально бинарной модели человеческой психики. Ср. мнение современного психолога:

> Многие философы, психологи и психотерапевты сегодня решительно заключают, что представление о монолитной, «монологической» личности является рудиментом эпохи рационализма, продуктом картезианско-ньютоновской картины мира. Пожалуй, ни в какой другой области полифоническая модель личности не показывает с такой силой свою эвристическую мощь, как в практике психотерапии и психологической помощи [Цапкин 1994: 13].

Можно проследить автобиографические предпосылки раздвоения личности у Платонова — пишет Евгений Яблоков. — В одном из писем 1927 г. к жене из Тамбова писатель рассказывал:

> Два дня назад я пережил большой ужас (ср. «арзамасский ужас» Льва Толстого. — *В. Р.*). Проснувшись ночью, <...> я видел за столом у печи, где обычно сижу я, с а м о г о с е б я. Это не ужас, Маша а нечто более серьезное. Лежа в постели, я увидел, как за столом, сидел тоже я и, полуулыбаясь, быстро писал. Причем то я, которое писало, ни разу не подняло голову, я не увидел у него своих глаз. Когда я хотел вскочить или крикнуть, то ничего во мне не послушалось. Я перевел глаза в окно, но увидел там обычное смутное ночное небо. Глянув на прежнее место, себя там не заметил (цит. по [Яблоков 1991: 566].

Ср. клинический пример из книги М. И. Рыбальского «Иллюзии и галлюцинации» [1986: 248–249]:

> Больной Т. О., 35 лет.
> Диагноз: шизофрения с благоприятным периодическим течением и присоединившимся органическим специфическим заболеванием ЦНС. <...> Отмечает обманы зрения: видит себя входящим в зал ресторана или комнату (в которых он в данный момент находится). Галлюцинаторный облик «двойника» одет точно так же, как он сам, жестикулирует, шевелит губами, садится за ресторанный стол и т. д.

Можно спорить о том, что это было подлинная галлюцинация, гипнопомпическое видение (то есть видение при пробуждении, когда человек еще не до конца проснулся), или же это просто всё привиделось Платонову во сне — сон во сне. Однако налицо факт — во сне или наяву — Платонов видел свое второе Я, как Нимфея, герой романа Саши Соколова «Школа для дураков», как видел свое второе «я» Юнг, о чем он писал в своей книге «Воспоминания. Размышления. Сновидения» [Юнг 1998] (см. выше).

> Соня свернулась, чтобы чувствовать свое тело и греться им, и начала засыпать [Платонов 1991: 108].

> Он (Сербинов. — *В. Р.*) сжимал свое тело под постилкой, чувствуя свои ноги, свою грудь как второго и тоже жалкого человека, согревая и лаская его [Там же: 374].

В сущности, герои Платонова, несмотря на их тягу к срастанию тел и душ, несмотря на весь их чевенгурский коммунизм, — люди чрезвычайно одинокие. Это относится не только к Дванову, но и к его alter ego Сербинову и даже к Чепурному и Копенкину.

Критик конца 30-х годов так характеризовал платоновский универсум: «Огромный и пустой мир и в нем одинокий ребенок, одинокий человек — вот излюбленный образ Платонова <...> Немое отчаяние, одиночество Платонов неизменно видит затерявшимся в бескрайней шири, в огромном пространстве мира» (цит. по: [Яблоков 2001: 38]).

В связи с этим может и в каком-то смысле даже должен быть поставлен вопрос о нарциссизме как одной из составляющих характера героев «Чевенгура». Не забудем, что с психоаналитической точки зрения шизофрения — это регрессия к нарциссизму [Фенихель 2004]. В романе чрезвычайно часто встречаются такие понятия, как «скучать» и «скучный», «пустота» (об этом пишут практически все исследователи «Чевенгура») «холод» (наряду с теплом,) «одиночество» и «одинокий», «стыд» и «стыдно».

Это всё слова, ключевые для нарциссического расстройства личности, как оно понимается основоположником современных психоаналитических исследований нарциссизма Хайнцем Кохутом (ниже приводятся цитаты из его книги «Анализ Я» [Kohut 1972] (или в неудачном русском переводе — «Анализ самости» [Кохут 2003]; ссылки даются по этому русскому изданию с указанием страницы):

> Нарциссический перенос и контрперенос связаны с сильным чувством *стыда*... Этот *стыд* более архаичный, доэдипов; испытывая его, хочется «провалиться сквозь землю», исчезнуть, прервать контакты со всеми объектами, чтобы не «сгореть от *стыда*» (с. 8). Пациент будет описывать едва уловимые, но вместе с тем постоянные ощущения *пустоты* (33). Они вызывают тревогу и вскоре опять сменяются хроническим ощущением *скуки* и пассивности (34). Страдать от *одиночества* и страстно желать отсутствующего объекта (это сказано как будто прямо применительно к героям Платонова! — *В. Р.*) Ценности и цели пациента казались ему *скучными* и банальными, а его успехи становились несущественными и оставляли у него ощущение подавленности и *пустоты* (80). Люди с нарциссическими нарушениями, как правило, *не способны ощущать* и сохранять *тепло*. Они надеются, что другие обеспечат их не только эмоциональным, но и физическим теплом. Их кожные покровы бедны кровеносными сосудами (82) ...болезненное ощущение *пустоты*... (145). ...чтобы избавиться от тягостного ощущения внутренней *пустоты*... (147). ...архаичным чувством *стыда* (155). ...застенчивость, чувство *стыда* и смущения (162). ...ребенок нуждается в безусловном принятии всей его телесно-психической самости и восхищении ею, т. е. примерно на поздней оральной стадии развития либидо (168) (то, чего ли-

шены герои Платонова. — *В. Р.*). Он может начать рассказывать об эпизодах из своего детства, когда он оставался в *одиночестве* (179). Он вспомнил свое *одиночество*, причудливые фантазии о величии и власти (214). Преобладают ощущения внутренней *пустоты* (218). Что проявляется в эмоциональной *холодности* пациента (218) Что, по-видимому, являлось причиной его тревожного *одиночества* (254) В такие периоды пациент чувствовал себя отвергнутым, *опустошенным* и подавленным (274). Ей казалось, что она не такая, как другие люди, и она чувствовала себя *одинокой* (305). Она внезапно начинала чувствовать себя лишенной энергии и *опустошенной* (315).

Пожалуй, из ключевых понятий, определяющих нарциссизм, для героев «Чевенгура» совершенно не характерны *презрение*, *надменность* и *грандиозность*. Но ведь мы и не говорим, что герои Платонова — нарциссы. Мы утверждали лишь, что их чувство одиночества и вынужденное удовлетворение симбиозом с собственным телом в поисках тепла, то есть в защите от холода, носит характер нарциссической проблематики. Кстати, необходимо, по-видимому, отметить, что расхоже представление о нарциссах как о самовлюбленных холодных людях не совсем верно. Кохут описывает своих пациентов как одиноких людей, нуждающихся в тепле и не могущих его достичь, а это проблематика художественного мира Платонова.

Истоки нарциссизма — отвержение со стороны родителей: одинокий, вынужденно холодный, ищущий тепла и соединения с Другим человек, преисполненный скуки и тоски от невозможности (или извращенности, как у героев Платонова) этого симбиоза, чужой и одинокий в этом мире, преисполненный стыдом от пустоты своего тела. Всё это как нельзя более подходит к героям «Чевенгура», во всяком случае, характеризует некую важную составляющую их психического склада.

Дванову снилось, что он маленький мальчик и в детской радости жмет грудь матери, как, видел он, *другие* жмут, но глаз поднять на ее лицо *боится* и не может. Свой *страх* он созна-

вал неясно и *пугался* на шее матери увидеть *другое* лицо — такое же любимое, но неродное [Платонов 1991: 140].

Мы выделили слова «другой» и «страх». Действительно, аффект страха, испуганности, боязни чрезвычайно характерен для героев «Чевенгура».

Вспомним тот страх, даже ужас, который испытал биографический Платонов — это характерные черты психотического приступа (ср. концепцию Людвига Бинсвангера об Ужасе, который охватывал его пациентку Лолу, пока она окончательно не обрела «омирения» в своем бреду, и тогда наступило некоторое облегчение [Бинсвангер 1999]). О страхе и ужасе писали также экзистенциалисты, начиная с Кьеркегора, одна из книг которого называется «Страх и трепет» [Кьеркегор 1993] до Хайдеггера. Вот господство аффекта. Но где же при этом исчезновение семиотического? У страха глаза велики, и страх уничтожает знаки, а тем более ужас (ср. концепцию «Жуткого» у Фрейда [1995]). Когда человек боится, он начинает галлюцинировать (не всякий человек, разумеется!) или испытывать иллюзии, то есть, например пальто на вешалке будет казаться ему фигурой преследователя. Вот почему страх десемиотизирует! Он траснгредиентен по отношению к семиотическому. А там, где трансгрессия, там уже не может быть семиотики (см. статью Мишеля Фуко «О трансгрессии» [Фуко 1994]). Ср. в известной энциклопедии «Постмодернизм»:

> Бланшо определяет трансгрессивный шаг именно как «решение», которое «выражает невозможность человека остановиться — ...пронзает мир, завершая себя в потустороннем, где человек вверяет себя какому-нибудь абсолюту (Богу, Бытию, Благу, Вечности), — во всяком случае, изменяя себе», т.е. привычным реалиям обыденного существования. Традиционно исследуемый мистическим богословием феномен откровения как перехода в принципе непроходимой грани между горным и дольним выступает очевидной экземплификацией феномена Т., которую постмодернизм мог бы почерпнуть из культурной традиции. В этом плане Ж. Батай обращается к анализу феномена религиозного экстаза (трансгрессивного выхода субъекта

за пределы обыденной психической «нормы») как феноменологического проявления трансгрессивного трансцензуса к Абсолюту. Традиционной сферой анализа выступает для философии постмодернизма также феномен смерти, понимаемый в качестве трансгрессивного перехода. Столь же значимой для постмодерна предметностью, на которую была апплицирована идея Т., был феномен безумия, детально исследованный постмодернизмом как в концептуальном (аналитики Фуко, Делёза и Гваттари), так и в сугубо литературном (романы Батая) планах [Можейко 2001: 842].

Таким образом, можно сказать, что шизофрения это и есть трансгрессия, во всяком случае, одна из сильнейших трансгрессивных практик перехода за пределы семиотического в область постсемиотического духовного или сексуального опыта.

Валерий Подорога, анализируя леви-стросовский анализ феномена шаманизма, говорит о трансгрессивной необходимости для шамана, излечивающего больного или помогающего роженице «отделить тело от боли»:

> Шаман экстериоризует внутреннее состояние больной, располагая его на *сцене* — Матка роженицы проектируется в значительном увеличении на внутренний психический экран сеанса. <...> Операция увеличения матки (до космических размеров) позволяет больной «увидеть» свою боль в ее проекции на мифический континуум [Подорога 1993: 101].

При этом философ подчеркивает, что болезнь разрушает психоиндивидуальное и психосоциальное символическое единство, он говорит (так же, как мы во введении к этому исследованию о постсемиотике шизофрении) о разрушении символа, о *мертвых символах*:

> Мертвые символы могут быть хранителями психосоматической информации о некоторых *событиях*, по поводу которых была создана та или иная архаическая система символов [Там же:103].

Иначе говоря, «мертвые символы — это вырожденные символы, те символы, о которых любят говорить психоана-

литики символы сознания, например, «символы» (с нашей точки зрения это не символы, а чистые нефеноменологизируемые смыслы) сновидения с отсутствующим планом выражения. Интересно, что Подорога здесь придерживается традиционного представления о мифе как о тексте, а не как о состоянии сознания, хотя и анализирует Леви-Строса.

> Болезнь образует некие дыры (это уже очень близко к платоновскому понятию пустоты. — *В. Р.*), <...> «сквозь которые идет утечка символических содержаний; ее необходимо устранить, грубо говоря, необходимо «заделать дыру» <...> ибо боль притупляет чувство символического, и больная перестает различать символические ценности и нуждаться в них. Вот почему в шаманистском сеансе речь идет об устранении этой дыры <...> Матка — символ мифической географии. Но символ действителен в том случае, если больная находит в себе силы не только признать это пространство, но и пережить его как особое психическое пространство» <...> Победить боль — это, в сущности, «заштопать дыру», которую оставило после себя тело, когда пыталось с помощью боли выйти за пределы мифологического континуума, питающего внетелесные измерения тела [Подорога 1993: 103–105].

Герои «Чевенгура» от боязни, страха, *усталости*, *измученности* (еще два ключевых понятия «Чевенгура»), как правило, не галлюцинируют, а просто внезапно засыпают. «Персонажи романа то и дело погружаются в сны, они как будто путешествуют по ним» [Михеев 2003: 265]. При этом, «в тех измененных состояниях, — подчеркивает исследователь, — которыми предстают у Платонова сны, человек часто приобретает сверхъестественные способности. <...> Дванов <...> начинает вдруг слышать и как будто понимать язык насекомых, даже то, что происходит внутри самого “вещества земли”» [Там же: 263–264]. Вспомним сверхъестественные способности светлого шизофреника Даниила Андреева, а также Нимфею, героя «Школы для дураков», который тоже в измененном состоянии сознания приобрел сверхъестественные способности («Я слышал, как на газонах росла нестриженая трава»).

Но всё же кто этот таинственный «Другой», «любимый, но неродной, которого так боится Дванов? Первое, что приходит в голову, что это отец. Но отца Дванов очень любил, и отец погиб, нырнув в озеро, чтобы понять, что происходит за границей смерти (трансгрессивность). Но он ведь вспоминает себя маленьким, когда только мать — родная, а отец, начинает играть роль в жизни ребенка позже, даже если учитывать взгляды Мелани Кляйн о раннем эдиповом комплексе. Так или иначе, но отец не кормит младенца грудью. Поэтому он всё равно первоначально чужой человек, единение с которым в позитивно развивающемся эдиповом комплексе представляется мучительным (ключевое слово «Чевенгура») процессом. Вспомним «маленького Ганса», героя работы Фрейда «Анализ фобии пятилетнего мальчика» [Фрейд 1990а]. Там тоже отношения с отцом были достаточно проблемными. Фрейд пишет, что мальчик Ганс всё время стремился забраться к матери в постель, чтобы разлучить их с отцом. Но бывает и так, что уже взрослые шизофреники ложатся в одну кровать не с матерью (как героиня романа и фильма «Пианистка»), а именно с отцом, «не родным, но любимым». Автор книги «Предательство тела» Александр Лоуэн приводит такой шокирующий пример:

> Отношения, сложившиеся между Хелен и ее отцом, были также кровосмесительными. Вот ее описание: «Мой отец разрешал мне делать почти все, что я захочу. Мы долго гуляли по ночам. Я была с ним постоянно. И, конечно, спала с ним. Я помню, как я привязывала свою ночную рубашку к его пижаме (вот оно, симбиотическое слияние платоновских героев!), чтобы он не смог отодвинуться от меня посреди ночи [Лоуэн 1999: 242].

> Он (Захар Павлович, приемный отец Дванова. — *В. Р.*) обнял Сашу и заплакал, его любовь к приемному сыну все время увеличивалась. И Дванов, держа за тело Захара Павловича, думал: что нам делать в будущем коммунизме с отцами и матерями? [Платонов 1991: 177].

Психотическая утопия «Чевенгура» не предполагала вначале ни браков, ни рождений. Лишь в конце романа ре-

шили привезти откуда-то издалека в Чевенгур для оставшихся одиннадцати жителей женщин (остальные — «буржуи» — были расстреляны, а «полубуржуи» выгнаны в степь рядом с городом). Как известно, отношение Платонова к психоанализу было амбивалентным и опосредованным (он видимо, знакомился с учением Фрейда по книге В. Н. Волошинова «Фрейдизм» [Михеев 2001: 24] (этот автор, — скорее всего, псевдоним М. М. Бахтина, — сам относился к психоанализу неоднозначно). Видимо, эта амбивалентность отразилась в «Чевенгуре». С одной стороны, между Дванового и Захаром Павловичем устанавливаются чрезвычайно нежные отношения в духе только что приведенной цитаты из Лоуэна. Такие же нежные отношения — между Дванового и Копенкиным. С одной стороны, негативное прохождение «эдипова комплекса» — любовь к отцу за отсутствием матери. С другой стороны, — идея, что с отцами и матерями надо что-то делать при коммунизме, который мыслился вначале вне секса. Ну, что делать? Убить их, как убили Отца сыновья фрейдовской первобытной орды (мы имеем в виду, конечно, книгу Фрейда «Тотем и табу» [Фрейд 1998а]). Но отцов и матерей в Чевенгуре не убивали, а, наоборот, испытывали к ним всяческую жалость и нежность.

Как же все-таки понять эту фигуру симбиотичности в «Чевенгуре»? Здесь нам, возможно, поможет понятие «ризомы», которые ввели в философский оборот Жиль Делёз и Феликс Гваттари и развил Валерий Подорога в книге «Феноменология тела» (термин «ризома» довольно трудно определить через genus proximum et differentia specifica, как и большинство постмодернистских терминов):

> Под ризомой в ботанике понимают корневую систему растений, например, клубень, корни и т. п. как независимую структуру жизнедеятельности, достаточно автономную, со своим развитием и принципом формирования. <...> Излюбленная модель Делёза и Гваттари — ризоматическое функционирование экосистемы «оса – орхидея». Жизненная структура осы отлична от подобной у орхидеи (хотя бы уже потому что оса — насекомое, а орхидея — растение). Между тем, оса, перенося цветочную пыльцу, выступает для орхидеи в качестве органа

возобновления жизни; воздействие осы на орхидею является, если использовать термин авторов, *детерриториализующим*, поскольку в одном случае орхидея принадлежит жизненному циклу осы (питание), но в другом — оса выступает в качестве органа оплодотворения орхидеи и в свою очередь детерриториализируется, иначе говоря, функционирует как важный элемент жизненной структуры орхидеи. <...>
Ризома есть активность паразитарных преобразований в отдельно взятой экосистеме, т. е. она *сама по себе не существует*, ее активность усиливается только в случае преобразования одной жизненной экосистемы в другую или просто-напросто в ее разрушении и гибели [Подорога 1993: 79–81].

Попробуем рассмотреть фигуру симбиотического слияния у Платонова как ризому. Что из этого получится, если просмотреть примеры, связанные уже непосредственно с жизнью в Чевенгуре, который и представляется такой паразитарной системой, не сообщающейся или почти не сообщающейся с внешней средой, где оставшиеся жители паразитируют на солнечном свете (по их мнению, Солнце должно питать их жизнь, поэтому они ничего не сеют и не жнут, «как птицы небесные», в крайнем случае, питаясь, как животные, колосками в поле или чем-то подобным). Эта ризоматичность паразитарного утопического Чевенгура определяется, как нам кажется, глубоко амбивалентным, во всяком случае, бессознательно амбивалентным отношением Платонова к идее революции и коммунизма как паразитарного сообщества «полубуржуев» (при нэпе), питающих пролетариат и питающуюся всем этим паразитическую советскую элиту. У Платонова последней идеи, возможно, и нет, и она нами привнесена в художественную идеологию Платонова nachträglich, то есть задним числом, как любил писать Фрейд (и вслед за ним Славой Жижек (см. [Жижек 1999]), но, тем не менее, под этим углом можно рассмотреть еще несколько примеров симбиотического слияния в романе «Чевенгур» и в самом городе Чевенгуре.

...Он (Копенкин. — *В. Р.*) тратил свою скорбь на усердие труда, он незаметно хотел привлечь Дванова к красоте Розы Люк-

сембург и сделать для него счастье, раз совестно сразу обнять и полюбить Дванова [Платонов 1991: 239].

Здесь имеет место сложный ризоматический симбиоз, с одной стороны, между живыми Копенкиным и Двановым, носящий латентно-гомосексуальный характер, и, с другой стороны, между живым Копенкиным и мертвой Розой Люксембург (вспомним «Школу для дураков» («о Роза Ветрова, милая девушка, могильный цвет» — мертвая возлюбленная учителя Норвегова) и даже не самой Розой, а ее образом, ее Именем (в том смысле, в котором Лакан говорит об Имени Отца [Лакан 2006]). Роза Люксембург для Копенкина — это паразитарное образование, мертвое сексуальное влечение к образу погибшей великой революционерки (как мы уже говорили реальной, не фантазматической сексуальности главным героям «Чевенгура» почти не дано, и это один из признаков шизофренического (ср. у А. Лоуэна: «Шизофреническое Я, оторванное от тела, не находит смысла в сексуальном взаимодействии» [Лоуэн 1999: 15]; ср. также: «он начал чувствовать свое тело как постороннего, второго человека, с которым он скучает целых шестьдесят лет и на которого Яков Титыч стал иметь теперь неутомимую злобу» [Платонов 1991: 363]; «свою мать он (Дванов. — *В. Р.*) не видел, а жены никогда не чувствовал. Он вспомнил сухую ветхость женских тел, которые он сейчас поддерживал для поцелуев, и как одна женщина сама прижалась к нему, слабая, словно веточка; близ нее Дванов задержался от воспоминания — женщина пахла молоком и потной рубахой, он поцеловал ее еще раз в нагрудный край рубахи, как целовал в младенчестве в тело и в пот мертвого отца» [Там же: 380]). То есть шизофренически секс — это всегда регрессия к младенческим объектным отношениям с родителями. Такое же ризоматическое паразитарно-гомосексуальное образование носит симбиотический «кентаврический» союз Копенкина со своей сказочной лошадью по имени Пролетарская Сила.

Что нам дает использование понятия ризомы как паразитарной экосистемы применительно к платоновской ми-

фологеме симбиотического слияния? Посмотрим еще примеры. Вот типично ризоматический фрагмент:

> После Прокофия Кирей приник к Груше пониже горла и понюхал оттуда хранящуюся жизнь и *слабый* запах *глубокого тепла*. В любое время желания счастья Кирей мог и Грушино *тепло*, и ее *скопившееся тело* получить *внутрь своего туловища* и почувствовать затем *покой смысла жизни*. Кто иной подарил бы ему то, чего не жалела Груша, и что мог пожалеть для нее Кирей? Наоборот, его всегда теперь мучила совестливая забота о том, что он недодает Груше пищи и задерживает ее экипировку платьем. Себя Кирей уже не считал дорогим человеком, потому что *самые скрытые и нежные части его тела перешли внутрь* Груши [Там же: 389][4].

Половой контакт прорисовывается Платоновым как «слабый запах глубокого тепла», слабый, потому что слабость тела платоновских героев, его неукорененность, получает «нехватку в Другом» (Лакан), только посредством близкого соседства другого тела, тела Другого (или, как говорит Платанов применительно к Кирею, — туловища, отстраняя, «охлаждая» таким образом само понятие тела), как взаимное ризоматическое прорастание тел, обретение «слабого тепла» и «покоя смысла жизни». Покой как разрядка сексуального напряжения у обычного человека для платоновских героев становится «покоем смысла жизни». Шизофреник ищет в сексуальном контакте именно того трансгредиентного, внеположного языку смысла, который он не может получить в других постсемиотических практиках, религиозных или психоделических.

Лоуэн [1999: 34] пишет о своем пациенте-шизофренике:

> Питер рассказывал, что сексуальный контакт с его девушкой был единственным *теплом*, которое он пережил, и что и *жизнь без этого не имеет* ***смысла***. По-видимому, *потребность в те-*

[4] Этот фрагмент напоминает фильм Ларса фон Триера «Идиоты» (хотя основатель «Догмы», я думаю, вообще не подозревает о существовании русского писателя Платонова). Так вот в этом фильме такой же редуцированный секс, когда двое друг к дружке тихо прижимаются и как-то смешно и жалко копошатся.

лесном контакте была столь сильна, что перекрывала всякие рациональные соображения. Без этого контакта он *чувствовал*, такую *пустоту*...» (мной курсивом выделены платоновские ключевые понятии: тепло, смысл телесность и пустота. — *В. Р.*)

Сексуальный контакт шизофреника — это некоторый немой разговор проросших в друг в друга совершено по-особому, ризоматически (сейчас мы скажем, как именно) антиструктурированных тел. Для шизоида половой акт символичен, он этим доказывает себе, что он существует и что-то значит. Для шизофреника половой акт — это нечто вроде разговора по душам, ведь шизофреники (во всяком случае, в остром состоянии) лишены способности разговаривать нормальным человеческим языком с нормальными людьми, в этом трагедия их постсемиотической трансгрессивности. Взаимное прорастание от одиночества в поисках покоя смысла жизни, отсутствие прямых линий, отсутствие структуры, шизоидной жесткости.

В своей книге «Ризома» Делёз и Гваттари всё время противопоставляют и сополагают само понятие ризомы с генеративной грамматикой Хомского во всей ее жесткости выведения поверхностных структур из одной глубинной структуры. Для ризоматического способа существования — а это шизофренический способ существования, потому что Делёз и Гваттари мыслители-шизофреники и мыслители *о* шизофрении — они изобрели шизоанализ и написали книгу «Капитализм и шизофрения», которая в чем-то, может быть, одним только углом, пересекается с «Расколотым Я» Лэйнга.

> Делёз и Гваттари связали с личностным типом «шизо-» надежды на возможность освобождения человека и общества от репрессивных канонов культуры капитализма, являющих собой согласно шизоанализу, основополагающие причины процессов массовой невротизации людей [Грицанов, Вашкевич 2001: 984] [5].

[5] Другим боком шизоанализ, как ни странно, связывается с культуроцентрическим и тоже, конечно, умеренно левым пафосом неофрейдизма, например такого характерного текста этого направления, как «Невротическая личность нашего времени» Карен Хорни [1998].

И еще очень важны в платоновском понятии телесности и секса, да вообще в литературе модернизма XX века, антисемейственность и отсутствие направленности на рождение нового существа[6]. Зачем плодить нахлебников — такова логика Прошки из первой части «Чевенгура». То есть телесное соединение, прорастание, симбиоз имеет не генеалогический смысл, но в то же время не создан и для наслаждения — это способ выживания одиноких, слабых, измученных, усталых, утомленных (всё это платоновские ключевые слова) тел.

И вот Делёз и Гваттари пишут о ризоме:

> В отличие от дерева[7] ризома не является объектом воспроизводства: ни внешнего воспроизводства, как дерево, корень, ни внутреннего, как структура дерева[8]. Ризома антигенеалогична [Усманова 2001: 666].

Что же такое ризома? Это нечто вроде платоновского обретения «покоя смысла жизни». Здесь нет, повторяю, ни

[6] Это, конечно, реакция на семейный роман XIX века. Детей мы не найдем в «Мастере и Маргарите», «Волшебной горе», «Защите Лужина», романах Олдингтона, Ремарка и Хэмингуэя. Исключение – Фолкнер, но это особая проблема. В «Мастере и Маргарите» есть сцена, когда героиня, уже ставши ведьмой, сидит у постели маленького мальчика — единственный ребенок, появляющийся в романе. Эта сцена дана для того, чтобы оттенить идею отсутствия детей в романе, «бесплодия» ведьмы Маргариты и отсутствия будущего у сатанинского «большевистского» мира. Но ведь и у Булгакова не было детей. Творчество становится зашифрованным описанием собственной «травмы нерождения».

[7] Я думаю, здесь имеется в виду не только дерево как растение, а дерево как граф, поскольку для них актуальна генеративная грамматика Хомского, где чертились графы двух типов синтаксической зависимости: дерево составляющих и дерево подчинения (см. [Хомский 1960]). Это чрезвычайно жесткие структуры мышления.

[8] Вообще соотношение внешнего и внутреннего — одна из самых важных оппозиций для Платонова и особенно для «Чевенгура» И об этом пишут многие исследователи его творчества [Геллер 1982; Михеев 2003; Яблоков 2001; Дмитровская 1999], да как может быть иначе: ведь разграничение внешнего и внутреннего, то есть реальности (мира объектов и объектных отношений) и Собственного Я (субъекта) — это то, что теряет шизофреник при утрате тестирования реальности или то, что он старается из последних сил удержать.

наслаждения, ни направленности на рождение нового существа — здесь чистое выживание слабых, измученных тел. Кирей «не считает себя больше «дорогим человеком», потому что его половые органы ушли внутрь тела Груши, то есть он интроецировал свой шизофренический член в женское лоно подобно тому, как это делает депрессивный человек (в том числе и депрессивный шизофреник), когда он интроецирует в себя утраченный объект любви, чаще всего мать (поэтому герои Платонова так стремятся обратно в утробу). Но и Кирей получает внутрь себя, внутрь своего туловища, «скопившееся тело» Груши, то есть опять-таки имеет место взаимное прорастание, нелинейное, неструктурированная некая взаимно индуцированная интроекция. А раз интроекция, раз это язык депрессии, то поэтому становится понятной оральная проблематика. Отсюда ясна фраза, которая кажется сначала не идущей к делу, — что «его всегда теперь мучила совестливая забота о том, что он недодает Груше пищи и задерживает ее экипировку платьем». Оральность, то есть связанность с питанием, — это первая забота депрессивного человека, в том числе и депрессивного шизофреника, так как он регрессировал именно к оральной фазе, а не к анальной, как обсессивный невротик, и не к фаллической, как истерик (впрочем, озабоченность «экипировкой платья» — это как раз истеро-фаллическая проблематика, более продвинутая по сравнению с оральной). Поэтому тема пищи так важна для поэтики и художественной идеологии «Чевенгура»: они едят так же, как сношаются: не для наслаждения и не для продления рода, а для того, чтобы хоть как-то выжить, чтобы не умереть, не упасть от слабости, истощения, измученности и утомленности.

Делёз и Гваттари пишут о «принципе множественности ризомы»:

> Когда множественное действительно исследуется как субстантивное, оно больше не связано с Единым как субъектом и объектом, природной и духовной реальностью как образом мира в целом. Множества ризоматичны, и они разоблачают древовидные псевдомножества. Нет ни единства, которое следует за стер-

жнем в объекте, ни того, что делится внутри субъекта, у множества нет, ни объекта ни субъекта [Усманова 2001: 662].

Но когда нет ни субъекта, ни объекта, это и есть тот тип антисемиозиса, о котором мы всё время говорим — это и есть шизофрения, потому что «то, что мы называем душевной болезнью, возникает, когда "я" больше не может отличить "внутри от снаружи", существование и мир» [Бинсвангер 1999: 181].

— А у нас почта отменена, товарищ, — объяснил Чепурный. — Люди в куче живут и лично видятся — зачем им почта, скажи, пожалуйста! Здесь, брат, пролетарии уже вплотную соединены.

Этой цитатой начинается Чевенгурская утопия о коммунизме как от такой же своеобразной ризоме, внутри которой коммуникация не нужна, потому что люди и так живут слишком скученно. Вся чевенегурская утопия или антиутопия — это попытка соединения одиноких, трагически обездоленных людей, которые для того, чтобы соединиться, сначала хладнокровно перебили коренных жителей города («буржуев») и их осталось 11 человек плюс общая жена Клавдюша с неприличной фамилией Клобзд — итого 12 апостолов коммунизма.

Ненужность коммуникации внутри ризоматического комплексного тела тоже носит шизофренический характер. Еще Ю. М. Лотман любил говорить, что когда коммуникация слишком понятна, она неинтересна, тривиальна, а когда ничего непонятно, то коммуникация невозможна — это и есть шизофрения.

Марина Дмитровская пишет об этом телесно-церковном чевенгурском коммунизме как о соединенности тел:

Платонов исследует различные возможности восстановления человеком утраченной целостности. <... > В <...> романе «Чевенгур» рассматривается путь этический — избавление от себя посредством соединения с другими людьми. <...> Понимание коммунизма его «апостолами» является по сути религиозным. Чевенгурский коммунизм продиктован желанием разорвать привычный круг земного существования, обрести бесконеч-

ность, устранить разорванность человеческого бытия, победить неизбежность смерти. Для этого должна быть побеждена отдельность существования человека, его оторванность от других. Стремясь избавиться от своего одиночества и отъединенности, человек обращает свой взор на другого человека, но наталкивается на непреодолимое препятствие — пространственную отделенность людей друг от друга. <...>

Чевенгурская утопия знаменует собой порыв к преодолению фундаментальных основ человеческого существования. Пространственная отграниченность тел невыносима для жителей Чевенгура, поэтому их усилия направляются на ее уничтожение <...>. Уничтожение пространства понимается чевенгурцами буквально. Их цель «жить в товарищеской *тесноте*» (**Ч** 367). (Понятие тесноты, таким образом, у Платонова амбивалентно и в последнем случае смыкается с представлением о тесноте в материнской утробе <...>.) Чевенгурцы усердно трудятся на субботниках, стараясь «*потеснее*» перенести дома, «чтобы *ближе* жить друг к другу» (449). Город стягивается в одну точку: «...дома стояли без улиц, в разброде и *тесноте*, словно люди *прижались* друг к другу посредством жилищ» (460). Подобное «сплочение города в *тесноту*» (498) вызывает изумление у прибывшего в Чевенгур Сербинова. Он недоумевает, отчего «город стоит на просторе, а построен *тесно*». «Мы живем меж собой *без паузы*», — отвечает Чепурный (526). <...>

Если жизнь в тесноте призвана свести на нет разделяющее людей пространство, то в пределе это должно иметь своей целью соединение тел, уничтожение физической границы между ними. Но чем сильнее это желание, тем отчетливее сознание отдельности своего тела, его жесткой отграниченности. Свои самые сокровенные мысли на этот счет Платонов отдает «чевенгурскому философу» Якову Титычу <...>. Вот как описывается его состояние во время болезни: «Яков Титыч вздохнул, жалея свое *тело* и тех людей, которые находились вокруг него, он видел, что сейчас, когда ему так скучно и больно, его *туловище* лежит одиноким на полу и люди стоят близ него — каждый со своим *туловищем*, и никто не знает, куда направить свое *тело* во время горя Якова Титыча» (491)[9]. Присутствую-

[9] Ср. запись в дневниках Ф. Кафки, свидетельствующую об остро переживаемом им чувстве отчуждения, в основе которого лежит сознание физической границы человеческих тел: «Что связывает тебя с крепко осевшими, говорящими остроглазыми телами сильнее, чем с какой-нибудь ве-

щий здесь же Чепурный понимает, что устройство коммуны нисколько не решило этой фундаментальной проблемы, ведь *«туловища живут отдельно — и беспомощно поражаются мучением, в этом месте люди нисколько не соединены...»* (491–492). Именно раздельное существование людей, их отпадение от Единого влечет за собой конечность человеческой жизни, порождает болезни и неизбежность смерти. Переноской домов устранить это невозможно, на что и указывает Яков Титыч Чепурному: «Ты тут одни дома с мебелью тронул, а *туловище как было, так и мучается*» (492).

В последовательном ряду решения проблемы отдельности человеческих тел у Платонова возникает тема промежуточного, соединительного вещества. Пусть наличие разделяющего людей пространства неизбежно, но оно должно быть заполнено. Этой цели и призван служить коммунизм.

Вопрос об области бытования коммунизма представляет собой загадку для героев Платонова, которые в соответствии с нормами архаического мышления тщатся не просто ощутить, но и увидеть коммунизм, представить его конкретно. Местонахождение коммунизма составляет для них загадку: «Чепурный ... не мог ясно почувствовать или увидеть коммунизм в ночном Чевенгуре, хотя коммунизм существовал уже официально» (463). Это же ощущение испытывает сначала Александр Дванов: «...коммунизма в Чевенгуре не было наружи, он, наверное, скрылся в людях,— Дванов нигде его не видел» (470). Так коммунизм получает у Платонова точную пространственную локализацию: он находится в телах людей, где одновременно является и чувством, и веществом. Существование коммунизма как чистой идеи непонятно для чевенгурцев, его надо, по словам Копенкина, спускать «из идеи *в тело* — вооруженной рукой» (373). Александр Дванов заботится о питании для чевенгурцев, потому что в каждом *«теле* живет вещественным чувством коммунизм» (497). «Разве в *теле* Якова Титыча удержится коммунизм, когда он тощий?»— размышляет Пиюся (497). «Коммунизм ведь в *теле* у меня — от него никуда не денешься»,— говорит Луй Гопнеру (394). Получить свое внеш-

щью <...>? Уж не то ли, что ты их породы? Но ты не их породы, потому-то ты и задался этим вопросом. *Эта четкая ограниченность человеческого тела ужасна*» (курсив наш. — *В. Р.*) [Кафка 1988: 169–170]. (Сам факт сопоставления «загадочного характера» Платонова с шизофреником Кафкой (см., например, [Шувалов 2004: 510]) во многом само говорит за себя. — *В. Р.*)

нее существование коммунизм должен, выйдя из тел людей и соединив их между собой. Невозможность помочь больному Якову Титычу связывается с тем, что коммунизм «не стал еще *промежуточным веществом между туловищами пролетариев*» (492) <...>.

Однако коммунизм, находясь в телах пролетариев, не является раздробленным. Он обладает и некоторым сверхсуществованием, но и в качестве единой сущности имеет отношение к телесности составляющих его людей. Так, Александр Дванов думает «об этих *людях* как о *частях единственного социализма*» и представляет себе «их голые жалкие *туловища* существом *социализма*» (496). Он чувствует, что должен «беречь *коммунизм* без ущерба, *в виде его первоначальных людей*» (498). Итак, с одной стороны, коммунизм — это некоторая единая сверхсущность, к которой телесно приобщены составляющие его люди, с другой — коммунизм находится в каждом из людей и соединяет их между собой. Эти свойства чевенгурского коммунизма позволяют усмотреть прямую аналогию между ним и пониманием Церкви в христианстве. Подобная двойственность в определении Церкви стала объектом внимания богословов, начиная с ап. Павла <...>. В своих посланиях ап. Павел указывает, что Церковь имеет свое собственное метафизическое существование, но одновременно связана с людьми, которые в нее входят. Но и как самостоятельная сущность Церковь связана с принципом телесности, есть Тело по своему существу. Церковь есть *Тело* Христово (Еф. 1, 21–22). Каково же отношение Церкви и верующих? Церковь есть совокупность верующих, которые и составляют единое Тело Христово: «...мы многие *одно тело*» (I Кор. 10, 17); «...мы многие составляем одно *тело* во Христе» (Рим. 12, 5). Составляя Тело Христово, верующие являются его членами: «Ибо, как *тело одно*, но имеет многие *члены*, и все *члены* одного *тела*, хотя их и много, составляют *одно тело* — Так и Христос. Ибо все мы одним Духом крестились в *одно тело* <...> *Тело* же не из одного *члена*, но из многих» (I Кор. 12, 12–14); «И вы — *тело* Христово, а порознь *члены*» (I Кор. 16, 27) <...>.

Чевенгурцев должен телесно соединить коммунизм — подобно тому, как Христос объединяет верующих, уничтожая их отдельность и составляя из множества тел одно: «А теперь во Христе Иисусе вы, бывшие некогда *далеко*, стали *близки* кровию Христовою. Ибо он есть мир наш, *соделавший из обоих*

одно и разрушивший стоявшую посреди преграду...» (Еф. 2, 13–14). Коммунизм существует в телах чевенгурцев — точно так же, как Христос живет в каждом верующем, благодаря чему возможно их единение, ср.: «Но вы не по плоти живете, а по духу, если только *Дух Божий живет в вас.* <...> А если *Христос в вас*, то тело мертво для греха...» (Рим. 8, 9–10). Ср. также: «...возвеличится *Христос в теле моем*, жизнью ли то, или смертью» (Филипп. I, 20).

Примечателен ответ Дванова на вопрос Копенкина о том, где коммунизм в Чевенгуре и почему его не видно. Дванов указывает, что коммунизм нужно искать в первую очередь в себе самом, в своем дружеском чувстве: «После буржуазии *коммунизм происходит из коммунистов и бывает между ними.* Где же ты ищешь его, товарищ Копенкин, когда *в себе бережешь*?» (490). Эти слова Дванова перекликаются с соответствующим местом из Первого послания Иоанна: «Бога никто никогда не видел: если мы любим друг друга, то Бог в нас пребывает...» (1 Иоан. 4, 12). Сходное место есть и в Деяниях, где описывается приход ап. Павла в Афины и допрос его в ареопаге о сущности того учения, которое он проповедует. Апостол отвечает, что, осматривая святыни в Афинах, нашел жертвенник с надписью: «неведому Богу». Ап. Павел проповедует именно этого Бога, которого афиняне, не зная, чтут. Бог этот неведом, потому что «будучи Господом неба и земли, не в рукотворенных храмах живет <...> Он и не далеко от каждого из нас: ибо мы им живем и движемся и существуем...» (Деян. 17, 24, 27–28).

В христианстве приобщенность верующих к Телу Христову и одновременно телесное присутствие Христа в каждом находит свое отражение в таинстве евхаристии, когда съедаемый хлеб и вино становятся плотью и кровью Господней: «И когда они ели, Иисус взял хлеб и, благословив, преломил и, раздавая его ученикам, сказал: приимите, ядите: сие есть Тело Мое» (Мф. 26, 26). У Платонова по отношению к революции и коммунизму тоже звучат евхаристические мотивы. Революция представляется как природное явление и, кроме того, телесно, ср.: «Дванов объяснил, что разверстка [т. е. хлеб] идет в кровь революции и на питание ее будущих сил» (**Ч** 325). Вместе с тем революция, сама становясь хлебом, идет на питание людей и становится «плотью тела», ср.: «...революция прошла, урожай ее собран, теперь люди молча едят созревшее *зерно*, чтобы *коммунизм стал постоянной плотью тела*» (471).

Таким образом, чевенгурский коммунизм есть новая Церковь, в которой, как и в Церкви христианской, должна быть преодолена раздробленность человеческого рода и восстановлено первоначальное единство. Телесности каждого человека, его отдельности противопоставлено собирание тел в единое Тело. В христианстве это Церковь, единое Тело Христово, в Чевенгуре — Единый Коммунизм [Дмитровская 1999: 196–199].

ПРИЛОЖЕНИЕ

О языке Платонова

Сконструируем искусственный пример:

<Он сделал это> от тесноты радости жизни (1)
<Он сделал это> от радостной тесной жизни (2) [10]

Чем отличается (2) от (1)? В словосочетании (2) имеет место согласование, а в словосочетании (1) — слабое управление. То есть во фразе типа (2) сильная взаимная зависимость ее составляющих — координация — в роде, числе и падеже. Во фразе (1) слабая зависимость между словами, нанизывание с грамматической точки зрения необязательных родительных падежей.

Ну и что же? Мы говорим, что у Платонова все слова более равноправны в грамматическом смысле друг другу. Но в мифологическом мышлении наоборот всё взаимосвязано (партиципация Леви-Брюля или бриколаж Леви-Строса), но это связи, как и у Платонова, а-грамматические.

Вот строки из Хармса:

Из медведя он стрелял,
Коготочек нажимал —

как пример того, что неизвестно, кто в кого стреляет.

Тут прообраз — инкорпорирующий строй, как в статье Лосева «О пропозициональных функциях древнейших лек-

[10] Эти бесконечные платоновские конструкции с родительными падежами подробно исследованы с лингвистических позиций в специальной главе книги Михаила Михеева «В мир Платонова через его язык» [Михеев 2003].

сических структур». Там он пишет, что современная фраза номинативно-аккузативного «Охотник убил оленя» на самом архаическом инкорпорирующем языке звучала примерно как «охотнико-олене-убивание». То есть слова просто нанизываются друг на друга без какого-либо грамматического (морфологического и синтаксического) соподчинения, без агента и пациенса, так что действительно неизвестно, кто кого убивает.

Теперь надо анализировать конкретные примеры. Пусть они будут слегка искусственные, но всё равно это платоновские словосочетания:

От *тесноты* жизни
От *пустоты* жизни
Для *тепла* радости жизни
От *скуки* жизни
От *одиночества* существования без *тепла* жизни

Подумаем, как связаны эти слова с грамматикой конструкции, которую мы рассматриваем. И какое значение имеют тут предлоги «от» и «для»?

Что такое шизофрения? Она членится традиционно на негативные и продуктивные симптомы. Продуктивную симптоматику (бред и галлюцинации мы оставим). Что такое негативная симптоматика? Это опустошенность, депрессия (скука, тоска, печаль, измученность, утомленность, усталость). Заметим, что все слова — платоновские. Галлюцинаций в «Чевенгуре» почти нет, персонажи просто иногда проваливаются в сон и там грезят, бредят.

Основатель daseins-анализа Людвиг Бинсвангер писал, что шизофрения — это «невозможность безмятежно пребывать среди вещей». Это очень подходит к Платонову. Там люди всё время что-то мастерят, изобретают, часто совершенно ненужные вещи (ср. бред изобретательства, характерный для шизофрении), или просто собирают их, как Плюшкин.

И вот эта пустота, опустошенность, утомленность, измученность, слабость платоновских героев чрезвычайно характерна для шизофреников. У чевенгурских героев это не

только от недоедания и от трудной военной жизни. Нет, они еще хотят *думать*, а думать у них не получается. Еще они хотят от своего одиночества отказаться и жить всем вместе, для этого они даже переносят дома в кучку (как реально они это делают, я не представляю, — вот это, по-моему, настоящий бред — переносить дома).

Да, они хотят жить теснее друг к другу — «для радости жизни». Это называется синтонностью, но это не здоровая сангвиническая синтонность, радостное гармоничное приятие мира, теплого, материального, но так называемая регрессивная синтонность (при шизофрении сознание регрессирует, как считают психоаналитики, к первичному нарциссизму), то есть, например, слишком большая неадекватна открытость, когда, положим, ты совершенно незнакомому человеку рассказываешь интимные подробности своей жизни.

С другой стороны, своеобразное шизофреническое тепло — оно особое, не сангвиническое: оно может моментально перейти в холод. Оно не полнокровное — это тепло «от недостатка силы в теле» или в «туловище», как иногда говорит Платонов о своих героях.

Но у Платонова эта регрессивная синтонность покоится не в повседневной обыденной жизни, а питается соками от огромного числа шизофренических или шизоидных теорий. В первую очередь это «Философия общего дела» безумного старика Николая Федорова, призывавшего воскрешать мёртвых. Он был для Платонова очень значим. Его чевенгурский герой Копенкин влюблен в мертвую Розу Люксембург. От страсти он начинает всех убивать вокруг. Копенкин — это Дон-Кихот революции в противоположность Гамлету, сомневающемуся во всем Александру Дванову, автобиографическому главному герою «Чевенгура». Ср. выражение «психическая смерть» применительно к шизофреникам. У них умирает Собственное Я, осознание Я. «Я» как бы нет больше, в остром периоде, конечно.

Или анекдот, рассказанный в книге Павла Волкова:

> Пациент уверен, что он уже мертв. Все попытки врача разубедить его заканчиваются неудачей. И это несмотря на то, что

врач ссылается на температуру тела пациента, на его дыхание и т. д. Наконец, он обращается к пациенту: «Скажите, пожалуйста, течет ли в трупах кровь?» Пациент: «Конечно, нет». Врач берет заранее приготовленную иглу и наносит ею укол в руку пациента. Появляется кровь. Врач: «Ну, что вы теперь скажете?» Пациент: «Я ошибался. В трупах течет кровь» [Волков 2000: 385].

Эти игры с кровью подключают другого платоновского кумира — А. Богданова, философа, автора книг «Эмпиримонизм» и «Тектология», считается, что он основатель общей теории систем. У него в романе «Красная звезда» переливают друг другу кровь «для полноты жизни». Потом он и в реальности организовал институт переливания крови, чтобы большевики получали молодую кровь рабочих для продления жизни и омоложения.

Другие безумцы или шизоиды, которыми был околдован Платонов — Освальд Шпенглер со своим «Закатом Европы», Платон со своим «Государством», Анри Бергсон со своей «Творческой эволюцией».

Но мы отвлеклись от нашей темы. По Блейлеру, шизофрения — это распад привычных ассоциаций, ассоциации нарастают совершенно нелепые.

И вот эти конструкции Платонова

От тесноты жизни
От скуки жизни
Для радости тесноты жизни —

(«юродский язык» как его иногда называли) получаются, по моему мнению, благодаря такому шизофреническому расщеплению ассоциаций, или схизису. Вот здесь-то и начинает играть роль меньшая грамматическая связанность, разорванность конструкций типа «от радости тесноты жизни».

Глава шестая

Случай Витгенштейна

6.1. Предварительные замечания

Есть великие люди, жизнь которых трудно представить в виде сюжета. Например, Кант жил в Кёнигсберге и читал лекции. Или Гуссерль — тоже ничем не примечательная жизнь. Но вот Хайдеггер уже имеет биографию. Жизнь же Витгенштейна скорее напоминает жизнь французского авантюриста XVIII века, настолько она избыточно сложна, наполнена событиями, неожиданными поворотами. В этом смысле жизнь Витгенштейна можно рассматривать как *жизнь вообще*, как модель сложной сюжетообразующей жизни.

Жизнь — это то место, где смыкаются философия текста и патография. С одной стороны, жизнь — это место приложения модальной нарратологии — поскольку жизнь всегда диалектика известного и неизвестного, должного и запрещенного, хорошего и дурного, необходимого и невозможного, прошлого и будущего, здесь и там. С другой стороны, жизнью живет человек со всеми психическими особенностями своего сознания, которые он отражает в своих текстах, в том числе в тексте своей жизни. В последнем случае Витгенштейн также представляет собой благодатный материал: здесь мы увидим обсессивный дискурс, паранойю и деперсонализацию, влечение к смерти.

Таким образом, «Случай Витгенштейн» — это частное проявление, «частный случай» того, что можно назвать — «Случай X Дискурса Y».

6.2. Люкерль, его отец и братья

Полным именем Витгенштейна было Людвиг Йозеф Иоганн. Люкерль было его детским именем. Люкерль был слабого здоровья, чувствительный и робкий. В школе он был освобожден от занятий по гимнастике. До 14 лет его воспитывали дома целым штатом учителей и нянек, но несмотря на это он был постоянно несчастлив.

В поздние годы Витгенштейн рассматривал свое детство, подобно Святому Августину в «Исповеди», бичуя свои детские грехи и соблазны — лень, нетерпение и гордыню. Единственно, что он себе ставил в заслугу, это то, что он был окружен великой культурой Австро-Венгрии и впитывал ее. Витгенштейн вспоминал:

> ...Я был усердным ребенком и в то же время слабохарактерным.
> Очень рано в своей жизни я осознал величайшую силу характера моего брата Пауля. Когда он прибаливал и уже выздоравливал и его спрашивали, не хочет ли он еще полежать в постели, он спокойно отвечал, что уж лучше он еще полежит, в то время как я в тех же обстоятельствах отвечал (что было неправдой), что хочу вставать, потому что боялся дурного мнения взрослых о себе.
> Когда мне было 8 или 9 лет, я пережил опыт, который если и не был решающим в моей будущей жизни, то по крайней мере был в духе моего характера той поры. Как это происходило, не помню. Вижу лишь себя стоящим у двери и размышляющим: «Зачем люди говорят правду, если врать гораздо выгоднее». И я ничего не мог понять в этом [McGuinnes 1989: 47].

В зрелые годы Витгенштейн был болезненно честным, а природа истины — одна из важнейших проблем его главного произведения — «Логико-философского трактата».

Так взрослая жизнь компенсирует детские влечения, которые рассматриваются личностью как патологические и греховные.

Учился Людвиг плохо и не имел склонностей ни к каким предметам, кроме техники. В семь лет он сконструиро-

вал швейную машину из дерева и проволоки. Даже на фортепиано при всей его музыкальности ему было лень учиться.

Однажды он сказал своему другу: «Неважно, что ты сделал, ты бы даже мог убить кого-то; важно, как ты говоришь об этом и говоришь ли вообще». Фраза эта кажется странной и нуждается в комментарии. Ее ключевые слова — *делать*, *убить*, *говорить*. Здесь невольно вспоминается восточная философия дао и дзен — традиции, с которыми произведения Витгенштейна связывают типологически. В даоизме считается, что человек должен выполнять свое земное предназначение, каким бы оно ни было. Сходная доктрина развивается в философии санкхья, изложенная в «Бхагаватгите», — философия незаинтересованного действия. Человек должен делать то, что ему положено по его призванию, не размышляя о результатах. С другой стороны, эта фраза несомненно ведет к противопоставлению того, о чем можно говорить, и того, о чем следует молчать, в «Логико-философском трактате». *Как* говорить и говорить ли вообще — одна из основных этических проблем всей философии Витгенштейна.

По его поздним признаниям, сделанным Н. Малкольму и М. Друри, его любимыми произведениями художественной прозы были «Михаэль Кольхаас» Клейста и «Хаджи-Мурат» Л. Н. Толстого. Герой первого текста ради того, что он считает справедливым, в данном случае ради защиты собственного достоинства, идет до конца и побеждает. К. Леонгард приводит этого персонажа в качестве иллюстрации паранойяльного («застревающего») характера [Леонгард 1989]. Михаэль Кольхаас напоминает юного Витгенштейна, во что бы то ни стало стремящегося закончить свое главное произведение, где бы и в каких обстоятельствах он ни находился: в Кембридже, в Норвегии, на Восточном фронте или в итальянском плену. В противоположность паранойяльной установке Кольхааса, для Хаджи-Мурата было характерно нечто противоположное, во всяком случае, на поверхностном уровне. Вначале он уезжает от Шамиля и переходит на сторону русских, но там оказы-

вается еще хуже. Он бежит обратно. Это очень напоминает жизнь Витгенштейна в целом, которая представляет собой беспрестанные побеги и возвращения. Можно сказать, что «комплекс Хаджи-Мурата» представляет собой *патографическую доминанту* жизни Витгенштейна. В своей жизни Витгенштейн осуществил то, что много раз осуществлял в своих текстах («Казаки», «Отец Сергий», «Живой труп», «И свет во тьме светит», «Воскресение») Л. Н. Толстой, главный духовный учитель Витгенштейна, которому в жизни удалось осуществить большой побег только одни раз, закончившийся его смертью. Были ли витгенштейновские побеги осознанным фактом подражания Толстому или «навязчивыми повторениями» жизненных сценариев, о которых пишет Фрейд в работе «По ту сторону принципа удовольствия»? Можно лишь сказать, что обсессивная установка была достаточно характерна для Витгенштейна, что же касается навязчивых повторений жизненных сценариев, то они начались в семье Витгенштейнов задолго до появления на свет Люкерля.

Карл Витгенштейн, отец философа, был необычайно энергичным человеком. К началу века он сделал блестящую карьеру в области сталелитейной индустрии. Однако юность его была тяжелой из-за постоянных конфликтов с отцом. Герман Христиан Витгенштейн, соответственно дед Людвига, был человеком сугубо авторитарным. Когда Карл закончил школу, отец решил, что тот должен продолжать образование. Однако Карл не хотел этого. Он хотел жить «настоящей жизнью». Кончилось тем, что в январе 1965 г. восемнадцати лет от роду он исчез из дома с 200 флоринами в кармане, которые дали ему сестры, и скрипкой, на которой он хорошо играл. Через два месяца он достал заграничный паспорт и уплыл на пароходе в Нью-Йорк уже фактически без гроша в кармане. Там он, как водится, работал официантом и скрипачом в ресторане. Потом Карл переехал в Вашингтон, стал владельцем бара и в ноябре в новой одежде вернулся в Нью-Йорк, написал несколько строк семье и еще год жил в Нью-Йорке, работая в основном преподавателем —

обучал игре на скрипке и на трубе, латинскому и греческому языкам, математике и начертательной геометрии.

В начале 1967 г. Карл вернулся домой. Несмотря на то, что он был при деньгах и при вещах, одна из его сестер вспоминала, что у Карла был вид человека, пережившего тяжелейший шок. В конце концов отец и сын помирились и Карлу было разрешено учиться в Техническом институте. Последующие 20 лет венское общество было свидетелем его стремительной карьеры [Janic, Toulmen 1973].

Удивительным образом история Карла повторилась с его старшим сыном Гансом, братом Людвига, история, в которой уже Карл выступал в роли непреклонного отца-деспота. Ганс был чрезвычайно одаренным в музыкальном отношении юношей. Он виртуозно играл на нескольких инструментах. Однако отец возлагал на него как на старшего надежды в плане продолжения бизнеса. Карл Витгенштейн очень любил музыку (он был известнейшим венским меценатом), но полагал, что она не может стать предметом профессиональной ориентации серьезного человека. У Ганса были другие планы. В результате он поступил так же, как несколько десятилетий назад поступил сам Карл, — сбежал в Америку. Но XX век — не XIX-й, и сын оказался слабее отца. Промыкавшись некоторое время, Ганс покончил с собой [Ibid.: 173]. Это произошло в 1902 г. и было первым самоубийством в семье Витгенштейнов. Через год последовало второе.

В доме на Аллеегассе все дети были постоянно наэлектризованы, возбуждены и находились в состоянии напряженной эйфории, идущей от отца, который своими безграничными жизненными успехами и своей авторитарной витальностью подавлял всех в доме.

Для детей Карл был кем-то вроде ветхозаветного Бога, создателем всего мира вокруг — в сущности, так оно и было — и всего лучшего в этом мире. Весь мир, а не только сталелитейная промышленность, был создан Карлом Витгенштейном в глазах его сыновей. Так он сумел себя поставить в своем доме. Карлу не приходило в голову, что дети могут стать не такими, как он сам, что у них могут быть их собствен-

ные склонности и таланты. Они должны были учиться с тем расчетом, чтобы, повзрослев, продолжать его *дело*. Музыка — это великолепно, без музыки невозможно жить и радоваться жизни, но делать из этого карьеру — как такое может вообще прийти в голову!

Все биографы Людвига Витгенштейна утверждают, что его старший брат Ганс был музыкальный гений. В 9 лет он дебютировал публично игрой на скрипке в церкви Святого Петра. Он играл также на фортепиано и на органе. Удивительно, что детским прозвищем Ганса было «Эдип» (за много лет до публикации «Толкования сновидений» Фрейдом, где была впервые вкратце изложена теория эдипова комплекса (см. [Фрейд 1994c]). Конечно, мы не располагаем здесь никакими достоверными фактами (если вообще можно говорить о достоверности применительно к фактам), но вполне можно себе представить, что Ганс ненавидел отца с его идеологией музыкального дилетантизма и продолжения семейного *дела* и тяготел к матери, для которой музыка и всё, что с нею связано, составляло основу ее жизни.

Старшая сестра Витгенштейна Гермина, например, считала, что, даже если бы Ганса оставили в покое, он всё равно не был бы счастлив — слишком нервным он был, что, как она считала, сказывалось и в манере его музицирования. Гермина говорила также, что у ее братьев не было воли к жизни — *Lebenskraft*, *Lebenswille*, *Lebensgefuhl* — как она поразному называла это свойство, присущее безусловно ей самой [Wittgenstein Germina 1981].

Через год после самоубийства Ганса второй брат Рудольф (Руди) отравился в Берлине. Этот эпизод был отражен в одной из берлинских газет, где говорилось, что Рудольф зашел в паб, заказал выпить себе и таперу, попросил его сыграть свою любимую песню «Я пропал» и под звуки мелодии принял цианид [Monk 1990: 12].

Этот мальчик был настолько болезненным, что когда ему было семь лет и его повели в школу, то на собеседовании он был так напуган всем происходящим, что учитель сказал, что мальчика надо показать психиатру. Руди запомнился его

оставшимся в живых родственникам как юноша, имевший склонность к литературе и талант критика. Относительно его смерти существует несколько версий. По одной из них он был гомосексуалистом и страдал из-за этого (в одной из предсмертных записок он написал, что кончает собой из-за того, что умер его друг), согласно второй — у него была венерическая болезнь [McGuinnnes 1989: 28].

Третий сын Карла Витгенштейна, Курт, как считалось в семье, был не самым одаренным. (Может быть, поэтому он и выбрал карьеру военного, что, впрочем, тоже не уберегло его от самоубийства.) Отец назначил его директором компании, но Курт не любил работу, хотя старательно ее выполнял. Две попытки жениться провалились (никто из молодых Витгенштейнов-мужчин, детей Карла, никогда не был женат). До начала войны Курт Витгенштейн был респектабельным, богатым и культурным холостяком, не имевшим никаких обязанностей. Пройдя всю войну, в 1918 году на итальянском фронте блестящий кавалерийский офицер Курт Витгенштейн на глазах своих солдат пустил себе пулю в лоб. И вновь версий много, а смерть одна. Может быть, он не хотел попасть в плен или окружение; может быть, солдаты отказывались воевать, поскольку участь всей войны была предрешена и уже ясно было, что побеждает Антанта.

Но у всех трех самоубийств, с виду таких разных, были поверхностные поводы и глубинные причины. По свидетельству сестер, и младшие братья Людвиг и Пауль все время (во всяком случае, до определенного периода) психологически были на волоске от смерти. Слишком жесткие жизненные требования братья получили от отца — так или иначе изменить этот мир. Последнее оказалось по силам только Людвигу, от которого этого в меньшей степени ожидали.

С другой стороны, мать Витгенштейна Леопольдина, как считают биографы, явно имела психотическую (маниакально-депрессивную) душевную конституцию, которую она генетически передала сыновьям.

Судьба подарила братьям Витгенштейнам авторитарного отца и болезненную дефензивную мать. Выжить при та-

кой наследственности, причем в начале века, когда самоубийства учащаются по культурно-историческим причинам, таким хрупким юношам было действительно очень трудно.

Как пишет Брайан МакГиннес, «сыновья утратили маниакальную веру отца в то, что всего возможно добиться. Для их депрессивных натур любая неудача казалась катастрофой, будь то карьера, нравственное начало в жизни или судьба их Родины» [McGuinnes 1989: 29].

Людвиг был, пожалуй, единственным из сыновей, кто унаследовал убеждение отца, что добиваться должно всего, что тебе надобно, и приводил большинство из своих планов в исполнение. Витгенштейна, как писал Рассел в «Автобиографии», по впечатлениям от общения с ним в Кембридже в 1911–1912 годах, снедала «сатанинская гордыня». Недаром в одной из бесед с Друри Витгенштейн как-то сказал, что если бы ему пришлось встретить Бога, он немедленно вызвал бы Его на поединок.

Пауль Витгенштейн, ближайший брат Людвига, товарищ по играм, был подтянут и чрезвычайно тщеславен. Он дебютировал как пианист-виртуоз в 1913 г. А через три года на фронте ему оторвало правую руку. Но это его не сломило. Он стал учится играть одной левой рукой. Довоенная известность, с одной стороны, и экстравагантность ситуации, с другой — однорукий пианист — скорее, способствовали его послевоенной карьере. Рихард Штраус и Морис Равель писали специально для Пауля Витгенштена фортепианные произведения для левой руки (например, знаменитый Концерт ре минор Равеля 1931 года.) С ампутированной рукой Пауль занимался боксом.

После войны Пауль успешно продолжал карьеру концертирующего пианиста, но Людвиг осуждал его, считая, что публика приходит поглазеть на однорукого пианиста, а не слушать Равеля и Рихарда Штрауса. Да и сама манера игры Пауля раздражала Витгенштейна еще в юности. Однажды он рассказал Друри такой эпизод. Он находился в своей комнате на Аллеегассе, как вдруг в комнату ворвался Пауль с криком: «Я не могу играть, когда ты находишься в доме». Учиты-

вая, что стены в Пале Витгенштейн были, скорее всего, толстыми и ничего не говорится о том, что комната Пауля была соседней, да он вообще мог играть на другом конце дома, на одном их легендарных девяти роялей, можно только удивляться той, как бы мы сейчас сказали, «тончайшей энергетике», которая была, по-видимому свойственна обоим братьям.

6.3. Национальная идентичность

Был ли Витгенштейн евреем?

Вопрос этот не является праздным хотя бы потому, что в разные периоды времени он беспокоил и самого Витгенштейна. Так, в 1906 г., когда он поступал в реальную школу в Линце, он записался католиком и скрывал свое еврейское происхождение из соображений «личной безопасности», так как в детстве Людвиг был чрезвычайно раним и, как мы видели, склонен к компромиссам. Приехав в Кембридж в конце 1920-х годов, он, как говорят биографы, «умолял своего кузена, жившего в Англии, ни при каких обстоятельствах не открывать тайны своего происхождения» [Бартли 1994].

> Еще большую путаницу, — пишет Уильям Бартли, — вносят некоторые члены семьи Сайн-Витгенштейнов, заявляющие о своей связи с семьей Людвига Витгенштейна. Нацистам не удалось установить происхождение Витгенштейнов из Вены, которых по Нюрнбергским законам в конце концов зачислили в разряд Mischlinge (не-евреев, но «с примесью еврейской крови»). Поэтому нацисты не тронули ни имущества семьи, ни ее членов, оставшихся, как, например, сестра Витгенштейна Гермина (Мининг), на территории рейха в период второй мировой войны [Бартли 1994: 268–269].

И далее Бартли, произведший специальные изыскания в этом вопросе, пишет:

> В 1935 году в Венский городской архив поступила на хранение родословная Витгенштейнов, составленная кем-то со стороны. В соответствии с этим документом (его как раз и использовали нацисты), Герман Христиан Витгенштейн являет-

ся сыном некоего Хирша Витгенштейна, еврея из Билефельда. Однако тщательное изучение архивных источников Билефельда не подтвердило связи между Хиршем Витгенштейном и Германом Христианом Витгенштейном [Бартли 1994: 269].

Другая родословная, суть которой изложена в книге [McGuinnes 1989], выводит еврейское происхождение Германа Христиана от Мозеса Мейера из Корбаха. Однако и здесь подтвердить ничего нельзя, поскольку в 1938 году нацисты сожгли синагогу в Корбахе и все архивы немецкой общины были уничтожены.

Самое интересное, что даже если Витгенштейн «на три четверти еврей» (при том, что само это выражение по своей сути — расистское), то всё равно с точки зрения еврейской традиции решения этого вопроса Витгенштейн не является евреем. Согласно еврейской традиции, еврей тот, у кого мать еврейка. Мать Витгенштейна Леопольдина Кальмус не была еврейкой, так как евреем был лишь ее отец, Якоб Кальмус из Праги, а мать ее, Мария Сталлнер, была немкой. Но согласно европейской традиции, если по отцовской линии «все в порядке», Витгенштейн, конечно, был евреем, так же, как Зигмунд Фрейд или Альберт Эйнштейн — два человека, которые вместе с Витгенштейном построили фундамент европейской культуры XX века.

Самое существенно во всей этой истории, что Витгенштейн всю жизнь страдал от двойственности в своей национальной идентичности, то отрицая свою еврейскую принадлежность, то, наоборот, настаивая на ней (см. ниже), что так или иначе накладывалось на общую картину амбивалентности, «схизоподобности» динамики его личностного развития.

6.4. Проблема самоубийства

Граница между веками — перелом культур — благодатная почва для самоубийства тех, кто предпочитает определенность смерти неопределенности жизни в новых непонятных

условиях. Кроме трех братьев, из наиболее духовно близких Витгенштейну людей в 1903 г. покончил с собой Отто Вайнингер, в 1906 г. — Людвиг Больцман, в 1915 г. — Георг Тракль.

На протяжении всей жизни — в письмах и разговорах с друзьями — Паулем Энгельманном, Козмиром Леви, Морисом Друри, Норманом Малкольмом — Витгенштейн часто говорил о двух вещах: о том, что он боится сойти с ума (в старости это сменилось боязнью интеллектуального творческого бесплодия: «Оно пришло!» — с ужасом говорил он в таких случаях), и о том, что в первую половину своей жизни он почти постоянно находился на волоске от самоубийства. Так, в письме Энгельманну он писал, что пошел на фронт в 1914 году для того, чтобы умереть в бою, настолько его жизнь была невыносимой.

С юности Витгенштейн готовился к смерти, но всё же он избежал самоубийства и прожил полноценную творческую жизнь, полную неожиданных событий и интеллектуальных поворотов. Именно на эти события и повороты стоит посмотреть под углом зрения того, как Витгенштейн единоборствовал со смертью и как он ее побеждал.

Обратимся к классическому исследованию Эмиля Дюркгейма, старшего современника Витгенштейна, одного из основоположников социологии и, в частности, социологии самоубийства. Среди огромного количества аргументов, способствующих самоубийству и предохраняющих от него, которые представлены в книге Дюркгейма, семь тезисов чрезвычайно подходят к случаю Витгенштейна.

Так, Дюркгейм пишет, что среди всех европейских наций, которые он подверг статистическому исследованию, «одни только немцы имеют интенсивную наклонность к самоубийству, *но они теряют ее вне пределов Германии* (курсив мой. — *В. Р.*)» [Дюркгейм 1994: 393]. Если рассматривать пруссаков и австрийцев как один суперэтнос, то этот тезис применим к случаю Витгенштейна, тем более, что помимо процитированного выше фрагмента Дюркгейм пишет, что, как и все столицы, «Вена <...> насчитывает огромное число самоубийств» [Там же: 127].

В этом смысле переезд Витгенштейна в Англию (сначала в Манчестер в 1906 г., затем в Кембридж в 1911 г. и окончательно в Кембридж в 1929 г.), страну, имеющую больший иммунитет к самоубийствам, из утонченно-болезненной среды своих родственников в общество здоровых интеллектуалов — Бертрана Рассела, Джорджа Эдварда Мура, Джона Мейнарда Кейнса, Фрэнка Рамсея — от тяготившего его несомненно веера самоубийств братьев и близких по духу людей.

Следующий тезис Дюркгейма: «Общее повышение процента самоубийств вызывает протестантизм <...>, иммунитет католиков <...> зависит от того, что им в меньшей степени свойственен религиозный индивидуализм и вследствие этого католическая церковь является более сплоченной [Там же: 393]. Протестантизм дает бóльшую свободу личности делать выбор, а стало быть, и распоряжаться и своей жизнью и смертью. Соответственно протестантская церковь более лояльно относится к самоубийству, нежели католическая [Там же: 128]. То, что этот тезис имеет непосредственное отношение к Витгенштейну, не вызывает сомнения. На трех старших сыновей сильнее влиял протестант-отец, а на младших «выживших» Пауля и Людвига — католичка-мать. Возможно, из бессознательного (кстати, это слово тогда было уже несколько лет в ходу в Вене) чувства самосохранения Витгенштейн, поступая в реальную школу в Линце, «записался» католиком, несмотря на то, что католицизм является религией в гораздо более сильном смысле, чем протестантизм, а Витгенштейн в конфессиональном смысле не был религиозным человеком.

Третий тезис Дюркгейма состоит в том, что число самоубийств возрастает с ослаблением связи между индивидом и обществом и vice versa. Одиночество Витгенштейна в детстве и юности, несомненно толкало его хрупкую депрессивную натуру к самоубийству. К этому еще примешивается то специфическое чувство изгойничества, которое, вероятно, испытывал в начале XX века любой гомосексуалист (тогда ведь проблема сексуальных меньшинств еще не была по-

ставлена — и у моносексуалов, которых среди тогдашней венской культурной элиты было очень много, тот же Отто Вайнингер, Густав Малер, Бруно Вальтер — и это все люди небезразличные в позитивном или негативном смысле Витгенштейну — не было своего сообщества и они не могли защищать своих прав).

В этом смысле, занимая по своему рождению исключительное положение в обществе, Витгенштейн предпринял ряд смелых попыток, чтобы уйти из этого в целом оказавшегося ему чуждым и вредным общества и вписаться в иные «формы жизни». И отъезд в Англию, где он стал общаться с равными ему по интеллекту и интересам людьми, и решение идти на фронт, где он общался с солдатами и офицерами, а в плену нашел земляков и практически именно в плену написал «Логико-философский трактат» — вынужденная изоляция всегда сближает людей и повышает их степень выживаемости, а иногда и творческой активности, особенно у интеллигентов (вспомним, хотя бы «Архипелаг ГУЛАГ» или «феномен Льва Гумилева», написавшего в лагере несколько книг, — и решение сделаться деревенским учителем — всё это были удачные попытки «прорыва» (термин Томаса Манна — «Доктор Фаустус») к людям. И хотя Витгенштейн ругал своих деревенских соседей в письмах к Расселу и почти ни одного доброго слова не сказал о приютивших его кембриджских профессорах (Мур, Кейнс, Сраффа, Рассел, конечно, — исключения) — именно эти формы жизни придавали его жизни смысл.

Следующая проблема — самоубийство и богатство. «Бедность предохраняет от самоубийства, — пишет Дюркгейм, — потому что сама по себе она служит уздой <...>. Напротив, богатство дает нам иллюзию, будто мы зависим от самих себя» [Там же: 239]. Как мы знаем, первое десятилетие своей жизни Витгенштейн жил в роскоши. Ни на Аллеегассе, ни в Манчестере, ни в Кембридже 1911–1913 годов он ни в чем не нуждался. Но вот когда отец умер, то Людвиг автоматически должен был стать законным наследником огромного имущества. Он отказался от наследства в пользу семьи. Со-

знательная мотивация этого поступка была традиционной: философ не должен обременять себя имуществом. К тому же Витгенштейн был толстовцем и, как всякий ученик (к тому же немец), превзошел своего учителя. Если для Толстого провозглашение своей бедности было в общем семиотическим жестом — он продолжал жить в Ясной Поляне «на всем готовом» несколько десятилетий, — то Витгенштейн поступил иначе. Он на самом деле лишил себя каких бы то ни было денег и был вынужден искать себе работу. Весьма вероятно, что бессознательная мотивация как раз и состояла в том, чтобы «надеть на себя узду», чтобы вместо того, чтобы думать всё время о себе, начать думать о хлебе насущном. С 1919 г. до самой смерти Витгенштейн сам зарабатывал себе на хлеб и жил аскетически. Это был конструктивный путь от смерти к жизни.

Следующий тезис связан с идеей Дюркгейма о том, что число самоубийств возрастает вместе с эпохой упадка нации. Тот факт, что Австро-Венгрия первых десяти лет XX века стремительно разрушалась, не нуждается в доказательстве. Что же сделал Витгенштейн? Начиная с 1909 года он стремился уехать из Австро-Венгрии. Сначала в Манчестер, потом в Кембридж, затем в Норвегию, а в 1914 — на восточный фронт. В 1921 г. — уже из Австрийской республики, но по-прежнему хранительницы старых ценностей столицы бывшей империи Вены, — в глухие альпийские деревни. Характерно, что в 1926 г., когда он вернулся в Вену, он долго не мог устроить свою жизнь и 1929 г. навсегда уехал в Кембридж. Опять-таки бессознательное чутье подсказало Витгенштейну, что жить надо там, где живут, а не там, где умирают.

Следующий (шпенглерианский) тезис Дюркгейма, который подходит к ситуации Витгенштейна, состоит в том, что увеличение числа самоубийств в европейских государствах соответствует патологическому состоянию европейского общества. Мы не знаем, читал ли Витгенштейн Дюркгейма, но он полностью разделял этот тезис вместе со Шпенглером, которого достаточно высоко ставил, тезис о том, что XX век — это вырождение европейской культуры. Он крити-

ковал модернизм, совершенно не интересовался современной ему литературой, не говоря уже о музыке. Витгенштейн четко и последовательно дистанцировался от культуры XX века. Великий новатор философии XX столетия был консерватором (подробнее см. [Neiry 1981]). Он как будто всё время говорил себе: «Я не принадлежу к этой культуре, мои ценности — это ценности XIX века». И это тоже был бессознательный «оберег» против суицида.

И, наконец, последний тезис Дюркгейма о том, что число самоубийств уменьшается в профессиональной корпоративной группе, также подходит к Витгенштейну. Как ни ругал он кембриджских профессоров, он был членом этой корпорации около тридцати лет, пока не вышел на пенсию в 1949 году.

Умер Витгенштейн в 1951 г., прожив 62 года.

6.5. Сексуальная идентичность

Вопрос о том, был ли Витгенштейн гомосексуалистом, начал широко дискутироваться в печати после того, как в 1973 г. вышла книга [Бартли 1994], в одной из глав которой автор, ссылаясь на анонимные источники, поведал всему миру, причем убедительно и талантливо, о гомосексуальных похождениях Витгенштейна в сентябре 1919 г., когда Людвиг перестал жить в отцовском доме (Пале Витгенштейн) на Аллеегассе и переселился на Унтер Виадуктгассе.

Этот чистый и сильный гений, — пишет Бартли о Витгенштейне, — был гомосексуалистом, предававшимся странным, безудержным и беспорядочным связям.

Далее Бартли пишет:

> Витгенштейн вдруг обнаружил, что третий район, который он выбрал из-за удобства расположения, подходит ему по еще одной совершенно неожиданной причине. Десять минут ходьбы на восток <...> — и он добирался до парковых лужаек Пратера. Там грубые молодые люди всегда были готовы удовлетворить его в сексуальном отношении. <...>. По несколько раз

в неделю Витгенштейн вырывался вечером из квартиры и быстро шел в Пратер. Он говорил, что в такие минуты им овладевал дьявол, которого невозможно было остановить. Витгенштейн явно предпочитал грубых и сильных гомосексуалистов, прогуливающихся по дорожкам и аллеям Пратера, всем тем лощеным молодым людям, которые посещали бар «Сирк Эке» на границе внутреннего города <...>. Нечто подобное происходило и годы спустя в Англии, когда он время от времени пытался избегать светских молодых интеллектуалов, готовых предложить ему свои услуги в Кембридже. Витгенштейн предпочитал компанию грубых парней в лондонских пабах [Бартли 1994: 165–166].

Тогда Витгенштейн переселился в семью Сегренов, друзей его отца. Он подружился с сыном старика Сегрена, Арвидом, и его жизнь в этом доме была бы счастливой и приятной, если бы мать Арвида не влюбилась в Витгенштейна. Людвиг бежал от этой ситуации переселился на Разумовскигассе. Эта улица была еще ближе к Пратеру.

Бартли пишет: «В сексуальной жизни Витгенштейна наступил наиболее беспорядочный период». В качестве подтверждения своих утверждений Бартли ссылается на письма Витгенштейна к Энгельманну, где встречаются такие выражения, как «Я упал на самое дно» или «Больше года я был морально мертв». При желании эти выражения можно рассматривать как косвенные подтверждения рассказанному Бартли. Но прямо о гомосексуализме в них не говорится. В своем дневнике Пауль Энгельманн после смерти Витгенштейна писал, что его часто спрашивали о гомосексуализме Витгенштейна, но он нечего не мог ответить на это — они с Витгенштейном этих вопросов не обсуждали [Monk 1990: 185].

Вот, собственно, и все шокирующие подробности, которые рассказал Бартли в своей книге. В сущности, единственное, что вызывает сомнение, — это отсутствие источников. Но Бартли, естественно, написал по этому поводу, что он не имел права раскрывать имена людей, которые ему поведали о столь интимных вещах. По правде сказать, с точки зрения историка это звучит крайне не убедительно. Это все равно

что сказать, что Гитлер был тайно влюблен в Любовь Орлову, но при этом скрыть источник, который сообщил эту волнующую информацию. В остальном же книга Бартли чрезвычайно интересна, она открывает много неизвестного из жизни Витгенштейна в деревне и также предлагает ряд остроумных концепций по поводу творческих установок позднего Витгенштейна.

Однако появление книги Бартли в англосаксонских кругах вызвало целую бурю эмоций. Одни бушевали праведным гневом, другие наоборот заявляли, что лишь теперь, узнав, что Витгенштейн был гомосексуалистом, они наконец по-настоящему поняли его творчество.

Рэй Монк, автор капитальной монографии о жизни Витгенштейна, на которую мы часто ссылаемся, приложил к своей книге специальное исследование, посвященное книге Бартли и вопросу о гомосексуализме Витгенштейна. (Важно, что книга Бартли к этому времени вышла очередным изданием в 1985 г. — вообще это был безусловно интеллектуальный бестселлер, — под давлением общественного мнения Бартли написал в послесловии, что он отказывается от своего утверждения, что молодые люди на Пратере были проститутками.)

Цель приложения Монка не в том, чтобы доказать отсутствие гомосексуализма Витгенштейна, а в том, чтобы доказать, что наиболее шокирующие повествования о похождениях Витгенштейна на Пратере не поддаются никакой проверке реальными источниками и поэтому скорее всего выдуманы, ибо ненадежный источник — не источник.

По мнению Монка, Бартли имел доступ к закодированным дневникам Витгенштейна, которые носили чрезвычайно интимный характер. Например, он мог писать там (во время войны): «Вчера я опять мастурбировал». То есть нельзя сомневаться, что если бы эпизод с Пратером существовал, то он безусловно был бы записан, но о нем в дневниках Витгенштейна нет ни слова. Доказательством же того, что Бартли пользовался именно этими материалами, а не рассказами мифических приятелей Людвига, служит то, что

многое из того, о чем говорит Бартли, присутствует в этих дневниках. Например, дословно совпадают тексты двух снов Витгенштейна, которые Бартли приводит якобы опять-таки со слов тайных информантов, которые запомнили эти витгенштейновские сны через 50 лет слово в слово.

Какова же позиция самого Монка по поводу гомосексуализма Витгенштейна? Действительно, Витгенштейн в дневниках пишет о своей любви к Дэвиду Пинсенту, а позже к Фрэнсису Скиннеру и Бену Ричардсу. Но это ничего не подтверждает и ничего не опровергает. В этих записях, насколько можно понять, нет никаких откровенных заявлений вроде «Вчера мы с Дэвидом (Фрэнсисом, Беном) всю ночь занимались любовью». Да разве Витгенштейн, каким мы его знаем, мог такое написать! Он писал не о сексе, а именно о любви, нежности, интимной человеческой близости. По мнению Монка, если Витгенштейн и вел гомосексуальную жизнь, то лишь в своем воображении. Он приводит такой пример. В одном месте закодированного дневника Витгенштейн пишет, что *изменил* Фрэнсису Скиннеру с неким Кейтом Кирком [Monk 1990: 585]. Монк встретился с этим человеком и узнал от него, что ничего подобного не было. Конечно, тот мог сказать неправду. Гораздо интереснее другое: возможно, Витгенштейн реально вообще не был гомосексуалистом! Эта идея чрезвычайно сильно подкрепляется влиянием на Витгенштейна Отто Вайнингера, который писал, что лучше вообще жить вне секса, а также с тем образом чистого человека, может быть, вообще невинного, такого «агнца Божьего», каким мы вполне можем представить себе Витгенштейна.

А может быть, Бартли писал правду, и это не менее интересно высвечивает столь противоречивую личность Витгенштейна.

Достоверно известно одно — что у Витгенштейн были очень близкие друзья — в молодости Дэвид Пинсент, в переходный период — Фрэнк Рамсей, в зрелости — Фрэнсис Скиннер, а в старости — Бен Ричард. По отношению к Дэвиду Витгеншйтн часто бывал капризен и несправедлив, а будучи на фронте тосковал по нему и ждал каждого письма. С

Рамсеем они всё время ссорились, но предметом ссор были сугубо академические дела. На Фрэнсиса Скиннера Витгенштейн оказывал очень большое влияние, и родственники Скиннера считали это влияние пагубным. Витгенштейн отвадил его от академической карьеры, побудил работать в механической мастерской, и Фрэнсис в конце концов умер.

Письма Фрэнсиса к Витгенштейну очень похожи на письма влюбленного:

> Дорогой Людвиг,
> Я много думал о тебе с тех пор, как мы расстались в последнюю субботу. Я надеюсь, что думал о тебе правильно. Когда мы говорили о чемодане, который дала тебе твоя сестра, я несколько раз улыбнулся, а ты сказал что можешь видеть, что это не была добрая улыбка. Иногда, когда я думаю о тебе, я улыбаюсь такой же улыбкой. Я всегда знал, что это нехорошо так улыбаться, потому что всегда отмечал эту улыбку в своем сознании, но я не знал, что это недобрая улыбка.
> ...Я несколько дней живу на острове на Канале, некоторые здесь говорят по-французски. Я помню, как я однажды спросил у тебя, говоришь ли ты по-французски, и ты сказал мне, что учился французскому языку в детстве, когда у тебя была учительница, молодая женщина, которая жила в вашем доме и была очень хорошей. Когда я об этом подумал этим утром, я решил, что тебе будет приятно узнать, как я радовался, вспоминая о тех вещах, о которых ты мне рассказывал [Monk 1990: 332–333].

Во время каникул, когда Витгенштейн уезжал из Кембриджа, Фрэнсис очень страдал и скучал без него. «Я чувствую, что ты очень далеко, писал он Витгенштейну, и я стремлюсь быть снова ближе к тебе». Жизнь Фрэнсиса в Кембридже без Витгенштейна была скучной и безрадостной, он охладевал к работе на фабрике, к занятиям философией, жил как во сне и писал письма Людвигу. Витгенштейн был центром его жизни. Звездными часами Фрэнсиса были те часы, когда Витгенштейн диктовал ему в 1935–1936 гг. «Коричневую книгу». Он не был простым стенографистом. И хотя мыслителем он тоже не был (в записках Друри рассказывается эпизод, когда Витгенштейн говорит, что не может себе представить Фрэнсиса в позе роденовского мыс-

лителя), но иногда к его замечаниям Витгенштейн, вероятно, всё же прислушивался, пусть даже эти замечания были полувысказанными в виде мягкого огорчения или протеста: «Да, но...» [Паскаль 1994].

В 1936 г. Фрэнсис собирался присоединиться к интернациональной бригаде республиканцев, воюющих против режима Франко в Испании. Его не взяли. В детстве он болел остеомиелитом и у него была удалена часть кости ноги, что сделало его на всю жизнь увечным и зависимым от новых опасных приступов. В 1941 г. он тяжело заболел полимиелитом и (из-за отсутствия современных антибиотиков) умер. Это был третий друг Витгенштейна, умерший молодым (Пинсент погиб на войне в 1918 г., Рамсей умер в 1931 г.) — обсессивное сознание отметило бы это как странную и зловещую закономерность.

> На похоронах, — вспоминает Фаня Паскаль со слов сестры Фрэнсиса, — Витгенштейн выглядел «более подавленным, чем всегда». Вряд ли, полагает она (сестра Фрэнсиса, миссис Траскотт. — *В. Р.*), ее родители стали с ним разговаривать; и с людьми он общался (по ее словам), как «испуганное дикое животное». После похорон к ним домой он не поехал, а некоторое время спустя она видела, как он с «довольно диким» видом гулял по Летчуорту с доктором Барнеби, — наставником Тринити [Паскаль 1994].

Между тем, справедливости ради надо отметить, что у Витгенштейна в конце 1920-х годов была невеста.

После постройки дома на Кундмангассе Витгенштейн был втянут своей средней и наиболее культурной сестрой Маргарет (Гретль, для нее и был построен дом) — поклонницей и приятельницей Фрейда — в Венское общество. Ее старший сын Томас Стонборо только что вернулся из Кембриджа и работал над диссертацией на степень доктора философии, которую он собирался получить в Венском университете. В Кембридже он встретил девушку из Швеции — Маргариту Респингер — и пригласил ее в Вену. По-видимому, это была единственная женщина, в которую Витгенштейн был влюблен, с которой у него был серьезный роман, длившийся до

1931 года, и на которой он даже одно время собирался жениться.

Маргарита была живая, артистичная молодая леди из богатой семьи, не имеющая ни интереса к философии, ни той набожной серьезности, которую Витгенштейн считал необходимой предпосылкой всякой дружбы. Первоначально их отношения подбадривала Гретль, несмотря на то, что другие знакомые и родственники были, скорее, озадачены этими отношениями, чем приятно удивлены. Маргарита впервые увидела Витгенштейна, когда он, повредив себе ногу на стройке дома для Гретль, лежал, выздоравливая у нее в семье. Она входила в группу молодых людей, которая включала в себя Томаса Стонборо, братьев Сегренов, Талле и Арвида, собиравшихся вокруг витгенштейновой кровати послушать, что он читал вслух. В тот вечер он читал что-то из шведского писателя Йохана Петера Хебеля, и она сказала: «Я вновь почувствовала себя дома благодаря этому чтению с таким пониманием». К большому неудовольствию и даже ревности Арвида Сегрена Витгенштейн обратил на нее внимание. На сходном вечере, когда Витгенштейн спросил свою аудиторию, что ей почитать, обращая свой вопрос явно к Маргарите, Арвид бросил: «Совершенно все равно, что читать, она все равно ничего не понимает» [Monk 1990: 238–239].

Несмотря на неодобрение Арвида Витгенштейн и Маргарита начали видеться почти ежедневно. Будучи в Вене, Маргарита посещала художественную школу, а после уроков шла на Кундмандгассе — туда, где строился новый дом для Гретль, чтобы встретиться там с Витгенштейном. Они шли вместе в кино, смотрели вестерн и заходили в кафе закусить —яйца, бутерброды и стакан молока. Эта была, по правде сказать, не та еда, к которой она привыкла. И для нее, респектабельной молодой дамы, требовалась определенная доля мужества, чтобы постоянно находиться в обществе Витгенштейна, одетого в шерстяной жакет, рубаху с открытым воротом, пузырящиеся брюки и тяжелые ботинки.

Он был почти в два раза старше ее.

Она бы, конечно, предпочла компанию более молодых и лучше одетых молодых людей вроде Томаса Стонборо или Талле Сегрена. Это озадачивало и злило Витгенштейна. А их в свою очередь озадачивало, что может быть общего между Маргаритой и Витгенштейном, почему они стремятся уединиться. Особенно в этой ситуации пострадал Пауль Энгельманн, которого Маргарита невзлюбила просто за то, что он *«слишком* еврей» [Monk 1990: 239]. Отношения между Витгенштейном и Энгельманном в это время, естественно, ухудшились, они стали видеться реже.

Отношения с Маргаритой энергично поддерживала Гретль, которой казалась, что ее общество оказывает на Витгенштейна успокаивающее и «нормализующее» влияние. Наверное, так оно и было, тем более, что Витгенштейн попросил Маргариту не пытаться проникнуть в его внутренний мир — требование, которое она с легкостью выполняла.

В это время Витгенштейн работал в мастерской скульптора Дробиля (с которым он познакомился в итальянском плену). Он слепил бюст молодой женщины, моделью которого была Маргарита. Но это был не ее портрет, как утверждал и сам Витгенштейн, и не произведение искусства в полном смысле слова, это было «прояснение» для Витгенштейна того, что́ делал Дробиль, стиля его работы. Эта скульптура была как бы воплощением цитаты из книги Вайнингера: «Любовь к женщине возможна только тогда, когда она не касается ее реальных качеств, и тогда становится возможным заменить подлинную физическую реальность другой, воображаемой реальностью».

Когда бюст был закончен, он был поставлен в новом доме Гретль — они очень подходили друг другу по стилю.

В конце 1929 г. отношения между Маргаритой и Витгенштейном стали менее ровными. Когда он первый раз приехал из Кембриджа в Вену провести Рождество в своей семье, она даже не захотела поцеловать его. Маргарита охладевала к нему. В своем дневнике он отметил это, отметил что это болезненно, но не делает его несчастным. Он также

заметил, что его задевают не ее чувства, а его собственные. «Я животное и все же я не несчастлив», — писал он в день Рождества. «Есть опасность, что я стану еще более поверхностным. Но Господь убережет меня от этого!» [Monk 1990: 281]. Если оставить язык этики (тем более, что Витгенштейн сам утверждал, что такого языка не существует) и перейти на язык психологии, то можно сказать, что, во-первых, к 40 годам, а именно столько ему было в 1929 г., Витгенштейн эмоционально окреп, и, во-вторых, «вайнингерианское» переживание женщины, которое безусловно было присуще Витгенштейну, сделало для него этот опыт гораздо более безболезненным, чем его дружеские отношения с мужчинами, начиная от Рассела и Дэвида Пинсента и кончая Фрэнсисом Скиннером и Беном Ричардсом.

Однако отношения с Маргаритой на этом не кончились. Их заключительный аккорд звучит в чисто витгенштейновской тональности. Ранним летом 1931 года Витгенштейн пригласил Маргариту в Норвегию, чтобы подготовить ее, как он полагал, для будущей совместной жизни. В его намерения входило, чтобы они проводили время по отдельности, размышляя над тем серьезным шагом, который им предстоит, чтобы подготовить, так сказать, духовную почву для совместной жизни.

Соответственно Витгенштейн жил в своем доме, который был построен для него еще в 1914 году, а Маргарита жила в фермерском доме Анны Ребни, семидесятилетней женщины, которая жила со своей престарелой матерью. На протяжении двух недель Маргарита видела Витгенштейна очень мало. Распаковав свои вещи, она обнаружила там Библию и письмо, в котором особо подчеркивалось значение рассуждений Святого апостола Павла в Первом послании к коринфянам о природе и ценности любви. Этот прозрачный намек на тип времяпрепровождения Маргарита не приняла. Вместо медитаций, молитв и чтения Библии — в которых несомненно проводил время Витгенштейн — она гуляла по Скйолдену, купалась во фьорде, понемногу знакомилась с крестьянами и учила норвежский язык. Через две

недели она попросту уехала к подруге в Рим. Не только она не хотела жить такой жизнью, которую предлагал ей Витгенштейн, но и он не согласился бы жить той жизнью, которую могла бы предложить ему она. К тому же Витгенштейн не хотел иметь детей, считая, что это означает приносить еще одно существо в мир страданий и несчастий. Визит в Норвегию положил конец идее женитьбы, но не дружбы, которая продолжалась еще два года, пока Маргарита не влюбилась в Талле Сегрена и не вышла за него замуж в 1933 году. Так, в начале 1930-х годов по совету Витгенштейна Маргарита училась на курсах медсестер в Берне.

Описывая день своей свадьбы в воспоминаниях, Маргарита пишет:

> Мое отчаяние достигло своего зенита, когда Людвиг пришел повидать меня в воскресенье утром за час до свадьбы. «Ты садишься в лодку, когда на море волнение, чувствуй всегда мою поддержку, и твоя лодка никогда не перевернется», — сказал он мне. До этого момента я не осознавала ни его поддержки, ни, возможно, его обмана. На протяжении многих лет я была как мягкая глина в его руках, над которой он работал, чтобы слепить лучшее существо. Он был как добрый самаритянин, дающий новую жизнь падшему [Monk 1990: 339].

Но и в этой истории, как и во всех эротических историях, связанных с Витгенштейном, совершенно непонятно, была ли невеста действительно невестой в традиционном смысле, или они были любовниками, и мы склонны думать, что первое.

И наконец еще одна история, тоже довольно малопонятная и относящаяся к самой ранней юности Витгенштейна, ко времени, когда он учился в Берлине (точнее, в высшей технической школе в Шарлоттенбурге под Берлином) в 1906 году. Там, в Берлине, в семье профессора Йоллеса, где квартировал Людвиг, происходили какие-то важные события, о которых мы, возможно, ничего не узнали бы, не получи Витгенштейн через 22 года, в сентябре 1930 г. (из Берлина в Кембридж) следующее письмо от жены профессора Йоллеса:

Дорогой господин Витгенштейн,
Как долго — как ужасно долго — как ужасно много времени прошло с тех пор, как я писала Вам. Вероятно, в последний раз это было после случившегося несчастья — и я знаю — Вы вовсе не будете рады, получив мое письмо. Я как будто вижу ваше смущенное лицо в Вене. «Что я могу сделать на земле для этих бедных иностранцев?» — эти 'отрывки', возможно — «как мне забыть?» Теперь я несколько недель боролась с собой, с непреодолимым желанием написать Вам. Как я могу обратить на себя его внимание, когда он, вероятно, безвозвратно бросил нас, старых друзей? Все равно, это ошибочно, извращенно для меня писать Вам. Но, Господи Боже, у Вас свой собственный путь — и это Ваше дело. Почему я должна играть по Вашим правилам, даже если это означает, что я должна на мгновение высунуть голову из-за двери трапа. Так мило было это предназначенное мне это Ваше «С меня довольно!», даже если моя гордость должна будет претерпеть еще одно унижение. Насколько раньше будет это окончательное «С меня довольно», и это будет слишком поздно для того, чтобы писать или не писать и гордость моя пусть станет пищей червям. — Но довольно вступлений. Итак, мы вновь приехали в первый раз за много лет на научный конгресс в Кенигсберге. Там я встретила много венцев из нашего ученого братства и таким образом обнаружила, что наш старый друг, наш «экс-друг» было бы более грубым, но более точным выражением — «маленький Витгенштейн» стал, в конце концов, чем-то значительно большим, чем деревенский учитель, и здесь о нем очень высокого мнения. И вот, важно это для Вас или безразлично, или даже неприятно, я *должна* рассказать Вам, как исключительно, в самом деле, исключительно приятно мне было все это слышать. Ведь, в конце концов, я верила в Вас, когда Ваши прожекты — как бы назвать их точнее? — были так изменчивы, и было вовсе не так ясно, где Ваши 'лестницы' поднимут Вас. Я могла бы с легкостью представить Вам популярную корреспонденцию, где Вы писали мне однажды целый год и рассказывали мне о тех оскорблениях или тех обстоятельствах («С меня довольно»), о которых я уже упоминала и на которых Вы настаивали. Но я не могу справиться с собой, и я позволила себе давным-давно сжечь Ваши письма и рассеять пепел по ветру. Вот так-то. Для моего мужа, который относился к Вам, как отец, и вы это знаете, Вы были горьким разочарованием.

Для него — но не для меня. Действительно, Вы всегда будете принадлежать к тем немногим ярким воспоминаниям, которые я сохранила в жизни; что говорить, к Вам теперешнему это не относится (и для Вас это тоже не так), но тот, 'маленький Витгенштейн', и тот дорогой человек, о котором Вы едва ли захотите узнать побольше...
Я не знаю сегодняшнего Витгенштейна. Преданность, может быть, потеряла свое постоянство. Я прекрасно все это понимаю, но все это болезнь, от которой я страдаю. Но я действительно не двигаюсь вперед, а все застряла в арьергарде. — Ну вот, это все. И ничего не изменилось. В соседней комнате моя кузина Маргарита Е., известная пианистка, играет си-минорный концерт Брамса. О, Боже, как с тех пор изменились времена. — (Помните, как мы играли его в четыре руки?). Жизнь тяжела... [McGuinnes 1989: 48–50].

Витгенштейн хранил среди своих бумаг карандашный черновик ответа. В своем ответе он писал, что ему приятно ее письмо, что ему наплевать на то, что о нем думают в Кёнингсберге профессора математики и философии, что он знает, что раздражал ее мужа, но это не его вина, так как он раздражает многих людей (он просит прощения у них). В ее письме Витгенштейну понравилось ее суждение о том, что у него свой путь и это его дело, но что она должна играть по своим правилам. И, наконец, слова о том, что жизнь трудна (или тяжела?). Это тот тон, писал Витгенштейн, который он понимает.

В 1934 году Витгенштейн получил письмо от фрау Йоссель с предложением о встрече в Берлине. Встреча эта не состоялась.

Как бы то ни было, письмо фрау Йоссель нельзя не назвать чрезвычайно интересным и практически единственным интимным свидетельством душевной жизни 17-летнего Людвига. Что это была за душевная жизнь, мы так и не поняли, а в общем и не наше это дело. Но сам этот ореол загадочности, непонятности с патографической точки зрения весьма красноречив. Мы вернемся к этому в конце нашего исследования.

6.6. Феноменология депрессии

С точки зрения второй топики Фрейда, депрессия представляет собой нарциссический невроз (или психоз), сущность которого заключается в том, что болезненный конфликт возникает между эго и суперэго. Суперэго, некая бессознательная совесть, начинает подавлять эго, у депрессивного человека появляется постоянное чувство вины, сознание своей неполноценности, самобичевание, ненависть к себе и как результат этой ненависти — желание и намерение убить себя. Депрессия проходит в невротическом регистре, если в конфликте между эго и суперэго не побеждает ни то, ни другое. Если побеждает эго, человек выздоравливает, если побеждает суперэго, то начинается психоз. В этом последнем случае суперэго инстанционализируется в бредовом существе, олицетворяющем это суперэго, — традиционно это отец, отсюда лакановское психотическое Имя Отца. Некто, олицетворяющий суперэго депрессивного психотика, начинает с ним разговаривать, диктовать ему свою волю и т. д. Это может быть необязательно отец (как у Кафки) или Бог (как в мемуарах президента Шрёбера), это может быть какой-то конкретный человек, который заступает в это пустующее место сознания. Но и в невротической депрессии суперэго все равно может быть очень сильным, и его инстанционализация может присутствовать в сознании не в виде бреда, а в виде некоего воображаемого собеседника, отношения с которым для депрессивного человека наиболее значимы, сверхценны.

Кем было суперэго Витгенштейна? До приезда в Кембридж в 1911 году его депрессия носила, как можно предположить, нерасщепленный характер, ему было тягостно жить, вот и всё, хотелось умереть отчасти из-за того, что жить было тягостно, отчасти из-за того, что соблазняющий пример братьев был налицо. Однако Витгенштейн справился. Мы не знаем его отношений с отцом и довольно мало знаем об отношениях с братьями и сестрами, поэтому не будем гадать, хотя фигуры Вайнингера и Больцмана — это первое, что приходит в голову.

Но вот Витгенштейн приезжает в Кембридж, чему предшествовал период «заболевания философией». Его старшая сестра Гермина писала по этому поводу следующее:

> В этот период (обучения в Манчестере. — *В. Р.*) он неожиданно *заболел* философией — так сказать, обсуждением онтологических проблем, причем с такой силой и *как бы против своей воли*, что во время каникул, он так глубоко страдал от этой *раздвоенности и внутреннего конфликта, что, казалось, он из одного человека превратился в двоих.* К нему пришла одна из тех трансформаций, через которые он прошел в своей жизни, пришла и затронула самые глубины его существа. Он вздумал писать философский труд и в конце концов ему пришло в голову показать план этого труда профессору Фреге из Иены, который занимался сходными проблемами. В этот период Людвиг постоянно находился в состоянии, которое невозможно описать, он был почти *патологически возбужден*, и я очень боялась что Фреге, про которого я знала, что он уже очень старый человек, будет не в состоянии запастись терпением и пониманием, необходимыми для того, чтобы проникнуть в дело соразмерно его серьезности. Я была очень обеспокоена и встревожена во время поездки Людвига к Фреге. Но все прошло лучше, чем я ожидала. Фреге одобрил его философские поиски и посоветовал обратиться к профессору Расселу, что Людвиг и сделал [McGuinnes 1989: 73–74].

«Заболевание философией», конечно, было временным выздоровлением, временным отступлением депрессии. В Кембридже олицетворением суперэго для Витгенштейн стал, конечно, Рассел, который отнесся к нему вначале неодобрительно, но со временем стал любить его и восхищаться им всё больше и больше. Витгенштейн же относился к своему наставнику чересчур требовательно, укорял его за малейшие просчеты, позволял себе критиковать его работы — главным камнем преткновения в их совместной работе была критика Витгенштейном расселовской теории типов. Но всё это было вполне естественно: Рассел был живым человеком, а Витгенштейн страдал повышенной честностью и стремлением говорить всё прямо в лицо. Возможно, он относился к Расселу проективно, то есть именно как к *свое-*

му Суперэго, или, как оно еще называется у Фрейда, Идеал-Я. Когда идеал проявлял себя как обычный человек, эго Витгенштейна проявляло недовольство. Усиленные занятие и переутомление привели к новой вспышке депрессии, неуравновешенности, тяге к самоубийству, влечению к смерти. В наибольшей степени в этой ситуации пострадал Рассел. Он вспоминает:

> 23 апреля: Он живет в такого же рода постоянном возбуждении, что и я, почти не в состоянии сидеть спокойно или читать книгу. Он говорил о Бетховене — как один из его друзей описывал, что, подойдя к двери, за которой Бетховен сочинял новую фугу, он слышал его пение, крики и хрип, как будто тот боролся с дьяволом, и он ничего не ел на протяжении 36 часов, потому что его служанка и кухарка сбежали, боясь его ярости. Вот каким должен быть человек.
> Однажды я сказал ему «Ты думаешь о логике или о своих грехах?» «О том и о другом», ответил он и продолжал свои расхаживания. Мне не хотелось думать, что наступает время для сна, так как мне казалось вполне вероятным, что, покинув меня, он наложит на себя руки.
> Я провел ужасные часы с Витгенштейном вчера между чаем и обедом. Он начал анализировать все, что было плохого между мной и им. Я сказал, что, по моему мнению, с обеих сторон это все нервы, а на глубине все в порядке. Тогда он сказал, что он никогда не знает, когда я говорю правду, а когда — просто из вежливости. Я разозлился и не отвечал ни слова. А он продолжал и продолжал. Я сел за стол, взял ручку и стал смотреть в книгу, но он все продолжал. Наконец я сказал резко: «Все, что вам требуется, это немного самоконтроля». Тогда он наконец ушел с трагическим выражением на лице. Перед этим он звал меня на концерт в тот вечер, но он не пришел, так что я боялся, что он покончил собой. Так или иначе, я нашел его после концерта в его комнатах (я ушел с концерта, но сначала не мог его найти) и сказал ему я, что я извиняюсь за жесткость и говорил спокойно так, чтобы ему стало лучше.

Вообще все последнее полугодие в Кембридже Витгенштейн чувствовал себя очень плохо и все время говорил о смерти.

Дневник Дэйвида Пинсента:

Он был очень общителен и много рассказал о себе — что на протяжении девяти лет вплоть до последнего Рождества он страдал от тяжелого недуга (психического), что он постоянно думал о самоубийстве и стыдился того, что никогда не осмелится убить себя. Он представляет свое положение так, что он обладал неким даром, который должен был раскрыть миру, но что он не сделал этого. Он бросил инженерное дело, так как не чувствовал ни вкуса, ни таланта к нему. И только сейчас он пытается найти себя в философии, поэтому он и приехал сюда учиться у Рассела, что доказывает тот факт, что в этом его спасение, так как Рассел, по его словам, весьма воодушевляет его [McGuinnes 1989: 93].

Он болезненно боится умереть, прежде чем разрешит теорию типов (логическая теория Рассела, основной пункт их разногласий с Витгенштейном) и прежде чем напишет всю свою работу так, чтобы она звучала внятно для мира и принесла некоторую пользу науке Логике. Он уже много написал, и Рассел обещал опубликовать работу, если он умрет. — Но он уверен, что то, что он уже написал, не достаточно хорошо, чтобы абсолютно точно представить его подлинные методы мышления и т. д., — которые, конечно, имеют большую ценность, чем конечные результаты. Он всегда говорит, что он определенно умрет в течение четырех лет — но сегодня речь шла уже о двух месяцах (17 сентября 1913 года).

Ночью он опять говорил о своей смерти, что он на самом деле боится не смерти, но панически беспокоится о том, чтобы не прожить оставшуюся часть жизни впустую. Все это покоится на его абсолютной уверенности, что он скоро умрет — но я не вижу никаких очевидных причин, почему бы ему не прожить еще долгое время. Но бесполезно даже пытаться рассеивать эту его обеспокоенность и убежденность. Ничего не поможет — он просто ненормальный (20 сентября 1913).

В какой-то момент Витгенштейн осознал, что сочетание интенсивного общения в Кембридже (Витгенштейн был ведь еще активным участником полутайного студенческо-преподавательского общества «Апостолы») и углубленных, почти

исступленных занятий логикой больше невозможно. Тогда он совершил свой первый в жизни побег. Он решил поселиться в Норвегии в полном одиночестве. Интуитивно он понял, что уединение спасительно и потом говорил, что месяцы, проведенные в Норвегии, были наиболее продуктивными чуть ли не во всей его жизни. С этим уединением был связан и отказ Витгенштейна от своего Суперэго, спровоцированная ссора с Расселом.

Рассел был уязвлен, что его оставили, и считал, что Витгенштейн совершает ошибку, уединившись в Норвегии. По словам Рассела, между ними произошел следующий обмен репликами:

> Я сказал ему, что его настигнет мрак, а он сказал, что ненавидит дневной свет. Я сказал, что ему будет одиноко, а он сказал, что он проституировал свой рассудок разговорами с интеллигентными людьми. Я сказал, что он сумасшедший, а он сказал, что Бог убережет его от здоровья (Бог, конечно, так и сделает.) [Monk 1990: 91].

Между тем, в марте 1914 года между Витгенштейном и Расселом разыгралась эпистолярная ссора. Рассел собирался ехать с лекциями в Америку и Витгенштейн написал ему в письме следующее:

> Лучшие пожелания к Вашим лекциям в Америке! Возможно, это даст Вам по крайней мере более благоприятную возможность рассказать им о своих *мыслях*, а не *просто* сокращенных и сухих результатах. ЭТО именно то, что было бы наибольшей ценностью для Вашей аудитории — узнать Ваши *мысли*, а не сокращенные и сухие результаты.

Очевидно, Расселу не понравился менторский тон этого письма. В письме к своей подруге леди Оттолине Морель Рассел написал, что ответил Витгенштейну «в резкой манере». Что именно он ответил, мы не знаем. Но в своем ответе на это неизвестное нам письмо Витгенштейн писал:

> Мы часто в наших разговорах испытывали неудобство, касаясь определенных тем. И это неудобство возникало не от недо-

статка чувства юмора с одной или другой стороны, но от значительного различия наших натур. Я со всей искренностью говорю, что не хотел упрекать Вас ни в чем или читать Вам морали. Я только хочу высказаться о наших отношениях в ясных словах, *чтобы прийти к какому-то заключению.* — Наша последняя ссора тоже не была результатом Вашей чувствительности или моей неосмотрительности. Она идет глубже — из того факта, что мое письмо должно было показать Вам, насколько различны наши взгляды, например, на научную работу. Это было, конечно, глупо с моей стороны писать в такой манере Вам об этих материях: я должен был сказать себе, что такие фундаментальные различия не могут быть разрешены в письме. И это только ОДИН случай из многих. [...]
Я буду благодарен Вам и обязан ВСЕМ СЕРДЦЕМ *на всю мою оставшуюся жизнь, но я не стану больше писать Вам и Вы никогда не увидите меня больше.* [...] Я желаю Вам всего самого хорошего и прошу Вас не забывать меня и думать обо мне часто с дружескими чувствами. До свидания!
Всегда Ваш
Людвиг Витгенштейн

Однако Рассел ответил на это письмо, по словам Витгенштейна, таким добрым и теплым письмом, что Витгенштейн не мог ему не ответить. Отношения внешне восстановились, но былой сердечной привязанности не было суждено вернуться никогда.

Когда Витгенштейн второй раз приехал в Кембридж, он, естественно, сталкивался с Расселом много раз, в частности, Рассел был его, как бы мы сказали, оппонентом на защите, но все мемуаристы замечают, что Рассел был единственным человеком, к которому Витгенштейн всегда относился и о котором говорил с подчеркнутым почтением и уважением.

В жизни Витгенштейна у него было еще несколько старших друзей — Джордж Мур, Джон Мейнард Кейнс, но никто из них не мог претендовать на роль Суперэго. Да в этом и не было надобности. Начиная с 1915 года Суперэго Витгенштейна стал Бог.

6.7. «...такой человек, как Бог»

В сентябре 1914 г. Витгенштейн пошел добровольцем на фронт с сознательной установкой умереть на поле боя от невыносимости депрессии и бессознательной установкой вылечиться от нее — своеобразной шоковой терапией. Это было первым Большим бегством от свободы — от невыносимой свободы несчастного сознания, которая излечивается резким сужением канала информации (подробно информационную теорию депрессии см. в статье [Руднев 1998]), сужением до режима «жизнь-смерть». Терапия в целом была успешной, Витгенштейн обрел новый духовный опыт.

Когда его полк был передислоцирован в Галицию (нынешнюю западную Украину), Витгенштейн зашел в книжный магазин и купил там толстовское переложение Евангелий (конечно, немецкий перевод; русский язык Витгенштейн выучил значительно позже, в середине 1930-х годов, когда собрался ехать в СССР на постоянное жительство). Что это была за книга? Л. Н. Толстой, когда с ним произошел религиозно-этический переворот и он отказался от своего художественного творчества и осудил его, придумал свое очищенное христианство, без церкви, без духовенства и без чудес (несколько веков назад всё это обозначили бы исчерпывающим словом «ересь»). Главным компонентом религии Толстого кроме непротивления злу насилием, которое эксплицитно содержится и в самих канонических Евангелиях — да собственно Толстой и претендовал только на то, что он *правильно* раскрыл содержание Евангелия, — был крестьянский идеал простой незамутненной умствованием жизни (звучит странно — но это был, так сказать, мирный вариант народовольчества; недаром Толстой — противник насилия! — всё время писал царю письма, требуя помиловать убийц (видимо, чувствовал своих). С Евангелиями же Толстой сделал нечто в высшей степени кощунственное — и не только с ортодоксальной православной точки зрения, но и с филологической. Он слил четыре Евангелия в одно (он специально для этого выучил древнегреческий язык), убрал оттуда всё, по

его мнению, ненужное (например, воскресение Лазаря или пир в Кане галилейской, на котором вода превращалась в вино, по слову Божию) и в таком виде преподнес этот подарок своему народу.

Но Витгенштейну нравилось; он не только не расставался с приобретенной книгой, за что его солдаты и прозвали «человеком с Библией», но настоятельно рекомендовал ее друзьям и знакомым, например, своему постоянному корреспонденту того времени, издателю журнала «Brenner» Людвигу фон Фикеру. И самое интересное, что фон Фикер тоже купил Евангелие Толстого и тоже им восторгался. Похоже, Л. Н. Толстой сделал подарок не православным мужикам, а утонченной австрийской интеллигенции. Так или иначе, но именно Евангелие от Толстого было первым толчком в том духовном перерождении, которое Витгенштейн пережил на войне.

В ноябре 1914 года он записал в дневнике:

> Стань независим от внешнего мира, и тогда ты не будешь знать страха, что бы с тобой ни случилось.

Высказывание в духе восточной философии (например, учения санкхья, развитого в «Бхагаватгите»), которой сильно увлекался и Толстой. Символично, что на военном корабле, на котором служил Витгенштейн, его работа заключалась в том, что он обслуживал ночной прожектор. «И свет во тьме светит» — этой евангельской цитатой называлась автобиографическая пьеса Л. Н. Толстого, посвященная перипетиям его духовного возрождения.

Перед первым своим боем в 1916 году Витгенштейн в духе классического Толстого писал: «Теперь у меня есть шанс стать *приличным* (decent) (курсив мой. — *В. Р.*) человеком» [Monk 1990: 112]. Приличным, то есть полноценным мужчиной, человеком, которого уважают в обществе. (Как говорил себе князь Андрей Болконский в «Войне и мире», когда рядом вертелась бомба, вот-вот готовая взорваться, и все солдаты попрятались: «Я не могу бояться, я не должен бояться».)

В конце марта 1916 года Витгенштейн был отправлен в соответствии с его желанием в боевое подразделение — на Русский фронт. Он был зачислен в артиллерийский полк Седьмой Австрийской армии, занявшей боевые позиции в южной части Восточного фронта, возле румынской границы. Витгенштейн готовил себя физиологически и духовно встретить смерть лицом к лицу. «Бог просветит меня. Бог просветит мою душу», записал он 30 марта. И на следующий день:

> Делай все, что в твоих силах. Ты не можешь сделать большего: и будь веселым. <...> Помогай себе и другим со всей отдачей. И все равно будь веселым! Но как много сил нужно одному, и как много — для других? Трудно жить хорошо! Но славно жить хорошо. Так или иначе, да будет не моя, но Твоя воля [Monk 1990: 137].

Последняя фраза — цитата из Евангелия, знаменитого эпизода Моления о чаше, когда Иисус на секунду заколебался, зная какие страшные муки ему уготованы. Вот этот фрагмент:

> И вышед пошел по обыкновению на гору Елеонскую; и за ним последовали и ученики Его.
> Пришед же на место, сказал: молитесь, чтобы не впасть в искушение.
> И сам отошел от них на вержение камня и, преклонив колена, молился,
> Говоря: Отче! о если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо меня! *впрочем не Моя воля, но Твоя да будет* (Лк. 22, 39–42; курсив мой. — *В. Р.*)

Можно убедиться, таким образом, что многочисленные утверждения других людей о том, что Витгенштейн был похож на святого, пророка и даже на самого Христа (особенно в послевоенный период [Бартли 1994]), похоже, не были лишены основания и покоились на (возможно, бессознательных) ощущениях Людвига. Впрочем, вряд ли только бессознательных. Писал же Людвиг Энгельманну, что он должен был бы быть *звездой на небе*!

Незадолго до наступления командир предупредил его, что поскольку Витгенштейн нездоров, его могут отправить в тыл. «Если это произойдет, — писал Витгенштейн, — я убью себя». 15 апреля ему объявили, что он будет допущен к боевым действиям. Витгенштейн считал дни и молил Бога о ниспосылали ему храбрости. Он выбрал себе самое опасное место — наблюдательный пост, чтобы уж непременно попасть под огонь русских. «Я был обстрелян, — писал он 29 апреля. — Мысли о Боге. Боже, Ты все сделаешь. Бог со мной». А 4 мая, когда он был ночью на наблюдательном посту и огонь был шквальным на протяжении всей ночи, он написал следующее:

> Только теперь война действительно начнется для меня <...>. И — быть может — и жизнь тоже. Возможно, близость к смерти принесет мне свет жизни. Может, Бог просветит меня. Я червь, но через Бога я становлюсь человеком. Бог со мной. Аминь.

И еще он записал следующий афоризм: «Только смерть придает жизни ее смысл».

Отношения с окружающими его солдатами — грубыми, ограниченными, недалекими, вечно пьяными и ненавидящими в нем чужого — были не менее серьезным испытанием, чем храбрость под огнем противника. Витгенштейн чувствовал, что ненавидит их, но, ненавидя их, он чувствовал разлад с Богом. Он внушал себе, что должен понять и принять их такими, какие они есть (вновь толстовский мотив — Пьер Безухов). Наконец он пришел к тому, что уже не ненавидит их, хотя они продолжали его «доставать».

> Ужасно трудно не потерять себя, — писал Людвиг. — Ибо я слабый человек. Но Святой Дух поможет мне. Лучше всего, если бы я заболел, тогда это даст мне кусочек мирной жизни.

Здесь важно не то, что Витгенштейн проявляет слабость, не то, что холод, голод и дождь оказалось тяжелее переносить, чем огонь русских. Важно то, что впервые Витгенштейн *захотел жить*. Как характерно меняется его описание опыта нахождения под огнем:

> Вчера я был под огнем. Я был напуган! Я боялся смерти. У меня теперь такое желание жить. И трудно отдавать жизнь, когда наслаждаешься ею. (Но тут же начинается самоосуждение в религиозном духе. — *В. Р.*) Это именно то, что называется 'грехом', неразумная жизнь, ложный взгляд на жизнь. Время от времени я становлюсь *животным*. Тогда я не думаю ни о чем, кроме еды питья и сна. Ужасно! И страдаю я в это время, как страдают животные, не имеющие возможности спасения, идущего изнутри.

Несмотря на все эти внутренние самобичевания Витгенштейн на самом деле показал завидную храбрость и был за это представлен к награде. «Своим достойным поведением, — говорилось в рапорте, — он заражал своих товарищей спокойствием и хладнокровием» [Monk 1990: 146].

Итак, Толстой и толстовство на время спасли Витгенштейна от депрессии, придали ему мужество и достоинство на фронте. Депрессия сразу вернулась, как только Витгенштейн вернулся из итальянского плена в Вену в 1919 году и особенно когда он закончил «Трактат». Тогда ему пришлось совершить второе Большое бегство от свободы, став сельским учителем начальных классов. Помогло только первое время. Хотя опыт войны пригодился. Когда он возил детей на экскурсию в Вену и Глогниц и они возвращались поздно ночью, он говорил тем, кто боялся темноты: «Если ты боишься, думай о Боге» [Бартли 1994].

Тем не менее, конечно, Витгенштейн не был религиозным в конфессиональном смысле. Трудно даже назвать его христианином. Хотя религиозные проблемы его интересовали: сохранились его лекции о религии [Витгенштейн 1999], размышления на религиозные темы в собрании его записей, известных под названием «Культура и ценности» [Витгенштейн 1994а] и в беседах с Морисом Друри [Друри 1999].

Пожалуй, самое главное в рассуждениях Витгенштейна о религии и Боге — это две вещи. Первое — это то, что, как он говорил Друри, «надо быть уверенным, что твоя религия — это дело, которое решается исключительно между тобой и Богом», то есть Витгенштейн, как и Толстой, не признавал церкви.

Второе — это то, что Витгенштейн признавал за собой право говорить о религии и Боге сколь угодно свободно, как обо всём другом, что его интересовало. Так, на вопрос Друри, что бы он сделал, если бы встретил Бога, Витгенштейн отвечал, что вызвал бы его на поединок. Это ответ, конечно, в духе Ветхого завета (с Богом боролся Иаков), хотя Витгенштейн в беседах с тем же Друри говорил, что Ветхий завет для него — это лишь собрание фольклора.

Чрезвычайно характерна юмористическая установка Витгенштейна в разговорах о религии, что уже не в духе толстовства. Однажды он сказал Друри:

> Я читал в Германии одного писателя, современника Канта, — Гамана, где он говорит, комментируя историю грехопадения в книге Бытия: «Как мог такой человек, как Бог, ждать до вечера, чтобы наказать Адама за его преступление?» Теперь я до конца жизни буду повторять: «Как мог такой человек, как Бог»... [Друри 1999].

Со времен фронта Витгенштейн вынес суждение, что «для истинно религиозного человека нет ничего трагического», и это тоже высказывание скорее в духе Ветхого завета. Религия Иисуса, конечно, прежде всего трагична. Но, как обычно и бывает с такими людьми, Витгенштейн говорил одно, а поступал по-другому. Бог для него был не творцом, а воплощенной совестью и чувством вины, как он неоднократно говорил, неким Суперэго, которое ограждало его от депрессии.

Но порой, когда чувство вины перевешивало, депрессивная установка усиливалась, Витгенштейн испытывал «трагическое чувство жизни», он разрешал проблемы своей вины с обсессивно-параноальной последовательностью супер-католика. Об этом, в частности, говорит знаменитая история с исповедями.

В 1936 году, завершив окончательный вариант первых фрагментов будущей книги «Философские исследования», Витгенштейн почему-то почувствовал фундаментальную потребность очистить душу. Как бы там ни было, с «римской

прямотой» в ноябре 1936 года Витгенштейн разослал письма наиболее близким друзьям — в их числе были, конечно, Френсис Скиннер, Морис Друри, Пауль Энгельманн, Джордж Эдвард Мур, Роланд Хатт (близкий друг Фрэнсиса Скиннера, с которым Витгенштейн познакомился в 1934 г.) и Фаня Паскаль (у которой он учился русскому языку), — где просил позволения у каждого встретиться с ним для особого разговора. Из всех писем сохранилось только письмо Муру. В нем Витгенштейн в частности писал:

> Кроме того, разного рода вещи произошли внутри меня (я имею в виду, в моем сознании). Я бы сейчас не хотел о них писать, но когда я вернусь в Кембридж, что я намереваюсь сделать за несколько дней до Нового года, я надеюсь, Бог позволит мне поговорить с Вами о них: мне также потребуется Ваша помощь в некоторых сложных и серьезных проблемах [Wittgenstein 1997: 283].

Рождество Витгенштейн провел в Вене, где исповедовался Энгельманну и другим наиболее близким друзьям. Перед Новым годом Витгенштейн, как и обещал, приехал в Кембридж. Из всех кембриджских исповедников воспоминания об этом событии оставили только Роланд Хатт и Фаня Паскаль.

Друри сообщил лишь то, что Витгенштейн *читал* свою исповедь ему, а также Муру.

И для Роланда Хатта, и для Фани Паскаль исповедь Витгенштейна была тяжелым переживанием. В случае с Хаттом дело происходило в кафе, Витгенштейн сидел напротив него и перечислял свои грехи громким монотонным голосом. Те грехи, которые вспомнил Рональд Хат, заключались в следующем. Первый был связан с неким американским знакомым, который внезапно умер. Когда их общий друг рассказал Витгенштейну эту весть, Витгенштейн повел себя так, как будто для него это была страшная новость, хотя на самом деле он уже знал о смерти этого знакомого. Другой эпизод связан с первой мировой войной. Здесь Витгенштейн рассказал о своей трусости: когда командир приказал ему перенести бомбы под мост через ручей под огнем противни-

ка, он почувствовал страх. Витгенштейн победил свой страх, но сознание первоначальной трусости мучило его все годы.

О том, как происходила исповедь с Фаней Паскаль, лучше не расскажет никто, кроме самой мемуаристки:

> Это случилось после возвращения Витгенштейна из Норвегии. <...>. Однажды утром он позвонил и спросил, нельзя ли ему увидеться со мной; а когда на мое сомнение, так ли уж это срочно (по-моему болел кто-то из детей), мне было сказано, что срочно и ждать не может, я вспылила: «Если бы такие вещи могли ждать!» Помню, как смотрю ему в лицо через стол. «Это именно такая исповедь». Часто ли воспоминанию о душевном состоянии сопутствуют физические признаки? Теперь я готова поклясться, что он не снимал макинтоша, застегнутого на все пуговицы и сидевшего на нем прямо и отталкивающе. <...>
>
> «Я пришел к вам с исповедью». С той же целью он только что побывал у профессора Мура. «Что сказал профессор Мур?» Он улыбнулся. «Он сказал: «Вы нетерпеливый человек, Витгенштейн...» — «А вы разве не знали?» Витгенштейн пренебрежительно: «Не знал». Вспоминаются два «греха», в которых он исповедовался: первый касается его еврейского происхождения, второй — проступка, совершенного им в бытность сельским учителем в Австрии.
>
> По поводу первого он сказал, что понял, что большинство знавших его людей, включая и друзей, воспринимают его на 3/4 арийцем и на четверть евреем. На самом деле пропорция обратная, а он не предпринял до сих пор ничего, чтобы предотвратить это недоразумение. <...>
>
> «Слегка еврей», — сказала бы моя бабушка. <...>
>
> Не представляю, знал ли он о том, что я — девочка-еврейка с Украины, изгнанная из родины погромами гражданской войны, с детством, отмеченным мрачной печатью антисемитизма царской России. Я очень хорошо понимала муки, которые может испытать еврей, принимаемый за не-еврея. <...>
>
> Помню, что сказала ему: «Я еврейка, и я часто упускала возможность вовремя предотвратить проявления неприязни к евреям вообще. Но так или иначе, англичане проницательны. Я уверена, что они знают обо мне, наверняка они знают и о вас...» Я была растрогана, увидев, как его обнадежили мои слова. <...>

> Самая болезненная часть исповеди шла в конце — оживший и требовавший откровенного признания травматический опыт. Хорошо помню, что в этот момент ему пришлось жестче контролировать себя, пока он кратко рассказывал о своем трусливом и постыдном поведении. В то недолгое время, когда он учительствовал в деревенской школе в Австрии, ему случилось ударить и ранить девочку из своего класса (в моей памяти остался только сам акт физического насилия, безо всяких деталей). Когда она пожаловалась директору, Витгенштейн стал отрицать свою вину. Это событие выделяется в его ранней молодости как переломное. Возможно, именно оно заставило его оставить учительскую стезю, приведя к сознанию того, что жить он должен один. Этот случай, когда он солгал, навсегда отяготил его сознание [Паскаль 1994: 122–125].

Витгенштейн рассматривал эти исповеди как своеобразное хирургическое вмешательство в свое сознание, в то время как оно требовало длительного консервативного лечения. К счастью, Витгенштейн сохранял чувство юмора. Так, он поехал в начале 1937 г. в Норвегию и сломал там ребро. В письме Гильберту Патиссону он описал этот случай так: «Я думал сделать себе из него жену, но мне сказали, что секрет производства жен из ребер утрачен» [Monk 1990: 372].

Однако, как и во всем идя до конца, Витгенштейн решил искоренить свои грехи радикально, и исповедей ему казалось недостаточно. Он поехал в деревню Оттерталь, где он учительствовал в 1920-х годах, и просил прощения лично у тех учеников, которых он 12 лет назад наказывал или обижал, в частности у дочери учителя Пирибауэра, который в 1926 г. «заложил» его полиции за якобы жестокое обращение с учениками. Всё это было мучительно для обеих сторон, но помогло мало, — весь 1937 год Витгенштейн чувствовал себя неважно. Он делал ошибку, достаточно типичную для большинства людей, страдающих тягостными депрессивными расстройствами. Ошибка эта заключается в том, что они психологический план своего состояния переводят в этический. Искаженная информация, которая передается от нейронов к мозгу, составляющая физиологическую основу депрессии, на психологическом уровне воспринимается

как чувство вины, отчаяния, собственной ничтожности или даже преступности, то есть психофизиологический план переводится в этический. Витгенштейн от этого в разной степени страдал практически всю жизнь. Однако, возможно, именно это креолизовалось в его столь своеобразном философском творчестве, в частности, в идее о том, что этика невыразима или, в терминах его позднего учения, что индивидуальный язык невозможен. Витгенштейн много писал в поздних работах о том, что другой человек не может чувствовать твою боль. Известно, что страдание, испытываемое депрессивным человеком, очень трудно дать почувствовать другому человеку, который никогда не испытывал подобных страданий, и что очень часто поведение депрессивной личности кажется чудачеством, ее жалобы — капризами, ее душевная боль — пустым самокопанием, от которого нужно отключиться, «пересилив себя» (см., например, [Хелл 1999]). Примерно так ведь и воспринимались исповеди Витгенштейна его «исповедниками», может быть, за исключением самых близких — Пауля Энгельманна, Фрэнсиса, Мориса Друри. И возможно, что все великие этические учения обязаны своим возникновением патологической совестливости их создателей.

6.8. «Бегство от свободы» и обратно

Имеется крайне мало документов и свидетельств об отношении Витгенштейна к Советскому Союзу и особенно о его поездке в СССР в сентябре 1935 года: письма Кейнсу и Патиссону, один небольшой раздел в воспоминаниях Фани Паскаль, несколько фраз в мемуарах Малкольма и в беседах с Друри, весьма тенденциозная статья Дж. Морана и один раздел в нашей статье [Руднев 1994а].

Россия была для Витгенштейна прежде всего родиной Толстого и Достоевского.

Достоевский впервые упоминается Витгенштейном в «Тетрадях 1914–1916», где есть фраза о том, что «Достоев-

ский прав, когда говорит, что человек, который счастлив, наполнен целью существования» [Витгенштейн 1994b: 195]. Среди произведений Достоевского Витгенштейн выше всего ставил «Братьев Карамазовых». Особенно большое впечатление на него производила фигура старца Зосимы. Можно предположить, что Витгенштейну была близка идея перевоплощения офицера в святого (достаточно обычный агиографический композиционный ход — грешник становится праведником; особенно обычный для православной традиции, где было популярным неписаное правило, в соответствии с которым чем больше грех, тем больше потенциальная праведность), ведь он сам был и офицером (австро-венгерской армии) и почти святым (во всяком случае, так его многие воспринимали, когда он работал в деревне — см. [Бартли 1994]).

В целом, однако, можно сказать, что Достоевский не затронул глубинных экзистенциальных пластов в жизни Витгенштейна. Это сделал Толстой.

Характерно при этом, что Витгенштейн читал по преимуществу позднего Толстого. Известно, что он читал «Воскресение», «Хаджи-Мурата», восхищался такими плодами позднего эстетического редукционизма Толстого, как народные рассказы вроде «Алеши Горшка» и «Много ли человеку земли надо?». О том, читал ли Витгенштейн «Войну и мир», «Анну Каренину», «Смерть Ивана Ильича» и «Крейцерову сонату», сведений нет. Если читал, то не обсуждал этих произведений с друзьями.

Итак, не столько Толстой, сколько толстовство. Казалось бы, что общего между философией Витгенштейна и идеологией позднего Толстого? Между тем, общее безусловно есть. Проявляется оно по меньше мере в двух аспектах. Первый аспект — это редукционизм. Что такое толстовское «Евангелие»? Оно характеризуется прежде всего тем, что четыре текста *сведены* (то есть — в соответствии с этимологией этого слова — *редуцированы*) к одному. Толстой убрал главную дискурсивную особенность раннехристианского учения — его полифоничность, несводимость к единому мне-

нию. В сущности, раннее христианство — это религия пропозициональных установок («Он сказал...» — один из самых частотных оборотов в канонических Евангелиях). Это беспрестанный диалог между Иисусом, с одной стороны, и учениками, фарисеями, женщинами, Пилатом, с другой.

Пользуясь терминологией Р. Рорти (см. [Рорти 1996]), можно сказать, что Толстой «приватизировал» христианство и тем самым редуцировал его к сугубо внутренней душевной жизни (тезис о том, что Царство Божие внутри нас), то есть сделал следующий шаг после Лютера — десакрализовал Иисуса и попытался показать, что церковь не нужна даже в том ослабленном виде, в каком она присутствует в протестантской модели христианства.

Толстовство в определенном смысле напоминает буддизм, который Толстой хорошо знал и любил, причем не в исходной махаянической его версии, а скорее в дзенской, нигилистической. (Впервые толстовство как разновидность русского нигилизма было интерпретировано Б. М. Парамоновым в книге [Парамонов 1997]). Действительно, отрицание принятых в обществе духовных ценностей, устоявшихся идеологических инфраструктур, парадоксально роднит Толстого со «вторым этапом русского освободительного движения». Конечно, можно возразить, что нигилисты были насильниками, а Толстой проповедовал ненасилие. Но когда Толстой ходатайствовал перед царем за народовольцев, которые убивали царских министров, разве он тем самым не выказывал сочувствие убийцам?

Тем не менее, если говорить об оценке художественных произведений Толстого, то Витгенштейн, сравнивая, например, «Воскресение» и «Хаджи-Мурата», отдавал предпочтение последнему, что говорит о безусловной адекватности его вкуса; идеологическому трактату в форме романа он предпочитал имеющий сугубо эстетические цели дискурс.

Что же скрывает повесть «Хаджи-Мурат»? Прежде всего мотив *побега, изменения жизни*, являющийся ключевым для всего позднего творчества Толстого («Отец Сергий», «И свет во тьме светит», «После бала», «Живой труп», «Вос-

кресение», «Посмертные записки старца Федора Кузмича») и по понятным биографическим причинам столь значимый для Витгенштейна, в повести «Хаджи-Мурат» воплощен в наименее идеологизированной форме. Совершая побег, переходя от Шамиля к русским, Хаджи-Мурат формально совершает предательство. Но в повести главным является представление о том, что личное право человека на самоопределение, где критерием служит лишь вопрос верности своей натуре, важнее, чем преданность той или иной идеологии и группе, то есть это опять-таки либеральная «приватизация» в рортианском смысле. Всё это безусловно должно было быть близко Витгенштейну, совершавшему множество побегов, удачных и неудачных, и много раз в ту и другую сторону менявшему свою жизнь.

Тот же факт, что личные биографические перипетии жизни Толстого очень сильно повлияли на Витгенштейна, нам уже известен и не вызывает никаких сомнений. Подобно Толстому Витгенштейн отказался от имущества и в поздние годы перечеркнул свое раннее учение, подобно Толстому он преподавал в деревне и не признавал ценностей буржуазной культуры. Поэтому ничего удивительного, что Витгенштейну хотелось побывать на Родине человека, который так много для него значил.

Летом 1935 года Витгенштейн начал приготовления для предстоящей поездки в Россию. Приготовления эти были своеобразными. Он регулярно встречался с теми из своих друзей, которые, во-первых, были членами коммунистической партии Великобритании (или других стран — Сраффа, например, был членом компартии Италии), и, во-вторых, бывали в Советском Союзе. Он выяснял не только то, какой был политический климат в СССР, но и искал связи с людьми в России, которые помогли бы ему и Фрэнсису устроиться на работу. Что это должна была быть за работа, толком никто не понимал, сведения противоречат одно другому. То ли они хотели стать простыми рабочими, то ли учиться на врача. Но одно было проартикулировано ясно: с философией покончено.

С одним из таких знакомых Витгенштейн советовался, что ему делать со своими рабочими тетрадями по философии — выбросить их или сохранить на всякий случай. Слава Богу, что у этого приятеля хватило ума уговорить 45-летнего максималиста не уничтожать своих рукописей. Имя этого человека Джордж Томпсон — он был коммунист и член общества «Апостолы».

Вообще говоря, Витгенштейн был далеко не одинок в своей неумеренной любви к России. Паломничества в СССР совершали в 1920–1930-е годы не только Герберт Уэллс, Анри Барбюс, Бернард Шоу и Андре Жид. Даже такой утонченный человек, как Вальтер Беньямин, не удержался от этого. Так что удивляться следует не тому, *что* это, дескать, за парадоксальная мысль пришла в голову сумасброду Витгенштейну, а, наоборот, тому, насколько не похоже на него такое следование моде. «Лето 1935 года, — пишет Монк, — было временем, когда марксизм для людей, обучавшихся в Кембридже, стал наиболее важной интеллектуальной силой, а поездки в Советский Союз студентов и преподавателей университета носили характер паломничеств» [Monk 1990: 348].

В 1935 году преподаватели Кембриджа Энтони Блант и Майкл Страйт после поездки в СССР организовали не больше не меньше, как «Кембриджский кружок шпионов». Шутки шутками, но и на самом деле шпионить в пользу СССР стало на долгие годы модой в Кембридже. Знаменитый Ким Филби, например, был выходцем из Кембриджа и членом общества «Апостолы», членом которого в начале 1910-х годов был и Витгенштейн и которое в 1930-е годы также охватила прокоммунистическая эпидемия.

Как же объяснить любовь европейской элиты к марксизму и СССР? Объяснение состоит, прежде всего, в том, что мы привыкли воспринимать враждебность Запада по отношению к Советскому Союзу как нечто универсальное, само собой разумеющееся. Но это ошибка. Враждебность началась только в конце сороковых годов, когда появилась угроза атомного вторжения со стороны СССР и после фултонской речи Черчилля началась идеология железного за-

навеса. То есть к Советскому Союзу начали плохо относиться только в тот момент, когда его стали бояться. То есть после того, как он победил во Второй мировой войне и подмял под себя пол-Европы. В 1930-е годы всё было совершенно иначе. Советский Союз реально был никому не страшен, во всяком случае, гораздо менее страшен, чем нацистская Германия. Возможно, западные интеллектуалы недооценивали сталинского лицемерия, и все эти «Мы за мир» и т. д. воспринимали как более или менее искреннюю риторику. Но скорее здесь был более важен экономический фактор. После Великой Депрессии 1929 года Европа и Америка переживали длительный экономический кризис. Уровень жизни был достаточно низким, безработица — очень высокой, рабочее движение существовало отнюдь не на бумаге, как в наши застойные времена, когда на Западе было уже «общество изобилия». Буржуазная идеология в этих условиях переживала неизбежный кризис. Всё же происходящее в России воспринималось как великий социально-экономический эксперимент, вызывавший симпатию, интерес и уважение. Кроме того, из двух зол — Гитлер или Сталин — выбирали, как они думали, меньшее, то есть Сталина. Покоряла и воодушевляла кембриджских интеллектуалов, которым было тесно в скованных традицией и профессорской мантией университетских кельях, динамика того, что́ происходило в России с 1917 до 1937 года (до того времени, когда в целом Европа отвернулась от СССР). И опять-таки мы привыкли воспринимать наше доперестроечное прошлое как тихое затхлое болото. Между тем, застой длился достаточно недолго — с 1968 года по 1985-й год — всего 18 лет. Действительно за *эти* 18 лет почти ничего не менялось. Но зато как динамично менялась политика и экономика в Советской России с 1917 по 1956 годы!

Другое дело, как и в какую сторону они менялись, но нам сейчас важно представить, как могла выглядеть наша страна из Европы. Совсем не так, как после Второй мировой войны! Не будем заходить далеко и сошлемся на высказывания нашего героя, которые он «изронил» в своих бесе-

дах с Морисом Друри. Прежде всего, Витгенштейн отдал должное памяти В. И. Ленина, о котором он сказал следующее: не смотря на то, что его философские сочинения — абсурд (спасибо хоть на этом!), «он все же хотел что-то сделать» [Drury 1981: 141]. Вот это «хотел что-то сделать» очень характерно. Застой тогда был именно в Европе, а динамизм русских всех на Западе изумлял.

Витгенштейн говорил членам Венского кружка: «Страдания, которые претерпевает Россия, обещают нечто в будущем, в то время как вся наша болтовня бессмысленна» [Waismann 1967: 142].

Вспомним также «кремлевского мечтателя» из книги Герберта Уэллса «Россия во мгле». Ленин во многом производит отталкивающее впечатление своей жесткостью, которая читается у него в лице. И все же он не может не вызывать уважения своими грандиозными планами, которыми он делится с английским интеллигентом в разрушенной войной и насилием огромной беспризорной стране. Стоя как философ на прагматической позиции, поздний Витгенштейн прежде всего ценил поступок как таковой, *волю* к поступку, а уж потом оценивал его (если оценивал вообще) как дурной или хороший.

Этой идеологией «не-спрашивай-а-делай» очень многое объясняется в политических симпатиях Витгенштейна. Само это выражение родилось из одного путешествия Витгенштейна по Англии, о котором рассказывает в своих воспоминаниях Норман Малкольм. Однажды Витгенштейн устал и зашел в крестьянский дом с просьбой позволить ему отдохнуть и попить воды. Хозяйка приняла его радушно и спросила, не хочет ли он поесть. В этот момент из другой комнаты раздался голос хозяина, который сказал: «Don't ask — give!» [Малкольм 1994]. С тех пор эти слова стали одним из главных идеологических лозунгов Витгенштейна.

В том же прагматическом ключе Витгенштейн оценивал сталинский режим до 1937 года. Как вспоминает один из учеников и душеприказчиков Витгенштейна Раш Рис, Учитель отозвался о Сталине таким образом: «Сталин дал лю-

дям работу, что важнее всего», а «тирания меня не возмущает» [Rhees 1981: 226]. Благодаря этому высказыванию Дж. Моран, автор статьи «Витгенштейн и Россия», ставит даже вопрос о том, был ли Витгенштейн сталинистом. В конце статьи он отвечает на этот вопрос отрицательно, но характерна сама постановка проблемы. Каково было отношение Витгенштейна к политическому насилию, неизвестно. Можно предположить, что под словом «тиран» подразумевалась фигура вроде Наполеона, то есть нечто романтическое. Однако существуют высказывания Витгенштейна и о Гитлере. Когда в конце апреля 1945 г. всем было уже ясно, что Гитлеру пришел полный капут, зверя затравили в его собственной берлоге, Витгенштейн с большой озабоченностью высказался о своем бывшем «однокорытнике» (Витгенштейн и Гитлер учились в одной школе в Шарлоттенбурге): «Представляете, в каком ужасном положении должен находиться сейчас такой человек, как Гитлер» [Drury 1981: 163]. Наконец, по воспоминаниям Р. Риса, сравнивая вышедшие одновременно две книги — «Mein Kampf» Гитлера и «Realpolitic» чешского лидера Бенеша, — Витгенштейн, указывая на первую, сказал: «И все же это нечто гораздо более *дельное* (business-like) (курсив мой. — *В.Р.*)» [Rhees 1981: 225].

Интересно, что побывав в России, Витгенштейн остался неравнодушен и к московской идеологической архитектуре. Так, в разговоре с Друри он высказался относительно Мавзолея Ленина в том духе, что «эта могила в центре Москвы имеет совсем неплохой дизайн». Ему также понравился Храм Василия Блаженного («Moscow Cathedral»), и он с увлечением пересказывал Друри известную легенду о том, как Иван Грозный приказал ослепить двух зодчих этого Храма Постника и Барму, для того чтобы они не смогли построить ничего лучшего. Витгенштейн настаивал на том, что, по его мнению, эта легенда должна быть правдивой. Добряк Друри дивился такой кровожадности Витгенштейна.

Тем не менее, несмотря на все вышеприведенные «порочащие» факты, Рэй Монк, например, рассматривает отноше-

ние Витгенштейна к России вовсе не как однозначно апологетическое. По его мнению, взгляд Витгенштейна на Россию был скорее шпенглерианским, чем марксистским. Развитие этого взгляда — не политического, а историко-культурного — Витгенштейн нашел в опубликованной еще в 1927 г. книге Кейнса «Краткий взгляд на Россию», где марксизм рассматривался как своего рода религия, а отнюдь не работающая экономическая стратегия, и говорилось о том, что Россия по своему развитию моложе европейских государств и поэтому от нее можно ожидать много нового и интересного (отсюда, по-видимому, и реплика Витгенштейна о том, что страдания принесут России нечто новое). В заключение Кейнс призывает к терпимости по отношении к России (возможно, отсюда идея Витгенштейна, что его не пугает «тирания»). Сходные идеи о России и о советском марксизме высказывались в 1920-е годы Н. А. Бердяевым в книге «Смысл истории: Опыт философии человеческой судьбы» [Бердяев 1924], Арнольдом Джозефом Тойнби в 1930-е, и Л. Н. Гумилевым в 1960-е. Таким образом, взгляд на Россию как на нечто особенное (даже если не касаться Данилевского и евразийцев) в XX веке был весьма распространен. Бердяев и Тойнби отождествляют советский марксизм с ранним христианством, не замутненным паулинизмом и еще слабо вовлеченным в гностический круг мыслей [Тойнби 1989], Л. Н. Гумилев, так же, как Кейнс, доказывает молодость российского этноса, а отсюда и беспорядок, «ветер в голове» молодого государства и ожидание великих перемен в будущем.

Все эти представления о России складывались в целостную ментальную систему, одним боком связывались с толстовством и поэтому, как можно предположить, были чрезвычайно близки Витгенштейну, который так высоко ценил Шпенглера, являющегося безусловно отцом всех этих идей.

Может быть, поэтому Витгенштейн писал Кейнсу, что он, вероятно, поймет причины его желания поехать в Россию и что эти причины лишь на поверхности и лишь отчасти можно рассматривать как детские, но на самом деле они достаточно глубоки и этически оправданны.

Кейнсу не понравился план Витгенштейна ехать в Россию. Тем не менее, он взялся помочь ему установить контакты с функционерами советского посольства в Лондоне. Первый, с кем встретился Витгенштейн в советском посольстве, был некто Vinogradoff, который, по словам Витгенштейна, разговаривал с ним весьма осторожно, и несмотря на то, что Витгенштейну было ясно, что Vinogradoff знает, какие рекомендации нужно дать для того, чтобы облегчить человеку возможность поехать в Советский Союз, он этих рекомендаций не дал и никакого желания помогать Витгенштейну у него не возникло.

Тогда Кейнс, который был, по всей видимости, знаком в Лондоне *со всеми*, написал письмо послу СССР в Великобритании Майскому, где рекомендовал ему профессора Витгенштейна, «своего старого и очень близкого друга», который «не является членом Коммунистической партии, но горячо верит в новые преобразования, проводящиеся в Советской России».

Перед встречей с Майским Кейнс наставлял Витгенштейна в том духе, что несмотря на то, что Майский — коммунист, всё равно он дипломатическое официальное лицо очень высокого ранга и называть его надо не иначе как «Ваше Превосходительство». И вообще было бы неплохо по такому случаю надеть галстук. Витгенштейн выполнил все наставления. Он надел галстук, вероятно, впервые за последние 25–30 лет своей жизни, и постоянно называл Майского «Его Превосходительством», но всё равно беседой остался недоволен. Как писал Витгенштейн Патиссону, он был так взволнован, что, *уходя* из кабинета Майского, тщательно вытер подошвы ботинок о коврик [Monk 1990: 349]. В письме Кейнсу, отчитываясь о визите к Майскому, Витгенштейн писал, что посол был с ним очень приветлив и обещал дать адреса тех людей в Москве, с которыми Витгенштейн мог бы связаться. Что касается намерения Витгенштейна устроиться на работу в Москве, он сказал, что этот проект не является невозможным, но никаких обещаний по этому поводу не дал.

Кроме этих не слишком обнадеживающих встреч в советском посольстве, Витгенштейн еще пытался связаться с Обществом по Культурным связям с Советским Союзом (членом этого общества была Фаня Паскаль). Это общество носило не политический, а общекультурный характер, поэтому там было много некоммунистов (тот же Кейнс, например). 19 августа Витгенштейн вступил в контакт с Хильдой Браунинг, вице-председателем Общества. На следующий день он писал Патиссону:

> Мое интервью с мисс Б. прошло лучше, чем я ожидал. По меньшей мере, я получил одну полезную информацию: — что единственный шанс получить разрешение на постоянное проживание в России — это поехать туда в качестве туриста. <...>. Мисс Б. также обещала мне дать два рекомендательных письма. В конечном счете, это лучше, чем ничего. Но в целом это и ничего конкретного не означает, и я до сих пор не понимаю не только того, что они мне разрешат, а что нет, но и того, чего я, собственно хочу сам. <...>. Я чувствую себя совершенным ослом и вообще у меня довольно отвратительно на душе [Monk 1990: 350].

Теми официальными советскими топосами, в которые Витгенштейну обещали дать рекомендации, были Институт Севера и Институт национальных меньшинств. Это были советские образовательные институты, ориентированные на повышение грамотности населения этнических меньшинств в Советском Союзе. Но Витгенштейн меньше всего хотел преподавать. Скорее, он хотел добиться того, чтобы его отправили на Север, чтобы там изучать язык и мышление этих самых национальных меньшинств. Здесь следует обратить внимание на его работу начала 1930-х годов «Заметки о "Золотой ветви" Фрэзера», в которой Витгенштейн ругает своего соратника по Кембриджскому университету за то, что тот проявил полнейшее буржуазное непонимание по отношению к обрядам дикарей. Это вульгарное, свысока, отношения к дикарям, по мнению Витгенштейна, самого Фрэзера превращает в дикаря:

> Фрэзер не может представить себе другого служителя культа, кроме английского пастора своего времени со всей его глупостью и вялостью. <...>
> Фрэзер — дикарь в большей степени, чем любой из его дикарей, потому что они отошли от понимания обстоятельств, имеющих отношение к духовным ценностям не так далеко, как англичанин XX века. Его объяснения примитивных обрядов еще более грубы и невежественны, чем смысл этих обрядов [Витгенштейн 1989а: 253].

В этих фрагментах чувствуется не только неприязнь Витгенштейна к Фрэзеру, но и его явная симпатия к дикарям. Можно предположить, что и скептическое буржуазное отношение к русским «дикарям» со стороны английского общества вызывало аналогичное возмущение Витгенштейна, и, возможно, одним из глубинных мотивов его поездки в Советский Союз было желание «доказать», что русские — дикари не в большей мере, чем цивилизованные англичане «со всей их глупостью и вялостью».

Так или иначе, Кейнс не раз предупреждал Витгенштейна, что, если что и облегчит ему путь в Россию и тем более натурализацию в ней, так это то, что он представит свою персону в качестве образованного интеллигента, «спеца», все же его попытки стать рабочим или колхозником (а у Витгенштейна была и такая идея — стать советским «фермером» подобно героям шолоховской «Поднятой целины») будут обречены на провал.

Витгенштейн отправился на пароходе в Ленинград (подобно маршаковскому мистеру Твистеру) 7 сентября 1935 года. В Лондоне его провожал Гилберт Патиссон. Фрэнсис тяжело заболел и не смог принять участие в поездке. Тем не менее, считалось, что Витгенштейн будет искать в Советском Союзе работу для них обоих. Из подробностей путешествия известно, что последним на корабль сел американский священник греческой православной церкви, и сел рядом с Витгенштейном. Витгенштейн, казавшийся подавленным и озабоченным, сидел на своем месте, молча уставившись в пространство и не говоря ни слова до тех пор, пока в один

прекрасный день не решил вдруг представиться священнику, для чего, приподняв руку, воскликнул: «Витгенштейн!», — в ответ на что священник назвал свое имя. Остаток пути был проведен в молчании [Monk 1990: 351].

Витгенштейн прибыл в Ленинград 12 сентября. Здесь он посетил Институт Севера, а также отдал визит университетскому профессору философии Татьяне Горнштейн. В университете ему предложили читать курс философии [Ibid.].

В Москве состоялась известная встреча с профессором математической логики Софьей Яновской, с которой он потом переписывался и посылал ей лекарства из Англии (она была больна диабетом). Когда он пришел на философский факультет Московского университета и представился, Яновская воскликнула: «Нет, не может быть, неужели тот самый великий Витгенштейн?» (во всяком случае, так «великий Витгенштейн» описал эту встречу Фрэнсису Скиннеру, а Фрэнсис, выполняя его поручение, все его рассказы о России передал Фане Паскаль — так они дошли до нас). Опомнившись от вида классика, после продолжительной дружественной беседы, посвященной актуальным проблемам современной философии, Софья Яковлевна вздохнула и посоветовала Витгенштейну «больше читать Гегеля». Вероятно, наш герой был фраппирован этим предложением, но старая диаматчица невольно заглянула на несколько десятилетий вперед: Гегель и Маркс стали модными даже среди первого поколения учеников Витгенштейна, например, у фон Вригта и Рубинстайна, что касается современных философов постструктуралистов и постмодернистов — Жака Деррида, Жана Бодрийяра, Славоя Жижека, — Гегель и Маркс безусловно самые престижные фигуры наряду с Фрейдом и Лаканом. Однако в те времена, о которых мы рассказываем, люди были проще, и вероятно, Витгенштейн был несколько охлажден такими ортодоксально-совковыми заходами.

Яновская вспоминала также, что Витгенштейн отзывался одобрительно о диалектическом материализме, причем Рэй Монк считает, что она лгала. Но если хочешь найти

работу, отзовешься положительно о чем угодно. Да и о чем ему еще было положительно отзываться? О Гуссерле? В Москве ранней осенью 1935 года одобрительных отзывов о Гуссерле не поняли бы. Между тем, Витгенштейн утверждает, что через Яновскую ему предложили (это уже какой-то снежный ком!) *кафедру* (то есть заведовать кафедрой) в Казанском университете, куда он ездил, чтобы побывать в университетском городе, где учился Толстой, а также — место преподавателя в Московском университете. Понятное дело, Витгенштейн напрочь не соглашался, говоря, что ему что-нибудь попроще, землицы бы в Костромской губернии или фрезерный станок на заводе имени Д. И. Лихачева, но русские товарищи дали ему понять, что в качестве рабочего и колхозницы он в России не нужен (своих девать некуда!) и если не хочет кафедру в Казани, то пусть лучше едет обратно в Тринити колледж к английским товарищам.

17 сентября, будучи еще в Москве, Витгенштейн получил письмо от Фрэнсиса, который подбадривал его и советовал оставаться в Союзе до тех пор, пока он не найдет работу. Из этого письма следует, что они с Фрэнсисом собирались на житье в Россию только со следующего учебного года, когда у Фрэнсиса закончится трехгодичная аспирантура, а у Витгенштейна — пятилетняя стипендия. Ближайшую же зиму они намеревались провести в работе над «Коричневой книгой». То есть у Витгенштейна было, видимо, решено так. Закончить второй фундаментальный труд (нечто вроде будущих «Философских исследований») и по наработанному еще 15 лет назад алгоритму после тяжелой философской работы вновь оставить это занятие и (как пятнадцать лет назад, в деревню) отправиться на отдых в Страну Советов. Однако история не повторилась, к счастью. Тех нескольких недель, что Витгенштейн пребывал на нашей Родине, оказалось ему достаточно, чтобы понять — «нас здесь не поняли». Советская Россия почудилась едва ли не еще более буржуазной и аристократичной, чем Англия. Этого Витгенштейн не ожидал. Им, видите ли, не нужен философ-колхозница, им подавай буржуазного спеца профессора Витгенштейна, что-

бы учить рабфаковцев уму-разуму. Нет, товарищи, так не пойдет. Не пускаете в колхоз, не надо. Лучше он поедет обратно в Кембридж и будет в его спертой буржуазной атмосфере «вырабатывать свой кислород».

Витгенштейн покидал Россию без сомнений и колебаний. За неделю до отъезда он пишет Гилберту Патиссону:

> Завтра вечером я уезжаю из Москвы (я остановился в комнатах, в которых жил Наполеон в 1812 году) (это, конечно, весьма существенно. — *В. Р.*). Послезавтра мой корабль отплывает из Ленинграда, и мне только остается надеяться, что Нептун не осерчает, увидев меня. Мой корабль прибывает в Лондон в воскресенье 29 сентября. <...> Я с надеждой гляжу в будущее и с радостью вновь увижу твою чертову физиономию. Как всегда, чертовски твой Людвиг [Monk 1990: 352].

После возвращения в Англию Витгенштейн редко обсуждал свою поездку в Россию. Он не хотел, среди прочего, чтобы его имя использовали в антисоветской пропаганде. Но тот факт, что он этого боялся, говорит сам за себя.

Наше справедливое удивление по поводу того, что Витгенштейн (оказывается!) не был «демократом», основано на историко-психологической аберрации: если «хороший» — значит за либеральные экономические преобразования, за рынок и свободу слова. Но это сейчас Запад живет припеваючи, а мы склонны экстраполировать это мифологизированное представление и на 1920-е, и на 1930-е годы, когда страны Западной Европы и Америки были в достаточно глубоком экономическом и духовном кризисе. Тоталитарные режимы в каком-то смысле и смогли развиться благодаря этому кризису. Не будем забывать, что формально Гитлер пришел к власти законным путем, то есть определенная часть немецкого населения хотела диктатуры.

Витгенштейн не мог быть *демократом* хотя бы уже по одному тому, что он был *аристократом*, сыном миллионера. Только аристократ может выбросить свои деньги на помойку или отдать другим — это чисто аристократический жест. Демократия, наоборот, вся построена на идее наживы. Пла-

менный демократ, русский поэт Николай Алексеевич Некрасов был буквально помешан на деньгах. «Миллион был его злым гением», — писал о Некрасове очень любивший его Достоевский.

Также никогда не был демократом Л. Н. Толстой. Максим Горький вспоминал, как однажды, еще будучи не певцом Беломоробалтстроя, а ницшеанствующим босяком, он приехал в гости к Толстому в Ясную Поляну. В разговоре с Горьким Толстой в изобилии пользовался матерной лексикой. Горького это очень неприятно задело, так как он решил, что Толстой подделывается под язык простонародья. Горький не понимал, что Толстой наоборот говорил с ним так, как говорят с равными в светском салоне.

Аристократ может стать нигилистом, нищим («Принц и нищий»), но аристократ не может стать демократом. В этом случае он потеряет свою социально-психологическую идентичность.

Россия — аристократическая страна, и СССР был тоже аристократической страной. Но беда в том, что в 1920-е годы в Советском Союзе начали появляться ростки буржуазности. Если бы Витгенштейн приехал в Россию до нэпа, он бы, возможно, и остался бы. Но «*до* нэпа» и «*после* нэпа» — две разницы. «Сталин дал людям работу». Это было правдой. В России 1930-х годов, так же как и в нацистской Германии, практически не было безработных. Да, но зато там был паспортный режим. То есть в 1930-е годы городскому рабочему было чрезвычайно трудно перейти на другое место работы, а колхознику, у которого отбирали паспорт, вообще невозможно. Фактически, это было крепостное право. Но ведь Витгенштейн утверждал, что «тирания его не волнует». Интересно все же, сам ли Витгенштейн принял решение не переезжать в Россию насовсем, или он был вынужден так поступить, потому что понял, что работы ему не найти? Что же, получается, он согласился бы стать крепостным колхозником, если бы советские власти на это пошли? Но ведь он был иностранцем, австрийским подданным, никакое «крепостное право» реально ему не грозило. Так что

всё это, увы, напоминает всё того же Льва Николаевича — распашку яснополянской землицы под восхищенные взоры из окон курьерского поезда (по известному анекдоту).

Гораздо более удивительно другое, а именно, что Витгенштейну предложили место практически во всех университетах, куда он являлся. Как же так: буржуазный философ, субъективный идеалист? Но, строго говоря, Витгенштейн не был ни буржуазным философом, ни субъективным идеалистом. Буржуазные философы — это метафизики, неокантианцы, это Гуссерль, Фрейд, может быть, даже Рассел, Карнап и Шлик. А Витгенштейн — не буржуазный философ, это какой-то аристократ-пролетарий, «бывший князь, а ныне трудящийся Востока». Трудно сказать, что именно знали про Витгенштейна в академических философских кругах Советского Союза середины 1930-х годов. Возможно, могли знать о его расхождениях с Венским кружком, то есть с буржуазной философией. В любом случае в 1935 году в Советском Союзе вряд ли понимали, что существует некая новая и безусловно буржуазная философская парадигма — лингвистическая философия, — и что Витгенштейн один из ее родоначальников.

Что касается субъективного идеализма, то даже при всей неприемлемости этого термина применительно к философии XX века, им можно «обозвать», например, Рассела, но никак не Витгенштейна, который еще в «Трактате» писал, что материализм (реализм) и солипсизм совпадают, если они строго продуманы. Конечно, это не тот взгляд, который был бы приемлем для диалектического материализма. Но это безусловно в гораздо большей мере диалектический взгляд на вещи, чем, например, утверждение Рассела, что истории не существует. Витгенштейн вообще никогда не занимался всерьез онтологическими вопросами, его прежде всего интересовала философия языка, то есть, точнее говоря, его философия всегда принимала облик философии языка. Как же обстояло дело с философией языка в стране победившего социализма? После ссылки М. М. Бахтина (он же Н. В. Волошинов — «Марксизм и философия языка») никак. В самом

же языкознании победно шествовал марризм, одной из основных идей которого была идея борьбы с буржуазной наукой — то есть в первую очередь со сравнительно-историческим языкознанием и в меньшей мере со структурной лингвистикой (ее как-то вообще не замечали). Вообще советскую науку 1930-х годов можно обвинить в чем угодно, но только не в отсутствии авантюризма. Лысенко — это марризм в биологии, Мичурин — в ботанике, вульгарный социологизм в литературоведении — разновидность авангарда. Разве нельзя сказать, что в эту причудливую нигилистическую советскую науку Витгенштейн вписывается в большей степени, чем в чопорную кембриджскую науку «со всей ее вялостью и глупостью»? Так что, как это ни удивительно, но, прогнав Бердяева и компанию, сослав на Соловки последнего русского идеалиста А. Ф. Лосева и расправившись с Флоренским, Советы вполне могли принять такого знаменитого варяга, каким был Витгенштейн. В конце концов, чем они рисковали? Всегда же можно прогнать!

Тем более что человек открыто и искренне декларирует свою лояльность режиму и диалектическому материализму, одобряет советский образ жизни и хочет влиться в ряды рабочего класса или колхозного крестьянства. Не будем забывать, что Витгенштейн из одной формы жизни (кембриджской) собирался перейти в другую (советскую). Как можно реконструировать его представления об этих противоположных формах жизни? Буржуазная Англия для Витгенштейна — это царство неискренности, закрытости, спертости, мертвенности, стагнации. Все затянуты в корсеты и галстуки, все — дураки (это уж как водится — в 1942 году на вопрос его знакомой по Гай-госпиталю, где он работал санитаром, сколько человек, по его мнению, понимает его философию, Витгенштейн ответил — два: один из них — Гилберт Райл, второго он отказался назвать; скорее всего, вторым был он сам), трусы и лицемеры. А в Советской России он в своей рубахе с отложным воротником, грубых ботинках и мятых брюках будет гораздо в большей степени соответствовать тамошней *форме жизни*. В Советской России господ-

ствует открытость, динамизм (сегодня Сталин с Бухариным топят Троцкого, завтра, глядишь, уже Сталин топит Бухарина), все ходят в смазных сапогах, едят картошку с салом и играют на гармошке. Правду-матку режут в открытую, в кусты не бегут, а чуть что — сразу в морду. Аскетизм, презрение к деньгам и вообще любым материальным ценностям, к мещанству, одним словом. Стремление к правде и справедливости. Всё это Витгенштейну вполне импонировало. Разве он мог знать, что, когда в городе играют на гармошке, в деревне голодают. Что аскетизм и презрение к деньгам среди массы населения у избранных компенсировалось бесплатными кормушками. Это ему бы уже не понравилось. Это не есть справедливо. Тирания не страшит, когда на ней треугольная шляпа и серый походный сюртук. Когда же тирания — доносы друг на друга по пустякам и аресты, то это нечестно, товарищи. Я с вами в такую языковую игру не играю! Недаром свои интенции по отношению к России, Витгенштейн в письме к Кейнсу, проговорившись, назвал детскими. Они и были детскими и безответственными. Подобно отношениям с Фрэнсисом, письмам к Патиссону («буду рад вновь увидеть твою чертову физиономию») и общению с сумасшедшими в клинике Друри (которые, конечно же, в сто раз умнее, чем их врачи). Безответственным и несерьезным в очередной попытке уйти от исполнения своего долга на сей раз не на фронт и не в австрийскую деревню, а к фрезеровско-левибрюлевским «дикарям» — изучать «ндравы» — был самообман, связанный с ней. В очередной раз собираясь покончить с философией, Витгенштейн не хотел понимать цикличности своего характера, не хотел понимать, что это желание убежать, происходящее от того, что часть вопросов уже решена, пройдет со временем, и придется вновь возвращаться к тому месту, с которого решил убежать в сторону, и придется начинать всё сначала.

Действительно, характер Витгенштейн, если отбросить в сторону его педантизм, — это вполне русский характер: или всё или ничего. Но с таким характером не то что в России — в Австралии было бы жить небезопасно. Но он жил в Анг-

лии, продолжая любить Советский Союз. Началась Вторая мировая война, потом Великая отечественная.

Витгенштейну оставалось жить около десяти лет.

6.9. Осколки

Личность Витгенштейна, как можно видеть из предшествующего изложения, крайне противоречива. Она состоит как будто из осколков разных характеров. Витгенштейн то замкнут и погружен в себя (шизотимная установка), то, наоборот, общителен и мил (сангвиническая установка), то проявляет подозрительность и упрямство (паранойяльная установка), то кается в грехах (психастеническая установка), то агрессивен, то педантичен, то вдруг бросает всё и устремляется навстречу новым авантюрным проектам. Он настолько перфекционист, что в зрелом возрасте не может довести до конца свою главную книгу, и в этом его сходство с Кафкой (конечно, не только в этом) — неспешность оборачивается гиперуспешностью: незаконченная книга «Философские исследования» оказывается одной из главных философских книг второй половины XX века (так же, как романы Кафки). Эта парадоксальная осколочность, мозаичность конституции в сочетании с тяжелыми депрессиями позволяет говорить о шизотипическом строении психики Витгенштейна, то есть таком латентном практически бездефектном неврозоподобном (малопрогредиентном) развитии шизофрении, при котором схизис проявляется не в виде клинического расщепления внутри личности, скорее в виде таких парадоксов и противоречий, часть которых мы описали в жизни Витгенштейна. (Противоречие кроется в самом облике Витгенштейна. С одной стороны, ритуальная маска трагической серьезности и невозмутимости, запечатленная на всех или почти на всех фотографиях. Витгенштейн напоминает здесь знаменитого комика Бастера Китона, проделывающего свои трюки с невозмутимым выражением; с другой стороны, постоянное глумление (над Расселом, над чле-

нами Венского кружка) и макабрический эпистолярный юмор, которым он обменивался со своим лондонским другом Гилбертом Патиссоном.)

В литературе, описывающей полифонический характер [Бурно 1996; Добролюбова 1996; Волков 2000], считается, что особенностями этого типа личности являются непонятность, загадочность, трогательная чудаковатость/чудесность.

Остановимся подробнее на этих чрезвычайно важных для шизотипической личности осколках.

Прежде всего, это обсессивность. Обсессивным в жизни Витгшенштейна является навязчивое повторение одного и того же сценария, основные манифестации которого мы уже разобрали. Схема сценария такая: Витгенштейн занимается чем-то чрезвычайно важным и существенным — исследует философские проблемы логики, читает лекции в Кембриджском университете. Потом вдруг это ему надоедает, и он в пространственном и аксиологическом смысле перемещается на совершенно другую территорию — уезжает из Вены и становится деревенским учителем, уезжает из Англии в СССР с намерением там остаться и стать рабочим. Тем не менее, вскоре это ему тоже надоедает, и он, вкусив этой редуцированной в социальном смысле жизни, возвращается назад и принимается за новое серьезное дело.

Помимо навязчиво повторяющихся сценариев биографические данные позволяют найти ярко обсессивные черты не только на границах биографических периодов, но и внутри них.

Вспоминая о своем доме на Алеегассе, Витгенштейн не раз подчеркивал, что в доме было *девять* роялей. В Берлине в 1906 году Людвиг активно посещал оперу. По его словам, он ходил на спектакль «Нюрнбергские Мейстерзингеры» *тридцать раз*. Фаня Паскаль, например, учившая его в Кембридже русскому языку, утверждала в своих воспоминаниях, что видела том «Преступления и наказания» Достоевского, где рукой Витгенштейна были *проставлены ударения в каждом слове* (см. [Паскаль 1994]).

Интересную обсессивную историю из деревенской жизни Витгенштейна рассказывает Бартли:

> Витгенштейн находился в Траттенбахе уже второй год, когда во время масленицы <...> крестьянин Трахт, как обычно, отправил Витгенштейну вместе с одним из учеников жареные пирожки. Но мальчик, уже стоя на пороге комнаты Витгенштейна, съел два пирожка. На следующий день на уроке учитель спросил его: «Сколько пирожков ты съел у меня?» Ученик, пораженный тем, что Витгенштейн узнал о его поступке, густо покраснел и пролепетал: «Я съел два пирожка». Тогда Витгенштейн похвалил его за правдивый ответ и вместо наказания объяснил ему, что Трахт вложил в пакет незамеченный им листок бумаги, на котором стояла цифра «13», чертова дюжина [Бартли 1994: 225]. (Вспоминается толстовское «Перед обедом мать сочла сливы» — см. «Психотический дискурс».)

А вот о постройке доме на Кундмангассе:

> В сущности, любой дом весь состоит из деталей, и Витгенштейн руководил их построением почти с фанатической скрупулезностью. Когда слесарь спрашивал его: «Скажите мне, господин Инженер, неужели для вас так важен каждый миллиметр?», Витгенштейн, еще не дождавшись конца вопроса, рычал: «Да!» <...> Радиаторы, которые задумал Витгенштейн, ставились целый год, потому что в Австрии не нашлось того, чего хотел Витгенштейн, и детали пришлось выписывать из-за границы [Monk 1990: 236].

Много рассказов сохранилась также о чудачествах и капризах Витгенштейна

7 сентября 1912 г. друзья отправились путешествовать. В дороге Пинсента удивляли тяготение Витгенштейна к роскоши и удобствам. Он предпочитал ездить первым классом и останавливаться только в первоклассных отелях. Дэвид также страдал от тяжелого характера Витгенштейна, у которого настроения менялись несколько раз в день. Он то ходил постоянно надутым (silky), то был необыкновенно радушным и приветливым. Он принялся учить Пинсента математической логике, и оба были довольны друг другом —

Пинсент оказался хорошим учеником, а Витгенштейн — хорошим учителем.

На обратном пути они по предложению Пинсента заехали в Бирмингем к его родителям. Там они посетили филармонию, где в программе был «Реквием» Брамса, «Саломея» Рихарда Штрауса, Седьмая Симфония Бетховена и мотет И. С. Баха. Витгенштейн наслаждался музыкой Брамса, отказался слушать Штрауса (он был консерватором в музыке и терпеть не мог музыку XX века) и покинул здание, как только закончилась симфония Бетховена.

Витгенштейн своими манерами произвел самое благоприятное впечатление несмотря на то, что чай у него полагалось пить из химической посуды —«обычная посуда казалась ему уродливой».

В начале поездки в Норвегию Витгенштейн был совершенно «надутый и злобный». В поезде к ним подсел незнакомый англичанин и предложил выйти вместе покурить. Витгенштейн не тронулся с места. Пинсент из вежливости пошел с англичанином и побеседовал с ним. Когда он вернулся, Витгенштейн со злобой сказал ему, что Пинсент может и дальше ехать с англичанином, если он ему так понравился. Пинсенту с трудом удалось его успокоить и привести в нормальное состояние духа.

Когда Витгенштейна выжили из деревенской школы (дело закончилось судом и медицинским освидетельствованием, так как его обвиняли в избиении учеников), он не сразу вернулся в Вену. Процесс и унижения, связанные с ним, сделали для него невозможным появление в обществе. В Англию он тоже на мог сразу поехать в таком состоянии. Он поступил всё с той же степенью максимализма, на которую он всегда был способен. Он решил сделаться монахом. К счастью, настоятель монастыря, к которому он обратился, был настолько умен, что отговорил его от этого шага, сказав, что те мотивы, которыми руководствуется Витгенштейн, не соответствуют критериям хорошего послушника. В качестве альтернативы Витгенштейн устроился садовником в монастыре в Хюттельдорфе, неподалеку от Вены. И эта ра-

бота хорошо на него психотерапевтически повлияла, так что в конце лета он уже почувствовал себя способным вернуться в Вену.

Оксфордский философ Джон Мэббот вспоминает, что когда он приехал (в середине 1930-х годов) на конференцию, он увидел в холле моложавого человека с рюкзаком, в шортах и рубашке с открытым воротом. Никогда раньше не видев Витгенштейна и приняв его за студента, приехавшего на каникулы, он сказал ему: «Боюсь, что здесь собираются философы». На что Витгенштейн ответил: «Я боюсь того же самого».

Живя в Кембридже, Витгенштейн был членом Клуба Моральных наук, вел там ожесточенные дискуссии и время от времени закатывал скандалы. Один из наиболее известных связан со знаменитым впоследствии философом, в прошлом членом Венского логического кружка, автором теории фальсификационизма Карлом Поппером. В середине 1940-х годов Поппер был приглашенным лектором в Кембридже. Однажды на заседании Клуба он предложил вопрос «Существуют ли философские проблемы?», и хотя вопрос был вполне в духе Витгенштейна, Поппер, согласно легенде, высказал его в такой жесткой форм, что спровоцировал Витгенштейна на вспышку гнева. Как рассказывал сам Поппер в своих воспоминаниях, они играли в покер и он сказал что-то касающееся валидности моральных правил. Витгенштейн, держа карты в руках, потребовал, чтобы Поппер привел хотя бы один пример морального правила. Поппер ответил: «Не угрожать приглашенным лекторам колодой карт». Витгенштейн взорвался и покинул помещение. Все были на стороне Поппера. Рассел сказал Витгенштейну, что он сам затеял эту свару [Monk 1990: 495].

Другой скандал, но уже не по вине Витгенштейна, разгорелся в мае 1947 года в Оксфорде, куда Витгенштейна пригласили выступить на конференции, посвященной обсуждению высказывания Декарта «Cogito ergo sum». По воспоминанию современников, здесь собрались практически все современные философы. Среди самых известных англичан

были Гилберт Райл, Джон Урмсон, Исайя Берлин и Джозеф Причард. Последний и затеял свару с Витгенштейном. Дело в том, что Витгенштейн совершенно игнорировал (во всяком случае, на первый взгляд) вопрос о cogito Декарта и говорил о том, что ему было интересно. Сохранился такой «диалог» между Витгенштейном и Причардом.

> *Витгенштейн.* Если человек говорит мне, глядя на небо: «Я думаю, что скоро пойдет дождь, поэтому я существую», то я не пойму того, о чем он говорит.
> *Причард.* Замечательно; однако мы здесь собрались для того, чтобы узнать, имеет ли силу Декартово *cogito*.

Как вспоминают участники конференции, Причард обрывал Витгенштейна семь раз. Мэри Уорнок, философ из Оксфорда, описала Причарда как «глухого старика с ужасным кашлем, шаркающего ногами от отвращения», питаемого к Витгенштейну. В довершении ко всему Причард умер через неделю после конференции.

В Оксфорде за прием Витгенштейна отвечала его ученица Элизабет Энком, после его смерти ставшая одним из его душеприказчиков и известных философов-аналитиков, в частности, она была одним из первых и наиболее глубоких интерпретаторов «Трактата». В 1940-е годы она часто приезжала в Кембридж слушать лекции Витгенштейна. Она была из тех учеников, которые всей жизнью проникались учением Витгенштейна, его методом. «Годами, — писала она, — я проводила время в кафе, глядя на предметы и задавая самой себе вопросы вроде “Я вижу сверток. Но что я вижу на самом деле? Как я могу сказать, что я вижу нечто большее, чем желтое пятно?”» [Monk 1990: 497].

Чрезвычайно интересна также история работы Витгенштейна в лондонском госпитале. На протяжении первых лет мировой войны 1939–1945 гг. Витгенштейн, будучи в Кембридже, не находил себе места от того, что он не может найти никакой работы помимо академической. Шла война, Лондон бомбили немцы, и преподавать философию в этой ситуации ему казалось особенно бессмысленным.

Жизнь Витгенштейна переменилась, и он нашел примерно то, чего искал, благодаря родному брату Гилберта Райла, оксфордского философа, одного из основателей лингвистической философии, с которым он познакомился на конференции в Бирмингаме в 1938 г., а затем близко с ним дружил. Джон Райл был профессором физики в Кембридже, но во время войны, имея медицинское образование и авторитет, стал главным врачом в Гай-госпитале в Лондоне. В сентябре 1940 г. Витгенштейн написал Джону Райлу с просьбой встретиться с ним в госпитале. Райл, который не был прежде близко знаком с Витгенштейном, пригласил его на ланч, и Витгенштейн произвел на него глубокое впечатление. «Он один из самых знаменитых философов мира, — писал Райл жене, — при этом он носит зеленую рубашку с открытым воротом и у него очень привлекательное лицо» [Monk 1990: 431]. Это удивление со стороны Джона Райла объясняется тем, что так же, как и Витгенштейн, он долгие годы преподавал в Кембридже и помнил его мертвящую атмосферу последних годов и важных, чопорных профессоров, совершенно не похожих на Витгенштейна. Отсюда мы можем сделать достаточно важный для нас вывод, что недовольство Кембриджем со стороны Витгенштейна, с жалобами, что там спертый воздух и т. д., нельзя целиком списывать на чувствительную эксцентричность самого Витгенштейна. А может быть, они с Джоном Райлом просто оказались родственными душами. Ведь обоих их никто не просил покидать профессорский пост и становиться одному врачом, другому — санитаром.

Официально должность Витгенштейна в госпитале называлась «аптечный носильщик» (dispensary porter). Это означает, что в его обязанности входило разносить лекарства из больничной аптеки по палатам.

Джон Райл оценил поступок Витгенштейна — переход с места профессора Кембриджского университета на место «аптечного носильщика» — и поэтому никому в госпитале не говорил, что новый санитар на самом деле является «известнейшим в мире философом». Правда, работая в госпи-

тале, Витгенштейн жил и столовался вместе с медицинским персоналом, что одно могло уже навести на размышления об идентичности нового санитара, так как немедицинская часть обслуги госпиталя и обедала, и жила за его пределами. Вскоре его узнал госпитальный гематолог доктор Уотерфилд, который встречал Витгенштейна в Кембридже, в Клубе Моральных наук. На его удивленное приветствие с широко открытым ртом Витгенштейн зашипел: «Ради всего святого, не говорите, кто я такой!» Но вскоре практически все в госпитале уже знали, кто он такой, и называли его не иначе, как «профессор Витгенштейн».

Работая санитаром, Витгенштейн продолжал оставаться философом. По свидетельству жены Джона Райла, он разносил лекарства по палатам, а затем советовал пациентам не принимать их. Когда руководителя Витгенштейна по аптечным делам мистера Иззарда через много лет спросили, помнит ли он Витгенштейна, он сказал: «Конечно, отлично помню. Он пришел к нам работать и, проработав три недели, пришел ко мне и объяснил, как лучше организовать место. Видите ли, это был человек, который привык думать» [Monk 1990: 433].

На новый, 1942 год Джон Райл решил выполнить наконец обещание, данное им своей жене, и привезти Витгенштейна к ним в дом в Сассекс. К счастью для биографов Витгенштейна, в это время в доме был 15-летний сын Райлов Энтони, который оставил интересные записи о необычном госте:

> Папа и еще один австрийский (?) профессор по имени Винкенштейн (спеллинг?) появились в 7.30. Папа скоре усталый. Винк ужасно странный — не слишком хорошо говорит по-английски <...>.
>
> Мы провели весь день в спорах — он невозможный человек. Каждый раз, когда ты говоришь что-нибудь, он говорит: «Нет-нет, дело не в этом». Может, для него дело не в этом, а для нас в этом. Слушать его утомительно. После чая я показывал ему местность вокруг дома, а он наставлял меня в том, чтобы я был добр с нечастными маленькими детьми (беженцами, которых мать Энтони разместила у себя дома. — *В. Р.*).

Благодаря Джону Райлу Витгенштейн в апреле 1942 г. согласился наконец на операцию по удалению камней из желчного пузыря. Витгенштейн никогда не доверял английским врачам и всерьез считал, что Рамсей и Скиннер могли бы избежать преждевременной смерти, если бы им была оказана адекватная помощь. Соглашаясь на операцию, он потребовал, чтобы ему не делали общего наркоза и чтобы перед ним поставили зеркало так, чтобы он мог наблюдать за ходом операции. Всё это было исполнено, а поскольку под местным наркозом операция проходила для пациента болезненно и психологически тягостно, Джон Райл всё время операции сидел рядом с Витгенштейном и держал его руку в своей.

После смерти Скиннера Витгенштейн чувствовал себя одиноким. Работа в госпитале давала ему нравственное удовлетворение, но психологически он вновь чувствовал себя несчастливым. Вновь начались депрессии. Некоторое облегчение последовало, когда он подружился с одним из своих коллег по госпиталю Роем Форакром. Это был молодой человек, обладавший чувством юмора и веселым характером. Когда Витгенштейн начинал кипятиться, Рой говорил ему «Остынь, Проф!», что Витгенштейну чрезвычайно нравилось [Monk 1990: 443]. Посетив квартиру Витгенштейна в Кембридже, Рой был крайне изумлен, обнаружив там вместо ожидаемых книг по философии пачки журналов с детективными рассказами.

А вот что вспоминал Норман Малкольм о приезде Витгенштейна к нему в Америку:

> Однажды во время ланча моя жена подала швейцарский сыр и ржаной хлеб, которые Витгенштейн очень любил. После этого он обычно всякий раз в той или иной форме настаивал, чтобы на столе были только сыр и хлеб, и почти не обращал внимания на те разнообразные блюда, которые готовила моя жена. Витгенштейн заявил, что для него не имеет большого значения, *чем* он питается, если это всегда *одно и то же*. Когда на стол подавалось особенно аппетитное блюдо, я иногда восклицал: «Hot Ziggety!» — сленговое выражение, которое я слышал

мальчиком в Канзасе. Витгенштейн заимствовал у меня это выражение. Было невероятно смешно слышать, как он восклицал «Hot Ziggety!» — когда моя жена ставила перед ним хлеб и сыр. Во время первой половины своего пребывания у нас Витгенштейн настаивал на том, чтобы помогать мыть тарелки после еды.<...> Однажды он строго отчитал меня за то, что я недостаточно хорошо ополоснул посуду. <...>

Одним из любимых выражений Витгенштейна было «Оставь эту *чертову* штуку, как *есть*!» (Leave a *bloody* thing *alone*! Несомненно это из общего лексикона с Гилбертом Патиссоном. — *В. Р.*). Он произносил эту фразу очень выразительно, с подчеркнутой торжественностью в голосе. Она приблизительно означала, что эта самая «штука» в порядке и не надо стараться ее исправить.

Когда однажды у нас перестал работать слив, Витгенштейн проявил самый живой интерес, помогая мне починить туалетный бачок. Он был явно неравнодушен к техническим проблемам. Когда бачок был починен, я предложил сделать еще одно приспособление, но Витгенштейн остановил меня словами: «Оставь эту *чертову* штуку как *есть*!» В Триннити-колледже Витгенштейн как-то брал меня с собой, чтобы взглянуть на один хорошо работающий туалет и изучить его конструкцию, и сейчас он весьма неодобрительно отзывался о конструкции нашего. Он всегда очень высоко ценил хорошую работу и высказывал в подлинном смысле моральное осуждение в адрес плохой. Ему было приятно думать, что могут быть мастера, которые стремятся довести свою работу до совершенства по одной единственной причине: просто потому, что так *должно быть*.

Летом погода была очень жаркой и в комнате Витгенштейна на третьем этаже часто было душно. Он однажды сказал, что проволочная сетка на окнах препятствует свободному движению воздуха, и спросил, почему ее нельзя убрать. Я ответил, что если это сделать, то в комнате будет много насекомых, что еще хуже, чем жара. Витгенштейн усомнился в этом. Он заметил, что в Англии и Европе на окнах обычно нет сеток. Я ответил, что в Америке больше насекомых. Витгенштейн не поверил этому, и когда он через некоторое время вышел на прогулку, то внимательно стал разглядывать дома, чтобы убедиться, есть ли там на окнах сетки. Он обнаружил, что сетки были везде, но отреагировал несколько неожиданно: вместо того, чтобы согласиться, что в этом есть свой резон, он с раздра-

жением заметил, что американцы жертвы широко распространенного и глупого предрассудка относительно необходимости оконных сеток [Малкольм 1994].

А вот уже не чудачество, а скорее чудо, которое сотворил Витгенштейн в Траттенбахе:

На фабрике остановилась паровая машина. Приглашенные из Вены инженеры не смогли ее починить. Они посоветовали разобрать ее и отправить на ремонт в столицу, чем повергли в уныние директора и рабочих. Тогда Витгенштейн попросил Бергера добыть для него от фабричного мастера разрешение на осмотр машины. Мастер неохотно согласился, и Витгенштейн в сопровождении Бергера появился на фабрике. Он обследовал машину со всех сторон и велел позвать на подмогу четырех рабочих. Следуя указаниям Витгенштейна, рабочие принялись ритмично постукивать по машине, и к удивлению присутствующих она заработала. Витгенштейн сначала было отказался от предложенного ему вознаграждения, но потом, уступив настоятельным просьбам, согласился на то, чтобы фабрика обеспечила детей шерстяной одеждой, а Ноерурер распределил бы ее между ними [Бартли 1994: 209].

Была ли в Витгенштейне загадочность? Пожалуй, самым загадочным было то, что, с одной стороны, он видится совершенным психом, невыносимым «сумасшедшим профессором», непредсказуемым человеком не от мира сего, с другой стороны, он представляется (не только нам, но и практически всем его мемуаристам, знавшим его лично) человеком чрезвычайно ясного ума, мудрым, добрым и прекрасным.

Глава седьмая

«Фантомас»

9.1. Метаморфозы безумия

При фобии в случае маленького Ганса белые лошади у него отождествлялись с отцом, а большой и маленький (измятый) жираф соответственно — с отцом и матерью. Можно, таким образом, сказать, что в его сознании (бессознательном?) отец превратился в лошадь с усами (у лошади, которой он испугался, было черное пятно под носом) и в жирафа с длинной шеей (по Фрейду, эквивалентом пениса), а мать — в измятого жирафа (измятость Фрейд интерпретировал как женские половые органы) [Фрейд 2007 <1907>].

При конверсионной истерии полученная субъектом травма трансформируется в соответствующий симптом. Например, человек когда-то получил пощечину или его просто оскорбили (как бы он получил символическую пощечину) и у него возникло воспаление тройничного нерва, носящее истерический характер. Здесь механизм превращения наиболее простой и очевидный, оттого что с семиотической точки зрения истерия является наиболее выраженной: вот травма — вот симптом. К тому же в истерии реализуется тот механизм жизни, который мы назвали различием, то есть истерический больной прибегает к различны стратегиям поведения. Истерик может реализовать мутизм, то есть перестать говорить, у него могут возникнуть стигмы, комок в горле, астазия-абазия (то есть он может перестать стоять и ходить) и многое другое вплоть до истерической беременно-

сти, причем все эти истерические симптомы реализуются либо последовательно, один за другим, либо вперемежку.

В противоположность истерии при неврозе навязчивых состояний реализуется механизм повторения. Такой человек всё время может что-то считать, в голове у него крутятся обрывки навязчивых мелодий или стихотворных строк, он совершает неукоснительно повторяющиеся изо дня в день ритуалы и т. д. Какая же парадигма превращения господствует при неврозе навязчивости? Ведь повторение вроде бы исключает всякое становление, к тому же внезапное. Личность не только педантична, она еще и мистична. Такие невротики верят в приметы и, кроме того, обладают тем, что Фрейд назвал «всемогуществом мысли». Подобно тому, как в примитивной магии человек прокалывает булавкой изображение врага, и тот умирает (превращается в покойника, в безжизненное тело), почти точно так же невротик навязчивости считает себя способным влиять на ход событий. Например, если какой-то близкий этому невротику человек умирает, он может считать, что именно он виноват в этом, потому что не осуществил всего один раз какой-то ритуал, скажем, не помолился на ночь за этого родственника. Фрейд в статье о «человеке-крысе» рассказывает, что его пациент считал, что если он женится на своей возлюбленной, его отец умрет [Фрейд 2007b <1909>].

А какие превращения происходят при депрессии? Они происходят на границе между сном и пробуждением. Сон — единственное утешение депрессивного человека. Во сне он может быть совершенно счастливым, он видит своих любимых людей, например давно умершего отца, совершает научные открытия и т. д. (То, что во сне одно может превращаться в другое, настолько тривиальный факт, что мы об этом говорить не будем.) Поэтому момент утреннего пробуждения для него ужасен. Он вдруг осознает, что предстоит мучительный, страшный день, полный тоски, подавленности, отчаянья, тревоги, чувства вины. Но бывает и так, что утром депрессивный человек себя чувствует ужасно, а вечером гораздо лучше, и к моменту отхода ко сну он может

ощущать себя совершенно счастливым — ведь впереди ночь со сладкими сновидениями, а об утре он старается не думать. И часто, когда он ложится спать, ему кажется, что он выздоравливает. А утром всё начинается сначала.

О том, какое почти чудесное превращение происходит при переходе из депрессии в гипоманию, мы уже писали выше. В самой гипомании превращения происходят на каждом шагу. Вспомним, как Остап Бендер разворачивал перед васюкинцами невероятный проект шахматной столицы, как он превратил Кису Воробьянинова в глазах «заговорщиков» в отца русской демократии, как из практически нищего превратился в миллионера, и так далее. Сюда же относится знаменитая речь пьяного Хлестакова перед насмерть напуганными чиновниками, когда он начинает воображать себя генералом, которому все льстят, и т. д. (Хлестаков — истерик, но истерики, особенно ювенильные, могут быть веселы и беззаботны, и часто их не отличить от гипоманиаков.)

При паранойе, особенно при бреде ревности, все объекты в принципе превращаются в один объект — в объект ревности, Вещь Ревности. Что это значит? Патологический ревнивец, как известно, во всех мужчинах видит потенциальных или реальных любовников своей жены. Если он уже находится на грани шизофрении, он может даже считать, например, что жена изменяет ему с ротой солдат. Но удивительно, что не только одушевленные объекты, но в пределе *все* объекты превращаются в один универсальный объект ревности. Если ревнивый параноик видит на стене портрет Пушкина, он думает, что жена изменяет ему с Пушкиным, ну или хотя бы, положим, *предпочитает* ему Пушкина — скажем, всё время читает его стихи. Если он видит кошку, ему приходит в голову мысль, что жена его похотлива, как кошка; если он видит стол, то ему приходит в голову, что жена ему изменяет с любовником на столе, и так далее.

При паранойяльном бреде отношения больному кажется, что все люди за ним смотрят, наблюдают и, по-видимому, с недобрыми намерениями — бред отношения может перерасти в бред преследования. Но может быть и противопо-

ложный вариант: параноику может казаться, что люди обращают на него внимание потому, что он такая значительная личность. Бред отношения может сразу, минуя стадию преследования, трансформироваться в бред величия. мегаломанию, когда человек превращается в Наполеона, Иисуса Христа, античного бога Диониса (Ницше), испанского короля (гоголевский Поприщин, герой «Записок сумасшедшего»), и так далее.

Мы уже вкратце писали выше о множественных, или диссоциативных, личностях, в которых превращения происходит в прямом смысле. То есть в одном человеке живут два или более и один время от времени превращается в другого. Уже Пьер Жане считал многих больных, диагностированных в качестве истериков, множественными личностями. Сейчас пересматриваются многие случая Фрейда и его учителя Бройера. Например, одна из самых знаменитых истеричек Анна О. (Берта Паппенгейм), одна из героинь «Исследований истерии» Брейера и Фрейда, книги, вышедшей в 1896 году и заложившей основы психоанализа, по мнению современных психоаналитиков, была скорее диссоциативной множественной личностью. Ненси МакВильмс, автор известного руководства «Психоаналитическая диагностика» пишет:

> Пребывая в одном из этих состояний, она распознавала свое окружение. Была меланхоличная и тревожна, но относительно нормальна. В другом состоянии — галлюцинировала и была, так сказать, «непристойной»: оскорбляла людей и бросала в них подушками... Если что-то попадало в комнату или кто-нибудь входили или выходил из нее во время другого состояния), она жаловалась, что «теряет» время [1] и указывала на пробелы в потоке ее сознательных мыслей. В те моменты, когда ее сознание было совершенно чисто, женщина страдала... от того, что имела два «Я» — одно настоящее, а другое злое, заставлявшее ее себя вести плохо [МакВильямс 1998: 418].

[1] Здесь явно неадекватный перевод. Очевидно, что имеется в виду, что она в своем «другом стоянии» не «теряла время», а скорее как бы выпадала из него, то есть когда она приходила в первое «хорошее» состояние, она не помнила тот отрезок времени, когда она находилась в «другом состоянии», нехорошем и злом.

По мнению исследователей множественной личности, эти расстройства чаще всего происходит от сильного стресса в детстве, чаще всего от изнасилования. То есть в этом случае «плохая» часть личности как бы представляет собой спроецированного насильника, а хорошая — жертву. Разумеется, в каждом человеке заложена двойственность и множественность. Каждому человеку можно сказать: «Но вчера ты говорил совершенно противоположное». В этом плане здесь необходимо поговорить об учении Георгия Ивановича Гурджиева о множественном Я.

Одним из фундаментальных оснований системы Гурджиева является положение, в соответствии с которым всякому обычному человеку лишь кажется, что он является целостной личностью, на самом же деле он состоит из многочисленных маленьких «я», и одно из направлений работы в этой системе сосредоточено на том, чтобы *создать* у человека единое сознание. Для этого человеку прежде всего необходимо осознать, что он не един, а множественен, прежде всего разделить свою ложную личность (термин, который, кстати, употребляется не только в системе Гурджиева, но и у Рональда Лэйнга) на Наблюдаемое и Наблюдающее Я. Причем Наблюдающее Я должно постепенно стать хозяином положения, поработить и уничтожить те «плохие маленькие я», которыми наполнена ложная личность человека. Так, один из наиболее авторитетных последователей Гурджиева Морис Николл говорит о «подозрительных я» (явный аналог паранойяльной личности в европейской психиатрической традиции), «я самооправдания», Воображаемом Я, главный враге Наблюдающего Я, «я злословия» (напрашивается аналогия с понятием «толков» у Хайдеггера и «пустой речи» у Лакана), «беспокоящемся я» (то есть, в сущности, тревожная часть личности), «усложняющем и все запутывающем я» (близко к психастеническому характеру), «я, которые любят болеть» (ср. представление о рентности и вторичной выгоде в психоанализе).

Но есть и полезные, Рабочие Я, которые нужно всячески поощрять, в то время как с другими, вышеперечислен-

ными, надо безжалостно расправляться, поскольку они чрезвычайно опасны, вредны и совершенно бесполезны для человека [Николл 2004].

Сравним это с высказыванием современного психолога В. Н. Цапкина, взятом из его статьи с характерным названием «Личность как группа и группа как личность»:

> Многие философы, психологи и психотерапевты сегодня решительно заключают, что представление о монолитной, «монологической» личности является рудиментом эпохи рационализма, продуктом картезианско-ньютоновской картины мира. Пожалуй, ни в какой другой области полифоническая модель личности не показывает с такой силой свою эвристическую мощь, как в практике психотерапии и психологической помощи [Цапкин 1994: 13].

Шизотипическое расстройство личности, или, как его раньше называли, вялотекущая (малопрогредиентная) шизофрения, играет особую роль в культуре XX века. Это не просто болезнь, это способ видеть мир (в гораздо большей степени, чем другие заболевания). Это *современный* способ видеть мир. Что же такое шизотипическое расстройство, и какие превращения там происходят? Это такое положение вещей, при котором личность состоит как бы из осколков различных характеров (частей, или радикалов). То есть человек может быть одновременно замкнуто-углубленным шизоидом и добродушным сангвиником или одновременно педантичным ананкастом и капризным истериком. В общем-то, в какой-то степени каждый человек имеет в себе черты всех характеров, но на уровне наслоений, а не ядра. В шизотипическом, или полифоническом, как называет его проф. М. Е. Бурно, характере нет ни ядер, ни наслоений, а есть только осколки. Говоря в двух словах, шизотипист — это постмодернист по своему мировосприятию, то есть он, в первую очередь, равнодушен к проблеме истины (для него существует много истин, которые превращаются одна в другую).

В соответствии с этим важнейшим риторическим приемом шизотипического искусства XX века является такое

построение дискурса, при котором он делится на несколько частей, каждая из которых излагает свою версию тех событий, которые произошли в текстовой реальности. Наиболее известные тексты этой традиции — это рассказ «В чаще» Акутагавы (и фильм Куросавы «Росёмон», сделанный по нему) и роман Фолкнера «Шум и ярость». В современной литературе самый яркий текст такого рода, конечно, — «Хазарский словарь» Павича. Во всех этих случаях текст делится на несколько частей и в каждой излагается версия событий, противоречащая соседней. На чьей стороне правда, так и остается неизвестным. В шизотипическом расколотом мозаическом сознании происходит примерно то же самое. Есть правда шизоида, есть правда ананкаста, есть правда истерика, но нет одной-единственной истины, на которую можно было бы опереться. В этом и большое достоинство шизотипической личности, которой не грозит стать фанатиком или фундаменталистом, и в этом ее большое несчастье, так как она постоянно находится в вечных сомнениях самого глобального порядка. Обычно ее не устраивают даже такие элегантные своей толерантностью философские идеи, как, например, философское расширение принципа дополнительности Бора или еще что-нибудь в таком роде.

Итак, один осколок, один характер внутри шизотипической личности превращается в другой, депрессивный мир у шизотиписта легко превращается в гипоманиакальный, а вязкий педантический мир обсессивного может с легкостью превратиться в изящный, полный внутренней свободы мир истерической личности. То есть, говоря языком философии XX века, шизотипическая личность живет на пересечении множества возможных миров.

Значение шизотипии (считать ли ее малой шизофренией или отдельным заболеванием, к чему склонны психиатры ныне) в культуре XX века огромно. Достаточно перечислить культурных героев XX века, которые принадлежат этой ментальной традиции. Джеймс Джойс, Франц Кафка, Михаил Булгаков, Сальвадор Дали, Жак Лакан, Жиль Делёз, Карл Юнг, Рене Магритт, Вильгельм Райх, Мелани Кляйн, Фриц

Перлз, Атонен Арто — шизотиписты и «здоровые шизофреники» (термин М. Е. Бурно) даются мной вперемешку, так как не всегда просто отличить одного от другого. А. В. Шувалов, например, считает, что у Кафки было шизотипическое расстройство личности, я же склонен полагать, что это была шизофрения simplex (простая шизофрения — без бреда и галлюцинаций, с одними только так называемыми негативными признаками: страх, опустошенность, тягостность бытия, соматоформные расстройства).

Шизофрения, Большая Шизофрения также является не просто болезнью XX века, а одним из его культурных символов. Тем интересней, что шизофрения является болезнью превращений par excellence. Превращения могут происходить на грани бреда и адекватного состояния, особенно при такой разновидности, как парафрения, когда больной поочередно живет в двух мирах — то в бредовом, то в нормальном. Когда он выходит из бреда, он превращается в обычного человека.

Таким был, например, Даниил Андреев, который, сидя в тюрьме, днем проявлял себя как добрый, отзывчивый и совершенно нормальный человек, а ночью его преследовали видения, он общался с иными мирами и писал свою знаменитую впоследствии «Розу мира».

Я приведу еще устный пример профессора М. Е. Бурно.

Когда он работал в сельской амбулатории, туда приводили иногда простых мужиков с острой параноидной шизофренией, соответственно с бредом — бред этот был очень интересен, богат и красочен. Но когда этих мужиков закалывали нейролептиками, они превращались в обыкновенных туповатых крестьян.

Третий случай — это когда человеку кажется, что он превратился в какое-то, как правило, неприятное существо. Здесь нельзя не вспомнить рассказ «Превращение» Кафки, в котором герой превращается в огромное насекомое. И затем следуют типичные проявления негативных признаков шизофрении — отчуждение от людей, прежде всего родственников, всё бóльшая опустошенность и смерть.

Приводим классическое описание бреда преследования из знаменитого руководства Э. Блейлера:

> Больные чувствуют, что и предметы, и люди, окружающие их, стали какие-то неприветливые («стены в моем собственном доме хотели меня сожрать»). Затем они вдруг делают открытие, что определенные люди, делают им или другим людям знаки, касающиеся больных. Кто-то покашлял, чтобы дать знать что идет онанист, убийца девушек; статьи в газетах более чем ясно указывают на больного; в конторе с ним плохо обращаются, его хотят прогнать, ему дают самую трудную работу, за его спиной над ним издеваются. В конце концов, всплывают целые организации, созданные ad hoc, «черные евреи», франкмасоны, иезуиты, социал-демократы; они повсюду ходят за больным, делают ему жизнь невозможной, мучают его голосами, влияют на его организм, терзают галлюцинациями, отнятием мыслей, наплывом мыслей [Блейлер 1993: 77].

(Здесь нет нужды, так же как и в случае сновидения, комментировать превращения в бреде преследования; также со времен раннего психоанализа стало общим местом уподобление сновидения психозу.)

Часто в преследователей превращаются родители. В «Медном всаднике» Пушкина показано оживание статуи Петра (отца новой России) и преследование им Евгения. Петр — это то, что Лакан называл Именем Отца. Это символическая фигура властного СуперЭго, часто Бога (отсюда «Да светится Имя Твое!» из молитвы «Отче наш»). Имя Отца становится одним из самых мощных преследователей при шизофрении. Часто оно может совпадать с реальным отцом, как это было у Кафки. Отец в припадке ярости мог сказать маленькому Францу «Я разорву тебя на части», и мальчик верил, что отец действительно на это способен. (Разрывание на части, фрагментация тела играет важную роль в архаических жертвоприношениях. Отголосок его встречаем в Евангелиях, когда на Иисусе разрывают одежду перед казнью.)

Роль Имени Отца как Бога чрезвычайно важна в одном из самых знаменитых «случаев», описанных Фрейдом, в так

называемом случае Шрёбера. Даниэль Шрёбер, председатель дрезденского суда, очень почтенный человек, заболел психическим расстройством, напоминающим шизофрению, — такого слова тогда еще — конец XIX века — не было (Фрейд определяет его как dementia paranoids). После того как Шрёбер выздоровел, он написал и опубликовал один из самых бесценных источников по психопатологии — «Мемуары нервнобольного». Конечно, он был не «нервнобольной», а тяжелый психотик с развитым бредом, в котором активную роль играет Бог и ангелы — с ними у Шрёбера устанавливаются тесные и поначалу враждебные отношения. Для нас важно, что однажды Шрёберу пришла идея, что для того, чтобы спасти человечество, он должен *превратиться* в женщину, совокупиться с Богом и нарожать новых людей.

В качестве примера психотических отождествлений-превращений приведем также обезумевшего Ницше, который подписывал открытки именами *Дионис* и *Распятый* (отождествлял-таки себя с Христом).

Почему превращения играют столь большую роль при шизофрении? Сознание здесь, согласно психоаналитическим воззрениям, регрессирует к архаическому первобытному, мифологическому по своей сути сознанию, в котором нет тождества субъекта самому себе, потому что нет еще самого понятия субъекта, «господствует всеобщее оборотничество», то есть тотальное превращение одного в другое (А. Ф. Лосев).

В индийской мифологической философии *санкхъя* жизнь представляется как «вращение трех *гун*», своеобразных механизмов жизни — энергичного агрессивного, «острого» начала *раджас*; инертного, пассивного, «тупого» начала *тамас* и уравновешивающего их начала *саттва*. «Гуны вращаются в гунах», всё превращается во всё. Сходную картину тотального превращения дает «И-Цзин» — китайская классическая книги перемен.

7.2. Превращения в сюжете

Теперь обратимся к роли превращения в сюжете художественного дискурса.

Все модальности имеют сюжетообразующий характер.

1. Алетические. Сюжет возникает тогда, когда один из членов модального трехчлена меняется на противоположный или соседний, например невозможное становится возможным. Так, в истории о Тангейзере епископ объявляет, что скорее его посох зацветет, чем Бог простит поэта Тангейзера за воспевание языческой богини Венеры. Герой становится изгнанником и странником, Бог прощает его, и посох епископа расцветает.

2. Деонтические. Сюжет возникает тогда, когда, например, запрет нарушается. Герой совершает преступление, как Раскольников, или жена изменяет мужу, как Анна Каренина.

3. Аксиологические. Сюжет возникает тогда, когда безразличное становится ценным. Например, когда герой влюбляется в прежде не замечаемого им человека. Одновременно он может и нарушить запрет, как поступила Анна Каренина. Как правило, эти два типа сюжета составляют пару: погоня за ценностью приводит к нарушению запрета.

4. Эпистемические. Это сюжеты тайны или загадки, когда неизвестное становится известным. Эпистемический сюжет — самый распространенный в литературе; на нем построены целые жанры (комедия ошибок, детектив, триллер).

5. Пространственные. Сюжет возникает тогда, когда герой, например, уезжает путешествовать, изменяя модальность «здесь» на модальность «там». Это сюжет «Божественной комедии» Данте, «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева, «Писем русского путешественника» Карамзина.

6. Временны́е. Сюжет времени возникает и становится популярным в литературе XX века, когда под влиянием теории относительности создается и разрабатывается сюжет путешествия во времени.

Для того чтобы сюжет был вообще возможен, необходимо линейное время, отграничивающее текст от реальности. Разберем трагедию Софокла «Эдип-царь».

Рассмотрим два высказывания.

(1) *Эдип убил встреченного им путника и женился на царице Фив.*
(2) *Эдип убил своего отца и женился на своей матери.*

Первое высказывание содержит скрытую загадку, второе — уже раскрытую. В чем тут секрет? Оба высказывания говорят об одном и том же:

(3) *Эдип убил X и женился на У, —*

но по-разному. Эдип не знал, что незнакомец, встреченный им на дороге, его отец, а царица Фив его мать. Он совершил эти действия по ошибке. Ошибка qui pro quo («одно вместо другого») коренится в самом языке.

Каждое имя может быть описано по-разному. Лай — это царь Фив, отец Эдипа, незнакомец, которого Эдип встретил на дороге. Иокаста — царица Фив, мать Эдипа, жена незнакомца, которого Эдип встретил и убил. Эти выражения отсылают к одному объекту, но имеют разные смыслы. Но ошибка заключается как раз в онтологизации смыслов. Эдип знал, что ему предсказано, что он убьет собственного отца, поэтому он бежал из родного дома, не зная, что покидает своих приемных родителей. Если бы ему хотя бы на секунду пришло в голову, что незнакомец, встреченный им на дороге, его отец, а царица Фив его мать, то он бы, конечно, не совершил всего этого. Но в сознании Эдипа это были разные люди. Он не мог подозревать своего отца в каждом встреченном им мужчине. Так развивается эпистемический сюжет ошибки qui pro quo. В наиболее чистом виде он встречается в комедии ошибок от Менандра и Плавта до «Комедии ошибок» и «Двенадцатой ночи» Шекспира (где реализуется архаический близнечный миф) и далее вплоть до романов Достоевского с их двойниками — реальными и идеологическими.

Но для того чтобы такой сюжет стал возможен, повторяем, необходима смена циклического мифологического времени на историческое линейное.

> Наиболее очевидным линейного развертывания циклических текстов является появление персонажей-двойников. <...> В одной из комедий Шекспира мы имеем дело с квадратом: два героя-близнеца, слуги которых также близнецы («Комедия ошибок») [Лотман 1992: 226–227].

Ясно, что подобного рода интрига теснейшим образом опутана бесконечными превращениями, связанными, прежде всего, с переодеваниями. Переодевание — это демифологизированное превращение. В комической опере Моцарта «Так поступают все женщины» («Cosi fan tutte») два героя переодеваются в экзотические костюмы, чтобы проверить верность своих возлюбленных: каждый является к возлюбленной другого в превращенном неузнанном виде.

Рассмотрим в плане связи сюжета qui pro quo с превращениями — отчасти пародируя Славоя Жижека — сюжет фильмов Андре Юнебеля про Фантомаса.

7.3. «Фантомас»

Три фильма про Фантомаса, прогремевшие в конце 1960-х – начале 1970-х годов занимают особую роль в нашем дискурсе о превращении. Лишь на первый взгляд кажется, что «Фантомас» — обычная криминальная комедия. Но чем тогда объяснить столь ошеломляющий успех этих фильмов, по тем временам сравнимый разве лишь с успехом сериала «Семнадцать мгновений весны»?

В плане превращений эти фильмы не знают себе равных: Фантомас превращается в журналиста Фандора, комиссара Жюва, тюремщика, затем во второй серии, «Фантомас разбушевался», — в профессора Лефевра (одновременно в профессора «превращается» и Фандор — то есть в этой серии действуют уже три двойника), затем в третьей серии,

ного, Символического и Воображаемого. Реальное как фантом, как абсолютное зло, дьявол, характеризуется тем, что у него нет собственной субстанции. Поэтому оно должно искать себе какую-то форму, какое-то тело. (Именно поэтому Иисус поместил бесов в свиней). Как остроумно и глубоко заметила в устном разговоре профессор Т. М. Николаева, «ЗЛО супрасегментно» (как ударение или долгота, которые надстраиваются над фонетической сегметной цепочкой слова). То есть ЗЛОму субъекту требуются субъекты-симулякры, на уровне Воображаемого, то есть на уровне Эго (идея приблизительной соотнесенности лакановских регистров Реального, Воображаемого и Символического как некоего подобия и развития фрейдовских субстанций — Оно, Эго и Сверх-Я — была высказана (также в устном разговоре) Александром Сосландом). Именно поэтому Фантомас надевает маски и фактически тела других людей — прежде всего Фандора, затем Жюва, потом профессора Лефевра и лорда Мак-Решли. Именно поэтому Фантомасу так важно закрепить себя на письме: он к делу и не к делу всем сует свою визитную карточку, где написано FANTOMAS, что является иллокутивным самоубийством, так как запись сама себя зачеркивает: Фантомас — это фантом, призрак, который не может быть зафиксирован на письме.

Фандор олицетворяет собой Символическое, Закон, кинематографический закон жанра триллера — это своеобразное декартовское cogito, противостоящее хаосу. Но Фандор не только противостоит Фантомасу как Символическое Реальному, но и слит с ним, подобно тому, как Реальное порой сливается с Символическим: например, приказ «Ты должен» равносилен, по Канетти, «отсроченной смерти» [Канетти 1997]. Почему мы говорим, что Фандор слит с Фантомасом? Потому что он его главный двойник, они любят одну и ту же женщину, невесту Фандора Элен (Милен де Монжо), и главное, что они оба олицетворяют изнанку Реального, его «непристойность», как сказал бы Лакан. Фантомас говорит Фандору: «Я превращу тебя в гения зла, от твоего имени и с твоим лицом я буду творить зло». В сущности,

Фантомас и Фандор в прямом смысле слова — близнецы и братья. Поскольку до конца так и неизвестно, во всяком случае, в этой версии истории про Фантомаса, кем является на самом деле Фантомас, и вполне возможно предположить, что они с Фандором, к примеру, разлученные в детстве близнецы — распространенный мотив в мировой литературе и мифологии близнечный миф: между братьями-близнецами с самого их рождения начинается соперничество.

Но самую главную роль в трилогии играет комиссар Жюв — без него фильма не было бы. Это человек, погруженный в сферу Воображаемого, в повседневную жизнь со всеми ее перипетиями. Конечно, Жюв главный герой этого фильма. Прежде всего, он противопоставлен Фантомасу как Воображаемое Реальному, повседневное — непостижимому. Жюв — маленький, нелепый, живой, подвижный, смешной, остроумный, веселый, неунывающий, по-своему умный и чрезвычайно изобретательный, а также храбрый и честный человек с неподражаемой мимикой Луи де Фюнеса. Фантомас — неподвижный, с застывшей маской, голова у него поворачивается только вместе с плечами; у него отличная фигура (как и у Фандора), он очень серьезен и начисто лишен чувства юмора, его мрачное «Ха-ха-ха!» совсем не веселое и лишь является выражением его пошло-романтической инфернальности. Фантомас пуст, опустошен, за маской ничего нет. Реальное всегда пусто, потому что на самом деле его не существует — это призрак — фантом — фантомас.

В отличие от фантомасовских превращения Жюва носят чисто житейский и исключительно сюжетообразующий характер. Так он переодевается в пирата на маскараде и приделывает себе искусственную пиратскую ногу, которая впоследствии оказывается пулеметом. Он придумывает себе третью механическую руку, которую можно вместе с пистолетом спрятать под плащом и в нужный момент вынуть ее и выстрелить во врага. За эту третью руку он попадает в сумасшедший дом. Диалог между «безумным» Жювом и невозмутимым психиатром, а затем помещение Жюва в палату с мягкими стенами делает его фигуру почти трагической: луч-

ший полицейский Франции, кавалер ордена Почетного Легиона, попадает в дурдом только потому, что он слишком сильно хотел покарать зло — а это обществу не требуется. Обществу в каком-то смысл выгодно держать Фантомаса — чтобы было про что читать в газетах (недаром в начале фильма на этом строит свою журналистскую карьеру Фандор).

Конечно, Жюв может быть смешон. Он во всех видит фантомасов. Он хватает за лицо Фандора и лорда МакРешли и кричит: «Фантомас, снимай свою маску!» Он говорит Фандору: «Я знаю, это *ты* — Фантомас», но он по-своему прав — на уровне экстенсионалов: Фандор — почти Фантомас, во всяком случае, это один и тот же человек, один и тот же актер.

Что касается фигуры Фантомаса, то он, несомненно, реализует адлеровский комплекс неполноценности, который дает гиперкомпенсацию в жажде власти над миром. Все его маски — это люди либо сильные (Фандор), либо богатые (Уолтер Браун, лорд МакРешли), либо интеллектуальные (профессор Лефевр). Но это лишь на уровне поверхностного сюжета, на уровне глубинном Фантомас продолжает оставаться воплощением Реального во всех трех сериях. Чего стоит, например, эпизод с говорящей лошадью в третьей серии, когда в сцене охоты Жюв садится на лошадь Фантомаса с прикрепленным к седлу радиоприемником, из которого раздаются голоса приспешников Фантомаса. Жюв изумленно смотрит на лошадь, которая шевелит губами, как будто это она говорит голосом Фантомаса, голосом Реального.

Реальное — это тотем, Медведь из «Локиса» и «Обыкновенного чуда», где превращения не происходит, так как герой, уже побыв медведем, слишком боится реального себя — дикого зверя, который может разнести принцессу на куски, когда она его поцелует.

Поэтому Фантомаса нельзя догнать и поймать, как нельзя догнать и поймать самого себя.

7.4. Как прекратить превращения?

Когда превращение становится однообразным: Авраам родил Исаака, Исаак родил Иакова и так далее еще очень долго, — то оно само превращается в повторение, в бесконечный регресс.

Можно ли остановить превращения?

Напомним, почему превращение не произошло в «Обыкновенном чуде»: потому что герой по-настоящему любил принцессу. Только нечто подлинное может прекратить круг сансары: любовь или окончательный уход в смерть, которая в буддизме оценивается как переход в подлинную реальность.

У Толстого есть повесть «Фальшивый купон». Она посвящена тому, как превращаются деньги, как от денег растет зло, зло разрастается, превращения становятся всё более ужасными, пока страшный убийца не встречает непротивления у жертвы.

Человеку сделали плохо — он ответил тем же — механизм защиты — проекция, модальность — негативная аксиология, то есть «**Плохое влечет за собой плохое**». В сущности, это инвариантное метавысказывание, характеризующее повесть «Фальшивый купон» в целом. Плохое влечет за собой еще большее зло, и это зло растет в геометрической прогрессии. Вот в этом и состоит сюжет повести. Здесь задействована буддийская идеология, которую Толстой в поздние годы (повесть была закончена 1904 году) очень хорошо знал. В целом здесь важны следующие понятия: понятие *кармы* и *круга сансары*. Буддизм учит, что сущность человека под влиянием его поступков постоянно меняется. *Поступая плохо, человек пожинает болезни, бедность* и *унижения*. Поступая хорошо, он вкушает радость и умиротворенность. Таков *закон кармы* (то есть морального воздаяния), который определяет участь человека и в этой жизни, и в будущих перевоплощениях. Этот закон составляет механизм *сансары*, который называется *бхавачакра*, *колесо жизни* или *круг санса-*

ры. Каждая мысль, каждое слово и дело оставляют свой *кармический след*, который приводит человека к следующему воплощению. Цель буддиста — жить так, чтобы не оставлять кармических следов. Это значит, что его поведение не должно зависеть от желаний и привязанностей к объектам желаний. Высшую цель религиозной жизни буддизм видит в освобождении от кармы и выходе из круга сансары. В буддизме это состояние называется *нирваной*. Культура поведения в буддизме, так называемый восьмеричный, или средний, путь составляет пять основных заповедей: не убей, не бери чужого, не лги, не пьянствуй, не прелюбодействуй (все эти грехи мы встретим на страницах «Фальшивого купона»), а также такие добродетели, как *щедрость*, *благонравие*, *смирение*, *очищение*.

Убийца Степан случайно попал в дом вдовы Марии Семеновны и убил ее. Но она не сопротивлялась — это кульминация повести, блокировка кармы — **(непротивление злу насилием)** — и только сказала ему перед смертью: «Ох! Великий грех. Что ты? Пожалей себя. Чужие души, а пуще свою губишь». И с убийцей-маньяком произошел перелом, так на него эти слова подействовали. Итак, «Степан полоснул ножом по горлу Марию Семеновну» и в первый раз встретился с непротивлением. Это его так поразило, что он сам сдался властям. Он не мог забыть ее голос, который говорил: «Разве можно?», пытался покончить с собой, потом стал компульсивно молиться. Сначала молитвы помогали Степану, потом перестали помогать.

История перерождения Степана Пелагеюшкина, конечно, напоминает, не может не напомнить, историю папы Григория Столпника, изложенную в средневековом сборнике «Gesta romanorum» и затем благодаря гению Томаса Манна запечатленную в XX веке в его повести «Избранник». Григорий был великий грешник, в сущности, Эдип, он спал с собственной сестрой, потом с собственной матерью, но всё это его так потрясло, что он 17 лет простоял на каменном утесе, так что превратился в какое-то сморщенное существо, и тогда кардиналы из Рима призвали его стать папой.

К тому времени, 17 лет простояв на одном месте, он совершенно преобразился и принял этот пост со смирением.

Как же сложилась судьба раскаявшегося убийцы Степана? «И он опять читал молитвы, но молитвы уже не помогали». Молитвы механизировались, превратились путем механизма *изоляции аффекта* в чистую обсессию. Но главное, что эта обсессия не выполняла своих защитных функций — она не снимала тревогу. Тогда Мария Семеновна явилась ему галлюцинаторно, то есть Степан сменил механизм защиты обсессивно-компульсивной изоляции на сугубо психотическую экстраекцию. И сохраняя пока обсессивность, «до трех раз он спросил ее, прощает ли она его». И тогда он *проснулся*. Пробуждение у Толстого играет не меньшую роль, чем у Гурджиева. Пробуждение от сна жизни — это буддийская тема. В корейском романе «Облачный сон девяти» девять персонажей видят коллективный сон (у буддистов это бывает — «восток дело тонкое!»), который представляет их жизнь, «круг сансары», потом они просыпаются от сна жизни в смерть, появляется буддийский монах и уводит их в нирвану

Итак, Степан Пелагеюшкин п р о с н у л с я, и ему вдруг полегчало.

В одной камере со Степаном сидели бывший дворник вор Василий, который когда-то лжесвидетельствовал по поводу фальшивого купона на суде против крестьянина Ивана Миронова, и иконоборец Иван Чуев. «Чуев разъяснил ему, что евангельский закон в том, чтобы не молиться рукотворным богам, а поклоняться в духе и истине». Вот так вот прямо и сказал! Чуев читал Степану Евангелие от Матфея, главу XXV, ст. 31–46, где говорится о проклятии грешникам и прощении раскаявшимся, читает сцену казни Иисуса, когда Иисус говорит: «Отче, прости им, ибо не ведают, что творят, а над ним насмехались стражники, дескать, пусть спасет самого себя, как других спасал», «Один из повешенных злодеев злословил: "Если ты Христос, спаси себя и нас". Другой же разбойник сказал Иисусу: "Помяни меня, Господи, когда придешь в Царствие Твое". И сказал ему Иисус:

«Истинно, истинно говорю тебе: ныне пребудешь со мною в раю». Это уже Лука XXIII, 32–43.

Тогда Степан (он все еще действует в обсессивно-компульсивном «стиле») отнял деньги у бродяг, которые они выиграли у богатого арестанта (здесь потихоньку вызревает тема «Левия Матвея», Матфея-мытаря, будущего Евангелиста). Его били, но он покорно принял наказание. Степан принял решение — выучиться грамоте, чтобы читать Священное Писание самому. «Ему открылась тайна букв» и, как пишет Толстой, открылись «смысл» и «значение» (Sinn und Bedeutung!), и одиночество теперь, не тяготило его; он познал радость приобщения к Большому Тексту. «Теперь не Чуев, а Степан читал в камере Евангелие, и палач Махоркин и вор Василий его слушали». В Результате — блокировка «плохой кармы» и общего насилия оказалась такой сильной, что палач Махоркин отказался исполнять свои обязанности — казнить крестьян, которые забили до смерти Петра Николаевича Свентицкого. Но это еще не всё, хотя осталось немного. Махин, гимназист, который в начале повести подделал купон, стал судебным следователем в том округе, где судили Степана, и его поразило, «что это человек вполне свободный, нравственно недосягаемо высоко стоящий над ним». То есть опять таки произошло *очищение* (одна из буддийских добродетелей) даже у Махина. Лиза Еропкина, которая ухаживала за Махиным, будучи богатой невестой, отказывается от своего имущества (тема «Толстой и Витгенштейн»), чтобы проверить его любовь, а жена Петра Николаевича Свентицкого, забитого крестьянами, Наталья Ивановна, отказывается от идеи мщения за мужа, когда узнает, что палач Махоркин отказался казнить крестьян. Об этом ей рассказывает становой. Вместе они составляют телеграмму царю с просьбой простить крестьян. Царь сначала посмеялся, но ночью ему приснился сон: «Три виселицы» и голос: «Твоя работа! Твоя работа!» — и царь (это был, очевидно, Николай II) впервые задумался об ответственности, которая на нем лежала перед народом.

У Евгения Михайловича Смоковникова, который когда-то дал сыну купон на два с половиной рубля, между тем «дела шли все хуже и хуже». А вор, бывший дворник Василий, который тем времени убежал из тюрьмы, украл «у купца Краснопузова миллион» и прислал в конверте Евгению Михайловичу «четыре сторублевых бумажки» («Возвращаю проклятые деньги»).

Прошло 10 лет. Митя Смоковников был инженером с большим жалованьем и встретил на рудниках Степана Пелагеюшкина, про которого ему сказали, что, несмотря на то, что тот «сгубил 6 душ, он святой человек», «и Митя задумался и... сблизился с отцом».

Можно сказать, что превращение — это удел обыденной жизни, иллюзорной реальности, в которой мы все живем, в шизореальности, как мы ее назвали в работе [Руднев 2011]. В скрытой от нас подлинной реальности Добра и Любви, там, где нет времени и пространства, превращений не бывает. В вечности не бывает превращений.

Глава восьмая

Смерть Хлестакова: «Хлестаков» Владимира Мирзоева

> Автор не давал мне ключа, я вам предлагаю свой.
>
> *Гоголь*

8.1. Сквозь видимый миру смех

Иван Александрович Хлестаков, мелкий петербургский чиновник, по выражению его слуги Осипа, «елистратишка простой» (коллежский регистратор), направляясь из Петербурга «в Саратовскую губернию, в собственную деревню», был принят в уездном городе за ревизора. Получивши солидную сумму денег в качестве взяток, Хлестаков благополучно убирается восвояси. Разоблачают его лишь после отъезда с помощью перлюстрированного чиновниками его письма к приятелю Тряпичкину.

Возможны были три основных варианта должностного недоразумения, qui pro quo: на месте «ревизора» оказывался или обманщик, сознательно, с корыстной целью выдававший себя за другого, или человек, который хотя и не стремился к обману, но вполне вошел в свое новое положение и даже пытался извлечь из него пользу, или, наконец, лицо постороннее, случайно принятое за высокую персону, но не воспользовавшееся этой ошибкой. Первый случай имел место в Устюжине, где некий авантюрист выдавал себя «за чиновника министерства» и обобрал «всех городских жителей» (из воспоминаний В. А. Соллогуба).

Второй случай произошел с литератором П. П. Свиньиным в бытность его в Бессарабии, что отразилось в пушкинском наброске произведения, напоминающем схему будущего «Ревизора»: (Свиньин) Криспин приезжает в Губернию N на ярмонку — его принимают за (нрзб) ... Губерн/атор/ честной дурак — Губ/ернаторша/ с ним кокетничает — Криспин сватается за дочь» (Криспин — амплуа плута и хвастуна во французской комедии).

Третий случай произошел с самим Пушкиным, который по пути в Уральск (1833) был принят в Нижнем Новгороде за человека, имевшего «тайное поручение собирать сведения о неисправностях» (рассказ П. И. Бартенева); узнав об этом позже, уже в Оренбурге, Пушкин вдоволь посмеялся над неожиданной мистификацией.

Одним из фундаментальных свойств развитого естественного языка является возможность называть один объект различными именами и описывать его различными дескрипциями. Например, имя Иокаста может быть заменено выражениями «мать Эдипа», «царица Фив» или «жена Лая». Все три десигнатора будут иметь одно инвариантное значение, денотат, по терминологии Фреге [1976], или экстенсионал [Карнап 1959]. В то же время в каждом из этих выражений есть нечто особенное, то, посредством чего значение реализуется в языке, — смысл, коннотат, или интенсионал.

Можно сказать, что эта особенность естественного языка является лингвистической базой для формирования стиля, то есть возможности одно и то же называть или описывать по-разному, возможности приписывать одному экстенсионалу в принципе бесконечное множество интенсионалов.

Вероятно, наиболее полно этот принцип будет проявляться в лирической поэзии (искусстве слова), применительно к которой можно сказать, что в ней любому объекту может быть приписано любое имя или любая дескрипция. Данная особенность носит семантико-прагматический, а не чисто семантический характер, так как она, по всей видимости, прежде всего, связана с неисчерпаемостью содержания

основного объекта прагматики и одновременно лирики — человеческого Я (ср. также [Бенвенист 1974: 293–294]).

В отличие от поэзии проза является не искусством слова, а искусством предложения, искусством высказывания. Как же реализуется данная особенность языка на пропозициональном уровне? В двух словах можно сказать, что эта особенность реализуется в контекстах пропозициональных установок. Для того чтобы было ясно, о чем идет речь, вспомним пример из работы Сола Крипке «Загадка контекстов мнения». Некий француз, никогда не бывавший в Англии, разделяет расхожее мнение, что Лондон — красивый город, которое он выражает при помощи французского высказывания:

Londres est jolie.

Однако герой отправляется в странствия, после долгих перипетий попадает в Англию и поселяется в одном из самых неприглядных районов Лондона. Он не отождествляет в своем сознании этот город, в котором он теперь живет по воле судьбы, с тем городом, который он называл по-французски *Londres* и по поводу которого разделял мнение, что *Londres est jolie*. Город, в котором он теперь живет, он называет по-английски *London* и разделяет мнение (никогда не бывая в историческом центре города и все время проводя в своем грязном квартале), что —

London is not pretty [Крипке 1986].

Применительно к художественному дискурсу выявленная особенность языка дает следующий принцип: референтная непрозрачность индивидных термов в контекстах мнения пропозициональных установок приводит к эффекту принятия одного индивида за другого, то есть к тому, на чем зиждется эпистемический сюжет.

Рассмотрим следующие два высказывания, описывающими сюжет «Царя Эдипа», вернее, некоей усредненной версии «истории об Эдипе»:

(1) *Эдип знает, что он женился на Иокасте.*
(2) *Эдип знает, что он женился на своей матери.*

Первое высказывание характеризует положение дел до развязки трагедии, и его смысл не несет в себе ничего трагического. Второе высказывание характеризует положение дел после развязки и в свернутом виде содержит сюжетное зерно трагедии.

Выражения «Иокаста» и «мать Эдипа» имеют один и тот же экстенсионал, но разные интенсионалы. Соответственно высказывания (1) и (2) выражают одно и то же истинностное значение и как будто описывают одно и то же положение дел. Схематически сюжет трагедии Эдипа можно описать при помощи объективно противоречивой конъюнкции:

(3) *Эдип знает, что он женился на Иокасте, и не знает, что он женился на своей матери.*

То есть не все семантико-прагматические вхождения имени Иокаста (и, прежде всего, тот факт, что Иокаста является матерью Эдипа) были известны Эдипу.

С логической точки зрения всё это произошло оттого, что выражения «Иокаста» и «мать Эдипа» употреблены в референтно непрозрачном контексте пропозициональной установки «Эдип знает, что». То есть в феноменологическом сознании Эдипа Иокаста и мать Эдипа — это разные индивиды. Другими словами, для Эдипа справедливо, что:

(4) *Эдип не знает, что Иокаста и его мать — это одно лицо*

или

(5) *Эдип полагает, что Иокаста и мать Эдипа — это разные лица.*

В соответствии с этим и можно утверждать, что возникновение эпистемического сюжета имеет место вследствие возможности в референтно непрозрачных контекстах пропозициональных установок приписывать одному и тому же

суждению противоположные значения истинности или, напротив, — возможности одно и то же значение истинности приписывать разным суждениям. Так, для Эдипа до развязки трагедии суждения:

(6) *Иокаста является женой Эдипа*
(7) *Иокаста является матерью Эдипа* —

обладают противоположными значениями истинности, то есть на вопрос «Является ли Иокаста женой Эдипа?» он должен отвечать утвердительно, а на вопрос «Является ли Иокаста матерью Эдипа?» — отрицательно. Обнаружение Эдипом истинности суждения (7) путем установления тождества между именем Иокаста и дескрипцией «мать Эдипа» — на уровне экстенсионала — и составляет пружину сюжета трагедии Эдипа.

Различие между интенсионалами и экстенсионалом высказывания становится существенным и актуальным для языкового сознания лишь тогда, когда язык приобретает возможность выражать мнения оценки и нормы, истинность или ложность которых опосредована прагматически, то есть возможность выражать мнения, оценки и нормы, истинные или валидные при одном положении дел или направлении событий (в одних возможных мирах) и ложные или невалидные при другом положении дел, других направлениях событий (в других возможных мирах) [Хинтикка 1980: 72–74].

Говоря метафорически, возможность моделирования ошибки должна быть предоставлена сюжету естественным языком.

Рассмотрение особенности семантики естественного языка обычно понимается как препятствие на пути к построению языка науки. Истина ограничена строгим числом фактов, в то время как область фантазии, вранья, виртуальных объектов, «индивидных концептов» практически безгранична.

Уиллард Куайн писал по этому поводу следующее:

> Трущобы возможных объектов — благодатная почва для элементов, склонных к беспорядку. Возьмем, к примеру, возмож-

ного толстого, человека стоящего у той двери, или же возможного лысого человека, стоящего у той же двери. Являются ли они одним возможным человеком, или это два возможных человека? Как нам решить этот вопрос? Сколько же возможных людей стоит у двери? И не больше ли там худых возможных людей, чем толстых? И сколько из них похожи друг на друга? И не делает ли их это сходство одним человеком? Разве нет двух возможных абсолютно одинаковых предметов? Но не то же ли это самое, что сказать, что для двух возможных предметов невозможно быть одинаковыми? Или, наконец, дело просто в том, что понятие тождества неприменимо к недействительным возможным объектам? Но тогда какой смысл говорить о каких бы то ни было сущностях, если о них нельзя сказать, тождественны ли они или отличаются друг от друга [Quine 1951: 4].

Но то, что является препятствием или осознается в качестве препятствия в логике, становится необходимым в беллетристике. Говоря так, мы подчеркиваем, что эпистемический сюжет рассматривается нами как наиболее фундаментальный. Что же так выделяет эпистемический сюжет по сравнению с алетическим, деонтическим, аксиологическим, темпоральным и пространственным? Прежде всего, наибольшая универсальность первого. Целые жанры нарративной прозы строятся на эпистемическом сюжете, не могут без него обойтись, используя остальные виды модальностей на второстепенных мотивных ролях. Такими жанрами являются, прежде всего, комедия, детективный жанр, криминальный роман и т. п. В целом можно отметить, что чем более массовым является беллетристический жанр, тем более необходимой, неотъемлемой его частью является эпистемический сюжет, сюжет ошибки, qui pro quo. Почему это так, можно попытаться выразить следующим рассуждением. Основной единицей нарративной прозы является высказывание, пропозициональной основой которого служит понятие истинности и ложности, рассматриваемое в качестве денотата. Однако нарративная проза чаще всего лишает свои пропозиции значений истинности, но только для того, чтобы освободить эпистемическое пространство для интенсио-

нальной игры в истинность и ложность. «Изображенные», вторичные пропозиции в каком-то смысле остаются пропозициями. Они являются отображением языка и тем самым — своей языковой сути, которая в экстенсиональном смысле была у них отнята беллетристическим жанром. Но поиск истины, загадка, ошибка, розыгрыш, обман, надувательство, хитрость, просто откровенная ложь — всё это возможно лишь на языке пропозиций. Поэтому наиболее фундаментальный интерес рядового «пользователя» беллетристики — это интерес эпистемический, а не деонтический, не аксиологический, не алетический, не темпоральный и не пространственный. Для читателя, прежде всего, важно, что будет дальше. Деонтические и аксиологические мотивы (хорошо ли поступил герой или дурно? можно ли нарушать норму или это исключено?) выступают в беллетристическом дискурсе лишь как мотивная аранжировка. То же самое можно сказать и о пространстве и времени. Пространство просто является слугой эпистемического сюжета, а время — слугой алетического сюжета.

Говоря метафорически, когда пользователь массовой литературы читает, что герой переходит улицу на красный свет, то здесь важнее не деонтический признак, а эпистемический: «Он нарушил запрет, что же из этого последует? Задавят его или не задавят? Накажут или не накажут?»

Чем выше художественный жанр, тем большую роль в нем начинают играть деонтика и аксиология. В комедии наказание зла и торжество добра является профанированием подлинных аксиологических ценностей, ибо происходит это автоматически в силу жанровых законов. Тот факт, что в романе или в трагедии может победить зло, высвобождает эти категории, делает их носителями свободного нарративного выбора и тем самым поднимает их рейтинг в сюжете.

Формированию современного типа предложения соответствовало развертывание циклического мифологического времени, размыкание мифологического круга, возникновение феномена исторического времени и феномена события, на основе которого может строиться сюжет.

Наиболее очевидным результатом линейного развертывания циклических текстов было появление персонажей-двойников. От Менандра, александрийской драмы, Плавта до Сервантеса, Шекспира и — через романтиков, Гоголя, Достоевского — до романов XX века проходит тенденция снабдить героя спутником-двойником, а иногда и целым пучком-парадигмой спутников. То, что в этих случаях перед нами развертывание единого персонажа, можно продемонстрировать на примере схемы комедий Шекспира. В «Комедии ошибок»:

герои	Антифокл	Антифокл
	Эфесский	Сиракузский
слуги	Дромио	Дромио
	Эфесский	Сиракузский

Поскольку оба Антифокла и оба Дромио близнецы, а слуги и господа переживают два варианта единого сюжетного развития, очевидно, что перед нами распадение единого образа, одноименные герои представляют собой результат распадения единого образа по оси синтагматики, а разноименные — по парадигматической оси. При обратном переводе в циклическую систему эти образы должны «свернуться» в одно лицо <...>. Появление персонажей-двойников — результат дробления мифологического образа, в ходе чего различные имена Единого становились разными лицами — создавался сюжетный язык, средствами которого можно было рассказывать о человеческих событиях и осмыслять человеческие поступки» [Лотман, Минц 1981: 40–41].

Но означает ли всё это, что для того, чтобы убить своего отца и жениться на своей матери, Эдип нуждался в пропозициональных установках и номинативно-аккузативном строе? Да, в той мере, в какой это было необходимо для того, чтобы стать предметом трагедии. Если бы Софокл писал свою трагедию на одульском или гиляцком языке, то вместо предложения «Эдип убил своего отца и женился на своей матери» схемой «сюжета» было бы нечто вроде «эдипо-отце-убивание-матери-женение», где, во-первых, не ясно,

кто кого убивает и кто на ком женится, и, во-вторых, невозможна постановка эпистемического оператора «думает», «полагает», «считает».

Другой вопрос, как воспринимают такие тексты носители современных инкорпорирующих языков, то есть каким образом трагедию Эдипа можно перевести на одульский или гиляцкий языки. Возможно, что носители этих языков воспримут соответствующие тексты совершенно по-своему. А. Р. Лурия, вспоминая о своих полевых исследованиях, рассказывает, как одному старику (крестьянину Рахмату) предложили такой вопрос: «Вот различные вещи: рубанок, клещи, молоток, гвозди, пила и мальчик. Что здесь лишнее?» Старик ответил, что здесь ничего лишнего, все это нужно. «А как же мальчик?» — спросили его исследователи. «Мальчик тоже нужен, — ответил старик. — Он будет помогать приносить инструменты» [Лурия 1982: 132].

Возвращаясь к Эдипу, можно сказать, что в свете современных реконструкций первобытного мышления совершенно не очевидно, что факт убийства отца и женитьбы на матери должен был восприниматься как нечто ужасное. Кажется, что, напротив, осознание преступности или греховности этих поступков — продукт позднейшего неархаического понимания реальности.

Убийство отца и тем более отца-царя, как показал еще Дж. Фрэзер, — вещь вполне закономерная в первобытном обществе [Фрэзер 1980]. В. Я. Пропп прямо связывает сюжет об Эдипе и сходные сюжеты с ритуальным убийством царя [Пропп 1976b], а также с волшебной сказкой, восходящей к обряду инициации [Пропп 1986].

Сюжет боя отца с сыном — один из распространенных в фольклоре. По-видимому, убийство ближайшего родственника могло осознаваться не как нечто ужасное, а наоборот, как нечто закономерное вследствие того, что понимание личности, ее субъективности и исключительности не было развито в архаическом сознании, так же как не было в нем, по-видимому, понимания смерти как чего-то трагического, невосполнимого, необратимого. Молодой царь убивал ста-

рого царя подобно тому, как мы обламываем отсохшие ветви у дерева. Характерно, что на Сардинии было принято громко смеяться при ритуальном убийстве стариков, откуда пошло выражение «сардонический смех» [Пропп 1976а].

То же самое можно сказать и в отношении архаического понимания убийства сына отцом. Книга Бытия описывает жертвоприношение Авраама во многом постархаически, драматизируя этот поступок, в то время как жертва первого сына, по определению принадлежащего Богу, была делом совершенно закономерным и позитивным [Пропп 1986; Элиаде 1987]. Вообще жертва всегда связана с насилием, которое оценивается позитивно [Топоров 1988].

Примерно то же самое можно сказать и о сексуальной связи Эдипа с матерью. Запрет на инцест — безусловно, достаточно позднее явление. В архаическом космогоническом мифотворчестве инцест был вообще необходимой предпосылкой для возникновения человечества, так как первые люди естественным образом (поскольку кроме них никого не было) вступали в инцестуальные связи [Левинтон 1982].

Кроме того, как показал С. С. Аверинцев [1972] в специальном исследовании об Эдипе, кровосмешение героя с матерью в архаическом мышлении истолковывалось позитивно как овладение матерью-родиной, то есть как субституция царской власти, что мы наблюдаем в трагедии Софокла. По свидетельству Светония, Цезарю накануне нереализованного переворота приснилось, что он насилует свою мать, и это было истолковано как доброе предзнаменование.

Фундаментальная противоположность между нарративно-художественным и ритуально-мифологическим мышлением состоит в том, что в последнем модальный оператор не только не изменяется на противоположный, а наоборот, утверждается до последней степени: делается только то, что должно; говорится только то, что известно; отдается предпочтение только тому, что является благом.

Архаическое мышление ориентировано на норму и на позитивность, аномальное и негативное не входит в коллективную память. В нарративном мышлении, напротив,

имеет место направленность на аномалию, на эксцесс. То, что нормально и позитивно, и так все знают, поэтому об этом нечего и рассказывать.

Если в волшебной сказке герой, уходя из дома в лес, нарушает запрет, то в соответствующем моменте обряда то же действие — уход из дома в священный лес — является, наоборот, выполнением предписания, диктуемого обрядом.

Если в «Махабхарате» изгнание Пандавов во главе с царем Юдхиштхирой является результатом невезения (проигрыша в кости), то в соответствующем ритуале оно является фактом инициального испытания, которое должен пройти царь для того, чтобы в дальнейшем получить трон.

Если в трагедии Софокла ослепление Эдипа оценивалось как наказание за совершенное преступление, то ритуальное толкование этого мотива является опять-таки позитивным: разочаровавшись в оче-видном зрении, Эдип выкалывает себе глаза, чтобы погрузиться во внутреннее зрение, подобно Тиресию, знавшему истину с самого начала, несмотря на свою слепоту [Голосовкер 1987]. Ср. легенду о Демокрите, который ослепил себя для того, чтобы лучше видеть [Аверинцев 1972].

Толкуя миф об Эдипе, Леви-Строс обращает внимание на этимологию имени Эдипа («толстоногий») и Лая («левша»): в обоих случаях имеет место затрудненность владения конечностями. Леви-Строс связывает это с проблемой автохтонности: рождаясь из земли, Эдип повреждает одну из конечностей [Леви-Строс 1985], что, с одной стороны, парадоксальным образом преломляет мотив кровосмешения: выходит, что никакого кровосмешения не могло быть, так как идея рождения от двух людей чужда архаическому сознанию [Пропп 1976с], и, с другой стороны, подключает еще алетический мотив чудесного рождения. В ритуально-мифологическом мире бог или герой с необходимостью должен был родиться не от двух людей, а каким бы то ни было иным образом: так, Кухулин рождается от того, что его мать выпила воду с насекомым, Афина — из головы Зевса, Чингисхан — от наговора [Пропп 1976с].

То, что мы воспринимаем как систему модальностей, в архаическом сознании скорее всего представляло собой одну супермодальность. Эпистемическое, аксиологическое, деонтическое, алетическое, пространственное и временно́е начала сливались в одно: то, что известно, то и хорошо, то и должно, то и необходимо, и находится здесь и в прошлом (откуда черпается предание); то, что неведомо, — то дурно, запретно, невозможно, находится «там» и поэтому не существует вовсе (как не существует линейного будущего в архаическом сознании). Возникновение сюжета связано с распадом этого модального синкретизма, что становится возможным с появлением абстрактного номинативно-аккузативного предложения, где четко противопоставляются субъект и объект, знак и денотат, текст и реальность.

В комедии Гоголя сюжет ошибки, на первый взгляд, играет ведущую роль, как в любой комедии ошибок: чиновники принимают Хлестакова за ревизора.

А что еще? А больше ничего! Почему же так? Потому что «Ревизор» — не только и не столько комедия ошибок, но и комедия характеров.

В спектакле Мирзоева сюжет ошибки не играет почти никакой роли. Роль Городничего сведена до минимума: в сцене вранья он просто лежит. Сцена чтения письма Тряпичкину вообще отсутствует.

Здесь важна антилакановская направленность спектакля в противоположность спектаклю «Сирано де Бержерак», где письма играют огромную роль. «Письмо всегда приходит по назначению» — анализ Лаканом «Похищенного письма» Эдгара По. В спектакле городничий и чиновники сжигают письмо о ревизоре — пожар Рима — городничий в красном наряде Нерона — Нерон преследовал христиан.

Хлестаков. Ну что, видишь, дурак, как меня угощают и принимают! *(Начинает писать.)*
Осип. Да, слава богу! только знаете что, Иван Александрович?
Хлестаков *(пишет)*. А что?
Осип. Уезжайте отсюда. Ей богу уже пора.

Хлестаков *(пишет)*. Вот вздор! зачем?
Осип. Да так. Бог с ними со всеми! Погуляли здесь два денька, ну — и довольно. Что с ними долго связываться? Плюньте на них! неровен час: какой-нибудь другой наедет. Ей богу, Иван Александрович! а лошади тут славные: так бы закатили!..
Хлестаков *(пишет)*. Нет. Мне еще хочется пожить здесь. Пусть завтра.
Осип. Да что завтра! Ей богу поедем, Иван Александрович. Оно хоть и большая тут честь вам, да всё, знаете, лучше уехать скорее... Ведь вас, право, за кого-то другого приняли, и батюшка будет гневаться за то, что так замешкались... так бы, право, закатили славно! а лошадей бы важных здесь дали.
Хлестаков *(пишет)*. Ну хорошо. Отнеси только наперед это письмо, пожалуй вместе и подорожную возьми. Да зато смотри, чтоб лошади хорошие были. Ямщикам скажи, что я буду давать по целковому; чтобы так, как фельдъегеря катили! и песни бы пели!.. *(Продолжает писать.)* Воображаю, Тряпичкин умрет со смеху...
Осип. Я, сударь, отправлю его с человеком здешним, а сам лучше буду укладываться, чтоб не прошло понапрасну время.
Хлестаков *(пишет)*. Хорошо. Принеси только свечу.
Осип *(выходит и говорит за сценой)*. Эй, послушай, брат! Отнесешь письмо на почту, и скажи почтмейстеру, чтоб он принял без денег, да скажи, чтоб сейчас привели к барину самую лучшую тройку, курьерскую; а прогону, скажи, барин не плотит. Прогон, мол, скажи, казенный. Да чтоб всё живее, а не то, мол, барин сердится. Стой, еще письмо не готово.
Хлестаков *(продолжает писать)*. Любопытно знать: где он теперь живет — в Почтамтской или Гороховой. Он ведь тоже любит часто переезжать с квартиры и не доплачивать. Напишу наудалую в Почтамтскую. *(Свертывает и надписывает.)*

В спектакле ничего этого нет. Х. просто передает написанное неизвестно когда письмо Осипу. Почему? **Потому что это предсмертное письмо Х.**, а Осип — ангел смерти, или своего рода Харон.

Эпиграф к комедии Гоголя: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». В спектакле Мирзоева образ зеркала играет важную роль. В последней сцене — в спектакле практически отсутствует пятый акт: письмо Х. Тряпичкину, где

он издевается над чиновниками, и публичное чтение чиновниками письма; немая сцена заменяется сценой погребального обряда: Х. уезжает-умирает (ср. французскую пословицу — «Уезжать это немного умирать») — несут осколки зеркал. Связь зеркала со смертью очевидна. Но в спектакле есть сцена, когда Анна Андреевна и Марья Антоновна смотрят в зеркало, как в окно. Окно в славянской мифологии символ смерти — в окно выносят покойника.

Но это еще и гадание на жениха (Хлестакова), как в «Онегине»:

Татьяна, по совету няни
Сбираясь ночью ворожить,
Тихонько приказала в бане
На два прибора стол накрыть;
Но стало страшно вдруг Татьяне...
И я — при мысли о Светлане
Мне стало страшно — так и быть...
С Татьяной нам не ворожить.
Татьяна поясок шелковый
Сняла, разделась и в постель
Легла. Над нею вьется Лель,
А под подушкою пуховой
Девичье зеркало лежит.
Утихло все. Татьяна спит.

Анна Андреевна, жена его, провинциальная кокетка, еще не совсем не пожилых лет, воспитанная вполовину на романах и альбомах (как Татьяна Ларина), вполовину на хлопотах в своей кладовой и девичьей. Очень любопытна и при случае выказывает тщеславие. Берет иногда власть над мужем (как мать Татьяны) потому только, что тот не находится, что отвечать ей.

Ср. также Наташа Ростова:

На Наташином столе стояли еще с вечера приготовленные Дуняшей зеркала.
— Только когда все это будет? Я боюсь, что никогда... Это было бы слишком хорошо! — сказала Наташа вставая и подходя к зеркалам.

— Садись, Наташа, может быть ты увидишь его, — сказала Соня. Наташа зажгла свечи и села. — Какого-то с усами вижу, — сказала Наташа, видевшая свое лицо.

— Не надо смеяться, барышня, — сказала Дуняша.

Наташа нашла с помощью Сони и горничной положение зеркалу; лицо ее приняло серьезное выражение, и она замолкла. Долго она сидела, глядя на ряд уходящих свечей в зеркалах, предполагая (соображаясь с слышанными рассказами) то, что она увидит гроб, то, что увидит его, князя Андрея, в этом последнем, сливающемся, смутном квадрате. Но как ни готова она была принять малейшее пятно за образ человека или гроба, она ничего не видала. Она часто стала мигать и отошла от зеркала.

— Отчего другие видят, а я ничего не вижу? — сказала она. — Ну садись ты, Соня; нынче непременно тебе надо, — сказала она. — Только за меня... Мне так страшно нынче!

Соня села за зеркало, устроила положение, и стала смотреть.

— Вот Софья Александровна непременно увидят, — шопотом сказала Дуняша; — а вы все смеетесь. Соня слышала эти слова, и слышала, как Наташа шопотом сказала:

— И я знаю, что она увидит; она и прошлого года видела.

Минуты три они молчали (дословная цитата из «Евгения Онегина»! — *В.Р.*) «Непременно!» прошептала Наташа и не докончила... Вдруг Соня отсторонила то зеркало, которое она держала, и закрыла глаза рукой.

— Ах, Наташа! — сказала она.

— Видела? Видела? Что видела? — вскрикнула Наташа, поддерживая зеркало.

Соня ничего не видала, она только что хотела замигать глазами и встать, когда услыхала голос Наташи, сказавшей «непременно»... Ей не хотелось обмануть ни Дуняшу, ни Наташу, и тяжело было сидеть. Она сама не знала, как и вследствие чего у нее вырвался крик, когда она закрыла глаза рукою.

— Его видела? — спросила Наташа, хватая ее за руку.

— Да. Постой... я... видела его, — невольно сказала Соня, еще не зная, кого разумела Наташа под словом *его: его* — Николая или *его* — Андрея.

«Но отчего же мне не сказать, что я видела? Ведь видят же другие! И кто же может уличить меня в том, что я видела или не видала?» мелькнуло в голове Сони.

— Да, я его видела, — сказала она.

— Как же? Как же? Стоит или лежит? — Нет, я видела... То ничего не было, вдруг вижу, что он лежит.

— Андрей лежит? Он болен? — испуганно остановившимися глазами глядя на подругу, спрашивала Наташа.
— Нет, напротив, — напротив, веселое лицо, и он обернулся ко мне, — и в ту минуту как она говорила, ей само казалось, что она видела то, что говорила.
— Ну а потом, Соня?...
— Тут я не рассмотрела, что-то синее и красное...
— Соня! когда он вернется? Когда я увижу его! Боже мой, как я боюсь за него и за себя, и за все мне страшно... — заговорила Наташа, и не отвечая ни слова на утешения Сони, легла в постель и долго после того, как потушили свечу, с открытыми глазами, неподвижно лежала на постели и смотрела на морозный, лунный свет сквозь замерзшие окна.

В этой «сцене вранья» Наташа и Соня видят князя Андрея *мертвым*.

Зеркало — иной мир — вход в пространство смерти, в зазеркалье.

Смерть Х. — осколки зеркала — его разбирая идентичность истеро-шизофреника, воскресенье Х. — зеркало восстанавливается в эквиваленте немой сцены.

Почему Х. умирает? Возможно, он умирает еще в трактире от голода, и все дальнейшее происходит с ним после смерти.

Важна также связь темы зеркала с работой Лакана «Стадия зеркала»: где-то в районе года ребенок впервые осмысленно глядит в зеркало, видит себя в нем и обнаруживает свою целостность и идентичность, то есть значение и функция стадии зеркала — в обретении человеком своего образа, imago, как говорит Лакан [1997]. Но это обретение своей зеркальной целостности, по Лакану, иллюзорно — на самом деле человек осознает свою предельную расчлененность, схизис. Почему? Потому что, по Лакану, норма это просто хорошо компенсированный психоз [Лакан 2005].

Мы называем Хлестакова просто Х и не столько из экономии места, сколько оттого, что это «Х» имеет символическое значение.

Во-первых, Х. — это «икс», неизвестно кто, мистер Х. Хлестаков — это неизвестно кто, никто, господин Никто.

Во-вторых, Х — это старославянское «херъ». С одной стороны, он — фаллос. В спектакле Мирзоева он вступает в половую связь со всеми подряд, как его alter ego Пушкин[1]. С Маврушей, которая из трактирного слуги превратилась в девушку — это, конечно, реминисценция из пушкинского «Домика в Коломне» («Пред *зеркалом* (!) кухарка брилась»). Таким образом, это скрытый гомосексуальный мотив. Гомосексуальных мотивов в спектакле много: городничий насилует своей шпагой Добчинского. Анна Андреевна и Марья Антоновна — лесбиянки. Городничий и Хлестаков — тоже потенциальные партнеры.

---

[1] Прямым текстом Х. отождествил с Пушкиным Синявский в «Прогулках с Пушкиным»: «Пушкинская влюбчивость — именно в силу широты и воспламеняемости этого чувства — принимает размеры жизни, отданной одному занятию, практикуемому круглосуточно, в виде вечного вращения посреди женских прелестей. Но многочисленность собрания и любвеобилие героя не позволяют ему вполне сосредоточиться на объекте и пойти дальше флирта, которым по существу исчерпываются его отношения с волшебницами. Готовность волочиться за каждым шлейфом сообщает поползновениям повесы черты бескорыстия, самозабвения, отрешенности от личных нужд, исправляемых между делом, на бегу, в ежеминутном отключении от цели и зевании по сторонам. Как будто Пушкин задался мыслью всех ублажить и уважить, не обойдя своими хлопотами ни одной мимолетной красотки, и у него глаза разбегаются, и рук не хватает, и нет ни времени, ни денег позаботиться о себе. В созерцании стольких ракурсов, в плену впечатлений, кружащих голову, повергающих в прострацию, он из любовников попадает в любители, в эрудиты амурной науки, лучшие блюда которой, как водится, достаются другим.

Читая Пушкина, чувствуешь, что у него с женщинами союз, что он свой человек у женщин — притом в роли специалиста, вхожего в дом в любые часы, незаменимого, как портниха, парикмахер, массажистка (она же сводня, она же удачно гадает на картах), как модный доктор-невропатолог, ювелир или болонка (такая шустрая, в кудряшках...). С такими не очень-то церемонятся и, случается, поскандалят (такой нахал! такая проныра!), но не выгонят, не выставят, таких ценят, с такими советуются по секрету от свекрови и перед такими, бывает, заискивают.

Ну и, естественно, — таким не отказывают. Еще бы: Пушкин просит!

Он так же проник в дамские спальни и пришелся там ко двору, как тот улан, переодетый в кухарку, обживал домик в Коломне, правда — с меньшим успехом, чем Пушкин, в игривом стиле здесь описавший, безусловно, собственный опыт, свои похождения в мире прекрасного. В своей писательской карьере он тоже исподтишка работал под женщину и сподобился ей угодить, снуя вкруг загадок ея прельстительности».

Этимология фамилии Хлестаков — также фаллическая, тот, кто хлещет, или тот, кого хлещут: хлестать — хлыст в руке городничего (в спектакле), который увидел Х. во сне в виде крысы и хочет его отхлестать. Х крыса — это он себя изображает невольно в сцене вранья, когда он входит в департамент, а там чиновник этакая крыса пером трр... трр...

Черные крысы — это также Анна Андреевна и Марья Антоновна в черных платьях.

Итак, Х — это мистер Икс, господин никто и одновременно херъ, то есть «хер знает кто».

Но Х еще херъ в том смысле, которое придает этому слову переводчик книги Деррида «О грамматологии» Наталья Автономова. Похеривание — это перечеркивание, то есть самозачеркивание, самоустранение, самоотрицание, самоубийство — недаром Х грозит городничему самоубийством, если тот не отдаст ему в жены Машу.

Х умирает от любви к Анне Андреевне (Ахматова? Нет, скорее дона Анна!) и Марье Антоновне. Он говорит «Скажите же, что мне такое предстоит, жизнь или смерть?»

(Х как Дон Жуан и Каменный Гость, то есть в духе позднего Гоголя. Х это и пустая светская совесть и одновременно высшая совесть (Ревизор)! Дона Анна — Анна Андреевна, Осип — ангел Смерти, проводник в страну мертвых, Харон, юнговская Тень, Сганарель, Лепорелло.)

В ответ на просьбу Маши прочитать ему стихи Х играет на пианино блатную песню, которая тоже о смерти:

Кода с тобой мы встретились, черемуха цвела,
И в парке тихо музыка играла.
А было мне тогда еще совсем немного лет,
Но дел уже наделал я немало...
<...>
А завтра мне зачтется мой последний приговор
И снова, детка, встретимся с тобою.
А утром поведут меня на наш тюремный двор,
И там глаза навеки я закрою.

Х. становится задним числом, nachtraglich, в парадигму лишних людей русской литературы XIX века. Он, как Оне-

гин, Печорин, Рудин и Базаров, никому не нужен: «А он и был мертвец». Тургенев (как и почти любой русский писатель) — загадочная фигура в том смысле, что будучи рядом с такими гигантами русской прозы, как Гоголь, Толстой и Достоевский, некоей золотой серединой, посредственностью, носителем средней литературной нормы своего времени, он одновременно является великим выразителем именно этой языковой посредственности, этой золотой середины, этой средней нормы.

Сама позиция Базарова как нигилиста, отрицающего всё и тем самым это всё абсурдирующего, закономерно становится позицией конструктивного абсурда при встрече с противоборствующей позицией обыденного здравого смысла. Базаров заявляет, что логика не управляет его мышлением («Да на что нам эта логика? Мы и без нее обходимся»). В ответ на провокативный вопрос Павла Петровича, неужели Базаров не признает искусства, Базаров отвечает знаменитой бессмысленной фразой: «Искусство наживать деньги или нет более геморроя». Остаются только естественные науки, но и они принимают нигилистический облик. Оба персонажа «Отцов и детей» — и Базаров, и Павел Петрович, будучи романтическими героями, тесно связаны со смертью. Оба они мертвецы еще при жизни — первый потому, что появился слишком рано, а второй потому, что его время уже ушло. Единственное позитивное занятие, которое позволяет себе Базаров — резание лягушек, — тоже по сути не что иное, как отрицание жизни. Это занятие, более того, связано с определенным некрофильством Базарова. Резание лягушек как символ позитивистских умонастроений молодежи было с энтузиазмом подхвачено и развито Д. И. Писаревым в статье «Реалисты», где ярко живописуются распластанная лягушка и склоненный над нею с занесенным скальпелем молодой нигилист. «Ясно, что лягушка для Писарева — это “царевна-лягушка”» [Парамонов 1997].

Прочная ассоциация любви со смертью, причем со смертью именно в некрофильски-патологоанатомическом обли-

чии, наиболее ярко проявляется в первой реакции Базарова на Одинцову (в которую он вскоре влюбится) в разговоре с Аркадием: «Ты говоришь, она холодна. В этом самый вкус и есть. Ведь ты любишь мороженое?» «Этакое богатое тело! — продолжал Базаров, — хоть сейчас в анатомический театр». Базаров, конечно, погибает — от этого же самого некрофильски-фаллического скальпеля, отравленного чужой смертью, так и не успев выпотрошить свою царевну-лягушку. (Последнее тоже не случайно — недаром один из радикальных идеологов русского нигилизма, alter ego Базарова, Д. И. Писарев, до смерти (кстати, такой же нелепой — утонул в Рижском заливе) оставался девственником.) Но перед этим стихия абсурда захлестывает его: нелепая дуэль с Павлом Петровичем, бессмысленные разговоры с мужиками о земле, что стоит на трех китах, убийственные речи о Пушкине, что тот служил в военной службе, так как у него на каждом шагу «На бой, на бой за честь России!»

Амбивалентное, умерщвляюще-оживляющее отношение Базарова к миру весьма точно определяется его крестьянами как шутовское («...этот самоуверенный Базаров и не подозревал, что он в их глазах был все-таки чем-то вроде шута горохового...»).

Наконец Базарова настигает абсурдная смерть, которая по законам тотального отрицания начинает отрицать его самого; а перед ней вдвойне абсурдное, «по-пушкински возвышенное» свидание с Одинцовой, где Базаров произносит фразу («Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет»), как бы отрицающую легитимность и серьезность всех его прежних нигилистических притязаний. Из состояния конструктивного абсурда первых глав Базаров переходит в состояние тотального абсурда, то есть из жизни в смерть. Тотальный абсурд эроса-танатоса оказывается сильнее конструктивного абсурда естественнонаучного романтизма. Ведь по сути и Базаров умирает от неразделенной любви.

X — первый нигилист русской литературы (конечно, после Чацкого; Фамусов — прототип городничего, а господин N и господин D, которые разносят слухи о безумии Чацкого, —

прототипы Добчинского и Бобчинского; важно также, что Х — «родственник» старухи *Хлёст*овой).

Х легко (как и всё, что он делает) встраивается в интертекст русской литературы. Достоевский в «Селе Степанчикове» изображает позднего Гоголя в виде Фомы Фомича Опискина, который всех поучает, будучи жалким нахлебником (Ю. Н. Тынянов «Достоевский и Гоголь: К теории пародии»).

Вспомним, в противопоставление с каким понятием вступает концепт «любовь». Безусловно, с понятием «смерть». Любовь — синоним инстинкта жизни, продолжения рода и так далее. И в то же время, любовь всегда идет рядом со смертью, с самоубийством, могилой. Близость любви и смерти понимали, по-видимому, всегда. Эрос и Танатос в мифологическом сознании сближались посредством амбивалентности самих исходных понятий жизни и смерти — одно переходит в другое. Зерно умирает для того, чтобы родилось растение. Точно так же при зачатии сперматозоид и яйцеклетка погибают:

> При зачатии происходит соединение женской и мужской клеток. Каждая клетка при этом уничтожается как единица, и из продукта уничтожения возникает новая жизнь. <...> Если гибель служит новому созданию, то она становится для индивида желанной [Шпильрейн 1995: 208].

Поэтому женская утроба в мифологических представлениях отождествляется с могилой, как в амбивалентном образе «матери сырой земли».

В XX веке в связи с возрождением мифологических представлений идея любви-смерти становится чрезвычайно популярной в рамках культа умирающего и воскресающего бога Диониса у символистов (главным идеологом здесь был Вячеслав Иванов), затем она была научно обоснована в психоанализе: сперва в 1912 г. — ученицей Фрейда и возлюбленной Юнга, хорошо знавшей, по-видимому, о чем она говорит, Сабиной Николаевной Шпильрейн в статье «Разрушение как причина становления» (фрагмент из которой мы

цитировали выше), а через восемь лет — самим Фрейдом в знаменитой работе «По ту сторону принципа удовольствия», в которой он сформулировал принцип влечения к смерти, который считал таким же фундаментальным, как и инстинкт жизни. Амбивалентность любви, таким образом, получила научное обоснование в рамках самой мощной парадигмы XX века, какою был психоанализ. Отныне вся культура XX века, так или иначе касающаяся вопроса любви, тем самым посвящена и проблеме смерти.

Наиболее ранний и знаменитый пример — роман Томаса Манна, написанный через несколько лет после выхода «По ту сторону принципа удовольствия» Фрейда, — «Волшебная гора», где любовь Ганса Касторпа к мадам Шоша разыгрывается в туберкулезном санатории на фоне постоянных смертей. В самом конце первого тома (пятой главы), когда Ганс наконец объясняется Клавдии Шоша в любви, он в своем объяснении явственно эксплицирует родство любви и смерти:

> — О, любовь, ты знаешь... тело, любовь, смерть — они — одно. Ибо тело — это болезнь и сладострастие, и оно приводит к смерти, оба они — чувственны, смерть и любовь, вот в чем их ужас и великое волшебство.

Гораздо раньше и значительно радикальнее связывал любовь со смертью Толстой. Радикальнее в том смысле, что он понимал плотскую любовь как насильственную смерть, как убийство подлинной божественной любви. В «Анне Карениной» начало любви между Вронским и Анной символизируется смертью человека, попавшего под поезд. А вот как Толстой интерпретирует сцену сближения (он, разумеется, говорит — падения!) героев:

> Он же (Вронский. — *В. Р.*) чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви. Было что-то ужасное и отвратительное в воспоминаниях о том, за что было заплачено этой страшною ценой стыда. Стыд перед духовною наготою своей давил ее и сообщался ему. Но,

несмотря на весь ужас убийцы перед телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что убийца приобрел убийством.
И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело и тащит, и режет его; так он покрывал поцелуями ее лицо и плечи.

Первые исполнители роли Х— Н. О. Дюр в Александрийском театре (премьера 19 апреля 1836 г.) и Д. Т. Ленский в московском Малом театре (премьера 25 мая того же года) — не могли отделить своего героя от традиционного амплуа водевильного лжеца, прощелыги. Лишь постепенно происходило постижение Х как исключительно оригинального характера, причем этому процессу содействовал и сам Гоголь; так, 5 ноября 1851 г. он прочел комедию в присутствии писателей и актеров, в том числе и С. В. Шуйского, игравшего Х, с целью показать, как надо вести эту роль, особенно сцену вранья: «...Это нечто вроде упоения, наития, сочинительского восторга — это не простая ложь, не простое хвастовство» (из воспоминаний присутствовавшего на чтении И. С. Тургенева). Среди последующих истолкователей Х. — С. В. Васильев (1858), М. П. Садовский (1877), П. В. Самойлов (1892). «Вот, между прочим, одна придуманная г. Самойловым подробность. Когда он рассказывает, как играет в вист с сильными мира сего, то с великим апломбом начинает пересчитывать партнеров: министр иностранных дел, французский посланник, немецкий посланник... Потом внезапно задумывается: "кого бы еще выдумать" и вдруг вспоминает: — И я... Это произносится с извинительной улыбкой и вызывает у окружающих подобострастный смех» (Новое время. 1902. № 9330). В более поздних постановках усилилась гротескная окраска образа Х, особенно это относится к игре М. А. Чехова (Художественный театр, 1921) и Э. П. Гарина (Гос. театр им. Вс. Мейерхольда, 1926). «В исполнении Чехова Хлестаков являлся с бледным лицом, с бровью, изогнутой серпом, как существо пустое, порою наглое, порою трусливое, лгущее с упоением, всё время что-то разыгрывающее — какую-то сплошную импровизацию...» (Вестник

театра. 1921. № 91–92. С. 11). В трактовке же Мейерхольда, осуществленной Гариным, Х — это «принципиальный мистификатор и авантюрист», «шулер» (В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. 4.2. С. 145); в его облике было что-то от «оборотня», от «мелкого беса» (Д. Тальников. Новая ревизия «Ревизора». М.; Л., 1927. С. 49–51). Обе концепции заметно отклонялись от гоголевской интерпретации, согласно которой в Х «ничего не должно быть означено резко», «он даже хорошо иногда держится» («Отрывок из письма...»), не говоря уже о том, что Мейерхольд придавал его поступкам некоторую целенаправленность; однако благодаря всему этому усиливалась фантасмагоричность образа и всей пьесы в целом.

С исчезновением, смертью Х. всё теряет смысл. Что такое Х для Мирзоева, и как он понимает Гоголя? Для Мирзоева пьеса Гоголя — это психотический дискурс. Что это значит? Психотик это тот, кто *не тестирует реальность*, это классическое определение Фрейда данное им в статье «Потеря реальности при психозе и неврозе» [Freud 1981 <1923>].

> Невроз мы понимаем как патологическую реакцию на вытесненное в бессознательное влечение, которое не могло осуществиться, так как противоречило бы принципу реальности. При неврозе *Я* отказывается принять мощный инстинктивный импульс со стороны *Оно* <...> и защищается от *Оно* с помощью механизма подавления» [Ibid.: 214].

> При психозе напротив происходит прежде всего разрыв между *Я* и реальностью, в результате чего *Я* оказывается во власти *Оно*, а затем возникает состояние бреда, при котором происходит окончательная потеря реальности и *Я* строит новую реальность в соответствии с желаниями *Оно* [Freud 1981a].

В эту ясную концепцию Фрейда Лакан вносит существенные уточнения, как всегда рассматривая эти уточнения лишь как прояснения мыслей самого Фрейда. В одном из семинаров цикла 1953/54 года, посвященного работам Фрейда по технике психоанализа, Лакан говорит:

В невротическом непризнании, отказе, отторжении реальности мы констатируем обращение к фантазии. В этом состоит некоторая функция, зависимость, что в словаре Фрейда может относиться лишь к регистру воображаемого. Нам известно, насколько изменяется ценность предметов и людей, окружающих невротика — в их отношении к той функции, которую ничто не мешает нам определить (не выходя за рамки обихода) как воображаемую. В данном случае слово *воображаемое* отсылает нас, во-первых, к связи субъекта с его образующими идентификациями <...> и, во-вторых, к связи субъекта с реальным, характеризующейся иллюзорностью (это наиболее часто используемая грань функции воображаемого).

Итак <...>, Фрейд подчеркивает, что в психозе ничего подобного нет. Психотический субъект, утрачивая сознание реальности, не находит ему никакой воображаемой замены. Вот что отличает его от невротика.

<...> В концепции Фрейда необходимо различать функцию воображаемого и функцию ирреального. Иначе невозможно понять, почему доступ к воображаемому для психотика у него заказан.

<...> Что же в первую очередь инвестируется, когда психотик реконструирует свой мир? — Слова. <...> Вы не можете не распознать тут категории символического.

<...> Структура, свойственная психотику, относится к символическому ирреальному или символическому, несущему на себе печать ирреального» [Лакан 1998: 157–158].

Если в двух словах подытожить рассуждения Лакана, можно сказать, что при неврозе реальное подавляется воображаемым, а при психозе реальное подавляется символическим. Символическое для Лакана — это синоним слова «язык». Другими словами, если невротик, фантазируя, продолжает говорить с нормальными людьми на общем языке, то психотик, в процессе бреда, инсталлирует в свое сознание какой-то особый, неведомый и непонятный другим людям язык (символическое ирреальное).

Итак, для нас в понятии невроза будет самым важным то, что это такое психическое расстройство, при котором искажается, деформируется связь воображаемого, фантазий больного, с реальностью. Так, например, у больного депрес-

сией, протекающей по невротическому типу, будет превалировать представление о том, что весь мир — это юдоль скорби; страдающий клаустрофобией будет панически бояться лифтов, метро, закрытых комнат и т. д.; страдающий неврозом навязчивых состояний будет, например, мыть десятки раз в день руки или всё подсчитывать.

Но при этом — и это будет главным водоразделом между неврозами и психозами — в целом несмотря на то, что связь с реальностью у невротика деформирована, при этом символические отношения с реальностью сохраняются, то есть невротик говорит с нормальными людьми на их языке и может найти с ними общий язык. Так, например, депрессивный больной-невротик в целом не склонен будет думать, что мир *объективно* является юдолью скорби, он будет сохранять критическую установку по отношению к своему воображаемому, то есть будет осознавать, что это его душевное состояние окрасило его мысли о мире в такой безнадежно мрачный цвет. Так же и больной клаустрофобией понимает, что его страх закрытых пространств не является универсальным свойством всех людей, таким, например, каким является страх человека перед нападающим на него диким животным. Страдающий клаустрофобией понимает, что страх перед закрытыми пространствами — это проявление его болезненной особенности. И даже обсессивный невротик не думает, что мыть руки как можно больше раз в день или всё подсчитывать — это нормальная, присущая каждому человеку особенность.

Психоз же мы понимаем как такое душевное расстройство, при котором связь между сознанием больного и реальностью полностью или почти полностью нарушена. Проявляется это в том, что психотик говорит на своем языке, никак или почти никак не соотносимым с языком нормальных в психическом отношении людей (то есть, как говорит Лакан, у психотика нарушена связь между символическим и реальным). Психотик, который слышит голоса, нашептывающие ему бред величия или наоборот насмерть пугающие, преследующие его, психотик, видящий галлюцинации или

же просто плетущий из своих мыслей свой бред, — психотик безнадежно потерян для реальности. В его языке могут быть те же слова, которые употребляют другие люди (а может он и выдумывать новые слова или вообще говорить на придуманном языке), но внутренняя связь его слов (их синтаксис), значения этих слов (их семантика) и их соотнесенность с внеязыковой реальностью (прагматика) будут совершенно фантастическими. Заметим, что психоз — это вовсе не обязательно бред в классическом смысле, как в «Записках сумасшедшего» Гоголя. И депрессия, и клаустрофобия, и обсессивное расстройство могут проходить по психотическому циклу. Достаточно депрессивному больному объективизировать свои мысли о том, что мир — это юдоль скорби, страдающему клаустрофобией полагать, что весь мир боится лифтов и закрытых дверей, а обсессивному пациенту быть уверенным, что все люди должны непременно десятки раз в день мыть руки, как все трое становятся психотиками.

В сознании Х. господствует *спутанность*, что мы видим уже в первой сцене. Х. вначале не понимает, что его приняли за важное лицо и боится только, чтобы его не упекли в тюрьму. Но как любой шизофреник, Х. одновременно наивен и хитер. Такими видел шизофреников Рональд Лэйнг, который считал, что шизофрения состоит по большей части из притворства, то есть ш и з о ф р е н и я — это по большей части и с т е р и я. Как только в палате появляется врач, шизофреники начинают играть в сумасшедших, как только врач уходит, они продолжают заниматься своими делами:

> Большая часть шизофрении просто бессмыслица, отвлекающие маневры, <...> чтобы сбить опасных людей со следа. <...> Шизофреник часто делает дурака из самого себя и из врача. Он играет в сумасшедшего, чтобы любой ценой избежать возможной о т в е т с т в е н н о с т и хотя бы за одну понятную мысль или намерение [Лэйнг 1995: 174].

Когда Х. понимает, что его не посадят в тюрьму, а наоборот накормят и даже дадут денег (пока неизвестно, почему),

он приободряется и начинает себя вести уверенно, верит, что он важное лицо, то есть ведет себя эго-синтонно тому, как того хотят чиновники и в первую очередь городничий.

Он соблазняет (у Мирзоева в прямом смысле) одновременно Анну Андреевну и Марью Антоновну и вообще совершенно счастлив. Это шизофреническое поведение — схизис. В фильме Александра Зельдовича «Москва» по Владимиру Сорокину герой одновременно женится на двух женщинах. Так Х. ведет под руки одновременно жену и дочь городничего в спектакле «Хлестаков».

Х своей идентичности не знает, он застрял на шизоидно-параноидной стадии.

В самом начале психосексуального развития младенца для него существует не сама мать целиком, а материнская грудь как источник первичного наслаждения пищей, ассоциирующаяся также в невротическом сознании с фаллосом (молоко = сперма) [Фенихель 2004]. Позднее ребенок осуществляет фантазматическое представление, наделяющее мать фаллосом, находящимся якобы у нее внутри тела [Лакан 1997].

Согласно воззрениям Мелани Кляйн, с самого начала не только мать как первичный объект, но и материнская грудь наделена амбивалентностью — грудь может быть как хорошей, так и плохой. «Хорошая грудь» — та, которая дает молоко, «плохая грудь» — та, которая запаздывает или вовсе не дает молока. В соответствии с этим на «шизоидно-параноидной позиции» мать и материнская грудь расщепляются на хорошую, целебную и плохую части, и последняя играет фундаментальную роль в ранних младенческих идеях преследования. Лишь позднее, в возрасте около года, на позиции, которую Мелани Кляйн назвала депрессивной (это по возрасту примерно соответствует стадии зеркала у Лакана), ребенок становится в состоянии формировать целостные объекты, и таким первым целостным объектом становится мать, и ее хорошая и плохая части объединяются уже в достаточно сложный диалектический образ, наделенный как положительными, так и отрицательными чертами. Эта ам-

бивалентная диалектика образа матери, в сущности, сохраняется у человека на всю жизнь [Кляйн и др. 2001].

Фигура матери, конечно, имеет важнейшее значение для развития ребенка. От того, какой была мать ребенка, — заботливой, ласковой, теплой, защищающей или, наоборот, раздражительной, фрустрирующей, суровой и т. д., — зависит, будет ли развитее ребенка нормальным или у него сформируется в будущем *невроз* или скорее даже *психоз*, потому что психоз формируется на более ранних стадиях развития ребенка именно тогда, когда мать играет в его жизни гораздо более важную роль, чем отец. Впрочем, и в формировании неврозов мать может играть решающую роль, если роль отца на этом этапе не становится определяющей. Например, мать, а не отец может осуществлять функцию приучения к туалету с присущими этому мероприятию фрустрациями, ведущими к анальной фиксации и затем к обсессивно-компульсивному неврозу или соответствующему характеру.

Тем не менее, именно при формировании психозов, как считается в психоаналитической традиции и не только в ней, мать играет решающую роль (если придерживаться воззрения на формирование психоза именно в раннем детстве, а не генетически, как считает традиционная психиатрия). Не говоря уже о том, что фигура матери постоянно оживает в переносе на психоаналитическом сеансе, помимо этого можно сказать, что в жизни мужчины фактически каждый новый женский объект является репродукцией фигуры матери и, стало быть, носит в той или иной мере трансферентный характер. Любовь к матери как к первому и главному объекту в жизни человека не может победить и пересилить любовь ни к какой другой женщине. Вот почему очень часто, особенно при невротическом или психотическом развитии, любая сексуальная связь для мужчины может оцениваться как инцестуальная, а первичная архаическая амбивалентность (любовь-ненависть) как к матери, так и к ее трансферентным заместителям, может сохраняться на всю жизнь.

Нет нужды говорить, что роль матери не уступает роли отца при развитии *эдипова комплекса*. При позитивном его развитии мальчик вожделеет к матери, при негативном, моноэротическом — хочет устранить ее; у девочек, наоборот, при позитивном эдиповом комплексе мать становится соперницей в любви к отцу, при негативном — объектом любви. По мнению Фрейда, изложенном в «Толковании сновидений», сюжет «Гамлета», медлительность главного героя, опосредована тем, что Гамлет втайне вожделеет к своей матери Гертруде и ощущает комплекс вины к отцу и, стало быть, и его заместителю Клавдию, что и заставляет его тормозить мщение [Фрейд 1991]. Это очень хорошо показано в американском фильме «Гамлет» с Мэлом Гибсоном в главной роли, где разговор матери с Гамлетом превращается в сексуальную сцену.

Осколки зеркала в конце спектакля, которые несут все его герои, — это не только метафора смерти Х., но и символ его раздробленной идентичности.

Х-Суханов в начале и в конце спектакля делает «волчок», то есть крутится вокруг собственной оси, как балерина. Здесь задействована метафора юлы: хочешь жить — умей вертеться. Х вертится, как юла, а когда юла останавливается, она падает. Когда Х останавливается, он засыпает или умирает. Он лежит, как мертвый, уже в тот момент после сцены вранья, когда городничий и Анна Андреевна разговаривают с Осипом. Начало и конец — слова одного корня (энантиосемия) — это поддерживает нашу гипотезу о том, что Х умирает еще в трактире.

Х. — это Евгений Онегин — он петербургский житель[2], в конце пьесы и спектакля он едет «на минутку» к дяде — «Мой дядя самых честных правил». Тема смерти Х реализуется еще в теме петербургского мифа — Петербург мертвый город, город-призрак. «Невский проспект»:

[2] «Он весь до мозга костей — петербургский безземельный "пролетарий", безродный, искусственный человек — гомункул, выскочивший из "петровской табели о рангах", как из алхимической склянки» [Мережковский 1991].

О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется! Вы думаете, что этот господин, который гуляет в отлично сшитом сюртучке, очень богат? Ничуть не бывало: он весь состоит из своего сюртучка. Вы воображаете, что эти два толстяка, остановившиеся перед строящеюся церковью, судят об архитектуре ее? Совсем нет: они говорят о том, как странно сели две вороны одна против другой. Вы думаете, что этот энтузиаст, размахивающий руками, говорит о том, как жена его бросила из окна шариком в незнакомого ему вовсе офицера? Совсем нет, он говорит о Лафайете. Вы думаете, что эти дамы... но дамам меньше всего верьте. Менее заглядывайте в окна магазинов: безделушки, в них выставленные, прекрасны, но пахнут страшным количеством ассигнаций. Но Боже вас сохрани заглядывать дамам под шляпки! Как ни развевайся вдали плащ красавицы, я ни за что не пойду за нею любопытствовать. Далее, ради Бога, далее от фонаря! и скорее, сколько можно скорее, проходите мимо. Это счастие еще, если отделаетесь тем, что он зальет щегольской сюртук ваш вонючим своим маслом. Но и кроме фонаря, все дышит обманом. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект...

О матери Х у Гоголя ничего не говорится. Возможно, ее у него и не было, возможно, Х был сиротой, ему ведь всего 23 года, и мать его по идее должна быть жива. Может быть, именно потому он стал аутистом, а может, его это... именно его мамка в детстве сильно ушибла, поэтому от него стало так сильно пахнуть водкою и от этого он стал органиком-эпилептиком, аутистом-кататоником, а также инфантильным истеро-шизофреником.

Мать Х — Осип: издевается над ним — шизогенная мать: «Вы все, говорит, подлецы и мерзавцы, и, что характерно, шерамыжники. Как ваш хозяин!»

Еще мать Х — это Анна Андреевна — он называет ее маменькой: инцест — эдипов комплекс (ранний!)

* * *

Я много здесь написал плохого про Х, про его психические болезни, про то, что он не тестирует реальность и всё такое.

Но почему же так жалко Хлестакова?

В сущности всё, что я написал о Х, надо «похерить». Х — ЗДОРОВЫЙ И ОЧЕНЬ ХОРОШИЙ ЧЕЛОВЕК. Он единственный человек в этой стае свиных рыл. Он любит поесть, поспать с бабами, он любит хорошую компанию (в спектакле он пьет с Добчинским на брудершафт). И взяток он не берет — ведь он искренне думает, что отдаст! Да, он хочет быть директором департамента, а кто из нас не хочет? Да, он врет — но человек не может не врать, вранье — прерогатива homo sapiens. Животные врать не умеют. ОН... Ведь и Гоголь считал, что в каждом из нас сидит Хлестаков. Он... он — везде.

Он — везде!!! (Бегает по сцене кругами)

8.2. Невидимые миру слезы

В сущности, если в двух словах обобщить то, что хочет сказать Мирзоев в своем спектакле, так это то, что Х и есть настоящий духовный Ревизор, подлинная совесть в терминологии позднего Гоголя, а не мнимая светская совесть, как традиционно понимали Хлестакова.

Поэтому «Х» это не только икс и херъ, это еще андреевский крест. А Х у Мирзоева — это, в общем-то, Христос, неизвестно откуда появившееся на земле существо, которое всех провоцирует, шокирует и пугает, но которого зрители-фарисеи не принимают всерьез.

Христа бичуют, *хлещут*.

Городничий и чиновники в таком ужасе от предстоящего приезда Х-Ревизора потому, что это как бы второе пришествие Мессии, когда каждому воздастся по делам его.

С другой стороны, Анна Андреевна воспринимается как мать Иисуса, и Марья Антонова — это, конечно, Мария Магдалина.

Волчок, который делает Х-Суханов, — это некий вертолет, летающая тарелка, на которой Х прибывает, воплощается на земле. Это его рождение, и он рождается почти слепым, ведь он воплотился в крысе: он принюхивается и пищит, как крыса. Он прибывает из прошлого, одетый то ли в боярский наряд, то ли в наряд Чингисхана, которого напоминает бритая голова Суханова и его лицо со сверкающими очами и нахмуренными бровями.

Здесь очень важна связь с «Мертвыми душами»: чиновники — это мертвые души, а Х — это Чичиков. Он даже носит чичиковский фрак — «наваринского дыму с пламенем». Х – Чичиков покупает мертвые души чиновников. Деньги возникают потому, что у чиновников продажные души. А так они Х, конечно, ни на что не нужны.

Пустота Х — это даосская позитивная пустота — «Дао пусто, поэтому его и можно наполнить, поэтому оно и есть все» — или буддийская шуньята.

Но все-таки Х не только Христос, но и антихрист, дьявол, «ни то ни се; чорт знает что такое»; городничий говорит жене — «с каким дьяволом породнились»!) недаром он говорит, что он «этаким чортом» приедет в деревню. Точно так же и князь Мышкин одновременно и Христос, и падший на землю ангел, князь тьмы.

Главная сила дьявола — умение казаться не тем, что он есть. Будучи серединой, он кажется одним из двух концов — бесконечностей мира, то Сыном-плотью, восставшим на Отца и Духа, то Отцом и Духом, восставшими на Сына-плоть; будучи тварью, он кажется творцом; будучи темным, кажется Денницею; будучи косным, кажется крылатым; будучи смешным, кажется смеющимся [Мережковский 1991].

В этом смысле Х. спускается на землю, как терминатор.

Христос, по реконструкции профессора Я. В. Минца, был параноиком [Минц 1927]. Х — органик-эпилептик, он, про-

снувшись в парике Гоголя, корчится в падучей (как князь Мышкин).

Х никак не может умереть окончательно, после смерти он оживает вновь — его преследует его карма, он не может перейти в нирвану, как бодхисаттва.

Я думаю, что Х не врал, что он был директором департамента[3], а уж с Пушкиным он точно был знаком, он и был в другой жизни Пушкиным.

Х существует в особом пространстве. «Я — везде, везде!» Такого пространственного оператора нет: есть здесь, там и нигде. Обычный человек не может находиться одновременно здесь и там. А как же Фигаро здесь — Фигаро там? Имеется в виду то здесь, то там — это вполне возможно. Везде может находиться только божество. Круг, центр которого везде, а окружность — нигде. Бог одновременно везде и нигде. Бог в определенном смысле *не может* находиться только здесь или только там: он одновременно находится везде, в сердце всех верующих — подобно тому, как Х одновременно находится в продажных мертвых душах всех чиновников — поскольку он и есть Ревизор, Бог. Если бы Х не мог одновременно пребывать, скажем, в городе *Х*, городе *Икс*, то есть городе *Хлестакова* (а не городничего) — это облюбованный для мести («Мне отмщение, и Аз воздам») им город — Содом и Гоморра (в своей ставке в Петербурге, где он заведует каким-то высшим мистическим департаментом, о чем он проговаривается, в сцене «вранья», когда его, вернее его человеческое воплощение, подло подпаивает городничий), так вот если бы Х мог существовать только «здесь», в городе Х, то он был бы всего лишь елистратишкой, а не генералом с другой стороны, как аттестует его Осип — то есть *зеркальным* потусторонним генералом[4].

Как Х попал в уездный город, город Икс («город Зеро»), мы не знаем. Его Кто-то послал. Мы можем только догады-

[3] «Один раз я даже управлял департаментом». Это ложь? Едва ли. Может быть, он действительно с тех пор не раз управлял департаментами [Мережковский 1991].

[4] См. [Иваницкий 2000: 124].

ваться, Кто. Но он одновременно живет в Петербурге. «Ну что за жизнь в Петербурге!» кричит он, размахивая руками в стороны, уже тем самым намекая на то, что он одновременно может находиться везде, то есть и здесь, и там, и нигде. Видимо, про Х сказал Ницше свою знаменитую загадочную фразу о том, что Бог умер. Он умер, но подобно Озирису и Фаммузу (Фамусову), он всегда и везде возрождается, поскольку его душе нет покоя, пока в Его городе заправляет городничий и его свора[5].

И всё же Х гость не столько из прошлого, сколько из будущего — отсюда интертексты из Достоевского: князь Мышкин, Фома Фомич Опискин и Макар Девушкин из «Бедных детей», который жалуется, что его «вывел» Гоголь в Башмачкине, подобно тому, как городничий понимает, что щелкопер Х его выведет в журнале; отсюда *Анна Андреевна* Ахматова, *Осип* Мандельштам и даже Андрей Белый, автор книги «Мастерство Гоголя».

Наши календари устроены примитивно.

---

[5] Из письма Михаила Дзюбенко автору этих строк: «Вроде бы принято, что Хлестаков, как и Чичиков, — слуги нечистой силы, практически черти. И в то же время ты показываешь, что в Хлестакове есть нечто от Христа. Значит, это о чем говорит? О том, что у Гоголя истинный Мессия неотличим от лжемессии. То есть Христос, каким его представляют христиане, неотличим от Исуса Христа, каким его видят иудеи (то есть лжемессии). Ведь в этом и прежде всего в этом и состоит расхождение между иудаизмом и христианством: тот, кого христиане принимают за истинного Машиаха, иудеи считают самозванцем — и наоборот, ожидаемый иудеями Машиах для христиан Антихрист.

А Гоголь впервые в русской литературе доводит до неразличения того и другого, до их амбивалентности. Не есть ли он таким образом первый иудеохристианский писатель России. Более того, не является ли тот самый Янкель из "Тараса Бульбы" одним из его alter ego, которое он тоже имел в виду, создавая и "Ревизора", и "Мертвые души". Разве Хлестаков не Янкель?»

Заключение

Мы можем подвести некоторые итоги и наметить перспективы.

Тело представляется, прежде всего, переходным объектом в смысле Дональда Винникота и Арнольда ван Геннепа.

Человеку нужно тело, чтобы перейти дорогу и перейти в царство мертвых, когда его тело «обезмодаливается», лишается имени и дескрипций:

> Мужчина, пахнущий могилой,
> Уж не барон, не генерал...

Органы нужны телу в каком-то смысле только для болезни. Здоровому человеку они не нужны. «Когда вы просыпаетесь утром и у вас ничего не болит, значит, вы умерли».

В противоположность смерти рождение — это переход тела из утробы матери в мир. Феноменология входа в тело и выхода из тела чрезвычайно важна — поедание и дефекация: то, что мы поглощаем, и то, от чего мы избавляемся. Полифоническое = шизофреническое тело вместо еды инкорпорирует в себя всё подряд, как пациент Минковского.

При обряде инициация тело переходит в мужской дом, где претерпевает всякие сакральные истязания, для того чтобы оно могло стать зрелым, то есть зачинать и рожать другие тела.

Шизофреническое тело может менять размеры, оно текуче, как тело Алисы в сказке Льюиса Кэрролла.

Свадьба — разрешение соединения двух тел. Рождение ребенка — диалектика взаимоотношения двух тел — ребенка и матери первоначально груди (проблематика Мелани Кляйн).

Любое тело — это модально окрашенное тело.

Истерическое тело — это аксиологическое тело, оно живет в модальностях хорошего и плохого, приятного и неприятного.

Обсессивно-компульсивное тело — это деонтическое тело. Оно живет в режиме должно – можно – нельзя.

Шизоидное тело — эпистемическое, оно живет в реальности известного/неизвестного.

Шизофреническое тело есть алетическое тело. Оно живет в режиме чудесного, сверхъестественного (Даниил Андреев, Даниэль Шрёбер, Кафка, пациентка Юнга — портниха — «королева сирот», Иисус Христос, человек, царствие которого не от мира сего («Mein Rech ist nicht von dieser Welt» — из «Страстей по Иоанну» Баха).

Тело — универсальный медиатор. Оно одновременно и res extensa, и res cogitans. Тело думает, мозг думает, какие-то невероятно маленькие частички превращаются в мысли. Оно думает, сомневается, говорит и одновременно ему больно, оно слышит, осязает, обоняет.

Res cogitans шизофренического тела меняется, это очевидно: оно больше не думает, оно находится в режиме всеобщего оборотничества. Но одновременно оно меняется и в плане res extensa. Отсюда его нестабильность, текучесть, диспластичность, ризоматичность.

При шизофрении человек диссоциирован со своим телом. Вот почему своих пациентов Лоуэн заставлял бить ногами по кушетке, чтобы они наконец почувствовали свое тело.

Самое непонятное, что такое шизотипическое тело — тело, сотканное из цитат и реминисценций, тело «Хазарского словаря» Милорада Павича — это тело ждет дальнейших исследований.

Приложение

Фрейд и эволюция психоанализа

Психоанализ (далее П.) не был нормальной наукой в смысле Томаса Куна, не был он и не-нормальной наукой, он вообще, строго говоря, не был наукой. Он был чем-то средним между наукой и искусством. П. — это разновидность психотерапии, дитя XX века. Психотерапия — точно не наука, это искусство врачевания психических расстройств. Однако наряду с клиническим П. — «лечением разговорами», как он первоначально назывался, — был еще теоретический П., или метапсихология психоанализа. Эту часть П. можно с натяжкой назвать наукой, но только в том смысле, в котором можно назвать наукой литературоведение или искусствознание. По П. написаны десятки тысяч книг. Но самые важные открытия делались на анализе конкретных клинических случаев. Фрейд наряду с блестящими теоретическими книгами и статьями делал свои открытия также на описании так называемых «больших случаев». Так в «Случае Доры» он открыл перенос, в «Случае Шрёбера» — механизмы действия паранойи, в «Случае маленького Ганса» он подробно описал эдипов комплекс и комплекс кастрации, в «Случае Человека-Крысы» он подробно описал сложнейший случай невроза навязчивых состояний и наконец в «Случае Человека-Волка» он сформулировал понятие первосцены.

Ю. М. Лотман когда-то сказал, что если бы Ньютон не открыл своих законов, то это вместо него сделал бы лет через пятьдесят кто-нибудь другой. Но если бы Пушкин не написал «Евгения Онегина», то этого вместо него не сделал

бы никто. Эта максима вполне применима к П. Никто, кроме Фрейда, не описал бы случай маленького Ганса, никто, кроме Лакана, не придумал бы слова «синтон», никто, кроме Мелани Кляйн, не изобрел бы «шизоидно-параноидную позицию».

История идей и влияния Фрейда подчиняются законам не естественной, а гуманитарной науки, поэтому здесь нет закономерных смен одной парадигмы другой. Это история не только идей, но людей и их судеб.

1. Формирование основных концепций психоанализа

В 1897 г. Йозеф Брейер и Зигмунд Фрейд публикуют «Исследования по истерии» [Брейер, Фрейд 2005 <1897>]. Самое главное здесь — отказ от гипноза и переход к методу свободных ассоциаций, к «лечению разговорами», которые одна из пациенток назвала «прочисткой дымоходов». В этой книге авторы изложили концепцию конверсионной истерии — полученная травма вытесняется (вытеснение — важнейший концепт раннего П.) и затем вылезает наружу в виде симптома: это Фрейд и назвал конверсией. Простейший пример: пациенту когда-то дали пощечину, он забыл об этом — на языке П. произошло вытеснение. У него появилась невралгия тройничного нерва — но не это было органическим заболеванием: это и была истерия, то есть конверсия вытесненной травмы в квазиорганический симптом. Когда под воздействием свободных ассоциаций и в результате инсайта (другой важнейший концепт классического П.) истерик вспоминал вытесненный травматический эпизод, «невралгия» проходила. Такова была в двух словах техника первоначального П.

Еще одним важнейшим концептом является сопротивление — бессознательное пациента не хочет выздоравливать, оно сопротивляется лечению, так как психическое заболевание зачастую носит рентный характер, то есть дает человеку «вторичную выгоду», например, возможность не рабо-

тать и получать пенсию. Поэтому анализ сопротивления — важнейший и труднейший аспект в каждодневном (стандартная частота проводимых сессий — 50 минут четыре раза в неделю) психоаналитическом сеттинге.

Третий и также важнейший концепт, который был обнаружен и оценен Фрейдом далеко не сразу (лишь в 1905 г.), когда он описал его в так называемом «Случае Доры» [Фрейд 1998 <1905>], — это перенос, или трансфер, когда пациент вместо того, чтобы анализировать прошлое, подменяет прошлое настоящим; если у него, например, были конфликты с отцом и он ненавидел отца (предположим, на почве эдипова комплекса) и вытеснил эту ненависть в бессознательное, то в процессе анализа, он мог начать ненавидеть аналитика, перенося на него свойства отца, то есть, попросту говоря, отождествив его с отцом — так называемый негативный перенос. Или наоборот пациент мог влюбиться в психоаналитика — так называемый позитивный перенос. Вначале Фрейд считал, что перенос мешает анализу, но потом он понял, что именно перенос является наиболее важным его звеном, потому что именно в анализе переноса раскрывается возможность реального воспоминания вытесненной травмы и целебного инсайта [1].

Официальное рождение психоанализа — публикация Фрейдом книги «Толкование сновидений» (1900 г.). Сновидение — «царский путь в бессознательное». Оно трактуется Фрейдом как вытесненные в бессознательное вследствие своей нравственной недопустимости (например, та же эдипова инцестуозная любовь к матери) желания. Во сне они исполняются, но только при этом у спящего действует цензура, и поэтому в сновидениях появляется нечто вроде метафоры и метонимии, сновидческая риторика — смещение и сгущение. Чтобы истолковать сновидение, нужно из его явного содержания, зачатую нелепого и абсурдного, извлечь латентное содержание. В этой книге Фрейд также набросал

[1] Подробное и увлекательное изложение «Техники и практики психоанализа» и в первую очередь анализ понятий «сопротивление» и «перенос» см. в одноименной книге Ральфа Ромео Гринсона [2003 <1967>].

кажущуюся шокирующей для читателей того времени (вообще с точки зрения истории и теории культуры П. был вызовом викторианской эпохе) классификации символов сновидения, имеющих сексуальный характер. Всё вытянутое, продолговатое трактовалось как субститут фаллоса: нога, сигара, нос, палец, столб, дерево; все выгнутое: шляпа, птичье гнездо, коробка, ящик, комод, кошелек — как символ вагины, а полет, подъем или спуск по лестнице — как символ коитуса. Сначала книгу просто не заметили, потом началась травля Фрейда, его обвиняли в безнравственности.

Очень важно, что в этой книге (фрагмент «Гамлет и Эдип») была впервые сформулирована идея эдипова комплекса — 3–5-летний мальчик хочет убить своего отца и переспать со всей матерью (для девочек Юнг предложил название «комплекс Электры», но оно не прижилось). Наиболее интересное истолкование эдипова комплекса (к тому же это был образец детского П., чрезвычайно важного в дальнейшем развитии П. в целом) — это история «маленького Ганса» — большая статья «Анализ фобии пятилетнего мальчика» [Фрейд 1990 <1909>].

С 1897 г. Фрейд пять раз проходил самоанализ (по мнению его первого биографа Эрнста Джонса [1997 <1945>], этот самоанализ длился всю жизнь). С 1902 г. формируется первый отряд его непосредственных учеников, психоаналитиков первого поколения, которые проходили учебный анализ у самого Фрейда (с тех пор было принято условие, что психоаналитик только тогда может перейти к практике, когда сам пройдет дидактический психоанализ). Это условие неукоснительно выполняется до наших дней. И это самое трудное. Потому что каждый человек как минимум невротик, а максимум — шизофреник. Но тогда еще этого никто не знал, не было даже такого слова — «шизофрения», было понятие *dementia praecox* (раннее слабоумие). Первоначально П. считал, что шизофрения и депрессия не поддаются психоаналитическому воздействию, и лечили только истерию, обсессию (невроз навязчивых состояний) и фобию (истерию страха).

Фрейд сформулировал за 25 лет работы три теории психического аппарата. Первая «топика» — противопоставление бессознательного, предсознательного и сознательного — была наиболее очевидна.

Вторая топика — противопоставление Его, СуперЭго и Ид (книга «Я и Оно» 1923 года была одним из важнейших теоретических открытий Фрейда) [Фрейд 1990a <1923>]. Отныне вся теория неврозов описывалась через эти три понятия (см. статью 1923 г. «Невроз и психоз» [Freud 1981 <1923>]). Потихоньку Фрейд приближался к психоаналитическому пониманию психоза как утраты реальности (статья «Потеря реальности при неврозе и психозе» [Freud 1981a <1923>]), но отказывался лечить психотиков.

Чрезвычайно интересен вопрос о том, почему первоначальный П. практически не лечил депрессий. Фрейд за всю жизнь написал единственную статью, посвященную депрессии, правда, очень знаменитую, — «Скорбь и меланхолия» [Фрейд 1995 <1917>]. (Мы поразмыслим об этом в 3 разделе.)

В статье «По ту сторону принципа удовольствия» [Фрейд 1990b <1920>] Фрейд сформулировал третью топику — противопоставление инстинкта жизни влечению к смерти; правда, кое-кто считал, что Фрейд не слишком красиво воспользовался сформулированными за восемь лет до этого идеями своей ученицы Сабины Шпильрейн, которая сформулировала их в 1912 г. в статье «Деструкция как причина становления» [Шпильрейн 1995 <1912>].

Эта третья теория психического аппарата была наиболее сомнительной и не получила всеобщего одобрения, хотя ее поддержала психоаналитик второго поколения, гениальная Мелани Кляйн, основательница английской школы Психоанализа. и одна из подлинных основателей детского психоанализа. Ей мы посвятим отдельные страницы нашего исследования.

2. Ученики и прямые продолжатели

Можно без преувеличения сказать, что XX век — это век Фрейда. Он вошел даже в повседневную жизнь. Его «Психопатология обыденной жизни» (1901 г.) с анализом «ошибочных действий»: оговорок, опечаток и забываний слов чрезвычайно популярна [Фрейд 1990 <1901>]. Когда люди оговариваются или забывают какое-то слово, они говорят «Ну вот, опять оговорка по Фрейду».

Фрейд вошел в литературу и искусство, в частности, его приняли на щит сюрреалисты, которые метод свободных ассоциаций преобразили в технику автоматического письма, когда художник, совершенно не заботясь о результате, записывал холст «как попало».

Однако в психотерапевтических кругах отношение к Фрейду было весьма неоднозначным, в том числе и среди его учеников.

Первое поколение — Карл Густав Юнг в Швейцарии, Отто Ранк, Альфред Адлер, Карл Абрахам и Ханс Закс в Вене, Макс Эйтингон в Берлине, Эрнст Джонс в Лондоне, Абрахам Брилл в США, Шандор Ференци в Будапеште[2]. Сформировался так называемый Комитет. Каждый из названных первых учеников Фрейда сделал какое-то важное открытие в П., после чего, как правило, Фрейд отлучал его от ортодоксального П.

Первым откололся Юнг, который в книге «Метаморфозы и символы либидо» сформировал концепцию коллектив-

[2] Надо сказать, что Россия была одной из первых стран, которая восприняла идеи П. «Толкование сновидений» из всех языков в первую очередь было переведено именно на русский. Благодаря деятельности профессора И. Д. Ермакова была организована психоаналитическая библиотека, посвященная публикации текстов Фрейда. Образовалось особое направление в СССР — фрейдомарксизм. Однако в конце 1920-х годов всё это было прикрыто, и официально психоанализ был возрожден только в 1999 г. указом Ельцина «О развитии психоанализа в России». Вскоре после этого были организованы Московский институт психоанализа и Европейский институт психоанализа в Петербурге. В России стала формироваться команда психоаналитиков, проходивших учебный анализ в Европе.

ного бессознательного и архетипов, из которой родилась аналитическая психология. Фрейд с тяжелым сердцем изгнал молодого Юнга из психоаналитического сообщества. А он был надеждой и чуть ли не преемником Фрейда.

Характеристика отличий позиции Юнга от психоанализа Фрейда

Положение Юнга — особое. Он единственный из отступников, который создал конгениальную школу. Юнгианский анализ на протяжении всего XX века и до нынешних времен остается реальной альтернативой ортодоксальному П.

Фрейд был ученым, воспитывавшемся в XIX веке, Юнг принадлежит целиком XX веку. В соответствии с этим Юнг изучал и лечил шизофрению начиная с 1907 г. и до конца жизни [Юнг 2000а].

Различия между ними касались прежде всего анализа сновидений. Для Фрейда сновидение идет из прошлого и является исполнением вытесненных желаний. Для Юнга, который был мистиком (Фрейд был рационалистом), сновидение шло из будущего и подсказывало сновидцу, как ему вести себя в дальнейшем. Юнг показал это на примере собственных сновидений [Юнг 1994 <1957>].

Для Юнга бессознательное носило коллективный характер (для Фрейда — сугубо индивидуальный), поэтому учение Юнга тесно связано с мифологией (он является одним из создателей оригинальной концепции мифологии в XX веке [Мелетинский 1976]).

Юнг считал, «что односторонний сексуальный уклон Фрейда является его субъективным предрассудком [Юнг 2000 <1961>: 287]. Взамен этому Юнг предложил теорию архетипов (Персона, Анима и т. д.), то есть субличностей, которые бессознательно управляют поведением и волей человека.

Альфред Адлер был не согласен с Фрейдом, что всем управляет либидо, и считал что самое важное — это власть. Он сформировал свое ответвление П. — индивидуальную психологию и также с проклятиями был изгнан. Отто Ранк, самый преданный ученик, чуть ли не приемный сын Фрейда, был изгнан за то, что придумал теорию травмы рожде-

ния, к которой сводил все остальные травмы [Ранк 2004 <1929>].

И даже самый верный и душевный Шандор Ференци подвергся жесткой критике за то, что придумал теорию активного П. По ортодоксальным правилам психоаналитики не имели права даже прикасаться к пациенту. Ференци это правило нарушил — он позволял себе пожимать руку пациенту, похлопывать его по плечу (см.: [Ференци 2000 <1927>]).

Вильгельм Райх был подвергнут остракизму за книгу «Анализ характера», где разработал так называемую «оргонную» теорию, которая, впрочем, действительно была довольно сомнительной. Зато Райх основал телесно-ориентированную психотерапию, которую развил его ученик Александр Лоуэн [1996; 1999].

Карл Абрахам, один из немногих уцелевших, сформулировал важнейшую теорию оральной стадии психосексуального развития (соответствующую депрессии), в дальнейшем Фрейд выделил анальную (соответствующую обсессии), а Вильгельм Райх — фаллическую (соответствующую истерии).

Вот еще одна характерная история. Фредерик (Фриц) Перлз, в молодости горячий поклонник Фрейда, в конце 1940-х годов организовал институт П. в Южной Африке. Он приехал, чтобы познакомится с Фрейдом, в Вену и сказал ему, что приехал специально из Южной Африки, чтобы познакомиться с ним. На что Фрейд равнодушно спросил: «А когда Вы уезжаете?» Написав более или менее психоаналитическую книгу «Эго, голод и агрессия» [Перлз 2000 <1945>], Перлз отошел от П. и обосновал свою школу гештальт-терапии, которая во всем была противоположна П. Если П. уповал на прошлое, то Фриц говорил: только «здесь и теперь». Если в ортодоксальном П. господствовало правило «обстиненции» — аналитик не мог вне сеттинга общаться с пациентом, никак не влиять на него помимо анализа, не прикасаться нему, — то Перлз чуть ли не спал со своими пациентками. Когда такое случалось в П. (например, Юнг и Сабина Шпильрейн), это кончалось очень плохо.

Другой пример — когнитивная терапия Аарона Бека [Beck 1980; Бек, Фриман 2002]. Вместо свободных ассоциаций она предложила рационалистический анализ дезадаптивного поведения пациента и приспособления его к жизни путем изменения стереотипов поведения.

П. относится к длительной психотерапии, он продолжается несколько лет, может ничем не закончиться, отнимает много времени и очень дорог (средний современный московский аналитик, прошедший учебный анализ на Западе, берет где-то от 800 до 1600 евро в месяц). Когда в начале 1960-х появилось нейролингвистическое программирование (НЛП) ее основатели Дж. Бэндлер и Р. Гриндер провозгласили, что могут вылечить тяжелого шизофреника за три минуты [Бэндлер, Гриндер 1998 <1967>].

Но и в ортодоксальной среде П. во второй половине XX века некоторые аналитики стали относиться к наследию Ф. высокомерно, говоря, что Ф. это просто «историк П.». Наконец современный П. в лице Отто Кернберга заменил в работе с тяжелыми пациентами анализ прошлого так называемым поддерживающим П., то есть с пациентом анализировались актуальные проблемы сегодняшнего дня, не касаясь прошлого [Кернберг 2000 <1994>].

Постепенно с кушетки пациент переходил в кресло [Мак-Вильям 1998 <1993>].

Важнейшим отличием современного П. от традиционного стало отношение к контрпереносу, то есть к тому отношению аналитика к пациенту, которое формируется как ответ на вызов переноса. В классическом П. к контрпереносу относились как к чему-то, чего следовало избегать и что следовало подавлять. В современном П. конртперенос стал таким же орудием самопознания аналитика и его воздействий на пациента, как и сам перенос.

Но с другой стороны в 1930–1940-е годы у Фрейда появились горячие и талантливые поклонники, творчески продолжавшие его дело (Мелани Кляйн и Жак Лакан).

В первую очередь это Мелани Кляйн, которая построила учение о «шизоидно-параноидной» и «депрессивной»

позициях. Она реконструировала на анализе своих собственных детей динамику психической жизни младенца от полугода до одного года жизни. Шизоидно-параноидная позиция, на которой господствовало влечение к смерти, заключалась в том, что ребенок на довербальной стадии развития не знал еще целостных объектов и расщеплял «первичный объект» (материнскую грудь) на «хорошую» и плохую. По мысли Кляйн, если младенец не проходил шизоидно-параноидную позицию и фиксировался на ней, то он с большой вероятностью мог потом заболеть шизофренией.

Депрессивная позиция появляется в районе одного года и характеризуется важным шагом вперед: отныне ребенок (он уже может немножко говорить) воспринимает мать как целостный объект, но за это платит скорбью: когда она уходит, он думет, что она больше не вернется [Кляйн и др. 2001 <1952>]. Кляйн разработала новый тип аналитического сеттинга с детьми, когда в игровой комнате без всяких кушеток дети свободно играли с аналитиком в игрушки, а она попутно делала острожные интерпретации позиции классического П.

Однако Кляйн критиковали почти все за произвольность и даже надуманность ее гипотез. Все кроме одного. Кроме человека, который назвал себя единственным верным последователем Фрейда. Это был Жак Лакан, который взошел (даже ворвался!) на психоаналитическую сцен в конце 1940-х годов.

Если Фрейд писал предельно прозрачно и увлекательно, то Лакан писал предельно запутанно и непонятно. Тем не менее, он придумал очень большое число новых психоаналитических концептов и оказал огромное влияние на постструктуралистскую и постмодернистскую философию — прежде всего Барта, Кристеву, Делёза, Гваттари и Деррида, а также на главу Люблянской школы теоретического психоанализа Славоя Жижека, но об этом чуть позже.

В сущности, Лакан, психоаналитик-практик, написал не так много: один том «Écrits» [Lacan 1967], который частично переведен на русский язык (в книге [Лакан 1997]). Но

удивительное наследие Лакана представляют его семинары, которые он вел с начала 1950-х годов и почти до самой смерти в 1981 г. После его смерти его ученик и зять Жак-Ален Миллер опубликовал все 26 томов семинаров, шесть из которых уже переведены на русский язык [Лакан 1998; 2000; 2002; 2005].

Лакан в своих построениях опирался на структурную лингвистку де Соссюра, поэтому его психофилософия называется «структурным психоанализом».

Лакан навязчиво, через каждые три строки, подчеркивает, что он только развивает идеи Фрейда. Это и так и не так. Возьмем, например триаду Лакана «Воображаемое – Символическое – Реальное».

Это можно назвать «четвертой топикой» психоанализа. Воображаемое во многом похоже на фрейдовское Я[3], ибо по Лакану человек живет в мире иллюзий и фантазий. Символическое — это языковые структуры, которые с детства определяют поведение и интеллектуальные ресурсы человека. В определенном смысле Символическое Лакана соответствует фрейдовскому СверхЯ. Самое трудное понятие — это так называемое Реальное Субъекта. Это понятие не имеет ничего общего с понятием реальности и, скорее, противоположно ему — это невербализуемые, несимволизируемые тайные желания и влечения человека и, конечно, больше всего похоже на фрейдовское Оно.

Так же довольно нелегко понять лакановский термин Имя Отца. Имя отца — это в каком-то смысле продолжение фрейдовской концепции «мертвого отца» первобытной орды, которого убили сыновья, а потом начали испытывать чувство вины по этому поводу («Тотем и табу») [Фрейд 1998 <1913>]. Почему Имя Отца, а не просто Отец? Потому что Имя — это мифологический символ[4] — отсюда в молитве «Отче наш» — «Да святится Имя Твое!»

[3] Эту гипотезу высказал в частной беседе Александр Сосланд.

[4] Ср. классическую статью М. Ю. Лотмана и Б. А. Успенского «Миф – имя – культура» [Лотман, Успенский 1992 <1973>].

Лакан писал: «Для возникновения психоза необходимо, чтобы исключенное (verworfen), т. е. никогда не приходившее в место Другого, Имя Отца было призвано в это место для символического противостояния субъекту.

Именно в отсутствие в этом месте Имени Отца, образуя в означаемом пустоту, и вызывает цепную реакцию перестройки означающего, вызывающую, в свою очередь, лавинообразную катастрофу в сфере воображаемого — катастрофу, которая продолжается до тех пор, пока не будет достигнут уровень, где означаемое и означающее уравновесят друг друга в найденной бредом метафоре.

Но каким образом может субъект призвать Имя Отца в то единственное место, откуда Оно могло явиться ему и где его никогда не было? Только с помощью реального отца, но необязательно отца этого субъекта, а скорее Не(коего) отца» [Лакан 1997: 126–127].

«Именно в имени отца следует видеть носителя символической функции, которая уже на заре человеческой истории идентифицирует его лицо с образом закона» [Лакан 1995: 48].

Если сделать попытку перевести всё это на более или мне рационалистический язык и попытаться объяснить, каким образом Имя Отца связано с возникновением психоза, то, вероятно, можно сказать так. Поскольку Имя Отца — это символическая первооснова бытия, а при психозе страдает именно символическое, то для возникновения психоза необходимо, чтобы у человека что-то не ладилось с отцом, с Отцом, ну, например, он был атеистом и никогда не думал о Боге, то есть, как говорит Лакан, «Имя Отца было исключено из места Другого». И вот, реагируя на какую-то травму, субъект вдруг призывает Имя Отца, например, начинает веровать в Бога, но поскольку он, мягко говоря, нездоров или, в терминах Лакана, в его сознании происходит «цепная реакция в сфере означающих», то есть все жизненные смыслы, установки и ценности путаются, то Имя Отца является в форме бреда, как символическая основа этого бреда. Ну, например, когда пушкинского Евгения преследует Медный всадник, то это как раз Имя Отца, но только в варианте

бреда преследования. А возможно присвоение Имени Отца — тогда это будет мегаломания, как у Поприщина, который апроприировал себе звание испанского короля. А может быть и гораздо более обыденный вариант, например, психоз девушки, не знавшей по той или иной причине в детстве отцовской ласки, который вырастает на почве нераздельной любви к двоюродному дяде.

Другим важным открытием Лакана, которое, как он настаивает, он тоже позаимствовал у Фрейда, было представление о том, что травма формируется задним числом, не из прошлого, а из будущего — любимое словечко Фрейда nachträglich. Как это понять? Рассмотрим знаменитую статью Фрейда «Из истории одного детского невроза (случай Человека-Волка)» [Фрейд 1996 <1924>]. Здесь Фрейд подробно анализирует так называемую первосцену, когда маленький ребенок видит коитус своих родителей и воспринимает его как насилие отца над матерью, что оставляет неизгладимый отпечаток в его жизни, в частности, провоцирует эдипов комплекс в его мягкой форме — желание защитить мать и наказать насильника отца. Идея первосцены была с точки зрения традиционной модели времени довольно сомнительной: как может годовалый ребенок наблюдать за коитусом родителей, а главное, как он может через много лет этот эпизод вспомнить? И тут Фрейд говорит, что, возможно, в реальности никакой первосцены не было, но в процессе психоанализа появилось ложное воспоминание, вызванное бессознательным давлением аналитика. Но то, что Фрейд высказал в виде острожной гипотезе, Лакан утверждает как нечто не подлежащее сомнению: травма формируется задним числом. Таким образом, можно сказать, в терминах Ричарда Рорти, что Лакан «переописывает» Фрейда.

Особую роль в наследии Лакана играет понятие Другого. Другой — это не просто какой-то другой значимый для субъекта человек — это инкорпорированный в его психику «символический порядок», нечто вроде СверхЯ, диктующий субъекту законы поведение и определяющий структуру его

бессознательного («Бессознательное — это дискурс Другого). И желание по Лакану это желание Другого. Если пытаться объяснять это популярно, что применительно к Лакану почти невозможно, то Другой — это некая символическая структура, ведь мы живем не одни, сообщаемся с другими людьми, в частности, в детстве — с первыми значимыми объектами: мать и отец. И вот Большой Другой — это, в сущности, инкорпорированная фигура символического отца, Имени отца. Здесь произошла такая вещь, что постструктуралистская и постмодернистская мысль начала воспринимать Фрейда через Лакана, и здесь уже Лакан начал выступать как классик.

3. Основные направления исследований

А. ДЕПРЕССИЯ Изучение депрессии (меланхолии) в психоаналитической литературе имеет достаточно необычную судьбу. Главная мысль статьи «Скорбь и меланхолия» [Фрейд 1995 <1917>]) заключалась в том, что меланхолик интроецирует утраченный объект любви и отождествляет себя с ним и далее начинает ругать и обвинять себя, тем самым, ругая и обвиняя этот утраченный объект любви за то, что тот его покинул.

Эта статья была написана за три года до «Я и Оно», то есть до формирования второй теории психического аппарата, поэтому в ней Фрейд еще не говорит о противопоставлении Я и Сверх-Я при меланхолии. Однако уже в статье 1923 года «Невроз и психоз» он отчетливо формирует свое понимание отличия трех типов душевных заболеваний — трансферентных неврозов (в сущности, истерии, обсессии и фобии), нарциссических неврозов (прежде всего меланхолии) и психозов. Понимание — это очень простое и ясное. Фрейд пишет: «Невроз перенесения соответствует конфликту между Я и Оно, нарциссический невроз — конфликту между Я и сверх-Я, а психоз — конфликту между Я и внешним миром» [Freud 1981: 138].

Итак, место утраченного объекта любви занимает теперь более абстрактное понятие Сверх-Я. В сущности, в этом маленьком фрагменте содержится вся фрейдовская теории депрессии. Сверх-Я давит на Я: до тех пор, пока Я сопротивляется и защищается, депрессия проходит в невротическом регистре, если же Сверх-Я одерживает победу над Я, то начинается психоз.

Однако прежде чем обратиться к рассмотрению дальнейших психоаналитических текстов, посвященных изучению меланхолии, зададимся все-таки вопросом, почему депрессия в течении 20 лет практически не привлекала психоаналитиков (характерно, что в классическом психоаналитическом словаре Лапланша и Понталиса [1996] вообще нет статьи «депрессия» (или «меланхолия»), а есть лишь статья «невроз нарциссический»). В определенном смысле ответ содержится уже в вышеприведенной формулировке Фрейда. Депрессия — это «нарциссический невроз», то есть в нем либидо направлено на собственное Я и поэтому такой нарциссический объект не устанавливает переноса. А если он не устанавливает переноса, то его нельзя подвергать психоаналитическому лечению. Так считал Фрейд. Дальнейшее развитие психоаналитической теории и практики показало, что он был неправ и что даже тяжелый пограничный нарциссизм образует перенос, но только перенос особого свойства. Это показал венский аналитик второго поколения Хайнц Кохут [Kohut 1971], о чем подробно ниже. Вообще эта формулировка — нарциссический невроз — указывает только на интроекцию как основной механизм защиты, то есть, если реконструировать то, что́ Фрейд хотел сказать этим различием между неврозом отношения и нарциссическим неврозом, то сущность отличия в том, что истерия и обсессия (любимые Фрейдом неврозы отношения, на которых строился весь его психоанализ и вся его психотерапия) образуют так называемые зрелые механизмы защиты, то есть механизмы, действующие между сознанием и бессознательным — а именно вытеснение и изоляцию, а меланхолия использует интроекцию, которая является более архаическим

механизмом защиты, так как она действует между Я в целом и внешним миром (что в большей степени приближает депрессию к психозам — там, как уже было процитировано, имеет место именно конфликт между Я и внешним миром).

Однако вернемся к фрейдовской статье 1917 г., в которой есть одно, на первый взгляд, мало заметное, но, в сущности, достаточно поразительное предложение, которое, может быть, прольет свет на то, почему депрессией так мало занимались, если занимались вообще на заре психоанализа.

«Наш материал, — пишет Фрейд после оговорки, что вообще непонятно, что́ можно обозначить под понятием меланхолии и что́ под этим понятием объединяют разнородные явления, — ограничивается *небольшим числом случаев*, психогенная природа которых не подлежит никакому сомнению. Таким образом, мы с самого начала отказываемся от притязаний на универсальность наших результатов и утешаем себя тем соображением, что с помощью современных исследовательских средств мы едва ли сможем обнаружить что-нибудь, что было бы не типично если не для целого класса поражений, то уж хотя бы для *маленькой их группы*» [Фрейд 1994: 252] (курсив мой. — *В. Р.*).

Что нас поражает в этом фрагменте? То, что из слов Фрейда явствует, что случаев меланхолии в его практике было совсем немного. То есть речь идет, конечно, не о тех случаях, когда люди лежат в больнице, не о маниакально-депрессивном психозе — их тогда П. не лечил и не рассматривал. Речь идет именно о «нарциссическом неврозе», о той депрессии, которой в современном мире страдает огромное количество людей и о которой, собственно, и идет речь в этой главе.

Итак, по-видимому, невротическая депрессия была для начала века явлением нетипичным. Здесь мы вступаем в увлекательную область истории болезней: чем болели люди, чем они не болели и как эти болезни назывались. Как уже говорилось, да это и совершенно очевидно, главными неврозами классического психоанализа были истерия и обсессия. Истерички охотно рассказывали о своих проблемах, образо-

вывали бурный перенос и легко излечивались. Обсессивные невротики оказывали большее сопротивление, но перенос также устанавливали и также излечивались.

Почему истерия и обсессия были так популярны и, по-видимому, реально распространены, а меланхолия нет? Мы можем только высказать гипотезу. Истерия и обсессия — это «викторианские» неврозы. Они возникли и были отмечены вниманием психоанализа в эпоху больших сексуальных ограничений. Женщина любит женатого мужчину, возникает запрет, который ведет в невротическому симптомообразованию. В результате она не может ходить или говорить, или слепнет, или с ней происходит масса других не менее интересных вещей. Мужчина любит замужнюю женщину, возникает запрет, который ведет к симптомообразованию. Женщины легче забывают — у них происходит вытеснение и конверсия в псевдосоматический симптом. Мужчина забывает труднее, поэтому у него образуются навязчивые мысли или действия, в которых он избывает свою викторианскую травму. Или же, как это описано в случае Доры [Фрейд 1998 <1905>], мужчина прикоснулся к женщине своим эректированным членом, после чего у нее от ужаса начались истерические ощущения в области горла.

По всей видимости, главным событием, резко увеличившим количество депрессивных расстройств, была первая мировая война (по-видимому, неслучайно, что чуткий Фрейд пишет свою работу о меланхолии в разгар этого страшного для Европы события).

Если верно, что главное в этиологии депрессии — это «утрата любимого объекта», то в результате первой мировой войны был утрачен чрезвычайно важный объект — уютная довоенная Европа, в которой самым страшным событием в жизни была не газовая атака и не оторванные ноги, а ситуация, когда слишком пылкий обожатель невзначай прикоснется к даме своим жезлом (отчего она потом долго и тяжко болеет!).

Но помимо утраты идеологической, которая породила целую волну культурных деятелей, отразивших это положе-

ние вещей с утраченным довоенным житьем — их называли «потерянным поколением», — утраты были и в прямом смысле: на первой мировой войне погибли миллионы людей — жены остались без мужей, дети без отцов и матери без сыновей.

И вот на этом фоне уже вполне объяснимо и закономерно началось некое оживление в психоаналитическом изучении депрессии.

Следующим этапом в изучении депрессии стала работа Абрахама 1924 года, в которой он связал депрессию с оральной фиксацией. В соответствии с этой гипотезой депрессия связана с ранним или болезненным отнятием от груди и является переживанием именно этой наиболее ранней и фундаментальной потери, и затем всякая другая потеря (разлука, смерть близкого человека) переживается как репродукция ранней травмы. По-видимому (если это так), этим также отчасти объясняется то, почему депрессиями не занимались в классические времена «фрейдизма», то есть в начале XX в. Сосредоточенность на эдипальных конфликтах не позволяла вскрыть причину этого расстройства, которое, если был прав Абрахам и его последователи, коренится в доэдиповых архаических травмах раннего младенчества (дальнейшие исследования в области психосексуального развития показали, что классические неврозы психоанализа — истерия и обсессия — коренятся в более поздних этапах развития — обсессия в анальном, истерия — уретральном или нарциссическом (по поводу последней нет единого мнения) (ср.: [Брилл 1998; Блюм 1996].

Итак, важнейшим концептом в абрахамовском понимании депрессии стало понятие утраты, потери объекта любви, спроецированной на раннюю младенческую утрату материнской груди. Таким образом, если классический психоанализ, имеющий дело с трансферентными неврозами, можно назвать «отцовским» психоанализом, поскольку в центре его находятся эдипов комплекс и комплекс кастрации, связанные, прежде всего, с фигурой отца, то психоанализ депрессии — это «материнский анализ».

Мы можем еще раз попытаться ответить на вопрос, почему так трудно сложились отношения у депрессии с психоанализом. Для этого необходимо сравнить отношение других неврозов к идее семиотике и языка (на примере истерии это давно проделано Т. Сасом [Szasz 1971]). Истерия чрезвычайно семиотична. Тело истерика становится своего рода вывеской, картиной, на которой расположены его симптомы — невралгия лицевого нерва, вычурная демонстративная поза и т. д. Истерик на иконическом языке коммуницирует со своими близкими и психотерапевтом. Обсессия также семиотична. Обсессивно-компульсивные люди могут разыгрывать целые сцены, как, например, делала пациентка Фрейда, о которой он рассказывает в своих лекциях, когда она выбегала в одно и то же время из комнаты и звала горничную [Фрейд 1989 <1917>]. Фобии также семиотичны — объект фобии, как показал Фрейд, может символизировать, например, кастрирующего отца (как лошадь в работе о маленьком Гансе) [Фрейд 1990 <1909>]. Так или иначе, в классических неврозах, с которыми любил иметь дело П., всегда имелись ясные симптомы отчетливо семиотического характера, поэтому с ними было легко работать. Более того, даже в таких вырожденных случаях семиозиса, как сновидения и шизофрения (я имею в виду, прежде всего, случай Шрёбера [Freud 1981b <1913>], который Фрейд рассматривал как паранойю, но которая с современной точки зрения могла бы скорее быть описана как параноидная шизофрения), психоанализ доискивался различного рода символов. В данном случае мы говорим о вырожденном семиозисе потому, что здесь — в противоположность депрессии, при которой мир существует как бы при наличии одних только означаемых без означающих, обессмысленных вещей, здесь, в сновидениях и при психозах, есть наоборот только одни означающие, чистые смыслы без денотатов, так как при шизофрении именно реальный вещный мир оказывается потерянным вследствие отказа от реальности [Freud 1981c <1923>].

В семиотическом смысле работа психоанализа с неврозами и отчасти с психозами заключалась в том, что брались

некоторые знаковые образования — симптомы — и для них подыскивались скрытые значения, то есть как бы говорилось: данный симптом как будто означает это, но на самом деле он означает совсем другое. Например, на поверхности мы имеем невралгию лицевого нерва, но она скрывает вытесненное воспоминание о пощечине, является ее метонимической заменой (то есть знаком-индексом). Или же имеется нелепая навязчивая сцена с выбеганием из комнаты и бессмысленным призыванием горничной, но на самом деле эта сцена осмысленна и смысл ее состоит в том, что пациентка воспроизводит в ней сцену, при которой ее муж не смог выполнить свои супружеские обязанности. Или имеются большие белые лошади, которых маленький мальчик боится, а на самом деле эти лошади символизируют отца, чьего гнева и мести за символический инцест с матерью боится этот мальчик. Или в сновидении человеку снится, что он поднимается по лестнице, но это, как выясняется, символическая замена полового акта (пример из «Толкования сновидений»).

Таким образом, получается, что главное отличие между трансферентными неврозами (истерией, обсессией и фобией) и депрессией («нарциссическим неврозом») заключается в том, что первые акцентуированно семиотичны, а вторая наоборот акцентуированно контрсемиотична. В этом плане трансферентными эти неврозы могут быть названы прежде всего потому, что они образуют семиотическое отношение между знаком и означаемым (трансфер ведь также имеет семиотический смысл как символическое разыгрывание каких-то других отношений).

Депрессия не образует никаких знаков. Можно сказать, что депрессивная мимика и жестикуляция, имеющая, как правило, весьма смазанный характер — опущенные скорбно веки, согбенная поза и т. д. — семиотизируется в том случае, когда депрессивный человек, извлекая вторичную выгоду из своей болезни, каким-то образом истеризует свою симптоматику. Застывая в скорбной позе, он молчаливо этим показывает, что ему плохо и взывает о помощи. Таким обра-

зом, эту процедуру, которую психоаналитик проделывал с невротическим симптомом, — снимая слой поверхностного «сознательного» означающего и подыскивая при помощи техники свободных ассоциаций скрытое глубинное бессознательное и подлинное означающее — эта процедура не проходила в случае с депрессией, поскольку здесь просто не за что было ухватиться — этих означающих не было, симптома, который можно было бы «пощупать», не было. Тоска, вина, тревога — семиотически слишком сложные и расплывчатые понятия, чтобы с ними можно было так работать (чисто теоретически попытку проработки этих понятий Фрейд предпринял в статье «Торможение, симптом и страх», 1924 г. [Фрейд 1981c]). Для того, чтобы хоть как-то семиотизировать депрессию, психоаналитики ухватились за оральную фиксацию, процесс усвоения и поглощения пищи. Однако при тогдашней достаточно механистической идее, в соответствии с которой клиент должен вспомнить или хоть каким-то образом задним числом реконструировать травму, невозможно было представить, чтобы человек вспомнил, как он в младенчестве сосал материнскую грудь и какие перипетии этому соответствовали.

Говоря более обобщенно, неудача психоаналитической психотерапии депрессивных расстройств, как можно сказать, кроется в том, что депрессивного человека нужно вывести вперед из его сузившегося десемиотизированного мира в новый, большой семиотический мир, в то время как психоанализ всегда тянул пациента назад, в прошлое. Депрессивного человека нужно было бы научить пользоваться экстравертированным языком мира, психоанализ же ему навязывал интроективный квази-язык бессознательного. В этом плане характерно, что наибольших успехов в лечении депрессии добилась противоположная психоанализу психотерапевтическая когнитивная стратегия Аарона Бека [Бек 1998; Вольпе 1996; Beck 1989], который отказался от техники погружения в прошлое и всё внимание обратил именно на коррекцию и обучение эпистемическому, то есть на семиотический взгляд на мир. Фактически в случае лечения депрес-

сии это было не что иное, как обучение языку мира, поэтому оно и стало достаточно успешным.

Б. НАРЦИССИЗМ Концепт «нарциссизм», введенный Фрейдом в статье «О нарциссизме» [Фрейд 1989а <1914 г.>], стал необычайно популярен, начиная с середины 1970-х годов на Западе — был объявлен даже «Век нарциссизма» (так называлась популярная тогда книга американского психолога, социолога и публициста Кристофера Лэша). В начале XXI века нарциссизм становится всё более актуальной проблемой, в том числе и в России — в 2001 г. выходит книга русских авторов Е. Т. Соколовой и Е. П. Чечельницкой «Психология нарциссизма». В руководстве Ненси МакВильямс «Психоаналитическая диагностика» нарциссизм описан как самостоятельный человеческий характер.

Что же такое нарциссизм? Это такое положение вещей, когда для человека важнее всего на свете он сам. Казалось бы, а как может быть иначе? Но дело в том, что нарциссизм может быть как нормальным (и тогда никаких проблем не возникает), так и патологическим. В случае патологического нарциссизма человек приобретает разнообразные психологические, социальные и культурные проблемы. Эти проблемы и становятся, в частности, в центр нашего исследования. Прежде всего, это, конечно, проблема завышенной самооценки патологического нарцисса и того, как ему с этой завышенной самооценкой жить.

Когда Фрейд противопоставлял неврозы переноса и нарциссический невроз в работе «Скорбь и меланхолия» [Фрейд 1994], то он, по сути, мог иметь в виду следующее. Нарциссический невроз отличатся от неврозов переноса не собственно тем, что не может образовываться перенос, а тем, что образовывать перенос как бы и не с кем. Это не означает, что наряду с Я вообще нет больше объектов, это означает, что нет полного комплекта объектов, а точнее, что есть только один первичный объект; в подавляющем большинстве случаев этот объект — его мама. Эксплицитно такое понимание

нарциссического расстройства дано в книге Вэйкко Тэхкэ «Психика и ее лечение» [Тэхкэ 2001 <1993>: в особенности 452, 468, 478]. Это понимание, в соответствии с которым нарциссическое расстройство — это диадное расстройство, то есть возникающее только тогда, когда есть Я и только еще один объект. Чтобы проанализировать свое понимание этого тезиса, я хочу обратиться к феноменологии первых трех чисел — 1, 2 и 3 (как она толкуется в работе В. Н. Топорова [1980]). Единица — это вообще не число, если больше нет никаких чисел; потому что если есть только одно, то это равносильно тому, что считать нечего и объектных отношений возникнуть не может. Соответственно, не может быть и Я, если нет хотя бы одного Другого (его, собственно говоря, и нет в самом начале развития младенца, на стадии додифференцированности; нет ни Я, ни реальности; для того чтобы возникло Я, надо чтобы возникла реальность, хотя бы пока в виде материнской груди — видимо, впервые это отчетливо поняла Мелани Кляйн [Кляйн и др. 2001 <1952>]; так и в структуре детского и, соответственно, первобытного языка нет и не может быть никакого Я, в то время как зрелый взрослый язык Эмиль Бенвенист считает в высшей степени эгоцентрическим феноменом [Бенвенист 1972]. Но и наличие только одного Другого лишь отчасти решает проблему, потому что число 2 подразумевает невозможность неравенства: два можно поделить только пополам. Именно отсюда возникает проблема нарциссизма: когда невозможно неравенство (в математическом смысле). При наличие диадных отношений Другой, «мама» или «грудь» воспринимается просто как другое Я, так как больше не с кем сравнивать (здесь отметим такой парадокс — для возникновения нарциссического расстройства нужно именно число два, а не один (один Я), который будучи один вообще не объект и не субъект; если имеет место ранняя депривация этого единственного другого объекта, «мамы» или «груди», то это приводит не к нарциссизму, а к раннему аутизму, то есть к разрушению Я и «одичанию» субъекта, превращению его в квазисубъект (как, например, показал Бруно Беттельхейм в

книге о раннем аутизме [Беттельхейм 2004]. Итак, можно сказать, что на этапе нарциссической фиксации (если можно вообще так выразиться) одно-единственное диадное объектное отношение должно быть достаточно твердо установившимся. Но это не настоящее объектное отношение. Для того чтобы возникло неравенство в математическом смысле, необходимо число 3, то есть необходим отец или функционально идентичный ему объект. Любое отношение, в частности подлинное объектное отношение, возникает, только когда возможно неравенство, то есть когда есть Я и два Других, между которыми можно выбирать: на одного опираться, а другого противопоставлять, одного любить а другого ненавидеть, к одному вожделеть, а другому желать смерти. Так, конечно, и эдипов комплекс возможен при наличии трех объектов, а Эдипов комплекс — это как бы парадигма любых объектных отношений. Вот, видимо, нечто подобное Фрейд мог иметь в виду, говоря о «нарциссическом неврозе», хотя и имел в виду депрессию, а не нарциссическое расстройство в современном понимании этого словосочетания. Итак, получается, что если субъект интегрирует оба объекта, мать и отца, то нарциссической фиксации уже не будет. Когда Я овладевает обоими объектами, наступает эпоха неврозов переноса, то есть, согласно классическому психоанализу, собственно, истерии и обсессии.

Почему же с матерью образуется нарциссизм, а если добавляется отец, то уже совсем другое дело? Потому что мать ничего не требует, не налагает никаких Суперэго-запретов, а только восхищается своим ребенком: «Мать нарциссически использовала ребенка как продолжение себя, делая его «особым», «гением», «бриллиантом», «предметом искусства». Такое положение вещей в психоанализе принято называть «нарциссическим расширением». Отсюда и всемогущество, грандиозность маленького нарцисса и ощущение опустошающей зависимости от матери, опустошающей потому, что при нарциссическом расширении, она на самом деле не любит ребенка, вернее, любит не ребенка, а себя в ребенке. Отец же дает Суперэго, которое ребенку, задержанному на

нарциссической стадии, уже не нужно, он сам себе Суперэго, вернее не Суперэго, а неким образом Супер-Ид, если так можно выразиться. Таким образом, нарцисс это не личность без Суперэго, а личность с бесполезным Суперэго в отличие от депрессивных депривированных, на которых Суперэго отца ложится тяжелым грузом, поскольку мать отказывается от них, она куда-то девается, «уходит» В этом отличие нарциссической депрессии от анаклитической. Но как же нарцисс проходит Эдипов комплекс, если отец для него ничего не значит, а мать только отражение его самого. По-видимому, он его не проходит, и поэтому в будущем у него не получатся любить и ненавидеть по-настоящему.

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

К отцу нарцисс поэтому испытывает презрение как к несостоятельному сопернику, как в вообще к кому-то несостоятельному:

Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом.

Ошибка Нарциссова отца в том, что он вовремя не сумел стать Эдипальным соперником. Мир нарцисса функционально пуст — вот почему ощущение пустоты и опустошенности это базовое ощущение нарцисса.

Для того чтобы определить сущность нарциссизма, выпишем ряд характерных фрагментов из основополагающей книги по нарциссизму Хайнца Кохута «Анализ самости» [Кохут 2003].

«Нарциссизм» по Х. Кохуту

Пациент будет описывать едва уловимые, но вместе с тем постоянные ощущения пустоты (33). Они вызывают тревогу и вскоре опять сменяются хроническим ощущением скуки и пас-

сивности (34). ...приходил сперва в ярость, а затем становился холодным, надменным и обособленным... (76) Ценности и цели пациента казались ему скучными и банальными, а его успехи становились несущественными и оставляли у него ощущение подавленности и пустоты (80). Холодность по отношению к идеализировавшемуся прежде аналитику. Наряду с усиливающейся тенденцией к застенчивости, стыду и ипохондрическому беспокойству. Его реактивной грандиозностью, надменностью, чувством превосходства и высокомерным поведением (99). Склонность реагировать чувством стыда... (104). И пациент оставался отчужденно-холодным, чуть ли ни маниакально высокомерным (109). ...безысходные прогулки в одиночестве... ... с презрением отворачиваясь от внешнего мира... ...она, по-видимому, была холодна и невнимательна (139) болезненное ощущение пустоты... (145) чтобы избавиться от тягостного ощущения внутренней пустоты... (147) архаичным чувством стыда (155) застенчивость, чувство стыда и смущения (162) понимает...что ее восхищение, им, сыном, будет сохраняться лишь до тех пор, пока он не вырастет и не станет независимым мужчиной (165) стыд от эксгибиционизма... (167) Он вспомнил свое одиночество, причудливые фантазии о величии и власти (214). Преобладают ощущения внутренней пустоты (218) Что проявляется в эмоциональной холодности пациента (218) Не побуждать анализанда к полной имитации презрительного отвержения (245) Что, по-видимому, являлось причиной его тревожного одиночества (254) В такие периоды пациент чувствовал себя отвергнутым, опустошенным и подавленным (274). Надменным голосом обвиняла меня в том, что я ее не понимаю (308). Она внезапно начинала чувствовать себя лишенной энергии и опустошенной (315) Обусловленным эмоциональной холодностью матери (318).

Таким образом, истоки нарциссизма — отвержение о стороны родителей — одинокий, холодный, надменный человек, преисполненный внутренней скукой и пустотой; восхищение миром сменяется высокомерием, пониманием чуждости мира и себя в мире, вслед за гордостью от демонстрации своего тела следует жгучий стыд и разочарование — вот что такое нарциссизм по Кохуту.

В. ВЛЕЧЕНИЕ К СМЕРТИ

Наиболее спорный и удивительный концепт Фрейда, описанный им в работе «По ту сторону принципа удовольствия» (1920 г.), — это влечение к смерти:

> Навязчивое повторение, — пишет Фрейд — соотносится со «стремлением в живом организме к восстановлению какого-либо прежнего состояния», что является «выражением косности в органической жизни». А поскольку «неживое было раньше, чем живое», то это повторение соответствует влечению к смерти, которая является «целью всякой жизни» [Фрейд 1990: 404–405] (разрядка Фрейда).

Противоречие жизни и смерти, любви и ненависти, садизма и мазохизма в половом акте, принципа удовольствия, который, как пишет Фрейд, — «всегда в новизне», принципу возвращения в исходное состояние — всё это стоит рядом с повторением. Умирание в любовном акте, который вроде бы должен быть апофеозом жизни, что на конкретных примерах показала за 9 лет до Фрейда Сабина Шпильрейн, и который представляет собой не что иное, как ритмичное повторение одного и того же действия, «деструкцию как становление» и становление как деструкцию [Шпильрейн 1995 <1912>] — увязывают повторение и противоречие в одну картину. Шизофреник повторяет одну и ту же фразу или две противоположных по значению фразы. Можно сказать, что он демонстрирует этим готовность к смерти. Шизофреник деперсонализирован по отношению к жизни, поэтому ему всё равно. Можно сказать, что в половом акте повторение как бы отсоединяется от принципа удовольствия и, с одной стороны, входит с ним в противоречие, а с другой, тем самым это противоречие снимает. Человек, готовый к оргазму, в каком-то смысле уже не владеет собой, он готов отдать себя, убить в себе себя. В этом смысле — «всё равно». У Введенского в мистерии «Кругом возможно Бог» есть замечательная, навязчиво повторяющаяся и заканчивающая поэму строка: «Вбегает мертвый господин и молча удаляет

время». Эта поэма вся посвящена смерти И в этой схизоподобной строке совмещаются повторение и противоречие. Он, с одной стороны, вбегает, но, с другой стороны, он мертвый, и поэтому он самим актом вбегания удаляет время. Понять в каком-то смысле значит — умереть для живой жизни, разъять гармонию, как труп, «умереть, уснуть».

В целом психоаналитическое сообщество не приняло противопоставление Эроса Танатосу. Оно казалось надуманным и клинически несостоятельным, неприменимым в практике. Однако это оказалось не так.

Из всех психоаналитиков всерьез к идее влечения к смерти отнеслись только два человека — но зато каких! — это были Мелани Кляйн и Жак Лакан (Лакан, кроме Фрейда считавший всех современных ему психоаналитиков дураками, делал исключение для Мелани Кляйн, которую он назвал «гениальной женщиной». Для Лакана Мелани была классиком — так же, как и сам Фрейд.)

Но сама Мелани воспринимала Фрейда не как классика, а как старшего современника. Ее первая книга «Психоанализ детей» вышла в 1932 г., когда Фрейду было 76 лет и он еще вовсю писал и лечил.

В 1952 г. вышла коллективная монография, где Мелани и ее ученицы подытожили ее взгляды [Кляйн и др. 2001 <1952>]. Почетное место в этой книге заняло влечение к смерти.

Влечение к смерти, как учил еще Фрейд, может быть прямым и инверсированным, то есть оно может выражаться в виде деструкции, агрессии по отношению к другому человеку. Фрейд считал, что все убийцы, маньяки, насильники, садисты и мазохисты являют собой обращенный вариант влечения в к смерти и никак не могут быть интерпретированы через принцип удовольствия. Мелани показала, что влечение к смерти в инверсированном виде присутствует в младенческом возрасте (до полгода) когда ребенок в своих фантазиях стремится разрушить материнскую грудь. Мелани также писала, что влечение к смерти может фантазийно выражаться «в уничтожении одной части личности других

частей» [Кляйн и др. 2001 <1952>], то есть при диссоциации личности.

Мелани была не согласна с мнением большинства аналитиков, что влечение к смерти не имеет клинического значения. На анализе детей она показала, что это не так, при этом она прямо ссылалась на работу Фрейда «По ту сторону принципа удовольствия», которая начиналась с того, что Фрейд анализирует поведение своего внука — он выбрасывает игрушку на веревочке и при этом говорит: «Прочь!» — а потом притягивает ее к себе. Говоря «Здесь!»

Любовь, которую сам Фрейд считал амбивалентной, Мелани интерпретировала как проявление инстинкта жизни, а ненависть — как проявление влечение к смерти в его инверсированном виде — ненавидящий хочет уничтожить ненавидимого и тем самым в обращенном виде, осуществляя механизм проекции, ненавидит и уничтожает символически самого себя. Мелани писала, что «жесткость подобным же образом может быть понята нами только в случае признания его первопричины — мощного и базового влечения к смерти».

Еще сам Фрейд высказал парадоксальную мысль, что любое влечение сводимо к влечению к смерти [Лапланш, Понталис 1996: 95]. Лакан развил эту идею. Здесь важно противопоставление влечения и желания.

Чего желает человек, и к чему его влечет? Вероятно, он желает стабильности, сытости, открытости и т. д. Человек думает, что ему нужны слава, известность, деньги, здоровье, и он действительно хочет (желает) этого, но, в то же самое время, он ощущает в себе разрушительные инстинкты, которые он и проецирует на объект желания. Как в фильме Тарковского «Сталкер» человек на самом деле не знает, чего он бессознательно хочет, а точнее, к чему его бессознательно влечет.

Человек символически умирает в половом акте — вагина есть в некотором смысле могила, «мать сыра земля», как сказал бы Достоевский.

Лакан о влечении к смерти

Когда мы думаем и говорим о феномене влечения к смерти, то, во всяком случае, на бытовом уровне мы воспринимаем то, что скрывается за этими словами, как нечто не то чтобы аксиологически негативное, но безусловно непродуктивное и печальное. Мы готовы принять влечение к смерти как негативный член оппозиции инстинкт жизни / инстинкт смерти, так как понимаем, что без второго невозможно первое. Но при этом мы думаем, что именно инстинкт жизни создает, строит, пишет, ваяет — произведения искусства, дворцы и скульптуры, книги, новые технологии. Мы готовы принять влечение к смерти в мифологическом духе как умирание-рождение (то есть в духе раннего психоанализа). Наконец мы (иногда, и, как правило, не для себя) готовы принять влечение к смерти как идею геройской гибели за идеал, что согласно Гегелю и А. Кожеву и отличает человека от животного (то есть не только осознание своей смертности, но готовность к добровольному ее принятию). Но мы совершенно не готовы признать, что влечение к смерти управляет нашим повседневным бытовым поведением, нашими поступками, мыслями и эмоциями и что, более того, вся культура не могла бы возникнуть без влечения к смерти и построена именно на нем. Последнее утверждение не следует понимать так, что, с одной стороны, влечением к смерти живет культурная элита, оставляющая после себя мертвые произведения искусства, науки и философии, а влечением к жизни — простой народ, занимающийся воспроизведением потомства. Не хотим мы также сказать и того, что культура покоится на влечении к смерти вследствие ее сублимативного характера, то есть что влечение к смерти — просто сублимированное творческое либидо, лишенное обыденных сексуальных проявлений и их следствий. Что же тогда мы понимаем под тезисом, в соответствии с которым влечение к смерти управляет нашими обыденными поступками (не в меньшей степени, чем инстинкт жизни) и что на нем покоится человеческая культура?

Все, кто хорошо знает основополагающий в данном случае для нас текст Фрейда «По ту сторону принципа удовольствия», знает также и то, что это один из наименее похожих на обычный четкий стиль Фрейда текстов, что сама концепция влечения к смерти изложена основоположником психоанализа в каком-то смысле неуверенно, и, более того, до сих пор, можно сказать, что развитого учения о влечении к смерти не суще-

ствует. Тем не менее, на основе исходного текста Фрейда можно выделить два типа влечения к смерти, так сказать, «активный» и «пассивный». Это стремление человека ко всяческого рода деструкции[5]. Для нас важнее в данном случае «пассивный» тип влечения к смерти, который, как пишет Фрейд, заключается «в стремлении в живом организме к восстановлению какого-либо прежнего состояния, которое под влиянием внешних препятствий живое существо принуждено было оставить, в некотором роде органическая пластичность, или — если угодно, выражение косности в органической жизни» [Фрейд 1990а <1920>: 404]

Итак, влечение к смерти второго типа — это некое затухание органического, стремление к превращению биологического в механическое, что и есть смерть.

Последнее имеет уже непосредственное отношение к культуре. Мы имеем в виду пример противопоставления личной органической смерти неорганическому бессмертию, воплощаемому в предметах искусства, науки и проч. Особенно наглядно это пассивное влечение к смерти мы наблюдаем в тяге к масштабному строительству и архитектуре — от египетских пирамид до Беломорканала. Смерть тысяч людей при строительстве этих объектов, так называемая «строительная жертва», обеспечивает неорганическое (механическое) бессмертие культуры [Лакан 1998: 185].

Г. ШИЗОФРЕНИЯ Когда Фрейд написал «случай Шрёбера», слова «шизофрения» еще не было (оно появилось в 1913 г. в книге Эугена Блейлера). В работе о Шрёбере, тем не менее, Фрейд сформулировал важнейшие гипотезы, связанные с этим заболеванием, в частности, проанализировал бред преследования, характерный для этой болезни. Фрейд связал его с гомосексуальными фантазиями — боязнью овладения сзади, там, где находится преследователь.

Далее, в статьях 1923 г. «Невроз и психоз» и «Потеря реальности при неврозе и психозе» он сформулировал идеи отрицания реальности, которая стала основной важнейшей

[5] На этой основе Фромм построил свою концепцию некрофильского характера [Фромм 1992].

при психоаналитическом изучении шизофрении — ее теперь называют «отсутствием тестирования реальности» (см., например: [Кернберг 2000]).

Обобщающая книга психоаналитика второго поколения Отто Фенихеля «Психоаналитическая теория неврозов» была написана в 1943 г. [Фенихель 2004]. Он развивает психоаналитическую идею, (высказанную ранее Фрейдом в статье про нарциссизм) о регрессе шизофреника к нарциссической стадии развития, то есть к первичному нарциссизму; шизофреник утрачивает объектные отношения; его эго разрушается [Там же: 540–541].

Пожалуй, самым интересным в трактовке Фенихелем шизофрении (впрочем, это нельзя даже назвать его трактовкой, ведь эта книга носит обобщающий характер и по-хорошему компилятивна) является описание необычных телесных ощущений и деперсонализации у шизофреников: «регрессия к нарциссизму приводит к увеличению "либидного тонуса" тела». «Фрейд, — пишет Фенихель, — утверждал, что первоначальное эго — это телесное эго. "Образ тела" составляет ядро эго. <...> Индивид воспринимает определенные органы, словно ему не принадлежащие, во всяком случае, не вполне обычно» [Там же: 543]. Далее Фенихель пишет о том, что шизофреники стремятся «возобновлять "океаническое единение" с внешним миром: когда они обеспечивают удовлетворение, объективный интерес у них снова исчезает, как у насытившегося младенца при засыпании». После этого он пишет, что шизофреники «нуждаются не в любви, а в доказательстве связей с объективным миром». Такие индивиды цепляются ко всем и ко всему. Они «"липнут" к своим объектам из страха их утратить», что соответствует идее океанического соединения, восходящей к теории травмы рождения и стремлению вернуться в материнское лоно Отто Ранка [2004 <1929>][6].

[6] См. также работу Фрейда «Торможение, симптом и страх» 1924 г. [Freud 1981b], в которой он ссылается на Ранка, несмотря на разногласия между ними.

В середине 1930-х гг. сформировалось новое направление, которое возглавил ученик Хайдеггера Людвиг Бинсвангер, связанный своей идеологией преимущественно с книгой Хайдеггера «Бытие и время».

Бинсвангер основал так называемый daseins-анализ. Будучи человеком положительным, Бинсвангер вступил в переписку с Фрейдом, где излагал ему свои взгляды. Фрейд на удивление почтительно отвечал ему:

> Я всегда жил только в parterre и подвале задания. Вы утверждаете, что, изменив точку зрения, можно увидеть верхний этаж, в котором разместились такие высокие гости, как религия, искусство и т. д. <...> В этом отношении вы консервативны, а я революционен. Если бы у меня была впереди еще одна жизнь, я бы мог найти место для этих благородных гостей в моем маленьком подземном домике (Цит. по: [Бинсвангер 1999: 12]).

Как всегда камнем преткновения было толкование сновидений. Если у Фрейда всё сводилось к сексуальной символике — нога символизировала фаллос, полет — половой акт, — то у dasains-аналитиков всё было по-другому. Если человеку снятся ноги, это означает, что он крепко стоит на ногах. Если снится полет, значит, человек духовно возвышается.

Бинсвангер представил оригинальную теорию шизофрении, главное отличие которой от психоаналитической теории состояло в том, что SCH не рассматривалась как регрессия к младенчеству, но как некий особый мир в значении Хайдеггера, чтобы понять который нужен особый подход, и daseins-аналитик был, скорее, не врачом, а «партнером по бытию» пациента, то есть их позиции уравнивались.

В книге «Введение в Schizophrenie» Бинсвангер определяет следующие узловые моменты:

> Основным понятием, используемым при объяснении того, что называется шизофренически экзистенциальным паттерном, оказывается понятие нарушения согласованности естественного опыта, его несогласованность. Несогласованность подразумевает именно эту неспособность «позволить вещам быть» при

> непосредственной встрече с ними, другими словами, безмятежно пребывать среди вещей. <...> *Расщепление согласованности опыта на альтернативы*, на жесткое *или–или* (курсив автора. — *В. Р.*) <...> Dasein <...> отдает себя в руки экзистенциально чуждых ему сил. <...> Мы вынуждены сказать о таком человеке, что он жертва, игрушка или пленник в руках чуждых сил [Бинсвангер 1999: 219–225].

Последователи Бинсвангера, тоже экзистенциальные аналитики — так называемые антипсихиатры — зашли дальше, они считали, что шизофреники — гораздо более здоровые люди, чем психиатры, и что лечить скорее надо последних. Наиболее радикальный Томас Сас объявил психическое заболевание мифом [Zsasz 1974]. В пику Фрейду он, в общем, вновь объявил истерию симуляцией (в конце XIX века огромным достижением Шарко и Фрейда было доказательство того, что истерия — *не* симуляция).

> Большая часть шизофрении, — писал Лэйнг, — просто бессмыслица, отвлекающие маневры, <...> чтобы сбить опасных людей со следа. <...> Шизофреник часто делает дурака из самого себя и из врача. Он играет в сумасшедшего, чтобы любой ценой избежать возможной о т в е т с т в е н н о с т и хотя бы за одну понятную мысль или намерение [Лэйнг 1995 <1973>: 174].

Лэйнг дает такое определение психотерапии (в оригинале этот текст набран разрядкой): «психотерапия должна оставаться постоянной попыткой двух людей восстановить полноту человеческого бытия путем взаимоотношений между ними» [Там же: 250]. Психиатр и пациент — «партнеры по бытию» (формулировка Людвига Бинсвангера).

Лэйнг дает развернутое определение из четырех пунктов — что он понимает под шизофренией:

1) оно (внутреннее «я») становится «сфантазированным» или «улетучившимся», и, следовательно, теряет какую-либо твердо закрепленную индивидуальность;

2) оно становится нереальным;

3) оно становится обедненным, пустым, мертвым и расколотым;

4) оно становится всё больше наполнено ненавистью, страхом и завистью.

Что значит, по Лэйнгу, «внутреннее «я»? Это то, что противоположно внешнему «ложному "я"» «Ложное "я"» — это такое «я», которое возникает у ребенка на анальной стадии (во всяком случае, с психоаналитической точки зрения, и управляется, прежде всего, отцовским Суперэго; шире — это вообще нормативное, деонтическое «я» глубоко семиотично и фальшиво. Внутреннее «я» интроективно, асемиотично и глубоко истинно. И вот это внутреннее «я», самость, как сказал бы Юнг, или selfness, как написал бы Кохут, у шизофреника, по Лэйнгу, «улетучивается» и парадоксальным образом остается внешнее ложное семиотическое «я». Тезис о том, что «я» нереально, кажется повторением фрейдовской теории об отрицании реальности при психозе [Freud 1981a]. Но это не совсем так. Лэйнг, по-моему, имеет в виду, что «я» становится нереальным в том смысле, что оно делается мертвым, «выскобленным». Именно в этом новизна тезиса экзистенциальной феноменологии Лэйнга по сравнению с классическим психоанализом.

* * *

В 2006 г. весь мир праздновал 150-летие со дня рождения Фрейда. Что же дал нам Фрейд?

Во-первых, он стал основателем совершенно новой практики, «языковой игры» по Витгенштейну, — психотерапии. Большинство психотерапевтических школ XX века отталкивалось именно от П.[7]

Во-вторых, мы немного больше узнали о самих себе, в частности, поняли, что так называемое сознание — это маленький островок в море бессознательного.

Но, пожалуй, самое удивительное, что Фрейд совершенно по-новому открыл мир детства. Александр Сосланд пишет о Фрейде:

[7] Подробнее см. креативную книгу Александра Сосланда «Фундаментальная структура психотерапевтического метода» [Сосланд 1999].

Он породил совсем нового ребенка. Точнее, снял с его образа ханжескую завесу и постарался исследовать то, что было скрыто. Пробудил огромный интерес к детству, благодаря чему мы имеем и теории привязанности и семейную психотерапию. Не Фрейд, разумеется, был первый, кто говорил об инфантильной сексуальности, но именно он говорил об этом так долго и упорно, а главное, осуществил столь интересную стратегию концептуализации этого дела, что в итоге все лавры и пинки достались именно ему.

Инфантильное предстало перед нами не просто как наполненное сексуальным содержанием, а просто не осталось места ни для чего другого. Символ чистоты и возвышенного — малютка превратился в *агрегат, состоящий из эрогенных зон*. Каждая из зон актуализировалась в определенный промежуток времени, в этот промежуток играл особую роль в отношениях ребенка с миром. Неадекватное обхождение с этой зоной вело к патологическим последствиям [Сосланд 2006].

Жак Лакан, «переописавший» Фрейда по-своему, разбудил (как декабристы Герцена) постструктуралистов в постмодернистов, а они породили современного теоретического психоаналитика Славоя Жижека.

Последнее время модное краткосрочное НЛП отошло на второй план, и люди, во всяком случае, на Западе, вновь стали прибегать к этому дорогостоящему, но увлекательному интеллектуальному приключению — психоанализу.

Литература

Принятые сокращения

ЛВ – Людвиг Витгенштейн: Человек и мыслитель. М., 1994.
МН – Мифы народов мира. Т. 1–2. М., 2000.
НЛ – Новое в зарубежной лингвистике. М., вып.
ФЛЯ – Философия. Логика. Язык. М., 1987.

Августин. Творения Блаженного Августина. К., **1906.**
Аверинцев С. С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. М., **1972.**
Адлер А. Наука жить. Киев, **1997.**
Андреев Д. Роза мира: Метафилософия истории. М., **1991.**
Бартли У. У. Витгенштейн // ЛВ **1994.**
Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. М., **1965.**
Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., **1979.**
Бейтсон Г. Экология разума: Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии. М., **2000.**
Бек А., Фримен А. (ред.) Когнитивная психотерапия расстройств личности. СПб., **2002.**
Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., **1974.**
Беттельхейм М. Пустая крепость: Детский аутизм и рождение Я. М., **2004.**
Бинсвангер Л. Бытие-в-мире. М., **1999.**
Бинсвангер Л. Случай Эллен Вест: Антропологически-клиническое исследование // Экзистенциальная психология / Под ред. Р. Мея. М., **2001.**
Блейлер Е. Руководство по психиатрии. М., **1993.**
Блюм Г. Психоаналитические теории личности. М., **1996.**
Больцман Л. Лекции по теории газов. М., **1956.**

Боэций. «Утешение Философией» и другие трактаты. М., **1990.**
Брилл А. Лекции по психоаналитической психиатрии. Екатеринбург, **1998.**
Брейер Й., Фрейд З. Исследования по истерии. М., **2005.**
Бурно М. Е. Брейгель и Платонов // Практическое руководство по терапии творческим самовыражением. М., **2003.**
Бурно М. Е. О «шизофренической характере», о «здоровом шизофренике» в Терапии творческим самовыражением // Московский психотерапевтический журнал, 1, **2005.**
Бурно М. Е. О характерах людей. М., **2006.**
Бэндлер Дж., Гриндер Р. Из лягушек в принцы. Екатеринбург, **1996.**
Введенский А. Полное собрание сочинений. М., **1993.**
Вендлер З. Иллокутивное самоубийство // НЛ, 16, **1985.**
Витгенштейн Л. Заметки о «Золотой ветви» Фрезера // Историко-философский ежегодник. М., **1989.**
Витгенштейн Л. Избранные философские работы. М., **2005.**
Витгенштейн Л. Избранные философские работы. Т. 1. М., **1994.**
Витгенштейн Л. Лекции и беседы об эстетике, психологии и религии. М., **1999.**
Витгенштейн Л. Лекция об этике // Даугава, 2, **1989а.**
Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., **1958.**
Вознесенская М. М., Дмитровская М. А. О соотношении ratio и чувства в мышлении героев А. Платонова // Логический анализ языка: Ментальные действия. М., **1993.**
Волков В. Многообразие человеческих миров: Руководство по профилактике душевных расстройств. М., **2000.**
Гамкрелидзе Т. В. Р. О. Якобсон и проблема изоморфизма между генетическим кодом и семиотическими системами // Материалы международного конгресса «100 лет Р. О. Якобсону». М., **1996.**
Ганнушкин П. Б. Избранные труды по психиатрии. М., **1997.**
Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., **1995.**
Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., **1995.**
Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., **1996.**

Гебзаттель В. фон. Мир компульсивного // Экзистенциальная психология. М., **2001.**

Геллер М. Платонов в поисках счастья. Париж, **1982.**

Гершкович Ф. Тональные основы Шенберговой додекафонии // Гершкович Ф. О музыке. М., **1991.**

Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., **1987.**

Гринсон Р. Р. Практика и техника психоанализа. М., **2004.**

Грицанов А. А., Вашкевич А. В. Шизоанализ // Постмодернизм: Энциклопедия. М., **2001.**

Деглин В. Д., Балонов Л. Я., Долинина И. Б. Язык и функциональная асимметрия мозга // Учен. зап. Тартуского ун-та, вып. 16, **1983.**

Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Екатеринодар, **2007.**

Джонс Э. Жизнь и творения Зигмунда Фрейда. М., **1997.**

Дмитровкая М. А. Миросозерцание А. Платонова: Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., **1999.**

Дмитровская М. А. Проблема человеческого сознания в романе А. Платонова «Чевенгур» // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. М., **1995.**

Добролюбова Е. А. Шизофренический «характер» и терапия творческим самовыражением // Психотерапия малопрогредиентной шизофрении: I Конторумские чтения. М., **1996.**

Друри М. О. К. Беседы с Витгенштейном // Логос, 1 (11), **1999.**

Ельмслев Л. Пролегомены к теории языка // НЛ, 2, **1962.**

Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., **1999.**

Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального. М., **2002.**

Иваницкий А. И. Гоголь: Морфология земли и власти. М., **1991.**

Иванов В. В. Близнечные мифы // МН, 1, **1982.**

Кандинский В. Х. О псевдогаллюцинациях. М., **1952.**

Канетти Э. Масса и власть. М., **1997.**

Карнап Р. Значение и необходимость: Исследование по семантике и модальной логике. М., **1959.**

Кацис Л. «Кругом возможно Бог» А. Введенского (Попытка разгерметизации, или еще раз о «гибели Маяковского как литературном факте») // Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. М., **2000.**

Кемпинский А. Психология шизофрении. М., **1998.**
Кернберг О. Агрессия при расстройствах личности и перверсиях. М., **1998.**
Кернберг О. Тяжелые личностные расстройства: Стратегии психотерапии. М., **2000.**
Кляйн М. и др. Развитие в психоанализе. М., **2001.**
Кохут Х. Анализ самости. М., **2003.**
Кохут Х. Восстановление самости. М., **2002.**
Кречмер Э. Гениальные люди. М., **1999.**
Кречмер Э. Об истерии. М., **2001.**
Кречмер Э. Строение тела и характер. М., **1928.**
Крипке С. Загадка контекстов мнения // НЛ, 18, **1986.**
Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М., **1997.**
Лакан Ж. Семинары. Кн. 5. Образования бессознательного. М., **2002.**
Лакан Ж. Имена-Отца. М., **2006.**
Лакан Ж. Психоз и Другой // Метафизические исследования, 14, **2000.**
Лакан Ж. Семинары. Кн. 1. Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54). М., **1998.**
Лакан Ж. Семинары. Кн. 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/1955) М., **1999.**
Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., **1995.**
Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М., **1996.**
Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., **1994.**
Левинтон Г. А. Инцест // МН, 1, **1982.**
Леви-Строс К. Структурная антропология. М., **1985.**
Личко А. Е. Подростковая психитрия. М., **1983.**
Лосев А. Ф. Античная философия истории. М., **1976.**
Лосев А. Ф. О пропозициональных функциях древнейших лексических структур // Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию. М., **1982.**
Лосев А. Ф. Персефона // Мифологический словарь. М., **1991.**
Лосев А. Ф. Философия имени. М., **1991а.**
Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., **1972.**

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. М., **1996**.
Лотман Ю. М. Литература и мифология // Лотман Ю. М. Избр. статьи. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, **1992**.
Лотман Ю. М. Динамические механизмы знаковых систем // УЗ, 463, **1978**.
Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. Таллинн, **1992**.
Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., **1993**.
Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Учен. зап. Тартуского ун-та, вып. 181, **1965**.
Лотман Ю. М. О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры // Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, **1970**.
Лотман Ю. М. О Хлестакове // Лотман Ю. М. Избр. статьи в 3 т. Т. 1. Таллинн, **1992**.
Лотман Ю. М. Роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., **1983**.
Лотман Ю. М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Тарту, 14, **1981**.
Лотман Ю. М. Феномен культуры // Труды по знаковым системам. Тарту, **1978**.
Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура // Лотман Ю. М. Избр. статьи в 3 т. Т. 1. Таллинн, **1992**.
Лоуэн А. Предательство тела. Екатеринбург, **1999**.
Лоуэн А. Физическая динамика структуры характера. М., **1996**.
Лурия А. Р. Этапы пройденного пути. М., **1982**.
Лэнг Р. Расколотое Я: Антипсихиатрия. Киев, **1996**.
Людвиг Витгенштейн: Человек и мыслитель / Сост. В. Руднев. М., **1994**.
Мак-Вильямс Н. Психоаналитическая диагностика. М., **1998**.
Малиновский Б. Магия. Религия. Наука. М., 1998.
Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. **М.,** 1976.
Мережковский Д. С. Гоголь и черт // Мережковский Д. С. Гоголь. Творчество, жизнь и религия. М., **1991**.
Минковски Ю. Случай шизофренической депрессии // Экзистенциальная психология. М., **2001**.
Минц Я. В. Материалы к патографии Пушкина // КАГО, вып. 2, т. 1. М., **1925**.

Минц Я. В. Иисус Христос как тип душевнобольного // Архив эвропатологии, вып. 4, М., **1927.**

Минц Я. В. Иисус Христос — как тип душевнобольного // Клинический архив гениальности и одаренности (эвропатологии), вып. 3, **1927.**

Михеев М. В мир Платонова через его язык: Предположения, факты, истолкования, догадки. М., **2003.**

Можейко М. А. Трансгрессия // Постмодернизм: Энциклопедия. М., **2001.**

Николаева Т. М. Лингвистическая демагогия // Прагматика и проблемы интенсиональности. М., **1988.**

Николл М. Психологические комментарии к учению Гурджиева и Успенского. Т.1-2. М., **2003.**

Парамонов Б. М. Конец стиля. М., **1997.**

Парамонов Б. М. Антропогония по Платонову // http//archive.svoboda.org/programs/RQ/200/RQ.33.asp

Перлз Ф. Гештальт-семинары. М, **1997.**

Перлз Ф. Эго, голод и агрессия. М., **2000.**

Платонов А. Чевенгур. М., **1991.**

Подорога В. А. Евнух души: Позиция чтения и мир Платонова // Вопр. философии, 3, **1989.**

Подорога В. А. Феноменология тела. М., **1993.**

Пятигорский А. М. Некоторые замечания о мифологии с точки зрения психолога // Труды по знаковым системам, 2, **1965.**

Пятигорский А. М. О некоторых теоретических предпосылках семиотики // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, **1973.**

Райх В. Анализ характера. М., **1999.**

Ранк О. Травма рождения. М., **2004.**

Рейхенбах Г. Направление времени. М., 1960.

Рорти Р. Случайность, ирония, солидарность. М., **1996.**

Руднев В. Апология нарциссизма: Исследования по психосемиотике. М., **2007.**

Руднев В. Характеры и расстройства личности. М., **2002.**

Руднев В. Божественный Людвиг: Витгенштейн — формы жизни. М., **2002а.**

Руднев В. Введение в шизореальность. М., **2011.**

Руднев В. Гурджиев и современная психология. М., **2010.**

Руднев В. Диалог с безумием. М., **2005.**

Руднев В. Метафизика футбола: Исследования по философии текста и патографии. М., **2001.**

Руднев В. Морфология реальности: Исследования по философии текста. М., **1996.**

Руднев В. О недостоверности // Логос, 9, **1997.**

Руднев В. Объяснение в любви // Популярная психология, 12, **2006.**

Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. М., **2000.**

Руднев В. Реальность желания: Неофилософия Славоя Жижека // Синефантом, 46, **2006а.**

Руднев В. Диалог с безумием. М., **2005.**

Руднев В. Словарь безумия. М., **2005а.**

Руднев В. Тайна курочки Рябы: Безумие и успех в культуре. М., **2004.**

Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. Изд. 3, дополненное. и исправленное. М., **2009.**

Салецл Р. (Из)вращения любви и ненависти. М., **1999.**

Смулевич А. Б., Щирина М. Г. Проблема паранойи. М., 1972.

Соколов С. Школа для дураков. М., **1990.**

Сорокин В. Собр. соч. в 2 т. М., **1998.**

Сосланд А. И. Фундаментальная структура психотерапевтического метода, или Как создать свою школу в психотерапии. М., **1999**.

Сосланд А. И. Любовь к смыслу // Проблема смысла в науках о человеке (К столетию Виктора Франкла): Материалы международной конференции (Москва, 19–21 мая 2005 г.). М.: Смысл, **2005**.

Сосланд А. И. Что годится для бреда? // Московский психотерапевтический журнал, 2, **2001.**

Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мыщления («Преступление и наказание») // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., **1995**.

Топоров В. Н. О числовых моделях в архаических текстах // Структура текста. М., **1980.**

Топоров В. Н. О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в раннефилософских и фольклорных памятниках. М., **1988**.

Тэхкэ В. Психика и ее лечение: Психоаналитический подход. М., **2003**.

Усманова А. Р. «Ризома» // Постмодернизм: Энциклопедия. М., **2001.**

Успенский П. Д. Новая модель Вселенной. М., **2001.**

Успенский П. Д. В поисках чудесного. М., **2003.**

Успенский П. Д. Четвертый путь. М., **2003а.**

Фенихель О. Психоаналитическая теория неврозов. М., **2004.**

Ференци Ш. Теория и практика психоанализа. М., **2000.**

Фреге Г. Смысл и денотат // Семиотика и информатика. Вып. 8. М., **1977**.

Фрейд З. О нарциссизме // Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности. М., **1989.**

Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Психология бессознательного. М, **1990.**

Фрейд З. Я и Оно // Фрейд З. Психология бессознательного. М., **1990**.

Фрейд З. Психопатология обыденной жизни // Фрейд З. Психология бессознательного. М., **1990.**

Фрейд З. Анализ фобии пятилетнего мальчика // Фрейд З. Психология бессознательного. М., **1990а**.

Фрейд З. Толкование сновидений. Ереван, **1991.**

Фрейд З. Скорбь и меланхолия // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., **1994.**

Фрейд З. Из истории одного детского невроза // Зигмунд Фрейд и Человек-Волк. Киев, **1996.**

Фрейд З. Тотем и табу: Психология первобытной культуры и религии. М., **1998.**

Фрейд З. Фрагмент исследования истерии (Случай Доры) // Фрейд З. Интерес к психоанализу. Ростов-на-Дону, **1998b.**

Фрейд З. Знаменитые случаи из практики. М., **2007.**

Фромм Э. Адольф Гитлер: Клинический случай некрофилии. М., **1992.**

Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М., **1998**.

Фуко М. История безумия в классическую эпоху. М., **1997.**

Хелл Д. Ландшафт депрессии: Интегративный подход. М., **1999.**

Хинтикка Я. Логико-эпистемологические исследования. М., **1980.**
Хорни К. Невротическая личность нашего времени. М., **2004.**
Цапкин В. Личность как группа — группа как личность // Московский психотерапевтический журнал, 4, **1994.**
Шпильрейн С. Деструкция как причина становления // Логос, 5, **1995.**
Шувалов А. В. Безумные грани таланта: Энциклопедия патографий. М., **2005.**
Элиаде М. Космос и история. М., **1987.**
Эткинд А. Эрос невозможного: История психоанализа в России. СПб., **1993.**
Юнг К. Г. Психология переноса. М., **1997.**
Юнг К. Г. Психология dementia praecox // Юнг К. Г. Работы по психиатрии: Психогенез умственных расстройств. СПб., **2000.**
Яблоков Е. А. Комментарии // Платонов А. Чевенгур. М., **1991.**
Яблоков Е. А. Безвыходное небо // Там же. **1991а.**
Яблоков Е. А. На берегу неба: Роман Андрея Платонова «Чевенгур». М., **2001.**
Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «За» и «против». М., **1975.**
Якобсон Р. О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика / Под ред. Ю. С. Степанова. М., **1983.**
Ясперс К. Общая психопатология. М., **1997.**

Alexander A. Space, Time and Deity. L., **1886.**
Anscombe G. E. M. An Introduction to Wittgenstein Tractatus. L., **1960.**
Bartley W. Wittgenstein. L., **1973.**
Bradley F. Appearance and Reality. Ox., **1969.**
Breur J., Freud S. Studies on hysteria. L., **1977.**
Crow T. Is schizophrenia the price that Homo sapiens pays for language? // Schizophrenia Research, 28, **1997.**
Dolezel L. Narrative worlds // Sound, Sign and Meaning. Ann Arbor, **1979.**
Drury M. Conversations with Wittgenstein // Ludwig Wittgenstein: Personal recollections. Ox., **1981.**

Dunne J. W. An Experiment with Time. L., **1920.**
Dunne J. W. The Serial Universe. L., **1930.**
Engelmann P. Letters from Ludwig Wittgenstein / With Memoir. N.Y., **1968.**
Fann K. T. (ed.). Ludwig Wittgenstein: The Man and his Philosophy. N.Y., **1967.**
Freud S. Neurosis and psychosis // Freud S. On psychopathology. N.Y., **1981.**
Freud S. The Loss of reality in neurosis and psychosis // Freud S. On psychopathology. N.Y., **1981a.**
Freud S. Psychoanalytic notes on an autobiographical account of a case of paranoia (dementia paranoides) // Freud S. Case Histories. II. N.Y., **1981a.**
Freud S. Inhibitions, symptom and enxiety // Freud S. On Psychopathology. N.Y., **1981b.**
Hintikka J. Knowledge and Belief. Dordreht, **1960**
Janic A., Toulmen S. Wittgenstein's Vienna. L., **1973.**
Lacan J. Ecrits. P., **1956.**
McGuinnes B. F. Wittgenstein: A Life. Vol. 1. Young Ludwig. L., **1988.**
Monk R. Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius. L., **1990.**
Moran J. Wittgenstein and Russia // The New Left Revue, 73, **1972.**
Mounce H. O. Wittgensten's Tractatus: An Introduction. Chicago, **1981.**
Prior A. N. Time and Modality. Ox., **1960.**
Prior A. N. Past, Present and Future. Ox., **1967.**
Quine W. From a Logical Point of View. Cambr. (Mass.), **1951.**
Roudinesco E. Jacques Lacan: Esquisse d'un systéme de pensée. Paris, **1992.**
Rowan J. Subpersonalities: The People Inside Us. L.; N.Y., **1991.**
Searle J. R. Speach Acts: An Essay in philosophy of language. Cambr., **1969.**
Stenius E. Wittgenstein's Tractatus: A Critical Expositions of its Main Lines of Thought. Ox., **1960.**
Szasz Th. The Myth of mental illness. N.Y., **1974.**
Taranovsky K. Essays on Mandel'stam. The Hague, **1976.**
Warf B. L. Language, Thought and Reality. L., **1956.**
Wiersbicka A. Lingua Mentalis. Sydney, **1980.**

Wiersbicka A. Semantics Primitives. Frankfurt a. M., **1972**.
Wittgenstein L. Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief. Cambr., **1966.**
Wittgenstein L. Philosophical Investigations.Cambr., **1967.**
Wittgenstein L. Briefe an Ludwig von Ficker. Ox., **1969.**
Wittgenstein L. Letters to C. K. Ogden. Ox., **1973**
Wittgenstein L. Letters to Russel, Keynes and Moore. Ox., **1974.**
Wittgenstein L. Logisch-philosophische Abhandlung [Tractatus logico-philosophocus] / With new translation by D. F. Pears and B. F. McGuinnes. L., **1978.**
Wittgenstein L. On Certainty. Ox., **1980.**
Wittgenstein L. Notebooks 1914–1916. Ox., **1980.**
Wittgenstein L. Culture and Value. Ox., **1982.**

Научное издание

Вадим Петрович Руднев

ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ ТЕЛО:
Реальность и шизофрения
в культуре XX века

ООО «ИТДГК "Гнозис"»

Бумага офсетная № 1. Формат 84 x 108/32. Гарнитура
«Петербург». Печать офсетная. Усл. печ. л. 21. Тираж 2000 экз.
Заказ № 3985.

Отпечатано в ОАО ордена «Знак Почета»
«Смоленская областная типография им. В.И. Смирнова».
214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.
Тел.: (84812) 38-46-20

ISBN 5-94244-034-3

9 785942 440343



Вадим Петрович Руднев – философ (автор теорий «философия текста» и «психосемиотика»), психолог, культуролог, семиотик (ученик Ю. М. Лотмана), лингвист, прозаик, переводчик и психотерапевт; доктор филологических наук, главный научный сотрудник Российского ин-та культурологии, профессор Гуманитарного ин-та телевидения и радиовещания, член Профессиональной психотерапевтической лиги.

Автор книг: «Винни Пух и философия обыденного языка» (М., 1994, 1996, 2001, 2010); «Морфология реальности: Исследования по «философии текста» (М., 1996); «Энциклопедический словарь культуры XX века» (М., 1997, 1999, 2001, 2009); «Прочь от реальности: Исследования по философии текста». II (М., 2000); «Метафизика футбола: Исследования по философии текста и патографии» (М., 2001); «Характеры и расстройства личности: Метапсихология и патография» (М., 2002); «Божественный Людвиг: Витгенштейн формы жизни» (М., 2002); «Тайна курочки Рябы: Безумие и успех в культуре» (М., 2004); «Словарь безумия» (М., 2005); «Апология нарциссизма: Исследования по психосемиотике» (М., 2007); «Философия языка и семиотика безумия: Избранное» (М., 2007); «Гурджиев и современная психология» (М., 2010); «Введение в шизореальность» (в печати).

Библио-Глобус
ООО «Беркут»
Тел.: (495) 799-22-05.
КТК 0003
785942 440343
Руднев В.П. Полифонически
Цена: 399,00