

ВАДИМ РУДНЕВ  
ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА  
И СЕМИОТИКА БЕЗУМИЯ  
ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ



ТЕРРИТОРИЯ БУДУЩЕГО

**Вадим Петрович Руднев**  
**Философия языка и семиотика**  
**безумия. Избранные работы**

[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=2884835](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2884835)

*Вадим Руднев. Философия языка и семиотика безумия: Издательский дом «Территория будущего»; Москва; 2007  
ISBN 5-91129-035-9*

**Аннотация**

Вадим Руднев – доктор филологических наук, филолог, философ и психолог. Автор 15 книг, среди которых «Энциклопедический словарь культуры XX века» (переиздавался трижды), «Прочь от реальности: Исследования по философии текста» (2000), «Характеры и расстройства личности» (2002), «Божественный Людвиг. Витгенштейн: Формы жизни» (2002), «Словарь безумия» (2005), «Диалог с безумием» (2005).

Настоящая книга представляет собой монографию по психосемиотике – междисциплинарной науке, включающей в себя психоанализ, аналитическую философию, теоретическую поэтику, семиотику, мотивный анализ – которая разрабатывается В. Рудневым на протяжении последнего десятилетия. Суть авторского подхода состоит в философском анализе таких психических расстройств, как депрессия, невроз навязчивых состояний, паранойя, шизофрения и их составляющих: педантизма и магии, бреда преследования и величия, галлюцинаций. Своеобразие его заключается в том, что в каждом психическом расстройстве автор видит некую креативную силу, которая позволяет человеку, выпавшему из повседневной нормы, создавать совершенные произведения искусства и совершать гениальные открытия. В частности, в книге анализируются художественные произведения, написанные под влиянием той или иной психической болезни. С присущей ему провокативностью автор заявляет, что болен не человек, а текст.

Книга будет интересна психологам, философам, культурологам, филологам – всем, кто интересуется загадками человеческого сознания.

## Содержание

|                                                       |    |
|-------------------------------------------------------|----|
| БЛАГОДАРНОСТИ                                         | 5  |
| ПРЕДИСЛОВИЕ                                           | 6  |
| ВВЕДЕНИЕ                                              | 14 |
| ТЕКСТ И РЕАЛЬНОСТЬ: НАПРАВЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ В<br>КУЛЬТУРЕ | 24 |
| ФЕНОМЕНОЛОГИЯ СОБЫТИЯ                                 | 35 |
| ИССЛЕДОВАНИЕ ЭКСТРЕМАЛЬНОГО ОПЫТА                     | 44 |
| ФРАНЦ КАФКА. «ОТЪЕЗД»                                 | 54 |
| 1. ДЖОН ОСТИН                                         | 55 |
| 2. ЛЮДВИГ ВИТГЕНШТЕЙН                                 | 56 |
| 3. КАРЛ ГУСТАВ ЮНГ                                    | 58 |
| 4. ЛЮДВИГ БИНСВАНГЕР                                  | 60 |
| 5. ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ                                   | 62 |
| 6. ЖАК ЛАКАН                                          | 64 |
| 7. ЗИГМУНД ФРЕЙД                                      | 66 |
| 8. МИХАИЛ БАХТИН                                      | 68 |
| 9. ПОСЛЕСЛОВИЕ                                        | 70 |
| СМЫСЛ КАК ТРАВМА                                      | 73 |
| ИСТИНА И БЕЗУМИЕ                                      | 86 |
| I                                                     | 86 |
| Конец ознакомительного фрагмента.                     | 93 |

**Вадим Руднев**  
**Философия языка и семиотика безумия**  
**ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ**

СОСТАВИТЕЛИ СЕРИИ:

В. В. Анашвили, А. Л. Погорельский

НАУЧНЫЙ СОВЕТ:

В. Л. Глазычев, Л. Г. Ионин, В. А. Куренной А. Ф. Филиппов, Р. З. Хестанов

## БЛАГОДАРНОСТИ

Эта книга создавалась с 1998 года, когда автор, прочитав первый том «Семинаров» Лакана, начал писать статью «Смысл как травма».

С 1992 года я занимался в Профессиональной психотерапевтической лиге, и моя первая благодарность – председателю ее секции, моему учителю в психиатрии, профессору Марку Евгеньевичу Бурно.

В 1999 году произошло событие, также сильно повлиявшее на смещение моих философских интересов – это знакомство с замечательной книгой Александра Сосланда «Фундаментальная структура психотерапевтического метода», а потом и с автором (перешедшее в тесную дружбу), глубоким психологом и мыслителем, с которым мы впоследствии обсудили каждую главу из здесь представленных. Я искренне благодарю своего друга и наставника в психологии за помощь, советы, замечания и моральную поддержку.

Третья моя благодарность адресована моему издателю Валерию Анашвили, который печатал мои статьи по философии психиатрии в журнале «Логос». Это были чрезвычайно стимулирующие публикации, они побуждали писать дальше.

Четвертая моя благодарность – моей жене Татьяне Андреевне Михайловой за ту атмосферу непрекращающегося творческого поиска, которая благодаря ей царит в нашем доме.

Я благодарен моему покойному отцу Петру Александровичу Рудневу, замечательному филологу-стиховеду за то, что он научил меня работать.

Выражаю также искреннюю признательность Александру Львовичу Погорельскому, издательская программа которого сделала возможным выход этой книги.

Я желаю всем счастья.

*Вадим Руднев*

*12 декабря 2006 года*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Автор этой книги родился в 1958 г. в г. Коломне Московской области в семье филологов. Наукой начал заниматься под руководством отца П. А. Руднева (1925–1996), известного стиховеда-русиста. Переломным моментом в моей интеллектуальной биографии стал август 1973 г., когда мы отдыхали на даче под Москвой, и отец познакомил меня со своим учителем А. Ф. Лосевым. Общая атмосфера филологических бесед, обсуждение книг, в частности, вышедшей недавно книги стихов Давида Самойлова «Дни», произвели на меня такое впечатление, что, вернувшись домой к 1 сентября, я понял что мое призвание филология. Две книги, присланные отцом из Тарту, оказали на меня неизгладимое впечатление – «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтина и «Анализ поэтического текста» Ю. М. Лотмана.

В Тарту я поехал учиться в 1975 г., уже написав свою первую статью – анализ стихотворения Мандельштама из сборника «Камень» «Сусальным золотом горят / В лесах рождественские елки...», и выступил с первым своим докладом на заседании студенческого научного общества осенью 1975 г. – и был жестко раскритикован. Критика была конструктивной и послужила мне хорошим уроком на будущее.

Чрезвычайно большую роль в моем творческом становлении сыграли поэзия и личность Давида Самойлова. Моя первая публикация в сборнике студенческих работ вышла в 1977 г. (ровно 30 лет назад) и называлась «Трехстопный ямб Д. Самойлова». Следующей работой, посвященной ему, была статья-рецензия на его новую книгу стихов «Весть» (опубликовал статью журнал «Таллин»). За годы обучения в Тарту я прослушал пять или шесть спецкурсов Ю. М. Лотмана, которые иначе, как гениальными, не назовешь, а также его коллег, прежде всего, его жены Зары Григорьевны Минц и самого талантливого ученика Игоря Аполлониевича Чернова. Особую роль в моей творческой биографии сыграл Борис Михайлович Гаспаров (не путать с покойным московским филологом академиком М. Л. Гаспаровым, стиховедческие работы которого, в первую очередь, книга «Современный русский стих», также оказали на меня огромное влияние) – это был замечательный лингвист и семиотик-музыковед (ныне профессор Колумбийского ун-та в Вашингтоне) – благодаря ему я начал разбираться в теоретическом языкознании, что сослужило мне хорошую службу в дальнейшем.

Мне было 20 лет, когда я впервые выступил с докладом на «взрослой» конференции по стиховедению в Институте мировой литературы. Там я познакомился с большинством российских стиховедов – М. Л. Гаспаровым, С. И. Гиндиным, Мариной Тарлинской и другими.

В 1981 г. я защитил диплом по теме «Система метрического репертуара и проблема семантики стихотворных размеров в русской поэзии середины XIX – начала XX века», который комиссия рекомендовала для дальнейшей защиты в качестве кандидатской диссертации. Но мои учителя отсоветовали мне защищать диссертацию в возрасте 22 лет.

Вскоре я, однако, охладел к стиховедению и начал заниматься сначала освоением лотмановской семиотики, а затем закономерно увлекся ранним Витгенштейном (работая в рижской научной библиотеке, я переписал от руки весь «Логико-философский трактат») и философами англосаксонской аналитической традиции (Джордж Эдуард Мур, Бертран Рассел, Рудольф Карнар, Уиллард Куайн, Джон Остин, Джон Серль, Майкл Даммит).

Особенно увлекла меня книга Ганса Рейхенбаха «Направление времени», изданная в оригинале в 1945 г. Под влиянием этой книги я написал свою первую философскую статью. «Текст и реальность: Направление времени в культуре». Работал над этой статьей полтора года.

По определению Рейхенбаха, направление времени совпадает с направлением большинства термодинамических процессов во Вселенной – от менее вероятных состояний к более вероятным. Мы не можем оказаться «во вчера» потому, что в мире за это время произошли необратимые изменения, общее количество энтропии возросло. В соответствии с этим принципом в мире, в котором мы живем, «сигареты не возрождаются из окурков».

Но поскольку энтропия и информация суть величины, равные по абсолютной величине, но противоположные по направлению, то есть с увеличением энтропии уменьшается информация, то время увеличения энтропии и увеличения информации суть времена, направленные в противоположные стороны.

Любой текст есть сигнал, передающий информацию и тем самым уменьшающий, исчерпывающий количество энтропии в мире. Таким образом, поскольку любой предмет реальности в нашем мире изменяется во времени в сторону увеличения энтропии, а текст ее исчерпывает, то, следовательно, можно считать, что сам текст движется по времени в противоположном направлении, в направлении уменьшения энтропии и накопления информации. Таким образом, текст – это «реальность» в обратном временном движении.

В 1985 г. через своих коллег переправил статью за границу. Она вышла в 1987 г. в «Wiener slavistischer Almanach». К этому времени автор уже работал в журнале «Даугава» и с 1989 г. стал ведущим отдела «Культурология», где печатал фрагменты своих переводов любимых философов – логических позитивистов. Особенно радостной была публикация «Лекции об этике» Витгенштейна с предисловием и комментариями. Радостной эта публикация была еще потому, что вышла к 100-летию со дня рождения Витгенштейна (26 апреля 1889 г.). (Пройдет 16 лет, и издатель этой книги Валерий Анашвили опубликует в издательском доме «Территория будущего» мой полный перевод «Трактата» с обширными комментариями, сделанными в духе индийской традиции, как, например, комментарий Шанкары к «Бхагаватгите». За каждой максимой «Трактата» идет около страницы комментария [Витгенштейн, 2005].) Всего за два года удалось опубликовать в «Даугаве» фрагменты Рассела, Тойнби, Куайна, Серля и Мура.

В 1990 г. переехал в Москву и работал в издательстве «Прогресс». Там я перевел и опубликовал небольшую книгу ученика Витгенштейна Нормана Малкольма «Состояние сна», а также составил сборник биографических материалов «Людвиг Витгенштейн: Человек и мыслитель».

В 1994 г. перешел в издательство «Гнозис», где подготовил к печати и в 1994 г. опубликовал книгу «Винни Пух и философия обыденного языка». В этой книге мы с женой Татьяной Михайловой сделали альтернативный перевод «Винни Пуха», и я снабдил его аналитическими статьями и комментариями.

Осенью 1995 г. я представил к защите в сектор типологии языков Института языкознания РАН диссертацию «Теоретико-лингвистические проблемы художественного дискурса». В 1996 г. Валерий Анашвили опубликовал в «Гнозисе» мою первую книгу «Морфология реальности», которую я писал 12 лет. После этого я зимой 1997 г. защитил докторскую диссертацию. Хочу подчеркнуть ту исключительную роль, которую сыграл здесь покойный академик Владимир Николаевич Топоров, с которым мне посчастливилось общаться в 1993–1995 гг. В. Н. Топоров оказал мне честь быть моим первым оппонентом. (В. Н. Топоров был филологом № 1 в мире. После его смерти в 2005 г. эта вакансия не заполнена.)

В основе моей концепции лежало понимание реальности как знаковой системы:

Мне представляется, что реальность есть не что иное, как знаковая система, состоящая из множества знаковых систем разного порядка, то есть настолько сложная знаковая система, что ее средние пользователи воспринимают ее как незнаковую. Но реальность не может быть незнаковой, так как мы не можем воспринимать реальность, не пользуясь системой знаков. По нашему мнению, специфика понятия реальности как раз состоит в том, что в ней огромное количество различных знаковых систем и языковых игр разных порядков и что они так сложно переплетены, что в совокупности все это (реальность) кажется незнаковым. При этом для человеческого сознания настолько важно все делить на два класса – на вещи и знаки, на действительное и выдуманное, что ему (сознанию) представляется, что это деление имеет абсолютный онтологический характер. Но мы не хотим сказать, что понимание реальности как семиотической системы подразумевает, что реальность – это нечто кажущееся, «нереальное». Утверждать это – значило бы просто повторять идеалистическую философию. Что же нового дает такой подход, в соответствии с которым реальность понимается как знаковая система? Прежде всего, такое понимание подразумевает правомерность подхода к реальности как к другим знаковым системам – естественному языку и «вторичным моделирующим системам». То есть применительно к такому пониманию можно говорить о «морфологии реальности».

В конце 1996 г. мой близкий друг филолог Михаил Дзюбенко предложил мне чрезвычайно интересный проект – написать «Словарь культуры XX века». Он привел меня в издательство «Аграф». К сентябрю 1997 г. я представил в редакцию текст словаря. Эта книга выдержала три издания, каждое из которых было расширенным. Четвертое издание должно выйти в конце этого года. Общий объем словаря – 50 авторских листов.

С 1998 г. я начал заниматься философией психоанализа и клинической психиатрии. В этом увлечении решающую роль сыграли знакомство и дружба с двумя замечательными людьми – профессором психиатрии Марком Евгеньевичем Бурно, в семинаре которого, переросшего в секцию «Профессиональной психотерапевтической лиги», я работал и продолжаю работать 15 лет. Вторым человеком был психолог, психотерапевт и философ Александр Сосланд, автор замечательной книги [Сосланд 1999]. Когда я начал активно писать статьи по философии психоанализа и психопатологии, Саша, ставший моим самым близким другом, обсуждал со мной каждую мою новую статью.

В освоении идей психоанализа и психиатрии на меня оказали мощное влияние тексты Жака Лакана, в частности, его знаменитые «Семинары». Прочитав первый том «Семинаров», я написал первую свою статью по философии психоанализа. Мой друг Александр Гарбуз, филолог, известный специалист по Хлебникову, предложил мне то, чем я занимаюсь, назвать *психосемиотикой*.

В 2000 г. в «Аграфе» вышла моя книга «Прочь от реальности: Исследования по философии текста II». Это было мое прощание с фундаментальной философией.

В 2001 г. Александр Сосланд познакомил меня со знаменитым российским психологом (так же, как и я, не получившим формального психологического образования) Вячеславом Цапкиным, заведующим кафедрой мировой психотерапии (нигде в мире нет кафедры с таким названием!) Московского психолого-педагогического института. К тому времени мною были написаны две статьи «Феноменология галлюцинаций» и «Бред величия». В них я ввел два новых концепта – экстраекция, механизм защиты, который действует только

в психозе, и экстраективная идентификация – также специфический психотический механизм защиты при бреде величия, когда мегаломан отождествляет себя с Наполеоном, Иисусом Христом, Богородицей или со всеми вместе. Вячеслав Цапкин высоко оценил эти две работы, что было для меня высшей похвалой. С тех пор Слава Цапкин стал так же, как и Сосланд, моим консультантом, к щедрой помощи которого я прибегаю, когда проблема мне неясна или когда я недостаточно знаком с современной литературой по изучаемому мною вопросу.

В 2002 г вышла моя первая книга по философии психопатологии «Характеры и расстройства личности: Патография и метапсихология» в издательстве «Независимая фирма “Класс”», главный редактор которого – один из ведущих российских психотерапевтов Леонид Маркович Кроль. В этом издательстве вышли еще две моих книги – «Тайна курочки рябы: Безумие и успех в культуре» (2004) и «Словарь безумия» (2005).

Каждый человек воспринимает реальность по-своему. Прежде всего, это зависит от того, какой психической конституцией (характером) он обладает. Наиболее простой пример того, что мы имеем в виду: человеку с депрессивным характером мир будет видаться как непоправимо плохой, он будет смотреть на него через «серые очки». И наоборот, человеку с приподнятым, гипоманиакальным характером мир будет казаться очень хорошим, праздничным, он будет смотреть на него через розовые очки.

Однако характеров много, и каждый из них строит *свою* модель взаимоотношений с реальностью. Но у каждой такой характерологической модели всегда есть два параметра: модальность и механизм защиты.

Модальность – это тип отношения высказывания к реальности. Например, в высказывании «Курить запрещено!» выражается модальность нормы, а в высказывании «Жизнь прекрасна» – модальность ценности. Есть характеры, которые предпочитают нормы, а есть те, для которых доминанту составляют ценности.

Механизм защиты – это тип реагирования личности (наделенной определенным характером) на проблемную или травмирующую ситуацию с тем, чтобы избежать тревоги, сохранить собственное я. Например, депрессивный человек будет все время считать себя во всем виноватым – это и будет его защитный механизм. Он называется «интроекция» – рассмотрение чего-то внешнего как что-то внутреннее. Напротив, человек с подозрительным, агрессивным характером (эпилептоид или параноик) будет склонен в собственных грехах винить других, и соответственно, здесь будет действовать противоположный механизм защиты, проекция (восприятие внутреннего так, как будто это внешнее).

Сочетание определенных модальностей с определенными механизмами защиты в характере человека мы называем механизмами жизни.

При остром душевном расстройстве (психозе) сознание человека теряет характер как дифференцированный тип восприятия реальности, оно вообще покидает почву реальности и переходит в область бредово-галлюцинаторных фантазий. Галлюцинации и бред – тоже механизмы жизни, поскольку не будь их, душевно больной человек мог бы совершенно разрушиться психически.

Однако многие талантливые и гениальные люди, страдающие скрытыми или явными душевными расстройствами, сублимировали (сублимация – тоже механизм защиты) свои психотические фантазии

в произведениях искусства и даже науки и философии. Вообще художественный дискурс обладает такой особенностью, что черты психической конституции его автора запечатлеваются в нем особым образом, и это позволяет лучше изучить особенности механизмов жизни, связанных определенными конституциями.

Свойства психической конституции проявляются также в таких повседневных, но чрезвычайно актуальных явлениях, как, например, реклама. Исследование конституциональных особенностей психики позволяет, в частности, понять, почему одни выбирают одно, а другие другое.

Таким образом, предметом этого исследования является человеческое сознание, человеческая психика, но не в клиническом аспекте, а в теоретическом философском, или *метапсихологическом*, если использовать термин Фрейда.

В 2003 г. я написал книгу «Диалог с безумием», вышедшую в «Аграф» в 2005. Книга была написана в духе поздних произведений Витгенштейна, то есть в виде свободного философского рассуждения, диалога с самой собой. Моим читателям показалась особенно интересной концепция психических миров.

Почему бы вообще не предположить, что не существует единой фундаментальной реальности, которая была бы общей для сангвиника, истерика, ананкаста, параноика и шизофреника, а взамен этого предположить, что для каждой из этих групп имеется своя реальность, специально приспособленная для сангвиника, для истерика, ананкаста и шизофреника? Как изменится наша онтология, если мы примем такое предположение? Как изменится наше понимание характеров, неврозов и психических расстройств? Я думаю, что мы смогли бы постулировать нечто вроде множества возможных миров, для каждого характера или расстройства и приняли бы при этом, что хотя эти миры и пересекаются, но при этом нет такого маркированного мира, который в стандартной семантике возможных миров называется действительным миром. Или мы бы приняли более соответствующее здравому смыслу допущение, что такой маркированный действительный мир существует и он является миром гипотетически нормального человека, а поскольку не существует абстрактных нормальных людей, лишенных какого бы то ни было характера, то в духе М. Е. Бурно и его школы мы за действительный мир могли бы принять мир синтонного человека, то есть сангвиника-циклоида. Чем будут различаться эти миры, или реальности (раз уж мы говорим о реальности, используем это слово), и будет ли в них нечто общее?

И почему бы не принять вслед за этим, что не характер или психическое расстройство делают тот или иной мир таким, а не иным, но что, наоборот, есть в каком-то смысле объективно существующие миры-реальности сангвиника, депрессивного человека, шизоида и т. д. И что не шизоид или депрессивный делает на самом деле единую на всех реальность такой, какой она ему кажется, а что, наоборот, человек, попавший в определенный психический мир, самим фактом попадания в этот мир становится сангвиником, депрессивным, параноиком, психотиком и т. д. То есть тогда мы не будем говорить, что человек, заболевший депрессией начинает субъективно видеть мир в черных красках, начинает испытывать

чувство вины и тоски и т. д., но вместо этого скажем, что имеется мир, фундаментальными свойствами которого является переживание чувства вины, мрачность, подавленность и т. д. тех индивидов, которые в этом мире пребывают, и что иначе такой мир просто не мог бы существовать. И тогда мы не стали бы говорить, что психотик-шизофреник производит пресловутый отказ от реальности, но что человек по тем ли иным причинам вошел в особую шизофреническую реальность, которая очень сильно отличается от других психических миров-реальностей. (Другой вопрос, почему или зачем он туда вошел.)

<...>

И разве допущение объективного существования миров, фундаментально связанных с определенной психической конституцией, так уж поразительно нереалистично по сравнению с постулированием единой для всех людей реальности? Почему же люди так плохо взаимодействуют друг с другом в этой так называемой реальности? Но ведь если всех истериков поместить в одно место, всех ананкастов – в другое, и предложить им общаться друг с другом в их специфических психических мирах, значит ли это, что они будут хорошо понимать друг друга? Но ведь мы не отрицаем существования специфических мужских и женских миров или русских и французских миров, но это не значит, что внутри этих миров все женщины или все французы, или все русские живут в мире и согласии и отлично понимают друг друга. Другое дело, что эти этнические или сексистские миры можно считать вполне объективными и исследовать законы, по которым в них существуют индивиды и издавать путеводитель по женскому миру, по французскому миру, по китайскому миру и т. п.

Как же могли бы выглядеть эти различные миры-реальности, если бы мы захотели гипотетически их построить? Истерический мир выглядел бы, очевидно, следующим образом. Вероятнее всего, он походил бы на театр. В нем люди произносили бы монологи или разговаривали друг с другом как бы перед незримой публикой. Другой вопрос, из кого бы состояла эта публика, из таких же ли истериков (но истерики – плохие зрители), или из других характеров, но тогда в истерический мир актеров нужно было бы встроить идеальный, скажем, обсессивно-компульсивный мир зрителей. Оставим пока эту проблему. Кроме театральности истерического мира это был бы мир, где господствовало бы вытеснение, где говорили бы что-то, что не подразумевало бы подтверждения этого в будущем. Давать обещания в таком мире было бы бесполезным делом. Они не выполнялись бы по определению. Люди в этом мире действовали бы исключительно импульсивно. Думаю, что в истерическом мире невозможен был бы институт брака, но детей бы в этом мире тем не менее рожали бы в избытке, так как представить себе истериков, пользующихся противозачаточными средствами, практически невозможно. В этом мире не развивалась бы наука, но активно развивалось бы искусство, особенно театральное, живопись и поэзия. Вероятно, Платон имел в виду именно поэтов-истеричек, когда он призывал изгнать их из идеального государства. Впрочем, что же это было бы за истерическое государство, даже трудно себе вообразить. Вероятно, какое-то очень примитивное. Или истерики жили бы в подчинении у каких-то других миров, например, у эпилептоидов, которые только и делали бы, что занимались государственностроительством. В истерическом мире было бы много прав, но

практически не было бы никаких обязанностей. Это был бы аксилогический мир сплошного удовольствия. Однако следует иметь в виду, что для того чтобы осуществлять удовольствие истерически, необходимы другие миры, в частности обсессивно-компульсивный. Понятно, что женщинам нужны мужчины и наоборот. Иначе этот мир не мог бы продолжаться. Как же бы выглядел этот дружественный визави мир обсессивно-компульсивный?

В этом мире напротив царил бы педантизм. Здесь все было бы подчинено исключительной порядочности, и каждое произнесенное слово своевременно реализовалось бы в дело. Это был бы мир выполненных обещаний и исправно исполняемых обязанностей – деонтический мир. Однако выполнять слово легко, но дать его чрезвычайно трудно. Обсессивно-компульсивный мир весь состоял бы из развилок. В нем по улицам ходили бы бабы с пустыми и полными ведрами специально для того, чтобы знать, как людям путешествовать, бегали бы в изобилии черные кошки, продавались бы и везде были бы расставлены деревянные предметы, чтобы можно было по ним стучать. Улицы, конечно, в таком мире носили бы не названия, а номера. Подозреваю, что и людям давали бы цифровой код вместо имени, вообще слово редуцировалось бы до числа, потому что число гораздо точнее. В этом мире господствовала бы описательная наука: статистика и теория вероятности, – но ни искусства, ни теоретических наук в этом мире не было бы. Если бы не живущие по соседству истерички, то обсессивный мир очень скоро прекратил бы свое существование, так как обсессивно-компульсивному субъекту свойственно бежать от любви и вообще от всяких импульсивных отношений. Хотя и истерики бы тоже не помогли. Тут развился бы вечный конфликт между Татьяной и Онегиным, который не заканчивался бы ничем. Государственность ананкастов представляла бы собой гипертрофированную чиновничью машину, но командовать в этом государстве пришлось бы призвать варяга-эпилептоида или лучше авторитарного шизоида, так как ни один ананкаст не взял бы на себя ответственность быть президентом своего государства.

Как бы мог выглядеть мир шизоидов? В нем все было бы подчинено рациональному аутистическому порядку. Здесь все было бы подчинено какой-то высшей разумной религии, возможно, обожествленной науке. Возможно, что браки здесь совершались бы по точному расчету и детей воспитывали бы в соответствии с последним словом науки. Здесь четко отличался бы секс от любви, любовь от семьи и семья от государства. Государственность была бы стройной и развитой, гегельянско-платонической. Поэтов бы скорее всего из него изгнали, но прозаиков бы оставили, таких прозаиков типа Борхеса, прозаиков-шизоидов. Улицы в этом мире были бы пустынные, так как все сидели бы по своим домам, занимались теоретической физикой и лишь изредка раз в год собирались бы на научные симпозиумы, на которых решали бы в очередной раз, как жить дальше, потому что жить шизоидам было бы трудно: жажда познания – эпистемический мир – переполняла бы его обитателей, но мало кто захотел бы здесь заботиться о хлебе насущном.

Можно сказать, что реальность принимает форму соответствующей психопатологии, что она как бы облегает ее. Что из этого следует для теории психопатологии и для теории реальности? Для теории реальности из этого

следует, что любая теория реальности, которая игнорирует соответствующее состояние сознания, обречена на неудачу. Это будет теория реальности не для человеческого сознания, а реальность для реальности. Такая теория реальности никому не нужна. Тем хуже для нее, и тем хуже для тех, кто ее создал. Для теории психопатологии это означает то, что, говоря о малых ее формах, все равно приходится говорить о реальности, то есть не только в психозе теряется реальность и вернее не теряется, а так сильно деформируется, что становится неузнаваемой, но и при неврозах и психопатиях она тоже достаточно сильно искажается.

Моя следующая книга будет называться «Креативность безумия».

*25 июля 2007 г. Москва*

*В. Руднев*

## ВВЕДЕНИЕ

### БОЛЕН НЕ ЧЕЛОВЕК – БОЛЕН ТЕКСТ

Психосемиотика – продолжение и развитие психоанализа. Более того, психоанализ всегда и был психосемиотикой. Уже в «Очерках по истерии» З. Фрейдом проводится одна из основных идей семиотики: знак (симптом) является чем-то одним, что стоит вместо чего-то другого, заслоняет собой что-то другое. Так, истерическое тело – это вывеска знаков. Пример Фрейда: невралгия лицевого нерва – вытесненный и вышедший наружу знак пощечины.

Пытаясь воспроизвести травмирующую сцену, – пишет Фрейд в «Случае Элизабет фон Р.», – пациентка погрузилась в далекое прошлое – во времена серьезных душевных переживаний, вызванных сложными отношениями с мужем – и рассказала об одном разговоре с ним, о некоем замечании с его стороны, которое она восприняла как тяжкую обиду; причем она вдруг схватилась рукой за щеку, закричала громко от боли и сказала: «Это было все равно, что удар по лицу». При этом боль окончилась, и приступ завершился.

*Нет сомнений, что речь идет о символизации; она чувствовала себя так, как будто ее на самом деле ударили по лицу. <...> Ощущение «удара по лицу» превратилось в невралгию тройничного нерва (Курсив мой. – В. Р.).*

Чем отличается психосемиотика от психоанализа? По форме она напоминает классический психоанализ и структурализм. По содержанию – Лакана с его эксплицитными курсами в лингвистику, антропологию и логику (но не в семиотику Пирса и Морриса). Чем еще отличается психосемиотика от психоанализа, если к нему причислять и Лакана? Тем, что она не чурается данных клинической психиатрии и характерологии. В этом проявляется ее сходство с даэрин-анализом Бинсвангера, а отличие – в том, что тот опирался на Хайдеггера, а ты опираешься на Витгенштейна, теорию речевых актов и семантику возможных миров.

В чем основное методологическое зерно психосемиотики помимо ее принципиальной интердисциплинарности? В ее, если так можно выразиться, лингвистическом идеализме. Лингвистический идеализм – это, например, гипотеза Сепира и Уорфа. Не реальность порождает язык, но реальность порождается языком. Основной тезис психосемиотики состоит в том, что психическая болезнь – это болезнь языка, что болеет не тело, болеет текст. Болен не человек – болен текст.

Рассмотрим два высказывания:

1. У меня болит живот.
2. У меня болит душа.

В обоих случаях имеют место тексты, но в первом – референция происходит к некой части тела, а во втором – к чему имеет место референция во втором случае? – скажем так, к *сознанию*. Просто, так не говорят: «У меня болит сознание», но имеется в виду по преимуществу именно это. Душевные болезни – это (знак равенства) болезни, расстройства сознания. Современный средний человек скорее не задумывается над тем, есть ли у него душа, и если его спросить об этом, он, вероятно, скажет, что скорее нет, что это некая языковая метафора. Итак, речь идет о сознании, то есть о старинной философской дилемме разграничения сознания и бытия. Как говорили в Кембридже во времена Рассела и Витгенштейна, «What is mind? – No matter. What is matter? – Never mind».

Когда человек свидетельствует о том, что у него болит живот, он свидетельствует о чем-то более или менее простом, физиологически и анатомически определенном. В ответ на

такое заявление его могут направить на ультразвуковое исследование или гастроскопию; по результатам станет ясно, что в определенном месте того, что он называет своим животом, образовалась язва, которая вызывает специфическое ощущение боли.

В случае, когда человек говорит, что у него болит душа, он не может указать на то место в своем сознании, где именно у него болит. Он может сказать, что *при этом* у него теснит в сердце, ломит голову, он испытывает неприятные ощущения под ложечкой, но это будут дополнительные, сопутствующие признаки, а вовсе не симптоматические точки, которые можно физиологически зафиксировать как места душевной боли.

В этом смысле истерия представляет собой и самый простой случай и самый сложный. Допустим, человек говорит: «У меня болит сердце», и кардиограмма выявляет действительно какие-то существенные изменения в сердечно-сосудистой системе. И допустим, другой человек говорит: «У меня болит сердце», и приборы показывают, что сердце у него совершенно здоровое, то есть у этого второго человека – истерические боли в сердце (предположим, что такие действительно существуют). И вопрос заключается в том, что формально у человека с истерическими болями болит сердце, а фактически у него болит душа. В каком смысле этот случай можно назвать простым, а в каком – сложным?

Истерия является простой проблемой в том смысле, что в ее случае истерический стигм на теле субъекта выступает иконизированным сообщением типа «Помогите мне», «Я не могу говорить!», «У меня болит сердце от тоски» и т. д. в духе книги Томаса Саса «Миф о психическом заболевании». В случае истерии ясно, что не тело является источником боли, что тело является только приемником или передатчиком боли, а подлинным симптомом заболевания является текст, который молча передает этот истерический стигм.

Вся история изучения истерии – это, в сущности, история решения в ту или другую сторону вопроса, симулирует ли истерик или нет. Фрейд и Шарко считали, что не симулирует – это было по тем временам революцией в психиатрии. В 1970-е годы Томас Сас (Thomas Szasz) вновь стал считать, что истерия (как бы на новом методологическом витке) – есть семиотическая симуляция психической болезни, потому что психическая болезнь – это не настоящая болезнь, это миф. Но слово «миф» употреблено Сасом в позитивистском смысле: миф как нечто, что подлежит разоблачению. После работ Леви-Строса, которого Сас (в отличие от Лакана) явно не читал или не жаловал, употреблять слово «миф» в таком разоблачающем смысле было явным анахронизмом. Миф по Леви-Стросу – чрезвычайно сложное креативное образование, но миф предсемиотичен (там, где есть слово «миф», нет уже самого мифа, а там где есть миф, нет пока никаких слов), истерия же – явственно семиотична, поэтому мы лучше скажем, что психическая болезнь, в данном случае, истерия – не миф, а текст, то есть нечто в семиотическом смысле вполне определенное, в частности, имеющее план выражения (означающее) и план содержания (означающее). В качестве означаемого выступает мнимая боль в сердце, которой на самом деле, с точки зрения соматической медицины, вовсе нет, а в качестве означающего выступает сообщение «У меня болит сердце (от тоски или отчаяния, или одиночества, или любого другого депрессивного истероподобного состояния души). В этом простота истерии как чего-то, с чего вроде бы уместно открывать проблему психического заболевания как текста, вернее, проблему того, что в качестве симптома психического заболевания выступает не человеческий орган, а некое послание, сообщение или высказывание, одним словом, текст или, в предельном случае, целый дискурс.

Но в этом же и сложность случая истерии: человеческое тело выступает само по себе как текст, с органами оно или без органов, само тело человека – это говорящее тело. Тело человека состоит не из органов, а из названий этих органов; тело может кричать, вопиять, а может хранить молчание. Валерий Подорога в своей «Картографии тела» может проиллюстрировать то, что я имею в виду.

Каждому телу присуща «своя» экономия желания. Взаимодействие телесной схемы и образа тела дает отправную точку в анализе образа «моего тела», т. е. неотделимого от телесного «я-чувства», или, выражаясь в духе лакановского психоанализа, от предрефлексивной формации эго. <...> Помимо человеческих тел также существуют тела войны, голода, тела зараженные, тела убитые, пытаемые, изможденные, угнетенные горем, мертвые, тела утопленников, повешенных и повесившихся, казнимые тела и также тела проституированные; тела медицинские, преступные, анестезированные, подвергнутые гипнозу или тела тех, кто принимает лед, просто опьяненные, тела шизофренические, мазохистские, садистские, феноменальные, тела удовольствия и боли, уязвленные, стыдливые, аскетические и рядом же тела спорта, тела *body builded*, побед и триумфов, идеальные тела, одетые и раздетые, обнаженные, тела террористические, тоталитарные тела, тела жертв и палачей; наконец, существуют видеотела, фантазматические, виртуальные, тела-симулякры (тело-Мадонна, тело-Сталин, тело-Шварценеггер, тело-рэп, наци-тело). Мы погружены в среду, просто кишашую не нами произведенными телами... И мы должны перемещать свое тело в мире настолько осторожно, насколько этого требуют от нас эти «внешние тела».

Человек – ходячий текст, и тело его – это ходячий дискурс и без всякой истерии. Этот постулат, в общем, совершенно не нов. Если посмотреть историю семиотики со времен Августина, то семиотическая картография тела – дело совершенно обычное (об этом можно справиться, например, в книге Ю. С. Степанова «Семиотика», 1972).

И вот двойная артикуляция истерии путает все карты. Получается, что не только истерическое (и шире – психическое) заболевание это текст, то есть психически болеет не человек, а текст, создаваемый им, но что и любое соматическое заболевание – это тоже текст; и отсюда – в век семиотики недаром возникла такая дисциплина, как психосоматика, которая большинство соматических болезней вывела из психических причин (Александр Ф., Аман Г.).

Ну, хорошо, а здоровое тело (такое тело, у которого ничего не болит) – это не текст? Здесь дело в том, что текст возникает тогда, когда нужно что-либо сообщить, чаще всего какую-то неприятную проблему, но иногда и приятную – кого-то поздравить и (или) что-то восславить – поздравление или ода. В этом смысле поздравляет или восславляется тоже тело, но тело, которое не просто здоровое, беспризнаковое, но такое тело, которое пышет добродетелями. Повышенное здоровье или величие; тело восславляемого государя не менее или даже более семиотично, чем болезненно упадочное тело психически либо соматически больного. Это, как в случае близечности депрессии и гипомании, – в сущности, две стороны одной медали.

Получается, что разграничение между телом и языком и, тем самым, между материей и сознанием это ложное или, по меньшей мере, устаревшее разграничение, как это и показала философия начала XX века. И все же болезни телесные и болезни душевные достаточно резко различаются, во всяком случае, в своих опорных крайних точках. От чего умирает человек – от рака, поразившего его тело, или от терминальной стадии шизофрении, поразившей его сознание при полной сохранности тела, – здесь все же имеется большая разница. Поэтому мы и сказали, что проблема истерии здесь имеет свой чрезвычайно сложный аспект, и не с нее надо начинать семиотическую феноменологию безумия, то есть защиту тезиса о том, что психическое заболевание поражает не самого человека, а те тексты, которые он создает: тексты безумия, речевые акты безумия, практики безумия. Тело пока оставим в покое.

Если рассматривать шизофрению, то она представляет собой не что иное, как порождение необычных патологических текстов – вот и все. Что такое бред? Бред – это просто необычный текст. Что такое галлюцинация? Это воображаемый текст, своеобразие которого состоит в том, что у него нет означаемого или оно настолько глубоко упрятано в глубины сознания или бессознательного, что найти его пока нет никакой возможности. Итак, бред – это испорченный болезнью текст, будь то бред преследования, бред величия или ревности. Мы просто привыкли так говорить, что текст или высказывание выражают сознание, что за высказыванием всегда стоит сознание. Так ли это на самом деле, мы не знаем. Здесь дело обстоит примерно так же, как с феноменологией сновидения в интерпретации Норманна Малкольма (1958), ученика Витгенштейна, который утверждал, что только благодаря тому, что люди рассказывают друг другу свои сны, мы смогли составить представление о понятии сновидения. Точно так же мы можем сказать, что только потому, что люди вообще что-то говорят и одни из них говорят разумные вещи, а другие – нелепые, мы можем разделить этих людей на здоровых и сумасшедших. Нам могут возразить, что есть такие формы психических заболеваний, как кататония или истерический мутизм, офония, при которых вообще никаких высказываний не произносится, и при этом мы с легкостью диагностируем эти состояния как психическую патологию. Но говоря так, мы находимся в плену вербально-семиотических представлений. Танцующая балерина тоже ничего не говорит, однако существует такое понятие, как язык балета. Тот факт, что человек застыл в неподвижности – такой же текст, как если бы он повторял, что он вице-король Индии. Язык кататонии – такой же развитый семиотический язык, как и язык балета. Когда Витгенштейн писал свой последний тезис трактата «О чем невозможно говорить, о том следует молчать», он тоже был в плену вербальной семиотики. Поздний Витгенштейн мог бы возразить самому себе раннему, что молчание – это тоже вид языковой игры («Где мы были, мы не скажем, а что делали, покажем».)

И все же, в чем суть психопатологии, даже если мы согласимся с тем нелегко дающимся нашему сознанию тезисом, что болен не человек, а болен текст, что, вернее, мы можем судить о болезни человека только по его патологическим текстам? Все довольно просто. Будем считать, что текст сам выдает свое безумие. Будем считать безумным такой текст, который нарушает законы правильно построенного текста, соответственно правильно построенный текст мы будем считать психически здоровым. Таким образом, возможны паранойяльный, шизофренический, истерический, депрессивный, обсессивно-компульсивный тексты и т. д. Различие паранойяльного и параноидного текстов такое же, как паранойи и параноидного состояния, а именно: в случае паранойяльного состояния прагмасемантически высказывание выражает возможную ситуацию. Возможно, хотя и маловероятно, чтобы масоны и инопланетяне на самом деле преследовали человека. В этом случае встает проблема разграничения текстов – паранойяльного и здорового, выражающего реальную опасность: «А что если его действительно преследуют?» Это разграничение осуществляется только в сфере прагматики, за пределами самого высказывания.

Отличие шизофренического текста от нормального или психопатического наиболее очевидны. Шизофреническое высказывание нарушает согласованную прагмасемантическую реальность высказывания, выражая то, «чего не бывает на самом деле». Не бывает, чтобы мысли вкладывали в мозг, не бывает, чтобы человек был одновременно Наполеоном и Девой Марией, не бывает, хотя не в сугубо шизофреническом смысле, а в паранойяльном, чтобы жена изменяла со всеми членами кафедры. Чисто логически последнюю ситуацию приходится счесть возможной, что и соответствует тому, что бред ревности является по преимуществу паранойяльным, а не шизофреническим. Вот если бы к этой фразе было добавлено нечто в том духе, что она изменяет путем перекладывания спермы внушением или что-

либо в таком роде, это был бы уже не чистый паранойяльный бред ревности, а шизофренический бред с элементами ревности.

Может быть и так, что шизофренический текст это такой текст, который нарушает правила осмысленности высказывания. Например, обе знаменитые лингвистические экспериментальные фразы – Щербы: «Глокая куздра бодланула бокра и кудрячит бокренка» и Хомского «Бесцветные зеленые идеи яростно спят» – формально являются шизофреническими текстами. Признаком шизофренического текста считают и нарушение синтаксических связей внутри высказывания; таких текстов много у Хлебникова и обэриутов, поэзия которых является по преимуществу шизофренической.

Наиболее очевидную координативную связь между сознанием и высказыванием обнаруживает невроз навязчивых состояний. Действительно, obsессия в принципе не может существовать без текстового компонента. Если мы наблюдаем простое повторение навязчивых действий, например пресловутое мытье рук, то без ментальной связи этого навязчивого действия с идеей загрязненности оно выступает как простая персеверация (стереотипное повторение). Будучи же связано с этой идеей, данное действие выступает уже как навязчивый ритуал, соотнесенный с такими obsессивно-компульсивными культурными высказываниями и языковыми играми, как молитва или заклинание.

Будучи семиотическим по самому своему статусу, obsессивный невроз педалирует наиболее очевидную и фундаментальную семиотическую идею двоичности (бинарности) семиотического кода. Каждое высказывание воспринимается obsессивным сознанием либо как благоприятное, либо как неблагоприятное. Obsессивное поведение нельзя не уподобить считыванию текста, будь то действительно текст, как знаменитый оракул в «Случае Лолы Фосс», описанном Бинсвангером, либо идущая по дороге навстречу субъекту баба с полным ли пустым ведром, в зависимости от чего он может пойти дальше или повернуть назад.

Чрезвычайно важную роль в obsессии играет понятие числа – число как в принципе понятие семиотическое, причем довольно позднее по своему происхождению. Часто приводят примеры obsессий, при которых человек складывает автомобильные номера, часто obsессивный невротик просто считает вслух. Чрезвычайно важной obsессивной особенностью является коллекционирование, что тоже достаточно ясно связано с идеей числа.

В то же время, как будто существуют obsессии, которые, на первый взгляд, никак не связаны с идеей числа, например так называемые obsессии злодейского содержания, когда человек чувствует непреодолимое желание кого-то ударить или даже убить. Но и здесь налицо действие, которое обязательно должно повторяться большое количество раз. Obsессия не происходит однажды или эпизодически, она должна повторяться регулярно. Недаром аккуратность, добросовестность, пунктуальность, педантизм – наиболее характерные черты obsессивно-компульсивного характера.

Что общего между всеми психическими заболеваниями? Можно ли выделить некий инвариант психопатологического переживания? И соответственно можно ли построить общую формулу психопатологического высказывания? Это может быть ощущение какого-то неблагополучия – «со мной что-то не в порядке». Но подходит ли такое высказывание, скажем, к паранойяльному расстройству, например бреду ревности? «Жена изменяет мне с ротой солдат». Здесь не со мной не все в порядке, а с ней. Однако при паранойяльном бреде отношения и со мной может быть не все в порядке – все обращают на меня внимание. В общем, что-то не в порядке в отношении между мной и миром, реальностью. Между моей внутренней семиотикой и внешней реальной семиотикой.

Соответственно, если Витгенштейн сформулировал инвариант некоего здорового (или ни здорового, ни больного) высказывания – «Дело обстоит так-то и так-то», то инвариантом, общей формулой психопатологического высказывания будет нечто вроде «Дело обстоит как-то не так». Как-то не так, как хотелось бы. «Что-то не то происходит с моим сознанием, с

моей психикой». Подходит ли под эту вербальную формулу действительно вся совокупность психических заболеваний?

- *Депрессия*. «Все обстоит очень плохо», то есть не так, как хотелось бы.
- *Истерия*. «Я не могу двигаться, говорить и т. д.», то есть опять-таки со мной, между мной и внешней реальностью что-то не так.
- *Фобия*. «Я боюсь закрытых пространств», то есть опять не все в порядке, что-то не так, как у всех людей.
- *Обсессия*. «Я должен быть чрезвычайно осторожным, чтобы не попасться в ловушку потусторонних сил». Опять неблагополучие.
- *Паранойя*. «Мир несправедливо поступает со мной». Как бы с другой стороны, но практически то же самое.
- *Шизотипическое расстройство*. «Мир становится пустым и ненужным». Вновь что-то не так.
- *Шизофрения* (допустим, ее параноидная форма). «Я вижу и чувствую не то, что видят и чувствуют другие люди».

Итак, между мной и миром что-то не так. Что эта формула дает для теории текста как основного носителя психопатологии? Мы можем брать любой текст и смотреть, выражается ли в нем значение «со мной что-то не так» или «что-то не так между мной и миром», и на этом основании диагностировать его как психически больной или здоровый.

«Я пойду в кино» – абсолютно здоровый текст.

«Я не пойду в кино, так как боюсь, что по дороге меня перехватят представители спецслужб» – абсолютно больной текст.

«Я не пойду в кино, потому что у меня болит голова». Это текст – соматически больной, но психически, возможно, и здоровый. Возможно, и нет, потому что голова может болеть по разным причинам, в том числе и психогенным, например, как выражение депрессии.

Возникает вопрос, можно ли диагностировать и любое соматическое заболевание по формуле «Что-то не так между мной и миром». В случае соматического заболевания текст будет скорее другой: «Со мной что-то не так» или «В моем организме что-то не так», «У меня болит голова, меня тошнит, я чувствую боль в сердце» и т. д. Встает и другой вопрос: является ли текст, свидетельствующий о соматическом заболевании, самим этим заболеванием, подобно тому как, с нашей точки зрения, психопатологическое свидетельство о заболевании является самим этим заболеванием. Здесь необходимо разобраться, пока не принямая во внимание идею психосоматики, то есть допустить, что имеются чисто соматические заболевания. Итак, «У меня болит сердце». Что в этом случае является носителем заболевания – то, что болит сердце, или то, что он об этом говорит? У него действительно болит сердце, или он только так говорит? Мы можем сделать ему кардиограмму, которая удостоверит, что сердце у него действительно не в порядке. Но кардиограмму мы сделали на основе его свидетельства. Получается, что и здесь основным закононосителем является не сама боль, а высказывание об этой боли.

Чем психические заболевания фундаментально отличаются от соматических? Тем, что в первом случае можно зафиксировать какие-то телесные изменения при помощи нехитрых или утонченных приборов. Можно, например, измерить человеку пульс и сказать, что пульс у него учащенный. Можно диагностировать человека в бессознательном состоянии. Действительно, если человеку оторвало ногу и он потерял от шока сознание, то вполне достаточно вида оторванной ноги, и его свидетельство «У меня, похоже, оторвало ногу» будет излишним. Но это не болезнь, это травма. Если же идет речь о том, что нога болит, то свидетельство станет обязательным.

Есть ли какая-то корреляция между соматической травмой и травматическим неврозом (или психозом)? Допустим, у человека умерла любимая дочь и он впал в шоковое кататоноподобное состояние. Мне кажется, что тут имеется аналогия. В этом случае, если известно, что произошло, свидетельство больного не обязательно. «У меня умерла любимая дочь, поэтому мне очень плохо». Такой текст даже можно счесть неуместным. О чем это свидетельствует в рамках нашей гипотезы, в соответствии с которой болен не человек, а текст? Травматическое психическое состояние – это такое состояние, при котором высказывание, инвариант которого звучит как «Между мной и миром что-то не так», в принципе возможно, но излишне. В этом случае текст не будет являться основным знаменителем психического заболевания. Основным его знаменителем будет тело больного – его согбенная поза или полная неподвижность, или что-то другое в том же духе.

Но все равно это будет некий текст вроде застывшей на мгновение в полете балерины. Текст есть всегда, даже когда кажется, что его не только нет, но и в принципе быть не может. Тексты – это все, что мы имеем в жизни. И если спросить убитого горем отца, у которого погибла дочь, что он чувствует, он может это выразить каким-то горестным жестом или полной неподвижностью, окаменевшей мимикой, вообще ничего не ответить, но это отсутствие реакции все равно будет реакцией.

Чем отличается травматическое (реактивное) психическое расстройство от эндогенного психического расстройства? Тем, что в первом случае причина расстройства налицо, а во втором – требуется вмешательство опытного психиатра или психоаналитика, чтобы выявить причины депрессии или шизофрении, фобии и т. п. И, может быть, истинное психическое заболевание – это такое заболевание, подлинную причину которого выделить в принципе не удастся; и именно в этом, может статься, отличительное свойство настоящего психического заболевания, например шизофрении. Мы можем сколько угодно говорить о наследственности или о шизофреногенных родителях, или об изменениях в химическом строении головного мозга – все равно все это будет гаданием на кофейной гуще. С подлинным психическим заболеванием связана некая тайна его причины. И то, что некоторые неврозы излечиваются, говорит только о том, что некоторые тайны раскрываются. Но кто сможет заявить, что он в состоянии вылечить шизофрению, кроме, разве, нлп'иста?

Именно поэтому, может статься, такую большую роль при диагностике и вообще при имении дела с психическими отклонениями играет текст. Текст служит эквивалентом тайны: «Что-то не в порядке между мной и миром, но я не знаю, что именно, и не знаю, почему это произошло и что мне с этим делать». Вот, возможно, такова будет полная развертка инвариантного психопатологического высказывания.

Для того чтобы компенсировать свои расстройства, текст прибегает к механизмам защиты. Они также могут находить выражение непосредственно в самом высказывании. Вспомним основные механизмы защиты: интроекция, проекция, идентификация (в том числе с агрессором), рационализация, изоляция, вытеснение, проективная идентификация, экстраекция, экстраективная идентификация.

Сравним ряд высказываний.

Может быть, ты мне это и говорил, но я этого не помню.

Смерть ужасна, но пока мы еще живы, мы можем пользоваться благами жизни.

Я вижу своего мертвого отца.

Я – Наполеон и Дева Мария.

Во всех моих несчастьях виноваты другие люди.

Это я виноват в смерти моей матери.

Часов однообразный бой, томительная ночи повесть (повторяется несколько раз).

В первом случае используется вытеснение. Возможно, говорящему была высказана какая-то претензия или важная информация, которая травматически на него подействовала, и он предпочел вытеснить ее и заявляет об этом во всеуслышание. Вообще, механизм забвения неприятного – наиболее универсальный механизм защиты, которым пользуются люди и тексты. При этом, как известно, это специфически истерический механизм защиты.

Специфически обсессивно-компульсивным механизмом является изоляция, когда человек повторяет несколько раз одну и ту же фразу, не вкладывая в нее каких бы то ни было эмоций: «Часов однообразный бой, томительная ночи повесть».

Депрессивный человек винит во всех грехах себя самого: «Это я виноват в смерти моей матери» – здесь действует интроекция. Паранойяльный человек обвиняет в своих несчастьях весь мир – здесь действует проекция.

Другим параметром, определяющим патологичность высказывания, являются модальности. Так, например, если взять аксиологические модальности, то ясно, что выражение в высказывании чего-то ценного или приятного – «Как хорошо жить!» – будет указывать на гипоманиакальное настроение, а противоположное по смыслу высказывание в духе «Как все плохо!» – на депрессивное. Конstellляции высказываний с определенными модальностями могут служить важным диагностическим критерием. Так, если человек в своей речи склонен часто употреблять конструкцию «Я должен» – «Я должен это сделать», «Я должен завершить эту работу» или даже «Я должен сегодня пойти в кино», то это указывает на обсессивно-компульсивный комплекс. Если же в высказывании чаще употребляется аксиологическое «Я хочу» – «Я хочу это сделать», «Я хочу (или наоборот – не хочу) завершить эту работу», «Я хочу пойти в кино», то это указывает на истерический комплекс (подробно о соотношении модальностей и характеров см. в нашей книге «Характеры и расстройства личности»). Употребление деонтического «должен» не с первым лицом, а со вторым или третьим, может указывать на эпилептоидный или паранойяльный комплекс: «Ты должен завершить эту работу», «Все должны соблюдать правила», «Они должны уйти». Алетические модальности указывают, как правило, на шизофренический комплекс, ту сферу, где происходит чудо: «Я слышу удивительные вещи, которые мне нашептывают инопланетяне», «Очень часто я вижу мертвых людей и разговариваю с ними» и т. д.

Совокупность психопатологических высказываний, их различные конstellляции и языковые игры образует то, что можно назвать практиками безумия. Это особая проблема, требующая отдельного рассмотрения.

Практики безумия – это своеобразные языковые игры, нарушающие логические и, возможно, психологические постулаты здравого смысла и формирующие свои постулаты безумия. Наиболее распространенные практики безумия – галлюцинации, когда воображаемое принимается за реально существующее. Возможно, языковая игра в регистре реального и воображаемого и есть наиболее фундаментальная практика безумия.

Как соотносится регистр воображаемого и реального с регистром закона рефлексивности? Входит ли нарушение закона рефлексивности в качестве важного, если не необходимого условия, в практики безумия? Если  $A \neq A$ , то следует ли из этого, что реальное равно воображаемому? Здравый смысл утверждает, что у человека может быть только одно сознание, одно Я. Если у одного человека увеличивается количество сознаний (как это имеет место при множественной диссоциативной личности или при бреде двойника, когда у одной личности обнаруживается два или несколько сознаний), это создает предпосылку для потери тестирования реальности и принятия воображаемого за реальное. То, что на языке Блейлера стало называться шизофреническим схизисом, создает предпосылку, например, для возникновения галлюцинаций. Если я одновременно свидетельствую о себе как об одном сознании

и, в то же время, фундаментально нарушаю закон рефлексивности, из этого почти автоматически следует, что реальное можно подменить воображаемым. Когда личность расщепляется на несколько субсознаний (вводим этот термин, чтобы не говорить «субличностях», так как «субличности» не означает автоматически следования практикам безумия, хотя и создает для них некоторые предпосылки), одно из них может выражать традиционную точку зрения обыденной реальности, а другое – осуществлять галлюцинаторную деятельность, т. е. практику безумия.

Но является ли схизис, расщепление сознания, его раздвоение, нарушение закона рефлексивности обязательным условием для осуществления практик безумия? Другими словами, может ли человек галлюцинировать, если его сознание воспринимается им самим или оценивается другими со стороны как целостное и нерасщепленное. В том-то и дело, что трудно в каком-то очень важном смысле говорить о целостном и нерасщепленном сознании. Ведь если существуют сознательная и бессознательная инстанции, если существуют Суперэго и Ид, то речь изначально не идет о некоторой целостности, разве что, наоборот, об интегрированности изначальной нецелостности.

Но вопрос задан более однозначно: можно ли галлюцинировать при отсутствии схизиса? Допустим, я вижу своего умершего отца и при этом я сохраняю единство своего сознания. Может ли так быть? Я знаю, что я – такой-то, а не другой человек, что мне столько-то лет и т. д. И при этом я вижу своего умершего отца. Что же позволяет мне галлюцинировать, то есть воспринимать воображаемое как реальное? Ладно, оставим пока галлюцинацию умершего отца. Предположим, что у меня бред преследования. Я вижу, как меня преследуют спецслужбы. Означает ли это, что мое сознание потеряло целостность? И причем здесь вообще целостность моего сознания? Могу ли я сказать, что лишь какую-то диссоциированную часть моего сознания преследуют спецслужбы, а другая часть остается неповрежденной или поврежденной, но как-то по-другому? Что вообще делает практику преследования практикой безумия? Что отличает бред преследования от подлинного преследования, когда человека на самом деле преследуют спецслужбы?

Только одобрение и подтверждение со стороны окружающих может объективизировать практику преследования, сделать ее не безумной, а просто экстремальной. Это значит, что когда я говорю: «Меня преследуют такие-то люди», то мне говорят: «Да, это очень тревожный факт, тебе придется принять какие-то меры, возможно, скрыться на некоторое время или отдаться на волю могущественного покровителя». Если же окружающее говорит: «Никто его не преследует, просто у него паранойя», то значит, я осуществляю практику безумия.

Но где же здесь место расщеплению или нерасщеплению моего сознания? Имеется ли зависимость между тем, что безумный, например, говорит, что дважды два иногда четыре, а иногда 16, и тем, что он видит мертвого отца или бредево полагает, что его преследуют спецслужбы? На первой взгляд, никакой зависимости здесь не обнаруживается. Человек вообще может быть прекрасным математиком и при этом у него может быть бред преследования (как у героя фильма «Beautiful mind»). Значит ли это, что у безумного какая-то одна часть остается неповрежденной, а другая повреждается. По-видимому, это справедливо для параноидной стадии, но уже не так для парафренной. Когда человек говорит: «Я – Иисус Христос, Наполеон и Дева Мария», по всей видимости, у него не остается неповрежденных частей. Может ли при этом парафреник правильно складывать числа? Я сильно сомневаюсь в этом. Может быть, остатками своей здоровой личности он и может совершить какое-то незамысловатое арифметическое действие, но тогда он теми же остатками может и вспомнить, кто он такой на самом деле, что тоже, вероятно, случается и на парафренной стадии. Существование как минимум двух частей личности – здоровой (или более или менее здоровой) и безумной – создает некий конфликт, которого на парафренной стадии как будто уже не существует.

Практики безумия осуществляются в последовательностях высказываний, могущих образовывать целые языковые игры. Так, можно выделить следующие практики: депрессивную, гипоманиакальную, истерическую, обсессивно-компульсивную, паранойяльную, шизотипическую, преследования, величия.

*Т. А. Михайлова (Т. М.).* Все это очень хорошо. Но представь себе, что текстов вообще нет.

*В. П. Руднев (В. Р.).* Как это нет текстов?

*Т. М.* Ну, в мире просто нет текстов. Тогда получается, что и психических заболеваний больше не будет?

*В. Р.* Конечно. А откуда же им взяться; если нет текстов, то, стало быть, нет и людей. Кому же болеть-то?

*Т. М.* Означает ли это, что тексты появились раньше людей и тем самым психические заболевания тоже появились раньше людей?

*В. Р.* Нет, не означает. Они появились одновременно. Когда первый австралопитек что-то такое сказал, то это было высказывание скорее не «Не пойду я в кино», а «У меня душа болит».

*Т. М.* Но ведь первые люди не знали противопоставления между текстом и реальностью, между внутренним и внешним, стало быть, противопоставления галлюцинации и не галлюцинации тоже не было. А если не было такого фундаментального противопоставления, то значит не было и практик безумия, и самого безумия вообще не было.

*В. Р.* Верно говоришь, безумие, конечно, появилось с распадом мифологического мышления, когда текст стал отделяться от реальности. Вот тогда и стал возможен бытовой текст типа «Маша, пойдем в кино». Еще есть вопросы?

*Т. М.* Да нет, теперь, вроде, все стало на свои места.

*В. Р.* Ну, тогда поговорим о тексте и реальности.

## ТЕКСТ И РЕАЛЬНОСТЬ: НАПРАВЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ В КУЛЬТУРЕ

Наука XX века сделала три важнейших открытия в области осмысления собственных границ. Эти три открытия стали методологической основой нашего исследования.

1. Действительность шире любой описывающей ее системы; другими словами, мышление человека богаче его дедуктивных форм. Этот принцип был доказан Куртом Геделем в теореме о неполноте дедуктивных систем.

2. Для того чтобы адекватно описать какой-либо объект действительности, необходимо, чтобы он был описан в двух противоположных системах описания – это принцип дополненности, сформулированный Нильсом Бором в квантовой механике, а затем перенесенный на любое научное описание Ю. М. Лотманом, который говорил, что мы неполноту знания о реальности компенсируем его стереоскопичностью.

3. Невозможно одновременно точно описать два взаимозависимых объекта – это расширенное понимание так называемого соотношения неопределенностей Вернера Гейзенберга, доказывающего невозможность одновременного точного измерения координаты и импульса элементарной частицы. Философский аналог этого принципа был сформулирован Л. Витгенштейном в его последней работе «О достоверности»: «Для того чтобы сомневаться в чем-либо, необходимо, чтобы нечто при этом оставалось несомненным. Этот принцип можно назвать принципом дверных петель. Вопросы, которые мы ставим, и наши сомнения основываются на том, что определенные предложения освобождены от сомнения, что они словно петли, на которых вращаются эти вопросы и сомнения. То есть это принадлежит логике наших научных исследований, что определенные вещи и в самом деле несомненны. <...> Если я хочу, чтобы дверь вращалась, петли должны быть неподвижны» (Разрядка Л. Витгенштейна. – В. Р.) [Витгенштейн, 1994: 342].

Опираясь на эти принципы, можно утверждать, что текст и реальность – базовые понятия этой книги – сугубо функциональные феномены, различающиеся не столько онтологически, с точки зрения бытия, сколько прагматически, то есть в зависимости от точки зрения субъекта, который их воспринимает. Другими словами, мы не можем разделить мир на две половины и, собрав в одной книги, слова, ноты, картины, дорожные знаки, Собор Парижской Богоматери, сказать, что это – тексты, а собрав в другой яблоки, бутылки, стулья, автомобили, сказать, что это – предметы физической реальности.

Знак, текст, культура, семиотическая система, семиосфера, с одной стороны, и вещь, реальность, естественная система, природа, материя – с другой, – это одни и те же объекты, рассматриваемые с противоположных точек зрения.

Текст – это воплощенный в предметах физической реальности сигнал, передающий информацию от одного сознания к другому и поэтому не существующий вне воспринимающего его сознания. Реальность же мыслится нашим сознанием как принципиально непричастная ему, способная существовать независимо от нашего знания о ней.

В разных типах языкового мышления время моделируется по-разному, но тем или иным образом моделируется всегда. Получается, что время – универсальная характеристика и физической реальности, и знаковой системы. Однако семиотическое время, время текста, время культуры противоположным образом отличается от времени физической реальности.

Важнейшим свойством физического времени является его анизотропность, то есть необратимое движение в одну сторону; эта особенность физического времени отмечается практически всеми философами, стоящими на естественнонаучных позициях [Грюнбаум, 1969; Рейхенбах, 1962; Уитроу, 1964]. В соответствие с этим свойством ни один момент в

мире не повторяется полностью, мы не можем повторно оказаться в прошлом и не можем заглянуть в будущее.

Со второй половины XIX века наиболее общепринятой в рамках естественнонаучной картины мира является интерпретация временной необратимости через второй закон термодинамики, согласно которому энтропия в замкнутых системах может только увеличиваться. Связь временной необратимости с возрастанием энтропии была статистически обоснована в конце XIX века великим австрийским физиком Людвигом Больцманом [Больцман, 1956] и в середине XX века подробно разработана философом-позитивистом Гансом Рейхенбахом [Рейхенбах, 1962].

Общая термодинамика, – писал Л. Больцман, – придерживается безусловной необратимости всех без исключения процессов природы. Она принимает функцию (энтропию), значение которой при всяком событии может изменяться лишь односторонне, например, увеличиваться. Следовательно, любое более позднее состояние Вселенной отличается от любого более раннего существенно большим значением энтропии. Разность между энтропией и ее максимальным значением, которая является двигателем всех процессов природы, становится все меньше. Несмотря на неизменность полной энергии, ее способность к превращениям становится, следовательно, все меньше, события природы становятся все более вялыми, и всякий возврат к прежнему количеству энтропии исключается [Больцман, 1956: 524].

По определению Г. Рейхенбаха, направление времени совпадает с направлением большинства термодинамических процессов во Вселенной – от менее вероятных состояний к более вероятным. Мы не можем оказаться «во вчера» потому, что в мире за это время произошли необратимые изменения, общее количество энтропии возросло. В соответствии с этим принципом в мире, в котором мы живем, «сигареты не возрождаются из окурков».

Но поскольку в сторону возрастания энтропии направлены не все термодинамические процессы в разных частях Вселенной, а только большинство из них, то существует гипотетическое представление о том, что в тех частях Вселенной, где энтропия изначально велика и поэтому имеет тенденцию уменьшаться, время движется в обратном направлении. Связь с такими мирами, по мнению основателя кибернетики Норберта Винера, одного из приверженцев данной гипотезы, невозможна, потому как то, что для нас является сигналом, посылающим информацию и тем самым уменьшающим энтропию, для них сигналом не является, так как у них уменьшение энтропии есть общая тенденция. И наоборот, сигналы из мира, в котором время движется в противоположном направлении, для нас являются энтропийными поглощениями сигналов.

Если бы оно (разумное существо, живущее в мире с противоположным течением времени. – В. Р.) нарисовало нам квадрат, остатки квадрата представились бы нам любопытной кристаллизацией этих остатков, всегда вполне объяснимой. Его значение казалось бы нам столь же случайным, как те лица, которые представляются нам при созерцании гор и утесов. Рисование квадрата представлялось бы нам катастрофической гибелью квадрата – внезапной, но объяснимой естественными законами. У этого существа были бы такие же представления о нас. Мы можем общаться только с мирами, имеющими такое же направление времени [Винер, 1968: 85].

Таким образом, поскольку энтропия и информация суть величины, равные по абсолютной величине, но противоположные по направлению, то есть с увеличением энтропии

уменьшается информация, то время увеличения энтропии и увеличения информации суть времена, направленные в противоположные стороны.

Любой текст есть сигнал, передающий информацию и тем самым уменьшающий, исчерпывающий количество энтропии в мире. Таким образом, поскольку любой предмет реальности в нашем мире изменяется во времени в сторону увеличения энтропии, а текст ее исчерпывает, то следовательно можно считать, что сам текст движется по времени в противоположном направлении – уменьшения энтропии и накопления информации. Таким образом, текст – это «реальность» в обратном временном движении. Поэтому то, что является текстом у наших временных антиподов (рисование квадрата), для нас – событие реальности (катастрофическая гибель квадрата), и наоборот.

Переключение с точки зрения реальности на точку зрения текста есть переключение с увеличения энтропии на увеличение информации. Объект как предмет физической реальности изменяется во времени от менее энтропийного состояния к более энтропийному; то есть разрушается; объект как текст изменяется во времени от более энтропийного состояния к менее энтропийному, то есть создается.

Вещи увеличивают энтропию, тексты увеличивают информацию. Вещи движутся в положительном времени, тексты – в отрицательном. Последнее кажется парадоксом, потому что мы привыкли представлять движение по времени как движение по пространству, то есть специализированно, в терминах Анри Бергсона. Для нас движение от прошлого к будущему представляется в виде луча прямой, движущегося слева направо. Отсюда и заводящая в данном случае в тупик метафора Артура Эддингтона «стрела времени». Ибо, представляя отрицательное движение по времени, мы поневоле представляем движение справа налево, то есть нечто, кажущееся в принципе противоестественным, наподобие обратного прокручивания киноленты. Можно сказать, что мировая линия событий в физическом мире представляет собой не луч прямой от менее энтропийного состояния к более энтропийному, но кривую, где при общей тенденции к возрастанию энтропии имеются отрезки, на протяжении которых энтропия понижается. Поскольку время текста направлено в противоположную сторону по отношению ко времени реальности, то следующие три постулата Г. Рейхенбаха о необратимости энтропийного времени:

- (1) Прошлое не возвращается.
  - (2) Прошлое нельзя изменить, а будущее можно.
  - (3) Нельзя иметь достоверного знания (протокола) о будущем
- [Рейхенбах, 1962: 35–39]

в информативном времени текста соответственно меняются на противоположные:

(Г) Прошлое текста возвращается, так как каждый текст может быть прочитан сколько угодно раз.

(2'а) С позиции автора прошлого текста изменить можно, так как автор является демиургом всего текста.

(2'б) С позиции читателя нельзя изменить ни прошлое, ни будущее текста. Если читатель вмешивается в текст, пытаясь изменить его будущее, то это говорит о том, что он воспринимает текст как действительность в положительном времени.

(3') Можно иметь достоверные знания о будущем текста.

Сравним две фразы:

Завтра будет дождь.

Завтра будет пятница.

Первое высказывание является вероятностным утверждением. Нельзя точно утверждать, что завтра будет дождь. Второе – достоверным, так как в той семиотической среде, в которой оно произносится, названия дней недели автоматически следуют одно за другим. Поэтому в тексте возможен не только *praesens historicum*, но и *futurum historicum*. Обратимся к свидетельству одного из основателей философии истории, философии времени и семиотики Святому Августину, который анализирует семиотическое время во многом сходным образом.

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 действований: 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 память 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].

Время жизни текста в культуре значительно больше времени жизни любого предмета реальности, так как любой предмет реальности живет в положительном энтропийном времени, то есть с достоверностью разрушается, образуя со средой равновероятное соединение. Текст с течением времени, наоборот, стремится обрести все большим количеством информации.

В романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» текст и реальность конверсивно меняются местами. Текст (портрет героя) стареет, тогда как герой остается вечно молодым. Но эта подмена на поверхности оборачивается глубинным сохранением функций текста; старея, он тем самым передает информацию герою о его злодеяниях, как бы став его этическим зеркалом. Смерть Грея восстанавливает исходную ситуацию: текст вновь молодеет, мертвый герой моментально превращается в старика.

Таким образом, чем старше текст, тем он информативнее, так как хранит в себе информацию о своих прежних потенциальных восприятиях. Барочная сюита выступает для нас как «серьезная музыка», и в то же время в своей структуре она хранит следы потенциального ее восприятия как музыки легкой, танцевальной, какой она была в эпоху ее создания, подобно современной легкой музыке, которую, как можно вообразить, через много веков будут слушать с той сосредоточенностью, с какой мы слушаем легкую музыку прошлого. Наоборот, духовная музыка – католическая месса, реквием, пассион – воспринимается нами как светская вне того ритуального контекста, явные следы которого несет ее текст. Поэтому в определенном смысле мы знаем о «Слове о полку Игореве» больше, чем современники этого памятника, так как он хранит все культурные слои его прочтений, обрастая огромным количеством комментариев. При этом, как справедливо отмечает основоположник феноменологической эстетики Роман Ингарден, мы не восстанавливаем непонятные места текста из знания реальности, а скорее наоборот, восстанавливаем прошедшую реальность по той информации о ней, которую хранят тексты.

Мы комментируем лишь произведения посредством произведений, а не произведения посредством минувшей действительности. Отсюда возможность познания содержания самих ныне нам непосредственно доступных произведений является условием возможности познания минувшей эпохи, а не наоборот, как это часто считают историки искусства [Ингарден, 1962: 463].

Текст не умирает в пределах создавшей его культуры прежде всего потому, что он не равен своей материальной сущности. Хотя в определенном смысле знак разделяет судьбу со своим денотатом, но в то же время, «выцветшее изорванное знамя исчезает как предмет реальности, но сохраняется как предмет поклонения». С этой точки зрения не имеет смысла говорить, что «произведение архитектуры Нотр-Дам намокло от дождя, потому что в Париже в это время шел дождь».

Текст не равен своему экземпляру. В отличие от предмета реальности, который в пространственном смысле центростремителен, то есть ограничивается рамками своих очертаний, текст центробежен, он путем «тиражирования» стремится охватить как можно большее пространство. Но смерть текста не есть уничтожение всех его экземпляров, так как всегда в случае необходимости его можно восстановить и актом культурной канонизации приравнять реконструированный текст к изначальному. Такова, например, история «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра, реконструированного Ш. Балли и А. Сеше из разрозненных конспектов лекций швейцарского лингвиста, который никогда не писал книги с таким названием, но несмотря на это, благодаря своей важности в культуре, она считается его произведением. Текст лишь тогда умирает, когда его перестают читать, то есть когда он перестает давать культуре новую информацию. В этом случае все экземпляры текста остаются как предметы реальности. Сам же текст исчезает.

Положительное энтропийное направление времени соответствует философскому детерминизму (не механистическому детерминизму Лапласа, а менее сильному философскому, утверждающему, что всякая причина имеет свое следствие). Отрицательное информативное направление времени соответствует философскому телеологизму. Телеология и

детерминизм суть противоположные «симметричные» системы описания одного и того же объекта. Наличие у текста автора и читателя подразумевает телеологический принцип описания действительности. В отличие от состояния естественной физической системы, которое стало таким вследствие некоторого взаимодействия событий в прошлом (движение от причины к следствию), в тексте нечто сделано кем-то с какой-то целью. В естественной системе происходит движение от менее вероятных событий к более вероятным, в тексте наоборот – от более вероятных к менее вероятным.

Рассмотрим случай с бросанием игральной кости. Когда кость бросают «просто так», то есть когда мы не следим за результатом бросания, то этот результат не несет никакой информации. Происходит причинно-следственный процесс от менее вероятного состояния («повисания» кости в воздухе) к более вероятному (к ее падению на землю в силу закона тяготения). Энтропия здесь накапливается, время движется в положительном направлении. Но процесс бросания кости как игровой заключается в том, что на чисто физическую равновероятность каждого из шести возможных исходов накладывается семиотическая неравновероятность ожидания определенного результата. Нам не все равно, какой гранью упадет кость, шестерка для нас лучше, чем единица. Поэтому падение кости определенной гранью несет информацию, энтропия исчерпывается, и этот процесс переоценивается как знаковый, являясь в этом случае не причинно-следственным, а целевым.

В каком смысле при переживании бросания кости как знакового процесса можно говорить о том, что время здесь движется в противоположном направлении?

Допустим, в нашем мире господствует «извращенный» принцип тяготения (ср. цитату из Норберта Винера выше). Тогда кость «оттолкнется» нижней плоскостью от земли и «прыгнет» в руку. При этом конечное состояние кости на земле становится начальным взаимодействием, а начальное взаимодействие кости с рукой станет следствием, то есть конечным состоянием. Теперь представим, что наше семиотическое сознание так же извращено, что нам нужно не накапливать, не сообщать информацию, а стирать ее. Тогда кость из положения шестерки прыгнет в руку, и тот факт, что вместо шестерки мы получили неопределенность, и будет нашим «сообщением». В этом случае мы добиваемся увеличения энтропии, погашение шестерки и есть наша цель; и время сообщения движется в положительном направлении.

Таким образом, начало и конец в тексте и реальности симметрично меняются местами. Человек пансемиотического поведения, то есть такой человек, который строит свою жизнь как сообщение, как текст, воспринимает свою будущую смерть не как конечное состояние, следствие причинного процесса, окончательное увеличение энтропии, результат движения от менее вероятного состояния к более вероятному, но как цель, окончательное исчерпание энтропии, как результат движения от более вероятного состояния к менее вероятному. Смерть для него представляет собой скорее рождение. Именно таким является этическое религиозное сознание, приписывающее миру творца, автора, то есть подразумевающее исторический телеологизм и тем самым отрицательное движение от смерти (физиологического рождения) к истинному рождению (физиологической смерти). Поэтому в таком сознании рождение рассматривается как нечто энтропийно-отрицательное – результат греха, а смерть – как глубоко позитивное информативное явление, как воскресение для истинной ахронной жизни. Ибо конец любого текста, конец его создания и восприятия, его «физиологическая смерть» означает начало его жизни как семиотического явления.

В этом, по-видимому, и состоит идея культурного бессмертия. В тот момент, когда человек культуры умирает, он в полной мере рождается как текст культуры, начинается его подлинная ахронная жизнь, которая начинает читаться с самого начала как нечто телеологическое.

Пример телеологического отношения к своей смерти являет собой свидетельство о кинике Диогене Синопском, которое приводит Диоген Лаэртский: «Тем, кто говорил ему: «Ты стар, отдохни от трудов», он отвечал: «Как если бы я бежал дальним бегом и уже приближался к цели, разве не следовало бы мне напрячь все силы, вместо того чтобы уйти отдыхать?»». Подобное отношение к смерти было характерно для большинства «учителей жизни» от Будды, Лао-цзы, Сократа и Иисуса Христа до Л. Н. Толстого. К тому же ряду явлений относятся идеи нирваны в буддизме и самадхи в йоге. Тот же тип отношения к смерти являет собой культурное самоубийство Катона Утического или смерть А. Н. Радищева как реализация самоубийства Катона (в интерпретации Ю. М. Лотмана). По мнению Фрейда, любое самоубийство есть отождествление себя с другим и, следовательно, акт телеологический, передача информации тому, кто остается жить (хотя бы по принципу: «Я убью себя, но вам же будет хуже») [Фрейд, 1995с].

В этом плане этика телеологична в принципе, ее время направлено к исчерпанию энтропии, а психология детерминистична, ее время направлено в сторону увеличения энтропии. Поэтому в христианстве психология – от дьявола, она представляет собой систему искушений, направленных на то, чтобы сбить человека с пути информативной смерти-рождения. Человеку в обычной жизни необходима постоянная семиотическая регуляция поведения, что равносильно движению в отрицательном времени. В противном случае общая тенденция движения мира в сторону увеличения энтропии очень быстро уравнивает его со средой. Таким образом, семиотизация, понижение энтропии, равносильна социоантропологическому выживанию (на этом построен сюжет робинзонады). Десемиотизация равносильна разрушению личности и культуры. Культура всегда антиэнтропийна и поэтому стремится к повышенной семиотичности. Однако вследствие принципиальной неполноты любой системы описания действительности культуре необходимо несколько систем описания с тем, чтобы «неполнота компенсировалась стереоскопичностью» (по выражению Ю. М. Лотмана). Отсюда принципиальный билингвизм культуры как ее универсальная характеристика. При этом в каждой культуре всегда есть своя семиотика «сырого» и семиотика «вареного». «Естественность» Руссо противопоставляется «искусственности» Монтескье. «Новое» петровских реформ противостоит «старому» боярской фронды. Строго упорядоченное конфуцианство находится в противоречивых отношениях с квазинеупорядоченными даосами и буддистами-чань. Но и в том и в другом случае – и при отстаивании естественности, и при отстаивании упорядоченности – речь идет о языке, о преодолении энтропии.

Семиотическое пронизывает каждодневный жизненный опыт человека, так как он в следствие своего экстракорпорального развития, повлекшего за собой развитие высших языковых функций, не может жить инстинктом. Поэтому человеку необходима семиотика еды, чтобы отличить вредное от полезного и отравленное от неотравленного. Для того чтобы сшить или купить новую одежду, которая в качестве предмета физической реальности подвержена энтропии, необходимо иметь в языке понятие одежды, чтобы была возможность «генетически» приравнять старую одежду к новой. В этом смысле общество, живущее семиотической жизнью, постоянно стремится двигаться в антиэнтропийном направлении на фоне неуклонного положительного энтропийного времени.

Энтропийная модель времени не является универсальной в истории культуры и насчитывает всего лишь около ста лет развития. На протяжении двух тысячелетий христианская культура жила в соответствии с противоположной концепцией времени, которую можно назвать эсхатологической. Наконец, самая древняя модель времени и самая жизнестойкая, насчитывающая десятки тысяч лет, – это мифологическая, циклическая модель. В мифологической модели времени не работает первый постулат Рейхенбаха – постулат необратимости.

Если же поверить пифагорейцам, то снова повторится все то же самое нумерически (буквально, тождественно), и я снова с палочкой в руке буду рассказывать вам, сидящим передо мной, и все остальное вновь придет в такое же состояние [Рейнбах. Цит. по [Лосев, 1976: 126]].

Так же циклически моделируется в мифологической картине мира история. Соответственно и в языке мифологической эпохи нет противопоставления настоящего, прошлого и будущего. Мифологическая модель мира не знает противопоставления текста и реальности. Мифологическая стадия сознания – это стадия досемиотическая. Знак здесь равен денотату, высказывание о действии – самому действию, часть – целому и т. д. В определенном смысле понятие мифа есть самоотрицающее понятие. Ибо там, где есть слово «миф», уже нет самого мифа, а там, где есть миф, нет понятия мифа, как и нет вообще никаких понятий. Текст возникает при демифологизации мышления, на стадии развертывания временного цикла в линейную последовательность, то есть на стадии эпоса, который уже в определенном смысле является текстом. Для Платона время – еще круг, но это уже один большой круг (Великий Год), «подвижный образ вечности», которая существует вне времени. Поэтому понятия текста и реальности у Платона существуют (соответственно *tehne* и *physis*), но то, что для нас является реальностью, для Платона – мир текстов, подобий идеального истинного мира, а мир идей (семиотический в нашем смысле) для него обладает свойствами истинной реальности. Развитие идей Платона в философии неоплатоников, переплетенное с иудейской динамической картиной мира (см. [Аверинцев, 1977]), дает эсхатологическую, линейную модель времени и истории, разработанную ранними христианскими авторами и прежде всего Блаженным Августином в трактате «*De Civitate Dei*». История, по Августину, есть противоборство двух миров: государства земного и Государства Божьего. Участь первого – разрушение, участь второго – созидание и завоевание ахронного рая. Завязка исторической драмы – Первородный Грех, ее кульминация – Страсти Христовы, а развязка и цель – Второе Пришествие и Страшный Суд. В соответствии с этим прошлое и будущее, начало и конец в средневековом представлении об истории меняются местами (ср. представление древнерусской летописи о том, что прошлое находится впереди («передние князья»), а настоящее и будущее – позади («задняя слава»)) [Лихачев, 1972: 286]; ср. также слова Иоанна Крестителя об Иисусе: «Идущий за мною стал впереди меня, потому что был прежде меня» [Иоанн, i, 15]). Очевидно, что эта картина времени полностью соответствует противопоставлению энтропийного времени информативному в естественнонаучной картине. Энтропийное время – это время града земного, время дьявола. Информативное телеологическое время – это время Града Божьего. Таким образом, истинная жизнь – это жизнь в нашем понимании семиотическая, мир идей, по Платону, а жизнь брэнная – это внезнаковая энтропийная реальность, реальность иллюзорная. Истинная жизнь в эсхатологическом сознании – это подготовка к смерти. Отсюда средневековая идея о том, что жизнь – это сон, а смерть – пробуждение. Поэтому отношение к смерти в рамках эсхатологической модели глубоко положительное, а бессмертие на этом свете – самое мучительное наказание (Агасфер, Мельмот, Демон). Ю. Н. Тынянов говорил, что в России страх смерти как культурное явление ввели Толстой и Тургенев.

Действительно, культурного страха смерти еще в пушкинскую эпоху не было, достаточно вспомнить веселую «холерную» переписку Пушкина в 1830 году.

Хронологически начало «страха смерти» совпадает с дезэсхатологизацией культуры, начавшейся в середине XIX века в прямой связи с естественнонаучным и философским позитивизмом и, в конечном счете, с открытием второго закона термодинамики, который был сформулирован Кельвином и Клаузиусом в 1850 году и положил начало энтропийной модели времени [Уитроу, 1964: 353].

Деэсхатологизация времени была процессом отнюдь не долгим, так как культуре противопоставлен страх смерти. Поэтому уже с конца XIX века в философской мысли начинается мощное антиэнтропийное движение, направленное на то, чтобы сомкнуть острие «стрелы времени», неумолимо движущейся к максимальной энтропии, с ее началом. Это движение развивалось по двум направлениям, одно из которых можно назвать ремифологизацией, а другое – реэсхатологизацией.

Уже Людвиг Больцман в «Лекциях по теории газов» формулирует гипотезу возникновения мира, в соответствии с которой Вселенная возникла в результате чрезвычайно маловероятного события. Именно поэтому энтропия в начале развития Вселенной, по мнению Больцмана, была низкой. С этого момента она увеличивается до тех пор, пока это не приведет к тепловой смерти Вселенной. Но этот процесс, по Больцману, является лишь очень вероятным, но не достоверным. Существует мизерная вероятность того, что элементы Вселенной вновь распределятся таким же образом, как это было в ее начале, что приведет к флуктуационному взрыву и мир повторит свое развитие. Эта вероятность равна вероятности того, что в один и тот же день все жители одного города покончат жизнь самоубийством [Больцман, 1956: 523–526].

Гипотеза Больцмана является вероятностной, в соответствии с ней возвращение мира практически не произойдет никогда. В менее же строгих построениях мыслителей начала XX века идея возвращения становится поистине навязчивой. Она пронизывает философию жизни Ф. Ницше, аналитическую психологию К. Г. Юнга и практически всю философию истории века – построения О. Шпенглера, Н. А. Бердяева, И. Хейзинги, А. Дж. Тойнби, М. Элиаде.

Одновременно с ремифологизацией начинается и реэсхатологизация, для которой характерно совмещение христианского понимания мира с его естественнонаучной картиной. В конце XIX века это движение связано в первую очередь с именем Н. Ф. Федорова, основной целью «философии общего дела» которого было антиэнтропийное достижение земного рая при помощи физического воскрешения мертвых. Характерно, что Федоров, апеллируя к первому началу термодинамики (закону сохранения энергии), совершенно игнорировал второе. В XX веке наиболее яркий представитель движения реэсхатологизации Пьер Тейяр де Шарден, развивающий концепцию прогрессивного антиэнтропийного развития мира, направленного к так называемой точке Омега, к рождению Бога, единого самосозидающего интеллекта.

По-видимому, культуре вообще не свойственно быть атеистической. Атеизм в культуре часто выступает как квазиатеизм. Так, А. Дж. Тойнби показал, что концепция исторического материализма является лишь разновидностью христианского учения, идея коммунизма – вариантом эсхатологического второго пришествия. По-видимому, так называемые материализм и идеализм суть дополнительные описания одного объекта. Говоря обобщенно, точка зрения идеализма совпадает с точкой зрения текста, а точка зрения материализма – с точкой зрения реальности (ср. вывод Л. Витгенштейна о том, что идеализм и материализм суть одно, если они строго продуманы [Витгенштейн, 1958: 5–64]).

В культуре XX века существовала еще одна точка зрения на время, связанная с традицией английского «абсолютного идеализма» начала века. Эти философы исходили из того, что ноуменально времени вообще не существует, а иллюзия времени возникает в статичном мире из-за непрерывного изменения внимания наблюдателя.

Наиболее интересной в плане семиотического рассмотрения проблемы времени является концепция Джона Уильяма Данна. Есть два наблюдателя, говорит Данн. Наблюдатель 2 следит за наблюдателем 1, находящимся в обычном четырехмерном пространственно-временном континууме. Но сам этот наблюдатель 2 тоже движется во времени, причем его время не совпадает со временем наблюдателя 1. То есть у наблюдателя 2 прибавляется еще одно

временное измерение, время 2. При этом время 1, за которым он наблюдает, становится пространственноподобным, то есть по нему можно передвигаться, как по пространству – в прошлое, будущее и обратно, подобно тому, как в семиотическом времени текста можно заглянуть в конец романа, а потом перечитать его еще раз. Далее Данн постулирует наблюдателя 3, который следит за наблюдателем 2. Континуум этого последнего наблюдателя будет уже шестимерным, при этом необратимым будет лишь его специфическое время 3; время 2 наблюдателя 2 будет для него пространственноподобным. Нарастание иерархии наблюдателей и соответственно временных измерений может продолжаться до бесконечности, пределом которой является Абсолютный наблюдатель, движущийся в абсолютном Времени, то есть Бог [Данн, 2001]. Интересно, что, согласно Данну, разнопорядковые наблюдатели могут находиться внутри одного сознания, проявляясь в особых состояниях сознания, например во сне. Так, во сне, наблюдая за самим собой, мы можем оказаться в собственном будущем – тогда-то мы и видим пророческие сновидения. Теория Данна – является синтетической по отношению к линейно-эсхатологической и циклической моделям. Серийный универсум Данна – нечто вроде системы зеркал, отражающихся друг в друге. Вселенная, по Данну, – иерархия, каждый уровень которой является текстом по отношению к уровню более высокого порядка и реальностью по отношению к уровню более низкого порядка.

Концепция Данна оказала существенное влияние на культуру XX века, в частности на творчество Х. Л. Борхеса, каждая новелла которого, посвященная проблеме времени и соотношению текста и реальности, закономерно дешифруется серийной концепцией Данна, которую Борхес хорошо знал. Так, в новелле «Другой» старый Борхес встречает себя самого молодым. Причем для старика Борхеса это событие, по реконструкции Борхеса-автора, происходит в реальности, а для молодого – во сне. То есть молодой Борхес во сне, будучи наблюдателем 2 по отношению к самому себе, переместился по пространственноподобному времени 1 в свое будущее, где встретил самого себя стариком, который, будучи наблюдателем 1, спокойно прожил свой век во времени 1.

Однако молодой Борхес забывает свой сон, поэтому когда он становится стариком, встреча с самим собой, путешествующим по его времени 1, представляется для него полной неожиданностью.

Культура – это огромный текст. Но любой текст только тогда является текстом, когда он может быть прочитан. Последнее, как писал М. М. Бахтин, «вытекает из природы слова, которое всегда хочет быть услышанным, всегда ищет ответного понимания и не останавливается на ближайшем понимании, а пробивается все дальше и дальше (неограниченно). Для слова (а следовательно для человека) нет ничего страшнее безответности. Даже заведомо ложное слово не бывает абсолютно ложным и всегда предполагает инстанцию, которая поймет и оправдает хотя бы в форме: «всякий на моем месте солгал бы также» [Бахтин, 1979: 306].

Представим себе, что всю жизнь человека можно записать на видеоманитофонную кассету. Пусть эта запись будет обладать еще большим сходством с реальной жизнью человека: будет стереоскопической, будет воспроизводить вкус и запах и т. п. Эта запись будет являться текстом лишь в том случае, если ее кто-то прочтет после того, как она будет записана. Иначе она превратится в бессмысленный конгломерат из предметов реальности. Культура для идеалистического сознания есть «видеоманитофонная запись» жизни всего человечества. Если предположить, что после смерти человечества она не будет прочитана (ср. финал романа Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества», где жизнь рода Буэндиа оказывается записанной на манускрипте от начала до конца; ср. также апокалиптический мотив книги, которую дает Ангел Иоанну и в которой записана судьба человечества), то развивать ее бессмысленно, так как она превращается в конгломерат ничего не значащих вещей. Поэтому в рамках такого сознания понятие движения времени в сторону увеличения энтропии, в сто-

рону физиологической смерти есть такое же самоотрицающее понятие, как понятие мифа. Человеку христианской культуры (а это равносильно тому, чтобы сказать: человеку европейской культуры) не свойственно думать, что он умрет окончательно. Он лишь знает о смерти других, то есть знает, что другие время от времени в физическом смысле перестают существовать. Сама смерть не является событием жизни человека [Витгенштейн, 1958: 6–341]. Поэтому для идеалиста вне семиотическая реальность является несуществующей абстракцией. Само разграничение прошлого и будущего предполагает их зеркальную противоположность, ибо «в тебе, душа моя, измеряю я времена», как писал Августин, ибо энтропийной жизнью от прошлого к будущему живет только природа, которая об этом «не знает», которая не горюет о прошлом и не уповает на будущее. Ибо в природе существует лишь бесконечный ряд настоящих моментов. Появление семиотической памяти уже означает движение в противоположном направлении, так же как и появление понятия «миф» является отрицанием самого мифа. Согласно гипотезе Г. Рейхенбаха, опирающегося на эксперименты и выводы Э. К. Г. Штюкельберга и Р. П. Фейнмана, положительное направление времени в макром мире есть следствие асимметрии положительно и отрицательно заряженных частиц. Физическое время движется в сторону увеличения энтропии потому, что электронов в целом больше, чем позитронов. К такому выводу физики и философы приходят потому, что при наблюдении за поведением этих частиц возникает эффект их аннигиляции, то есть возникновение из ничего и превращение в ничто. В соответствии с «бритвой Оккама» путь электрона, который превращается в свою противоположность – позитрон, корректней описать как движение того же электрона, но в противоположном направлении времени [Рейхенбах, 1962: 356; Уитроу, 1964: 359–363].

Анализируя понятия *текст* и *реальность*, мы анализировали только вход и выход человеческого сознания, которое само по себе оставалось для нас «черным ящиком». Быть может, мышление есть нечто аналогичное высвобождению элементарных частиц, которые могут двигаться по времени туда и обратно. Мы не можем полностью возвратиться в прошлое, так как мы не можем «всего упомянуть». Если же мы помним все, то это позволяет нам почти реально передвигаться по времени в прошлое.

Здесь мы переходим в область домыслов и загадок, выходя за рамки рассматриваемых нами проблем. Поэтому завершим эту часть изложения следующим высказыванием Бенджамена Ли Уорфа, которого называют самым загадочным лингвистом двадцатого столетия.

Если мы сделаем попытку проанализировать сознание, то найдем не прошлое, настоящее и будущее, а сложный комплекс, включающий в себя все эти понятия. Все есть в сознании, и все в сознании существует и существует нераздельно. В нашем сознании соединены чувственная и нечувственная стороны восприятия. Чувственную сторону – то, что мы видим, слышим, осязаем, – мы можем называть *the present* (настоящее), другую сторону – обширную воображающую область памяти, – обозначить *the past* (прошлое), а область веры, интуиции и неопределенности – *the future* (будущее), – но и чувственное восприятие, и память, и предвидение, все это существует в нашем сознании вместе [Уорф, 1962: 148].

## ФЕНОМЕНОЛОГИЯ СОБЫТИЯ

Мы будем считать, что произошло событие, если выполняются три условия.

1. Это происходит с кем-то, кто обязательно должен обладать антропоморфным сознанием (когда событие происходит с Каштанкой или Холстомером, то они наделяются способностью к анализу, оценке и описанию).

2. Для того чтобы происходящее могло стать событием, оно должно стать для личности – носителя сознания чем-то из ряда вон выходящим, более или менее значительно меняющим его поведение в масштабе либо всей жизни, либо какой-то ее части. Событие всегда окрашено модально, то есть изменяет отношение сознания к миру. Если событие непосредственно затрагивает сферу ценностей, то плохое состояние сознания оно должно превратить в хорошее или наоборот. Событие меняет модальный оператор у высказывания, которое описывало положение дел в мире до того, как оно произошло. Событие влечет за собой другие события, так что, если модальный оператор вначале сменился с негативного на позитивный, он может вновь смениться на негативный вместе со следующим событием.

3. Событие только тогда может стать событием, когда оно описано как событие. Если человека убило молнией в лесу, а потом лес сгорел и этого человека никто не хватился, то никакого события не произошло. В сущности, событие – это в значительной степени то же самое, что и рассказ о событии, не имеющий ничего общего с физическим действием. В рассказе «После бала» слушатели узнают от Ивана Васильевича, что однажды с ним произошло событие, резко изменившее его жизнь: то, как он после бала наблюдал за наказанием солдат. Что именно было событие – то, что наказывали солдат, то, что герой наблюдал за этим, или то, что он рассказал это слушателям? Пока он не рассказал того, что с ним произошло, об этом мог так никто и не узнать, и о его душевном перевороте наблюдали бы только извне. Событие оставалось бы внутренним душевным событием Ивана Васильевича, не выведенным из его «личного языка» (*private language* – термин Л. Витгенштейна [Витгенштейн, 1994]) в нормальную языковую игру с окружающими. Только описание придает событию цельность, законченность и определенность. Ведь для полковника, командующего экзекуцией, никакого события не происходит, происходящее располагается для него в ряду повседневной жизни, так же как и бал.

Начиная с 20-х годов XX века в теории литературы господствует доктрина о разграничении сюжета и фабулы, где фабула – это «правильная» последовательность событий, как они протекают в физическом мире, а сюжет – это та искусственная последовательность событий, в которой располагает их автор для художественных целей и которая может не совпадать с правильной хронологической последовательностью.

Если взять житейское событие в его хронологической последовательности, мы можем условно обозначить его развертывание в виде прямой линии, где каждый последующий момент сменяет предыдущий и в свою очередь сменяется дальнейшим.

<...> события в рассказе развиваются не по прямой линии, как это имело бы место в житейском случае, а развертываются скачками. Рассказ прыгает то назад, то вперед, соединяя и сопоставляя самые отдаленные точки повествования, переходя часто от одной точки к другой, совершенно неожиданной [Выготский, 1965: 194, 199].

Исходя из сказанного, мы будем стремиться показать, что разграничение сюжета и фабулы ошибочно в том смысле, что понятию фабулы ничто не соответствует ни в реальности, ни в языке, описывающем реальность, что «простой хронологической последователь-

ности событий» просто не существует, хотя, может быть, имеет смысл говорить о том, что существует хронологическая последовательность физических необратимых (термодинамических) процессов, но, вероятно, и она вовсе не такая простая.

Начнем с того, что далеко не каждый сюжет может быть сведен к фабуле в смысле формалистов и Выготского.

Рассмотрим сюжет новеллы Акутагавы «В чаще». В лесу находят мертвое тело самурая. Подозрение падает на разбойника. Разбойник признается в убийстве и рассказывает на следствии следующее. Привлеченный красотой жены самурая, он заманил обоих в чащу, привязал самурая к дереву и овладел женой самурая на его глазах. После этого он предложил женщине уйти с ним, на что та ответила, что один из мужчин должен умереть. Разбойник отвязал самурая и в честном поединке убил его, а женщина тем временем убежала.

Затем следует исповедь вдовы самурая. По ее словам, после того как разбойник овладел ею, он убежал. Женщина поймала на себе презрительный взгляд мужа, и тогда она решила, что они оба должны умереть. Она закалывает мужа с намерением после этого заколоть себя, но падает в обморок, а придя в себя, пугается и убегает.

Последнюю версию мы слышим из уст духа умершего самурая. После того как разбойник овладел женщиной и стал уговаривать ее уйти с ним, она поймала на себе презрительный взгляд мужа и сказала разбойнику: «Убейте его». При виде такой вероломности разбойник ударил женщину ногой, освободил самурая, женщина тем временем убежала, а самурай покончил с собой.

Ясно, что этот сюжет нельзя свести к фабуле. Событие, которое здесь описывается, — это, безусловно, одно и то же событие — насильственная смерть самурая, — где выполнены все три условия, а именно, что это произошло с кем-то антропоморфным, что оно имеет ярко выраженный модальный характер и что оно описано, и притом не один раз. Но в зависимости от условия (3), т. е. от того, кем и в каком контексте оно рассказано, меняется условие (2) — модальность.

При этом ясно, что автор не хочет сказать, что одно описание противоречит другому, напротив, смысл новеллы состоит в том, что все три свидетельства, скорее всего, являются истинными: разбойник действительно убил самурая на поединке, жена действительно заколола самурая кинжалом, и самурай действительно покончил с собой. Во всяком случае, сюжет рассказа Акутагавы нельзя свести к «простой хронологической последовательности»: вначале разбойник заманил супругов в чащу и изнасиловал жену, потом происходило неизвестно что, потом разбойника поймали, на исповеди он рассказал, что изнасиловал жену, и т. д.

Выражение «неизвестно что» лежит в другой плоскости, чем выражение «изнасиловал жену». Идея фабулы состоит в том, что все в принципе известно с самого начала. И при описании фабулы нельзя ссылаться на то, что рассказывали вдова или дух самурая, так как фабула фиксирует только то, что происходило на самом деле, а не то, что об этом рассказывали. Но то, что происходило в чаще, нельзя свести к одной версии, которую можно было бы уложить в линейную последовательность времени, а оставаясь в пределах обычной логики, нельзя представить себе, как самурай одновременно погибает на поединке с разбойником, жена закалывает его кинжалом и он тем же кинжалом закалывает себя сам.

При этом нельзя сказать, чтобы сюжет новеллы Акутагавы был чем-то исключительным. Скорее он является заострением той философии события, которую отражает искусство XX века.

Рассмотрим рассказ Борхеса «Три версии предательства Иуды». По первой версии, Иуда предал Иисуса, «дабы вынудить его объявить о своей божественности и разжечь восстание против Рима». В соответствии со второй — предательство Иуды было актом радикальной духовной аскезы. По третьей версии, вытекающей из второй, Иуда и был воплощением

Бога, пожелавшего воплотиться в наиболее низком человеческом обличье, и тогда предательство Иуды-мессии было актом вуалирования тайны истинного спасителя. Здесь акцент делается не на третьем условии события (описании), так как по всем трем версиям человек по имени Иуда предал человека по имени Иисус, а на втором (модальности). В первом случае это стремление к дезавуированию, во втором – к взятию на себя наибольшего возможного греха, в третьем – наоборот, к вуалированию истинного положения вещей. Правда, во всех трех случаях Иуда у Борхеса бескорыстен, что полемически (ересиологически) заострено по отношению к канонической версии этого события.

Ясно, что и здесь простой последовательности событий нет места. Ведь слова «Иуда предал Иисуса» сами по себе не имеют значения, когда они рассматриваются изолированно от контекста их употребления. И выражение «Предатель Иуда предал Спасителя Иисуса» в онтологии Борхеса не является фабулой, так как оно не описывает инвариантного положения вещей, о которых идет речь.

Но в этих случаях можно возразить, что и рассказ Акутагавы, и рассказ Борхеса весьма необычны, акцентуированы в своей внутренней логике и онтологии.

Рассмотрим поэтому пример с более простым и вполне житейским сюжетом – фильм К. Шаброля «Супружеская жизнь». Здесь изображается жизнь молодых супругов, но в первой части – глазами мужа, а во второй – жены. События описываются как будто одни и те же, но их понимание мужем и женой настолько различно, что получается, что это совсем разные события. В интерпретации мужа жена – непоследовательная, ленивая, легкомысленная и истеричная особа. На приеме в провинции, где служит герой, она, напившись, устраивает скандал, стреляет из ружья, в результате чего героя увольняют и он должен уехать из города. В интерпретации жены герой является слабым, инертным и ничтожным человеком, которого она всеми силами стремится продвигать по службе. Стрельбу же она устроила специально для того, чтобы вынудить мужа оставить провинциальный город и ехать в Париж, от чего он по инертности отказывался.

Эти две интерпретации несводимы к одной последовательности событий. Ведь фабула – не перечисление физических действий, таких, как выстрел из ружья, но «простая хронологическая последовательность событий», поэтому даже фабула призвана отражать связь между событиями. Но в интерпретации мужа эта связь причинно-следственная (жена потому устроила скандал, что напилась), жены – телеологическая (она для того устроила скандал, чтобы спровоцировать мужа уехать в Париж). Чтобы описать событие, недостаточно указать на то, что жена стреляла из ружья на приеме, необходимо понять, какое это имело значение. В противном случае мы описываем не события, а физические процессы, которые не имеют отношения к жизни человеческого сознания. Если мы знаем обе интерпретации события и не знаем точно, какое из них истинное, мы должны включить обе интерпретации в описание события.

Событие, понимаемое таким образом, подразумевает принципиальную неоднородность времени, в котором оно происходит. В духе теории Дж. У. Данна можно сказать по крайней мере, что есть время того, кто наблюдает, и время того, за кем наблюдают. Для наблюдающего наблюдаемое время пространственноподобно, он может передвигаться по нему и в прошлое, и в будущее (см. ранее наш анализ новеллы Борхеса «Другой»). Здесь одно и то же событие – встреча молодого и старого Борхеса – происходит дважды из-за наличия замкнутой причинной цепи (если рассматривать это событие в одномерном времени). Никакой простой последовательности событий тут нельзя построить в принципе, так как понятие фабулы не предполагает замкнутых причинных цепей или многомерного времени.

Но даже если многомерное время или замкнутые причинные цепи эксплицитно не формулируются, то в определенных случаях несводимость к фабуле настолько сильна психологически, что этого оказывается достаточно, чтобы увидеть ее неадекватность. Так обстоит

дело в «Звуке и ярости» Фолкнера, реконструкция фабулы которого занимает целое исследование (проведенное Э. Уолпи), но выглядит крайне невзрачно, совершенно не отражая и сотой доли того, что заложено в сюжете. Как остроумно заметил Сартр, «когда читатель поддается искушению восстановить для себя хронологию событий (У Джейсона и Кэролайн Компеон было трое сыновей и дочь. Дочь Кэдди сошлась с Долтоном Эймсом, забеременела от него и была срочно вынуждена искать мужа...), он немедленно замечает, что рассказывает совершенно другую историю».

Но важнее показать, что и в классической литературе XIX века в плане выделения фабулы имеются значительные трудности. Например, в «Войне и мире» Л. Н. Толстого часто бывает так, что вначале описывается одно событие, а после него другое, происходившее в то же самое время, что и первое («В то время как у Ростовых танцевали в зале шестой *англез* под звуки от усталости фальшививших музыкантов и усталые официанты и повара готовили ужин, с графом Безуховым сделался шестой удар»).

Здесь никак нельзя выстроить простой хронологической последовательности событий, так как в виде последовательности описывается то, что происходило одновременно и что, стало быть, последовательно описать нельзя.

Конечно, можно сделать схему сюжета нелинейной, то есть нарисовать несколько ответвлений по количеству одновременно протекающих мировых линий описываемых событий, и тогда придется сказать, что в романе много фабул. Но в этом случае остается непонятным, что взять за основу – персонажа или пространство, где он находится, так как персонажу свойственно переходить из одного пространства в другое, из одной фабулы в другую. Пьер Безухов с бала едет к умирающему отцу и становится частью совершающегося события. Противоречия не возникнет, если соблюдать условия 1–3. Если человек приходит домой с бала и узнает о смерти отца, то для него, конечно, важно, что отец умер в то время, когда он танцевал мазурку, но реально событие смерти отца произойдет для него лишь в тот момент, когда он узнает об этом событии, так как именно в этот момент выполнены все три условия: что это событие смерти отца произошло с ним, сыном, что оно для него имеет какое-то значение (другой вопрос – какое именно) и что ему кто-то сказал об этом. Но когда он танцевал на балу, для него отец еще был жив. Поэтому нельзя сказать, что для него событие бала и событие смерти отца произошли одновременно.

По-видимому, вообще нельзя сказать, что два события произошли одновременно, так как для этого нужно было бы, чтобы одно сознание в один и тот же момент наблюдало за двумя процессами или действиями, одновременно давало бы им определенную оценку и одновременно их описывало. Это невозможно, поэтому одновременность событий такая же фикция, как и хронологическая их последовательность.

События случаются в том порядке, в котором они описываются, воспринимаются и оцениваются. Таким образом, бал и умирание Безухова происходили не одновременно, а так, как они описываются в «Войне и мире», то есть сначала бал, а потом умирание старика Безухова. Одновременно могли происходить физические действия, соответствующие балу и умиранию (но и в физике одновременными считаются только те факты, которые принципиально не могут быть связаны информационно – так называемая относительность одновременности, доказанная в теореме Робба [Рейхенбах, 1962: 62]).

Проблема события связана как с одновременностью и неоднородностью времени, так и с недостоверностью и неполнотой знания. Знание о любом событии неполно, т. к. одно и то же событие может иметь разные, вплоть до противоположных, значения в зависимости от того, кем воспринимается это событие. Убийство по-разному воспринимается убийцей, сообщниками, родственниками жертвы, прокурором и защитником. Если бы знание о событии было полным, то это не было бы событием и не было бы знанием. Человеческое знание предполагает принципиальную неполноту знания. Только Бог знает всю правду, да не скоро

скажет. Как и в романе Фолкнера, в Евангелиях четыре раза рассказывается почти одно и то же. Достаточно странно (если исходить из того, что исходным и наиболее простым должно быть прямолинейное фабульное изложение событий), что канонизированы были все четыре Евангелия, а не сведены к единому, и в то же время какие-то другие были отвергнуты. Можно ли свести жизнь Иисуса Христа к единой фабульной биографии? Когда Л. Н. Толстой попытался это сделать, его отлучили от церкви. Вероятно, наличие нескольких свидетелей важнее для христианской традиции, чем единый деперсонализированный взгляд на вещи. Видимо, представление о том, что событие становится событием, когда о нем имеются свидетельства (пусть даже одно несколько противоречит другому), и что их не надо нивелировать, а, наоборот, следует подчеркнуть, придумано гораздо раньше Фолкнера и Джойса. Мелкие несоответствия в деталях (например, некоторые расхождения в описании истории отречения Петра у синоптиков и Иоанна: сколько раз пропел петух; раб или рабыня задавали Петру сакраментальные вопросы) должны придавать рассказу бо льшую достоверность, так как ясно, что каждый человек может ошибиться в деталях. На фоне несовпадения деталей еще более явственно видится главное. (Борхес на закате христианства показал, что возможны несовпадения и в главном.)

Фабульное мышление предполагает, что существует порядок событий, подобный натуральному ряду чисел: 1, 2, 3, 4, ..., – начиная с рождения человека и кончая его смертью. Но ни рождение, ни смерть не являются событиями в жизни того, кто рождается и умирает. О своем рождении ребенок узнает достаточно поздно и чаще всего не верит, что было время, когда он не существовал. Представление о том, что биография – это прямая линия, на которую нанизаны факты: рождение, крещение, учеба, служба, женитьба и т. д., – такой же частный случай (а не общее правило), как геометрия Евклида и физика Ньютона по отношению к геометрии Римана и к физике Эйнштейна.

Человек живет и воспринимает свою жизнь с помощью памяти, чувственных данных и ожидания. Но память может обмануть, ожидания – не сбыться, а чувственные данные тоже часто подводят.

Человек современного нам мышления, если его попросят, действительно склонен написать биографию, начиная с рождения, учения, армии и т. д. Но это только служебная биография. Биография цезарей в книге Светония строится по другому принципу. Рождение и смерть там служат только рамкой, внутри же она строится по системно-этическому принципу, то есть все типы их пороков тщательно рубрицируются для того, чтобы легче было сравнить одного императора с другим.

Представить себе, чтобы в служебной анкете после сообщения о рождении, учебе и т. д. была графа «Основные добродетели» и «Основные пороки», очень трудно не потому, что это противоестественно и неуместно, а лишь потому, что так не принято.

В архаическом сознании идея биографии, видимо, вообще не могла возникнуть, так как в нем нет места из ряда вон выходящему. Порядок ритуальной жизни, с одной стороны, строго фиксирован, но в нашем смысле он не подлежит описанию. Высказывание «А потом он прошел обряд инициации» звучит более чем нелепо в устах представителей той культуры, где проходят обряд инициации. Поэтому обряд инициации не является событием. Он не фиксируется описанием и модально не конвертируется, не подлежит свободной этической оценке (то есть не соблюдаются условия 2 и 3). Характерно, что в волшебных сказках Проппа невозможно разделение сюжета и фабулы, потому что в них нет описания события в том смысле, в котором оно есть в литературе; в сказке невозможны ни *Vorgeschichte*, ни *Nachgeschichte*, ни забегание вперед, ни заглядывание назад. В сказке есть лишь начатки событийности – обман, подмена, хитрость, но они еще тесно связаны с архаическим ритуальным (антисобытийным) сознанием.

На вопрос, почему именно хронологический порядок описания событий стал основным в христианской культуре, можно ответить, сославшись на авторитет Августина, сформировавшего линейную эсхатологическую философию истории. Но история-драма, завязка которой – грехопадение, кульминация – Страсти Христовы, а развязка – Второе Пришествие и Страшный суд, является неповторимой лишь на макроуровне. Мифологический канал остался. Внесение мифологического канала в линейную эсхатологическую модель времени и создало возможность для психологического восприятия происшедшего как события, для которого характерно сочетание неповторимости и предрешенности. В качестве неповторимых события описываются сознанием, в качестве предрешенных «записаны» в Книге Судьбы, подобной той, которая фигурирует в конце знаменитого романа Маркеса. Понимаемое таким образом событие происходит дважды, на двух временных осях – циклической и линейной.

Жизнь человеческого сознания, представленная в виде событий, есть не последовательность событий, а система событий.

Принадлежность человека двум разным системам ценностей приводит к тому, что он может (пусть даже вследствие курьеза) приобрести две биографии. Так, в Большой советской энциклопедии существует две статьи об одном и том же человеке, который в первом случае назван Роберт Блейк, а во втором – Блэйк. В силу того, что этот человек, живший в XVIII веке, прославился на двух поприщах, по военному ведомству он проходил как адмирал, а по дипломатическому как политик. (Пример рассказан автору настоящего исследования А. С. Крыловым, по словам которого впервые это наблюдение было сделано В. А. Успенским.) События жизни Р. Блейка (Блэйка), рассказанные в его двух биографиях, не так сильно отличаются друг от друга, но в политической биографии его заслуги как военного служат лишь фоном, а в военной – наоборот, подчеркиваются, в стороне же остается политическая деятельность.

Биография человека – не прямая линия. Ее моделью служит нелинейная память. Попробуйте вспомнить свою жизнь последовательно день за днем пусть даже только на протяжении последних двух месяцев.

Наиболее реалистическое представление человеческой биографии – это не хронологическая таблица, приложенная к книге из серии «Жизнь замечательных людей», а фильм Тарковского «Зеркало». Хронологическая таблица не выступает по отношению к нелинейной памяти как нечто инвариантное. Инвариантность предполагает синхронность.

Нельзя определить инвариантный способ, как добраться на метро от станции «Краснопресненская» до станции «Рижская», в то время как схема московского метро безусловно представляет собой инвариант, содержащий все возможности проехать на метро куда бы то ни было. Может быть даже инвариантный кусок схемы, но не может быть инварианта, как добраться. Путь по кольцевой через «Проспект Мира» ничем не лучше пути через «Китай-город». В обоих случаях придется делать пересадку.

Человек на самом деле не знает *всей* своей биографии. Я могу знать очень много о своей жизни, то есть помнить себя с трех-четырех лет и уметь выстроить некое подобие последовательности фактов своей жизни, если меня попросят написать автобиографию перед поступлением на работу. И ясно, что я не могу эту автобиографию начать словами: «Самым важным событием в моей жизни я считаю встречу со своей будущей женой». Такое начало не годится не потому, что оно неправильно и неуместно в абсолютном смысле, просто оно не подходит именно к данной языковой игре. Но представьте, что вы знаменитость и вас просят рассказать о себе. Если вы в этом случае начнете говорить: «Я родился в таком-то году в таком-то городе, закончил такую-то школу...», то это будет гораздо более нелепо, чем если вы станете рассказывать о встрече с женой или о том, как вы в детстве испугались собаки – смотря по тому, в какой системе событий вы хотите, чтобы вас представили. Вы можете

вообще не рассказывать никаких фактов своей биографии, а рассказать о тех идеях, которые приходили вам в голову и которые-то и были настоящими событиями вашей жизни.

Но даже если речь идет о простом заполнении анкеты, гораздо правдивее было бы написать так: «Первое мое воспоминание в жизни было таким-то и таким-то. Потом, когда мне было три (или четыре) года, я научился отвечать на вопрос: «Сколько тебе лет?» И лишь спустя несколько лет, да и то с трудом, я смог понять, в чем состоит суть вопроса: «В каком году ты родился?» Я могу более или менее точно сказать, что в школе я учился раньше, чем в университете. Но не уверен, что эта последовательность носит временной, а не логический характер. С точки зрения хронологии нет ничего нелепого в том, чтобы сначала учиться в университете, а потом в школе. Эта последовательность не нарушает законов термодинамики. Нелепость здесь чисто логического порядка. А стало быть, между учебой в школе и учебой в университете не причинная, а логическая связь (если человек получил аттестат зрелости, то он имеет право поступать в университет). То есть временной порядок здесь лишь видимый, и в этом смысле последовательность (или скорее квазипоследовательность) школа – университет может выступать в качестве инварианта. Но этот инвариант будет чем-то вроде обычая или правовой нормы, ничего общего не имеющей с системой событий жизни человеческого сознания.

Я мог бы в результате болезни забыть какие-то важные события своей жизни. А мои родители или близкие – потом дать о них по той или иной причине неверные представления. Так, я могу прожить много лет с людьми, думая, что это мои настоящие родители (как думал Эдип). Потом тайна моего рождения раскрывается, но я все равно уже не смогу прожить тот кусок моей жизни, когда я думал, что они – мои настоящие родители, – по-другому. Я могу себе представить тот ход событий, как если бы мне это было известно, но это просто означало бы, что этот отрезок своей жизни я прожил бы в другой системе событий.

О жизни другого я узнаю из его рассказа или из рассказов кого-либо еще. И тогда он или другие рассказывают историю его жизни так, как они ее себе представляют. Ясно, что никакой рассказчик не может знать всего – ни о жизни другого, ни о своей собственной. Тот, о ком рассказывают (будь это он сам или другой), станет аксиологическим центром рассказа, его главным героем. Рассказ имеет смысл, когда есть главные и второстепенные персонажи. Это и есть сюжет. Фабула же предполагает бесстрастную фиксацию «фактов», тем самым предполагая равенство всех персонажей. Фабула Евангелия должна была бы с одинаковой подробностью рассказать не только историю Иисуса, но и Пилата, и Лазаря, и разбойника Варравы.

Но ясно, что если я являюсь естественным главным героем перед лицом своей жизни, то все остальные люди становятся более или менее второстепенными. Положение вещей, при котором все являются главными героями, ничем не отличается от того положения вещей, когда все – второстепенные, так как в этом случае о героях вообще не может идти речи. И более того, о речи в таком случае тоже не может идти речи, так как речь предполагает хотя бы разделение главных и второстепенных членов предложения. Здесь же речь обернется просто звучанием, бульканьем, возможно, именно тем, что имели в виду Шекспир и Фолкнер, говоря о жизни как об истории, рассказанной идиотом, в которой много звуков и ярости, но нет никакого смысла. Отчасти эта идея и воплощена в первой части фолкнеровского романа, где сознание Бенджи только регистрирует факты, но практически не описывает их. Но даже будучи лишена причинных и логических связей, система событий остается, так как она не лишена своего регистрирующего центра, который может быть не только сознанием идиота, но даже «сознанием» робота или просто кинокамеры. И тогда описание будет зависеть от того, в какой точке закреплено регистрирующее устройство или по какой траектории оно перемещается.

Правильный порядок событий, фабула предполагает, что возможно такое положение вещей, когда все семантические вхождения терминов, все дескрипции могут быть даны одновременно (проблема, по сути сводящаяся к демону Лапласа).

Для формалистов идея инварианта была очень важна, так как они все-таки были почти структуралистами. Идея инварианта с успехом была применена ими в стиховедении. Вероятно, фабула для них должна была быть чем-то вроде метра в стихосложении, ритмического инварианта, включающего в себя все варианты. Но метр – это синхронное правило. Когда Пропп построил схему сюжета волшебной сказки, он не разграничивал фабулу и сюжет. Тот факт, что одна функция не может в сюжете выступить раньше другой, носит у него такой же логический характер, как в ситуации со школой и университетом, а не хронологический, и вообще нет термодинамического времени (испив живой воды или прыгнув в кипяток, герой может стать молодым и прекрасным) и время обрядовое совсем не совпадает с временем нашей обыденной жизни.

Когда мы говорим: «Петя Иванов вышел из дома такого-то и пошел по улице такой-то в школу номер такую-то», – можно ли здесь выявить фабулу, «атомарный факт»?

Будет ли просто факт «движения ребенка по улице» инвариантным описываемому событию? Притом что в пресуппозицию этого события могут входить ссора с родителями, двойка по русскому языку, полученная вчера, и т. п.

Мы можем разграничивать глубинную и поверхностную структуры при анализе предложения, и глубинная структура будет инвариантна по отношению к поверхностной.

Мальчик съел мороженое. (Активная трансформация.)

Мороженое съедено мальчиком. (Пассивная трансформация.)

Мальчик не съел мороженого. (Негативная трансформация.)

Мороженое не съедено мальчиком. (Пассивно-негативная трансформация.)

Является ли глубинная структура (мальчик, мороженое, съесть) фабулой сюжета о мальчике и мороженом? Нет. В том смысле, что глубинная структура говорит о тех синтаксических возможностях, которые могут возникнуть при описании события поедания мальчиком мороженого, но она не призвана дать простую последовательность действий мальчика. Неверно будет считать, что «Мальчик съел мороженое» – это фабула, а «Мороженое не съедено мальчиком» – сюжет на том только основании, что последнее предложение синтаксически маркировано.

И является ли предложение «Мальчик не хочет есть мороженое» трансформом глубинной структуры (мальчик, мороженое, съесть)? Оно, безусловно, является ее семантическим трансформом (дериватом). Тогда трансформом этой глубинной структуры будет и предложение «Мальчику не разрешают есть мороженое», и «Мальчик тайком от родителей съел мороженое», и все семантические трансформации должны будут включать в себя высказывание «Мальчик съел мороженое», если его рассматривать диахронизированно как фабулу, и все термы, связанные с мальчиком и мороженым, его мамой, которая не разрешает ему есть мороженое из-за его склонности к простуде, и папой, у которого он унаследовал эту склонность, и легкомысленной теткой, сестрой отца, которая, несмотря на протесты брата и невестки, все-таки нет-нет да и побалуется мальчика. Также включено сюда будет все то, что связано с мороженщиком и его семьей. И весь мир будет сосредоточен в этом незамысловатом высказывании о том, что мальчик съел мороженое.

Представим себе – в духе позднего Витгенштейна – некое племя, в котором события жизни человека принято рассказывать в обратном порядке по отношению к нашему. То есть вначале там говорят о том, как человек умер и сколько жертв было сожжено по поводу его смерти, потом рассказывают о том, сколько медведей он убил (и при этом рассказ может

сопровождаться соответствующим охотничьим ритуалом), затем рассказывают о том, какие у него храбрые сыновья и красивые дочери, а после этого – как он взял в жены дочь вождя соседнего племени, далее – как его подростком ужалила змея (предположим, что это считается признаком избранничества), и только в конце – как он родился и какие знамения этому предшествовали.

Можно усложнить дело, представив, что на жизненное поле человека накладывается некая мифологическая сетка. И в такой системе сначала фиксируются достижения человека на охоте, потом брак независимо от того, что чему предшествовало «на самом деле», затем то, каким человек был в молодости, потом – как он принял смерть и так далее (между прочим, у Светония и Диогена Лаэртца во многом имеет место вышеописанный случай: изложение жизни подчинено не хронологии, а той системе, которую избрал себе автор).

Событие становится событием в системе событий. Хронология лишь частный способ изложения системы событий. Система событий в целом задается господствующей в культуре моделью исторического времени и каждый раз тем, кто описывает конкретную систему событий.

Событие – форма речевого акта («Объявляю заседание открытым»), и как любой речевой акт оно, прежде всего, акт говорения, рассказ о событии, так как то, что произошло и никому не стало известно, на феноменологическом уровне не произошло вовсе. То, что рассказано в виде события, притом, что оно может быть симулировано, имеет шанс остаться событием порой даже на значительное время, а может быть, и навсегда.

Просто «факт» – упавший с горы камень, если он не задавил никого и не встревожил, – не только не является событием, но даже не является фактом, если некому сказать, что он имел место.

## ИССЛЕДОВАНИЕ ЭКСТРЕМАЛЬНОГО ОПЫТА

1. Агату Кристи исключили из клуба детективных писателей, возможно, за ее лучший роман – «Убийство Роджера Экройда». В этом романе убийцей оказывается сам рассказчик – доктор Шепард. Но рассказчик строит свое описание событий так, чтобы оправдать себя и замести следы, то есть так, как будто не знает (как не знает этого до самого конца и читатель), кто убийца. Эркюль Пуаро догадывается о том, каково истинное положение вещей, и доктору Шепарду приходится заканчивать свою рукопись (совпадающую с романом) признанием, что он сам совершил убийство.

2. При этом можно сказать, что в начале своего рассказа доктор в определенном смысле действительно не знает, что он убийца. Конечно, не в том смысле, что он, например, совершил убийство в бессознательном состоянии. Нет, он убил вполне осознанно и начал писать свою рукопись с тем, чтобы замести следы. Но начал писать ее так, как писал бы ее человек, который действительно не знает, кто убийца. Именно в этом смысле можно сказать, что он, находясь в своем амплуа рассказчика, в начале своего повествования не знает, что он убийца. В этом смысл его повествования, его цель. И феноменологическая загадка самого повествования.

3. Если бы была фабула, то есть если бы то, что называют фабулой, соответствовало бы некой дискурсивной реальности, то можно было бы сказать, что рассказчик доктор Шепард, прекрасно зная, что он убийца, строит свою стратегию рассказчика на том, что он лживо исходит из установки, что не знает, кто убийца. Но с феноменологической точки зрения до тех пор, пока читатель не дойдет до конца рукописи (и романа), он не узнает, что это обман, и потому этот дискурс имеет смысл только при условии, что внутри него рассказчик ведет себя будто не знает, кто убийца, и узнает о том, что убийца он сам, только к концу рассказа, убежденный доводами Пуаро.

4. Почему фабульная точка зрения бессмысленна, в частности, в данном случае? Потому, что она выстраивает схему совершенно другого повествования: рассказа о том, как доктор Шепард пытался обмануть следствие. И читатели, зная об этом, следят за ходом его уловок.

5. Но нельзя строить схему рассказчика, исходя при этом из схемы не его рассказа. Рассказ задуман доктором Шепардом для того, чтобы убедить следствие в своей невиновности. И в этом качестве (в качестве рассказчика) он выступает как невиновный, во всяком случае, не как виновный. Феноменологический смысл рассказа состоит, как кажется, в том (и в этом смысле Агату Кристи правильно выгнали из клуба), что рассказчик по ходу действия узнает, что убийцей оказывается он сам. Рассказчику приходится на ходу перестраивать тип своего повествования. Теперь он косвенно признает, что всегда знал, что он убийца. Но тем не менее он не был рассказчиком-убийцей.

6. В литературе все делается для читателя. Исходя из этого, феноменологический смысл повествования состоит в том, что читатель (поскольку он довольно естественным образом отождествляет себя с рассказчиком, читатель, так сказать, *argiōi* находящийся на стороне рассказчика) как будто узнает, что он – читатель – и есть убийца. Это довольно сильный прагматический шок или, если угодно, прагматическое озарение: «Я был на его стороне, на протяжении всего повествования я думал его мыслями, всей душой был с ним, он же сам

оказался убийцей. Вернее, он заявляет о себе нечто вроде – «да, мне приходится признать, что я убийца», – и мы видим, что он все время обманывал нас, и поэтому ощущение тождества с ним равносильно по меньшей мере тайному соучастию в его преступлении. Но доктор Шепард не обманывал нас, в его планы не входило обманывать нас. Он лишь пытался обмануть себя самого, свою субъективность. Поэтому здесь возникает странное трагическое ощущение прагматической фрустрации: «Я (читатель) пытался обмануть себя, но теперь я понимаю, что это мне не удалось, и потому на самом деле я (читатель) – убийца».

7. Именно за это исключили Агату Кристи: читатель не должен чувствовать себя убийцей, это выходит за рамки детективного жанра. Но теперь уже ничего не поделаешь. Это осознание себя убийцей вдруг оказалось одним из самых потаенных и потому фундаментальных экзистенциальных переживаний. Смысл отсутствия фабулы, смысл феноменологической оболочки мира в том, что меня можно убедить в том, что я убийца. И тогда уже трудно разубедить в обратном.

8. Итак, под воздействием какого-то знания или даже, можно сказать, под воздействием некоего эстетического внушения я вдруг начинаю осознавать, что истина состоит в том, что я – убийца.

9. [...]

10. Просто в одно прекрасное утро я просыпаюсь и понимаю, что я убийца. Что именно в этом состоит истина. Или глубокой ночью, прочитав роман Агаты Кристи, вдруг понимаю, меня охватывает ужас нового озарения, смысл которого в том, что я убийца. При этом я не узнал о себе ничего нового, никаких новых фактов. Нельзя даже сказать, что я узнал, что всегда был убийцей или начиная с какого-то времени. Нет, я чувствую, что истина состоит в том, что я сейчас понял, что я убийца. В моем случае все гораздо сложнее. Я просто почему-то понимаю, что я убийца. Может быть, даже не важно, кого я убил и когда. Важно, что это понимание пришло ко мне. Оно может уйти, развеяться при свете дня, но оно может и остаться. Нет, я не сошел с ума. Просто я, привыкший вести дискурс своей жизни от первого лица, вдруг обнаруживаю, что здесь «как-то не все в порядке». Что дело не сводится к простой последовательности фактов. Конечно, я давно подозревал, что так называемое линейное развертывание моей жизни есть только поверхностная сторона дела. Что то, каким образом я живу, имеет нелинейный и системный характер. И что наивно думать, что я понимал или буду понимать все узлы этой системы.

11. Так кого же я убил? Я не знаю этого. И не чувство вины или отчаяния за совершенное преступление начинает преследовать меня, но возникает некое странное чувство ответственности. Самое важное в этом опыте то, что я чувствую, что мое осознание себя убийцей в каком-то фундаментальном смысле, так сказать, «ставит все на места», что-то достраивает, ранее мне не совсем понятное.

12. Я же, по-видимому, не до конца вкладывал правильный смысл в понимание того, что значит быть «Я», своих прагматических перспектив и возможностей. Я, в частности, не предполагал, что так бывает, что сначала тебе ничего не известно, а потом ты вдруг понимаешь, что ты убийца, и это понимание каким-то странным образом достраивает твою картину мира. «Ах вот оно что, – думаешь ты, – теперь это мне гораздо яснее». Хотя тайна, конечно, лишь приоткрывается, позволяет, так сказать, лишь взглянуть на себя в щелку. И конечно, я

вообще могу забыть про это понимание. Но если я не забыл его сразу, как мимолетный сон, то я не могу не придать ему никакого значения.

13. Можно сказать: просто я анализирую состояние человека, которому вдруг неизвестно почему взбрело в голову, что он убийца. Но это не так. Нет, это я анализирую свое состояние, когда мне внезапно взбрело в голову, что я убийца. И также нельзя сказать: я представляю себе, что я убийца. Или: что, если я кого-то убью? Убил, убью или убил бы при определенных обстоятельствах (в другом воплощении; в альтернативном возможном мире). Все это здесь несущественно. Фактом этого «самораскрытия» я вообще зачеркиваю значимость каких-либо последовательностей и модальностей. В этот миг я переживаю жизнь как целостную систему. После чего я могу, если захочу, каким-то образом попытаться объяснить свои поступки, которые раньше мне были не вполне понятны.

14. Как если бы вдруг человек понял, что он негр. Он, возможно, подумал бы тогда: «Ах вот откуда моя любовь к джазу», или что-нибудь в этом роде. И это совсем не то, как если бы ему сказали, что на самом деле он незаконный сын Нельсона Манделы. Нет, просто негр. И я не узнал об этом, я скорее именно понял это. Может быть, это и не так на самом деле, но мне почему-то сейчас кажется, что это так.

15. Есть детское правило при чтении беллетристики: если рассказ ведется от первого лица, то значит герой в конце останется жив. Это правило можно как-то косвенно обойти, но нарушить его напрямую довольно трудно. Как если бы я сказал: что с того, что я веду рассказ от первого лица, все равно я погибну. Но конец моего рассказа не может совпасть с моей смертью. Я могу, конечно, написать: «Я умер такого-то числа в три часа дня», но это будет, так или иначе, просто пошлый трюк.

16. С убийством дело обстоит иначе. Здесь нельзя быть до конца уверенным. Помню, как я обрадовался, когда узнал, что И. Анненский и Л. Шестов считали, что Раскольников на самом деле не убивал старуху, что все это было лишь наваждение, а потом следователь просто спровоцировал его, поймал на пушку. Ведь когда Раскольников спрашивает: «Так кто же убил?», то нельзя сказать, что он спрашивает неискренне.

17. Точно так же у меня всегда вызывала какое-то сомнительное ощущение развязка романа «Братья Карамазовы»: что убил Смердяков. Меня это подспудно никогда не удовлетворяло. Ведь кроме свидетельства почти помешанного Смердякова совсем помешанному Ивану Карамазову, после чего первый покончил с собой, а второй окончательно сошел с ума, ничего нет. Вероятно, правильнее сказать, что в «Братьях Карамазовых» осталось неизвестным, кто убил Федора Павловича. Конечно, принятие такого решения во многом разрушает традиционные представления о том, как устроена семантика художественного текста в XIX веке. И если Анненский и Шестов почти наверняка согласились бы со мной, то ни один критик XIX века, даже самый умный (например, Н. Н. Страхов или Константин Леонтьев), просто не понял бы, о чем идет речь.

18. Так же как в случае с «Братьями Карамазовыми», у меня появилось ощущение удовлетворенности. В том случае это была удовлетворенность от понимания, что не обязательно отца убил Смердяков. В моем случае осознания себя убийцей я почувствовал удовлетворение, как если бы я стал лучше понимать, что я собой представляю и что собой представляет жизнь вокруг меня, мир, в котором я живу. Конечно, для описания этого опыта не хватает соответствующей языковой привычки. Например, я могу сказать, что я понял «прагматиче-

скую неоднозначность субъекта» или что «расширились границы моего понимания своего сознания», но это, конечно, совсем не будет отражать сути того, что я пережил.

19. Можно сказать, что описываемый опыт вообще не имеет никакого отношения к эпистемическому; что я не узнал чего-либо, мне не была сообщена какая-то информация. И также неверно было бы сказать, что я «отождествил себя» с убийцей. Я безусловно нечто понял, нечто важное, может быть, даже самое важное за всю свою жизнь.

20. Пожалуй, я могу сказать, что я, возможно, уловил какую-то мельчайшую частицу «нового мышления». То есть я хочу сказать, что, может быть, когда-нибудь выражение «осознать себя убийцей» будет таким же обыденным, какими сейчас являются выражения вроде «комплекс неполноценности» или «контрперенос».

21. [...]

22. Вот, пожалуй, неотъемлемая черта, присущая тому переживанию, действительно во многом определяющая мое самоощущение последнего времени: «Со мной может случиться все что угодно».

23. Можно было бы сказать, что такое переживание близко к переживанию сновидения. Действительно, «все что угодно» случается прежде всего во сне. Правда также и то, что именно во сне опыт осознания себя убийцей наиболее естествен и правдоподобен. Однако, как правило, переживание себя убийцей в сновидении связано либо с чувством резиньяции, либо, наоборот, с агрессивной жадой деструктивности. В своем опыте я не чувствовал ни раскаянья, ни жажды крови, ни желания скрыться. Наоборот, скорее мне показалось на мгновение, что мне открылось нечто важное, и я испытал этом даже нечто вроде чувства торжества, во всяком случае, удовлетворения.

24. Такого рода удовлетворение мог бы испытать человек, который окончательно понял, что у него смертельная болезнь. Здесь нет места чувству или попыткам убежать, но зато, как можно предположить, может быть такое чувство, что в определенном смысле все стало на свои места, все разъяснено, точки над *i* расставлены. Смертельно больной отныне чувствует некий позитивный груз ответственности перед неизбежной и близкой смертью, в то время как ответственность перед жизнью, так долго тяготившая его, теперь неактуальна.

25. Так же и в моем переживании первым был не ужас и не раскаяние, а нечто вроде того, что теперь можно наконец перестать думать о карьере, об амбициях и следует готовить себя к чему-то значительному. К некой таинственной, находящейся за пределами обыденной жизни ответственности.

26. Кроме того, согласившись, что описываемый опыт в чем-то был сродни обычному опыту сновидения, следовало бы как-то указать на то, что если уж воспринимать этот опыт хотя бы отчасти и косвенно в свете некой новой парадигмальности, то и понимание феномена сновидения также должно быть соответственным образом изменено в свете этой новой парадигмальности. К сновидению здесь уже нельзя относиться как к субституту чего-либо, как к чему-либо по преимуществу символическому. К сновидению в данном случае уместно было бы отнести как к непосредственному опыту, как, например, к опыту созерцания незнакомой местности.

27. Так, мне теперь кажется, что если мне приснилось, скажем, что я пролезаю в узкую трубу, то совершенно бессмысленно рассуждать, что это субститут полового акта или метафора тесных врат познания. Рассуждать так в данном случае – все равно что исследовать современную литературу методами Проппа и Шкловского. В определенном смысле это все равно, приснилось ли мне, что я убийца, или я это понял наяву, хотя я бы стал протестовать, если бы мой опыт стали называть опытом мифологического снятия оппозиций. Я продолжаю понимать, что сон и явь – это разные вещи (разные жанры). В данном случае их противопоставление просто несущественно.

28. Итак, я думаю, что, безусловно, со мной может случиться все что угодно. И поэтому если оказывается, что может случиться и так, что я оказываюсь убийцей, то моя мысль может в этом случае идти по двум направлениям. Во-первых, по направлению того чувства спокойной ответственности, которое я уже упомянул. Так сказать, теперь мне понятно, что делать дальше, хотя, что именно, уже другой вопрос. Во-вторых, я, вероятно, могу подумать так: «Хорошо, допустим, я действительно убийца, хотя я не знаю, кого, когда и зачем убил. Я знал, что со мной может случиться все что угодно. Вот оно и случилось. Но ведь в этом случае, когда со мной случилось нечто из разряда «всего что угодно», я не обязан больше жить и думать по тем привычным для меня законам мышления, по которым я жил в преддверии того, что со мной произошло. То есть, если мне вдруг «ни с того ни с сего» приходит в голову, что я убийца, то либо я (со своих старых ментальных позиций) отмечаю значимость этого опыта, либо пытаюсь отместить (в определенном смысле должен отместить) эти устаревшие ментальные установки.

29. И наверно, одной из таких установок является, например та, что если человек – убийца, то он должен чувствовать раскаяние, угрызения совести, страх наказания, желание скрыться, замести следы и тому подобное. От этого языка старых установок, вероятно, довольно трудно отказаться. Но мне нечего будет делать с этим новым опытом, если я буду подходить к нему со старыми ментальными мерками. Если я хочу двигаться хоть в каком-то направлении и попытаться принять этот кажущийся абсурдным опыт, то я должен отказаться от многого.

30. Например от того, что «Я знаю, что это моя рука». Возможно, в этом случае позиция «Идет дождь, но я так не считаю» перестанет быть парадоксом. И даже ее можно будет переименовать из «парадокса Мура» в «закон Мура».

31. Но пока я не забыл свой «старый» язык и слова «я понял, что я убийца» не потеряли для меня своего шокирующего оттенка, встает проблема генетической связи между тем, что значили эти слова в моем старом языке, и тем, что они должны означать на моем новом языке.

32. Вероятно, следует подумать о том, какой опыт, описываемый мной, является кафкианским. Прежде всего, кафкианский опыт подразумевает, что происшедший эксцесс не отменяет, а наоборот укрепляет обыденные логические связи. Пропорции, может быть, искажаются до неузнаваемости, но в этих изменившихся пропорциях еще яснее проступает логический каркас старого мира. В этом суть экспрессионистского опыта.

33. В переживании, которое пытаюсь описать я, не происходит искажения мира, напротив, на миг начинает казаться, что наконец-то в мире появляется некая осмысленность и структурированность. Появляется ощущение, что я понял нечто, чего пока не понимают другие. И скорее не про меня, а про себя самих.

34. Можно ли сказать тогда, что то, что я понял или ощутил, есть понимание или ощущение того, что «каждый человек – убийца? Но, во всяком случае, это не то же самое, как если бы я открыл у себя какой-то неизвестный до сих пор орган и на основании этого делаю заключение, что, вероятно, у каждого человека есть такой орган. В определенном смысле я вообще здесь не делаю никаких заключений.

35. Как если бы я открыл «бессознательное» и сделал бы вывод, что у всех людей есть (и, скорее всего, всегда было) «бессознательное». В моем опыте нет места обобщению, квантификации. Тайна в отличие от загадки не предполагает логического обобщения. Наверное, каждый может заглянуть в тайну, но вся тайна никогда не может открыться, сколько бы в нее ни заглядывали. В этом смысле открытие бессознательного не было «тайным» открытием, оно было скорее «загадочным» открытием. Что касается тайны, то можно только ждать и надеяться, что когда-то она откроется целиком (или, наоборот, надеяться, что этого никогда не произойдет).

36. То, что я понял или почувствовал, не объединяет и не разъединяет меня с миром. Я не жду на этот счет никаких санкций от мира. Скорее этот опыт подразумевает, что я (вероятнее всего случайно) заглянул в тайную лабораторию изменения мира.

37. И все же если я пока употребляю какие-то слова, я должен попытаться разобраться, соотносится ли хоть как-то их значение с тем значением, которое, так сказать, было у них раньше. И если «быть убийцей» в моем смысле не имеет ничего общего с выражением «быть убийцей» в общепринятом смысле, то дальнейшее рассмотрение смысла этого выражения вообще вряд ли имело бы смысл.

38. Но ведь я не говорю, что мир изменился в одночасье и, стало быть, в одночасье изменилось значение всех слов. Я рассматриваю слова просто потому, что у меня пока нет другого способа самопознания.

39. И в этом смысле мой опыт принадлежит к аналитическому опыту. Но поскольку я не уверен, что слова в процессе этого опыта не изменяют своих значений, то вернее будет этот опыт назвать постаналитическим.

40. И поскольку я не отрицаю, что осознание чего-либо, выраженное в словах, может повлечь за собой какие-то значимые, может быть, даже катастрофические социально-психологические последствия, то мой опыт в широком смысле является частью экзистенциального опыта. Так как я не знаю, о каких последствиях может идти речь и можно ли их называть последствиями в старом смысле слова, то этот опыт скорее является постэкзистенциальным.

41. И если экзистенциализм и аналитическая философия в их классических проявлениях не имели друг к другу никакого отношения – они говорили на совершенно разных языках и, вероятно, не принимали друг друга всерьез, если вообще подозревали о существовании друг друга, – то в моем случае аналитический опыт, опыт рассмотрения слов, практически совпадает с экзистенциальным опытом, опытом внутренних катастрофических интенций; как если бы можно было привести, так сказать, Витгенштейна и Камю к общему знаменателю.

42. Но ведь я не говорю, что мне пришла в голову гипотеза, что слово «убийца» или выражение «быть убийцей» применительно ко мне непременно должно изменить свое значение. Я вообще не думал в момент переживания этого опыта о том, какие значения имеют или могут иметь слова или выражения. Разговор о значениях не является непосредственной частью этого опыта. Просто в силу необходимости говорить на более или менее привычном языке, чтобы быть хотя бы отчасти понятым и хотя бы самим собой, я пытаюсь разбираться в значениях и, возможно, сталкиваюсь с тем, что теперь язык, на котором я привык говорить, скорее всего, непригоден.

43. И вообще говоря, я не могу сказать, что этот опыт заключался в том, что я нечто открыл или меня нечто осенило. Скорее нечто оказалось другим, не таким или не совсем таким, как я представлял себе это ранее. Как будто я шел по знакомому коридору и вдруг увидел совершенно незнакомую дверь, а, открыв ее, обнаружил совершенно неизвестную мне комнату. Вероятно, я мог бы тогда подумать: «Оказывается, здесь какая-то комната». Может быть, мне показалось тогда, померещилось, что там есть неизвестная дверь и за ней комната, но в описываемом случае, как уже говорилось, это не имеет значения. «Мне померещилось, почудилось, что я убийца. И, может быть, каждый человек – убийца (или часть людей, не считающих себя убийцами, на самом деле убийцы), но только люди не подозревают об этом». Тут избыточны и неуместны слова «померещилось» или «почудилось». Разве можно сказать: «Мне померещилось, что у меня болит зуб»? Не будет ли это означать просто, что я почувствовал, может быть, на короткое мгновение зубную боль, которая сразу прошла? Переживание, о котором я говорю, происходило в каком-то особом режиме, когда «на самом деле» или «не на самом деле» не играет никакой роли.

44. Если человеку приснился страшный сон, то ему продолжает быть страшно и в первые секунды, когда он уже проснулся. Нечто из сна настигает его.

45. Все это так, но все-таки не может быть, чтобы я совершенно не представлял себе и не мог выразить в словах если не само содержание этого опыта, то, по крайней мере, то, каким мне виделось тогда это состояние, когда я почувствовал или понял, что я убийца. Что хотя бы приблизительно значило для меня тогда выражение «быть убийцей» применительно ко мне? Пожалуй, самым отличительным семантическим компонентом этого состояния было то, что я почувствовал себя не случайным убийцей. То есть, говоря точнее, это состояние не было тем, не казалось похожим на то, какое мог бы испытывать человек, который стал убийцей случайно, по воле обстоятельств, или даже то, которое испытывал бы человек, который, подобно рассказчику романа Агаты Кристи, совершил обдуманное убийство.

46. В моем случае это было скорее некое ощущение себя убийцей как моего постоянного свойства (для чего даже не обязательно в актуальном смысле совершать убийство), состояния «быть убийцей» как чего-то неотъемлемо присущего моей личности, как моей прирожденной профессии, призвания или судьбы.

47. Как в даосском мировосприятии любое призвание должно быть оценено имманентно независимо от тех поверхностных социально-психологических последствий, которые с ним связаны. Убийца при таком понимании должен быть хорошим убийцей, как должен быть хорошим мясник или актер. И убийца должен выполнять свою работу как можно лучше, раз ему уготована такая социальная роль.

48. Другой признак, который, может быть, и является самым главным, хотя я не уверен, присутствовал ли он в моем опыте в явном виде, – это понимание неразрывности состояний «быть убийцей» и «быть жертвой». Возможно, именно в этом пункте моих рассуждений кто-то, кого они до этого шокировали, отчасти примирится с ними, и наоборот, тот, кого заинтриговала их необычность, будет в значительной мере разочарован.

49. Я сказал, что состояния «быть убийцей» и «быть жертвой» понимались (понимаются) мной как нечто неразрывное. Но это неточное утверждение. Прежде всего, это не значит вовсе, что я ощущал (ощутил), что «быть убийцей» и «быть жертвой» – это одно и то же. Не означает это также и того, что одно состояние переходит в другое или что одно может быть рассмотрено как другое. И в этом смысле, если мой опыт в каком-то важном виде был сродни кафкианскому опыту, то он в той же мере совершенно противоположен борхесианскому опыту (я имею в виду, например, идею, что Иуда и Христос – это одно; и тому подобное); хотя, скорее всего он, так сказать, сильно отталкивался именно от борхесианского опыта (а не от кафкианского). Главное отличие моего опыта от борхесианского – в культурной редуцированности (в противоположность культурной перенасыщенности борхесианского опыта). Это был, так сказать, постпостмодернистский опыт, опыт отказа от культурной опосредованности каждого душевного движения. Поэтому я с большой неохотой привожу здесь культурно значимые примеры. И в этом смысле роман Агаты Кристи здесь гораздо более уместен, чем, скажем, «Бхагавадгита».

50. Возможно, наиболее точным было бы сказать, что «быть убийцей» и «быть жертвой» – состояния сознания, находящиеся естественным образом на одной плоскости: убийца и жертва связаны между собой, как черное и белое, правое и левое, истина и ложь.

51. При этом ясно, что ощущение себя жертвой может быть состоянием длительным и привычным для многих людей. И в этом смысле ощущение жертвы более фундаментально. Но именно в силу своей фундаментальности и не маргинальности это состояние сознания философски гораздо менее интересно.

52. Но дело здесь не в том, что ощутить себя убийцей в каком-то смысле более маргинально, более смело и ответственно, чем ощутить (ощущать) себя жертвой. Возможно, более или менее правильным было бы сказать, что, ощутив себя убийцей, я не то чтобы перестал ощущать себя жертвой, а скорее момент, когда я ощутил себя убийцей, проходил на фоне того, что я ощущал себя жертвой. Тут важно именно противопоставление аспектуальности (совершенного и несовершенного видов) этих состояний. Жертвой можно было ощущать себя постоянно. Убийцей можно (нужно?) было ощутить себя мгновенно и в то же время внемоментно. Ощущение себя жертвой может быть аморфным и широким, ощущение себя убийцей должно быть острым и резким, как удар ножа убийцы.

53. И, конечно, важно то, что ощущение себя жертвой социально гораздо более приемлемо, чем ощущение себя убийцей. Жертва находится в социальном и психологическом смыслах в более благоприятном положении. Она вправе претендовать на сочувствие. Жертва, несмотря на свою аморфность, более, так сказать, популярна.

54. Лучше сказать, что убийца и жертва тянутся друг к другу. Они, так сказать, объединены одним общим делом. В каком-то смысле убийца и жертва – такие же партнеры, как врач и пациент, писатель и читатель. И только убийца может до конца понять жертву. Они

интересны друг другу, актуальны друг для друга. При этом, как только убийца по отношению к жертве перестает быть убийцей, и наоборот, они теряют интерес друг к другу.

55. В определенном смысле можно сказать, что ощущение себя убийцей – это, прежде всего, ощущение себя не-жертвой. Вероятно, для личности, долгое время ощущавшей себя жертвой (например, просто жертвой обстоятельств), стать просто немаркированным средним членом этой оппозиции труднее, чем стать маркированным противоположным ее членом. Жертва перестает быть жертвой путем бунта – раб закономерно превращается в насильника и убийцу. Раб не может стать просто обычным человеком, так как привычка к рабству выработала у него необратимые порочные установки раба. Ему психологически гораздо проще повернуть на 180° и стать разбойником. Отряды убийц комплектуются из толпы жертв.

56. Но значит ли это, что в моем сознании произошла такая или подобная работа: превращение жертвы в убийцу? Разумеется, опыт, который я пытаюсь описать, ничего общего не имеет с этим рассуждением. Если говорить грубо и прямолинейно, то мой опыт заключался не в том, что я раньше был жертвой, а превратился в убийцу, но скорее в том, что я осознал, что в определенном смысле всегда был убийцей.

57. Но было ли при этом состояние жертвы иллюзией или неким ментальным заблуждением? Я склонен думать, что это не так. Здесь раз и навсегда надо отказаться от фабульности мышления, от «раньше» и «позже». Можно было бы сказать, что я «одновременно» находился в состоянии жертвы и одновременно это было некоей метафизической ширмой. Так сказать, в сердце раба всегда дремал убийца.

58. Но что же получается? Что быть убийцей и быть жертвой – такие же внешние качества, как быть бедным или богатым? Ведь ничего особенного нет в том, чтобы сказать, что я всегда был беден, но одновременно в моем сердце дремал богач. Но нельзя забывать при этом того важного факта, что если богач – это тот, у кого много денег, то убийца – это не тот, кто убил много людей. И даже нельзя сказать, что убийца – это тот, кто убил одного человека, если он сделал это без злого умысла, по стечению обстоятельств или в порядке защиты своей жизни или достоинства.

59. Я прихожу к тому, что я скорее не знаю, кто такой убийца. В конце концов, скорее всего я точно знал, даже, вероятно, в тот момент, когда ощутил себя убийцей, что я не убил ни одного человека. То есть вполне возможно, что я никого не убивал. Но почему же в таком случае я почувствовал, что я убийца? «Что я хотел этим сказать?» Не о своей готовности к убийству. Не о своей обреченности на убийство. Не о своей агрессивности. Скорее это было ощущение нового призвания, нового служения, нового состояния души.

60. А что почувствовал Христос в тот момент, когда осознал, что он Сын Божий? Вернее, как он мог почувствовать, что он Сын Божий? В Евангелиях нигде не говорится, что Святой дух сходил на Него Самого, в то время как и Деве Марии, и Иосифу Обручнику не раз являлся Ангел, свидетельствуя, что их сын – Мессия. Но как и когда это понял сам Иисус?

61. Однако при чем здесь вообще Иисус Христос? Но ведь если в его жизни в юности или, по всей видимости, даже в отрочестве был некий опыт осознания своего служения, своей избранности, то этот опыт в определенном смысле должен был быть аналогичен тому,

который описывался здесь. И разве Иисус не любил больше блудниц и мытарей, чем книжников и фарисеев?

62. Опыт, который пережил я и о котором пытался говорить, мог быть аналогичен опыту Иисуса (если такой опыт вообще имел место) в том, что в обоих случаях, как можно предположить, было ощущение открывшейся тайны (в моем случае лишь на миг приоткрывшейся), связанное с идеей новой жизни и новой ответственности. Ощущение (в моем случае секундарное) своей отторженности от людей, но (в моем случае это неочевидно) во имя людей.

63. Потому, что я почувствовал себя убийцей, но, конечно, не убийцей-злодеем. И, как я уже говорил, я в сущности пришел к тому, что не знаю, кто такой убийца, кого и зачем он убивает и убивает ли вообще. В определенном смысле ощутить себя убийцей означало ощутить свой Крест.

64. Ведь даже если мне действительно предстоит совершить убийство, то ясно, что речь не идет об обыкновенном уголовном преступлении. Но даже если речь идет об обыкновенном уголовном преступлении, то и в этом случае может идти речь об опыте некоей духовной чистоты.

65. Услышать или увидеть, узреть пусть на мгновение и по ничтожному поводу крохотную частицу возможной истины и, прислушавшись к ней, продолжать жить, сохраняя память о ней, пока не появится Тот, в чьей руке лопата, которой веют хлеб, который очистит гумно Свое и соберет Пшеницу Свою, а солому сожжет огнем неугасимым.

66. И ясно, что стремление к экстремальности и чистоте опыта (каким бы страшным или фантастическим он ни казался) не может и не должно находить отклика. «Мы играли вам на свирели, и вы не плясали; мы пели вам печальные песни, и вы не рыдали».

## **ФРАНЦ КАФКА. «ОТЪЕЗД» ДЕВЯТЬ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ**

Я велел своему слуге привести из конюшни мою лошадь, но он не понял меня. Тогда я сам пошел, запряг коня и поехал. Впереди тревожно звучали трубы.

У ворот он спросил меня: Куда вы едете?

– Не знаю сам, – ответил я, – но только прочь отсюда! но только прочь отсюда! только бы прочь отсюда! Лишь так достигну я своей цели.

– Вы знаете свою цель? – спросил он.

– Да! – ответил я. – Прочь отсюда! Вот моя цель.

## 1. ДЖОН ОСТИН

Сказать, что А что-то имел в виду под *x*, значит сказать, что А намеревался, употребив выражение *x*, этим своим употреблением показать определенное воздействие на слушающих посредством того, что слушающие опознают это намерение. В данном примере использование директивного иллокутивного акта явно неуспешно, причем неуспешно по совершенно непонятным причинам. Прежде всего, в этой осечке (*misfire*) неясно, что означает, что слуга «не понял» героя. Мы бы приняли данный диалог как образец иллокутивной неудачи, если бы было написано: «*Я велел слуге привести из конюшни мою лошадь, но он не расслышал меня*». В этом случае мы расценили бы подобный иллокутивный акт как обычную неудачу, неуспешность, и, возможно, порекомендовали бы говорящему просто повторить свое высказывание.

Но, однако, здесь не говорится о том, что слуга *не расслышал* говорящего, и вообще никак не конкретизируются условия успешности речевого поведения. Но, так или иначе, допустим, говорящий по каким-то неизвестным нам причинам не смог в точности разобрать, почему именно слуга не понял его и *что означает*, что он его не понял.

Во всяком случае, говорящему стало ясно, что слуга не намеревается исполнять его приказание привести лошадь из конюшни. В этом случае помимо простого повторения приказа возможны некие побудительные или вопросительные косвенные иллокутивные воздействия, направленные на то, чтобы выяснить условия успешности иллокутивного акта. Например, говорящий может сказать: «*Ты что, не слушал, что я говорю?*» или «*Я, кажется, ясно сказал тебе, что бы ты привел из конюшни мою лошадь*», или «*Ты что – оглох, тебе что, надоело твое место?*» и т. д.

Ничего этого говорящий не делает. Вместо этого он сам идет на конюшню, нарушая одно из важнейших условий «направления приспособления между словами и миром». Статусы господина и слуги подразумевают определенные речевые конвенции между ними. И тот факт, что господин в ответ на вольное или невольное непослушание слуги идет и выполняет действие, которое должен был выполнить слуга, является вопиющим нарушением правил языковой игры между говорящим-господином и слушающим-слугой.

Здесь возможно было бы объяснение, в соответствии с которым между слугой и господином установились некие неформальные отношения, вследствие которых господин вместо того, чтобы повторить приказание, наказать слугу и т. п., просто *обиделся* на него как на *равного*, и его жест – то, что он пошел в конюшню, и сам оседлал лошадь – факт этой затаенной обиды.

Однако дальнейшее развитие событий не подтверждает этой гипотезы. Оказывается, что слуга не просто отказывается повиноваться элементарным приказаниям господина и не только не собирается следовать за своим господином, что было бы наиболее естественно, но он еще берет на себя смелость на осуществление речевого действия, которое явно не входит в его компетенцию как слуги, спрашивая господина о его намерениях.

На что следует столь же неадекватная реакция господина. Вместо того чтобы одернуть, поставить слугу на место, он покорно отвечает ему.

В сущности, приведенный текст не только представляет собой цепь непонятных и ничем не мотивированных коммуникативных неудач, но и демонстрирует абсурдность самой *идеи* речевого поведения. Последние слова говорящего после уже не вызывающего удивления завязавшегося и поражающего в таких обстоятельствах своей наигранной обыденностью диалога, логически переворачивают и абсурдируют всю ситуацию «отъезда».

## 2. ЛЮДВИГ ВИТГЕНШТЕЙН

Как мы можем что-то утверждать об этом человеке, если мы о нем ничего не знаем? Мы знаем только, что он хочет уехать. Но почему? Мы можем сказать только, что он вырвался из какой-то привычной формы жизни, из каких-то привычных языковых игр, он больше не может в них пребывать. Он вырвался из привычной связи фактов и предложений. Поэтому немудрено, что все, что он говорит, не укладывается в привычную картину того, что обычно говорят люди и как они реагируют на слова собеседника. Слуга не понял его, когда он приказал привести из конюшни лошадь, но, возможно, эта просьба была настолько удивительна в обстоятельствах, о которых мы ничего не знаем, что удивление слуги было наиболее естественной реакцией на его слова. Возможно, что до этого он только что читал книгу или спокойно завтракал. И что такое в данном случае «не понял»?

– Убирайся вон!

– Не понял!..

«Не понял» здесь не выражение отсутствия собственно понимания, но скорее выражение удивления, ошеломленности. И ничего удивительного, что в таком экстремальном состоянии, когда этот человек принял столь необычное и, возможно, внезапное решение, он уже не удивляется непониманию слуги. Он выпал из обыденных форм жизни. Для него слуга уже не слуга. Он обращается к нему за помощью скорее по инерции той обыденной формы жизни, из которой он выпал. Он не может с ним обращаться, как обычно обращаются со слугами. Ругают их, поторапливают и т. д.

– Я пойду сейчас утоплюсь.

– Не понял.

В этой ситуации глупо было бы спрашивать: «А захватили вы свою купальную шапочку?». Конечно, не понял. И в этой ситуации совершенно естественно махнуть рукой на это «непонимание».

Правила в этой последовательности предложений формируются по ходу действия. Здесь уже не действуют обыденные правила, которым можно следовать, не задумываясь, в привычной жизни. Но язык не может не следовать *каким бы то ни было* правилам. Если прежние правила не подходят, создаются новые, более адекватные данной ситуации. Вероятно, этот человек чрезвычайно удивился бы, если бы в ответ на просьбу привести ему лошадь в столь необычных обстоятельствах, слуга ответил бы ему: «Слушаюсь!» «Сию минутку!» или «Чего изволите?» Это было бы использованием старых правил, которые уже не годятся. Своим непониманием слуга дал понять, что он гораздо лучше, чем, возможно, следовало ожидать, *понимает* своего господина. Языковая игра перестраивается на ходу. Слушает уже больше не слуга, а говорит не господин. Они должны перестроиться. Но перед этим господин остается в одиночестве. Приняв такое экстремальное решение, он не может уже рассчитывать на помощь слуги. Человек, принявший необычное решение, не может рассчитывать на то, что близкие с полуслова поймут его и побегут исполнять его приказания. Поэтому он спокойно, с обреченностью одиночества идет сам запрягать свою лошадь.

Почему люди пользуются одними словами и не пользуются другими? Что производит на нас впечатление в этих предложениях. Допустим, тот факт, что этот человек увидел впереди трубы, не вызывает удивления, но, если бы он спокойно, не торопясь, сидя на лошади, вынул из кармана трубку и раскурил ее, это было бы гораздо более удивительно.

Мы очень мало знаем вначале об этом человеке, об обстоятельствах его жизни, но эта последовательность предложений построена таким образом, что с каждой новой фразой мы узнаем все больше. Это происходит, по-видимому, оттого, что здесь пользуются не обычными предложениями, которые значат то, что они значат в обыденном языке, а лишь какими-

то намеками. Когда слуга у ворот спрашивает: «Куда вы едете?», то это скорее выражение его сочувствия и простое любопытство. При этом формально этот вопрос еще задан снизу вверх. Слуга стоит у ворот, а хозяин уже сидит на лошади и, возможно, смотрит вдаль, туда, где ему вскоре померещатся звучащие трубы. Поэтому когда он отвечает: «Не знаю сам», он отвечает как бы сам себе, своим мыслям, так как он, по всей видимости, действительно не знает, куда он, собственно, собрался. И вопрос слуги просто аранжировал его внутренние мысли.

– «Зачем ты пришел?»

– «Не знаю сам. Чтобы увидеть тебя.»

– «Чтобы прийти хоть куда-нибудь».

Все это слуга, по всей видимости, понимает, поэтому его вопрос, который звучит несколько неожиданно резко – «Вы знаете вашу цель?» – просто выражение искреннего удивления. Тем более удивительно, что, оказывается, этот человек знает свою цель. Хотя эта цель состоит лишь в том, чтобы поскорее отсюда убратся. Цель, о которой спрашивал слуга, и цель, которую имеет в виду господин, это разные цели. Они употребляют слова в разных значениях.

Кого больше жаль в этих обстоятельствах: слугу или хозяина? В определенном смысле больше жаль слугу, который остается один в опустевшем доме, без господина, совершенно не понимая, очевидно, что ему делать дальше. У хозяина есть цель – вырваться отсюда. У слуги нет и этого.

Может быть, слуге жалко расставаться с хозяином, возможно, он думает, что теперь у его господина будут новые друзья и новые слуги. Обо всем таком не говорится ни слова, но сама атмосфера молчаливо свидетельствует об этом.

Ценность эстетического не в длинных описаниях. Как если бы этот человек начал стегать, рвать на себе волосы и кричать: «Я не могу больше находиться в этом опостылевшем доме! Мне все надоело! Я сию же секунду уезжаю отсюда! Немедленно седлай мою лошадь, ноги моей здесь больше не будет!» Но он говорит только «прочь отсюда». Этот жест гораздо более выразителен.

### 3. КАРЛ ГУСТАВ ЮНГ

Когда человек неожиданно собирается отправиться в путь, бросая вдруг своих близких и все, что ему до этого было дорого, то цель его путешествия настолько серьезна, что не имеет смысла спрашивать у него, куда он отправляется и чего ждет от своего паломничества. Его цель – обретение своей самости, *индивидуация*, которая есть не что иное как освобождение от лживых покровов Персоны и суггестивной власти бессознательных образов. То, каким человек чувствовал себя в привычной обстановке, его социальная маска, его должность, профессия, жизненные приоритеты, то, как он смотрел на действительность, – это и есть Персона. Отправляясь в путь, он должен сорвать эту маску, и его лицо под маской пожалуй что никто не узнает, и его речь изменится до такой степени, что никто не будет в состоянии понять того, чего он хочет и что он собирается делать.

Поэтому, когда герой велит слуге привести из конюшни его лошадь, слуге не невдомек такое, казалось бы, простое поручение. Казалось бы, чего тут не понять – такая обыкновенная и привычная просьба. Очевидно, герой не раз обращался к нему с подобным приказанием. Но это путешествие, как уже говорилось, особое. И герой уже, сам этого не понимая, говорит не тем языком, которым говорил ранее, и просьба его означает не то, что она обозначала в обыденной жизни.

Лошадь, или конь, – один из архетипов коллективного бессознательного, в пучины которого человек погружается на пути индивидуации, сбросив с себя маску Персоны. В мифологических традициях разных народов лошадь – это атрибут божества или человека, который идет путем божества. На божественных конях путешествуют по небу дети бога Диоскуры. Общим для всех индоевропейских мифологий является божество на колеснице, запряженной конями. Недаром герой слышит призывные звуки трубы, которые не слышны его слуге, остающемуся в старом обыденном мире. Это божественная труба Господа, звуками которой ангел призывает его и подбадривает на его нелегком пути.

Но конь, которого оседлал герой, это еще и жертвенный конь, приносимый в жертву устройению нового большого мира. Недаром «Брихадараньяка-упанишада» начинается многозначительными словами: «Не правда ли, мир подобен жертвенному коню!» Герой приносит свой малый космос в жертву большому божественному космосу, с которым он будет равен, когда пройдет страшный путь обряда инициации. Он подобен Парсифалю, отправляющемуся на поиски священного Грааля, которого на пути ждут немалые приключения.

Кого же он оставляет дома, что это за персонаж, который задает ему каверзные, но ненужные уже вопросы, кто этот фамулус, который сопровождает его до ворот дома, держась за стремя его лошади? Это не что иное, как Тень героя. Тень – чрезвычайно опасная сущность, и герой совершенно правильно делает, стараясь перед дорогой освободиться от своей Тени, этой опасной и каверзной спутницы, от которой можно ждать столь многих неприятностей, которая будет тянуть его домой к привычному очагу, потому что она не разделяет его стремления к освобождению от ложных покровов Персоны. Другое дело – лошадь – это его Анима. Вот кто будет его верным спутником, вот кого он берет с собой в свою долгую дорогу, вот кто будет поддержкой и опорой в пути, женское земное начало, которое он берет с собой. Анима понимает тайный язык, которым герой заговорил со слугой-Тенью на тайном языке, чтобы испытать его. Слуга не понял его потому, что слуга-Тень – это слуга дьявола, который не понимает языка тех, кто встал на путь божественной индивидуации.

Важно также и то, что перед тем, как сесть на лошадь, герой отправляется в конюшню. Это архетипическая пещера, куда герой спускается за своей Анимой. Такие архетипические образы часто видятся в сновидениях. Необходимо обращать внимание на такие сновидения, они призывают нас к новому пути. Ведь то, что происходит с героем, и есть сновидение. И

это очень важное сновидение. Пусть не смущает, что в сновидении все не так, как в обычной жизни – что люди говорят невпопад, а слуги не понимают своих хозяев.

На самом ли деле мы хозяева в собственном доме? Ни жена, ни дети не сопровождают странника. Мужское и женское сливаются в одном в начале божественного пути. Герой становится божественным андрогином, все мирское ему теперь чуждо и непонятно, ведь не только слуга не понимает героя, но и герой перестает понимать слугу.

Куда же отправляется герой – в Индию или Китай, в Индонезию или к индейцам Пуэбло, чтобы набраться у них восточной мудрости? Он не знает сам. Дорога и Анима укажут ему верное направление. Герой – представитель не мыслительного, интуитивного типа, он экстраверт, поэтому он устремлен не вовнутрь себя, а во вне, в предстоящую дорогу. Его главная цель – освободиться от оков домашнего очага, от ложных покровов Персоны. Поэтому когда герой говорит: «Прочь отсюда!», он тем самым намекает, что путь его лежит через смерть. Фрейд в одном из немногих своих трудов, в котором он не придерживается жестко своих сексуальных догматов, рассказывает историю о своем внуке, который играет катушкой, отбрасывая ее от себя и говоря «Прочь» (Fort!) и притягивая ее назад со словами «Здесь!» (Da!). Здесь с не оставившей под конец жизни великого ученого проницательностью Фрейд замечает, что речь идет об игре со смертью. «Прочь» – это прочь от жизни – когда все пропадает из виду. Да – это обратно от смерти к жизни. Нашему герою нескоро придется, если вообще придется, сказать себе Да, его путь слишком долг и мучителен, не каждому под силу преодолеть коварные регрессивные заслоны коллективного бессознательного и выйти из него чистым и готовым к новой жизни. Смерть не является целью. Она, как бумеранг, возвращается в другой жизни, в другом воплощении. Но пока герой только вышел из дому. Он полон решимости. Прочь отсюда, из ложного мира пустых идентификаций. В путь, каким бы долгим он ни был! Пожелаем ему мужества в его нелегкой дороге.

## 4. ЛЮДВИГ БИНСВАНГЕР

Бытие-здоровым-в-мире есть позволение сущему быть таким, каково оно есть. Напротив, душевная болезнь означает невозможность безмятежно пребывать среди вещей. Среди знакомого, теплого пространства дома и близких. В болезни *Dasein* опустошается, омиряется, ему начинает сопутствовать аутизм и зловещесть. Оно стремится как-то себя заполнить. И поскольку мир перестает быть знакомым и нужным, человек ищет другого мира, чтобы как-то заполнить брешь в своей экзистенции. Он стремится уйти из привычного пространства в поисках другого в надежде на заполнение и адекватность своему состоянию. Эта невозможность спокойного и мирного *пребывания* (*Aufenthalt*), неспособность примириться с беспорядком и несогласованностью вещей подразумевает экстравагантность и отчуждение от всего привычного и прежде родного. Слова теряют свой смысл, и общение с другим становится невозможным. Ему показалось, что он велел слуге привести из конюшни свою лошадь, но *что* он сказал на самом деле, неизвестно. Ассоциации и язык рассогласовываются. Он думает одно, а говорит совсем другое, если вообще что-то еще говорится. Близкие уже не могут понять такого человека, они пытаются подходить к нему с прежними мерками, но из этого ничего не выходит. Окружающий мир (*Umwelt*) становится шатким и угрожает исчезновением.

Происходит расщепление согласованности опыта на альтернативы, на жесткое или – или. Отсюда – бегство как экстремальный путь в попытке заполнить экзистенциальную брешь. Для такого человека невозможна середина, он шарахается от одной альтернативы к другой. Так Элен Вест истощает себя мукой желая похудеть и тут же набивает свою утробу. Так и этот человек в поисках выхода своего *Dasein* из опустошенного и зловещего круга стремится вырваться наружу, чтобы, возможно, через минуту повернуть резко назад. Куда он стремится, он сам не знает. Он заполняет бреши в своем опыте все новыми идеями или одной идеей, полностью охватившей его рассудок. Бороться с такими проявлениями невозможно и нет смысла. Опустошенное *Dasein* изводит самое себя, оно хватается слепо и ошибочно в своем выборе средств. Невозможно найти путь назад из этой экстравагантности, и человек запутывается в ней все больше и больше. В нем господствует *Тревога* подчинения другой стороне альтернативы. Во всем теперь ему чудится беспокойное. Во всех *Dasein* чует врагов. В этом дефектном экзистенциальном модусе отчуждение и преследование производит ложное впечатление первоначальной иллюзии успокоения. Прежние близкие утрачивают знакомые черты, они становятся преследователями, от них надо убежать. Как с ними можно пребывать в едином мире, если они не понимают самых простых вещей! Все приходится делать самому, взваливать на себя, самому седлать лошадь, самому открывать ворота, чтобы бежать прочь отсюда. Здесь больше нет знакомого, теплого, здесь чужие непонимающие лица, здесь страшно. Добродушный слуга недоумевает и, сам того не желая, превращается в преследователя. Его простодушный вопрос: «Куда вы едете?» звучит зловеще и иронически. Как он может понять, если миры их теперь больше не пересекаются. Герой начинает галлюцинировать, он слышит вдалеке призывно звучащие трубы, но слуге ничего этого не слышно. Галлюцинация, так же как и преследование, действует в качестве иллюзорного защитного механизма, который дает модус некой экзистенциальной мотивации экстравагантного поведения. Если видятся трубы, означающие призыв, значит его бегство бессмысленно. Галлюцинация, по сути окончательно омиряющая *Dasien*, действует поначалу успокаивающе, давая иллюзию ободрения. Если слышится звук трубы, значит это призыв, значит надо торопиться.

Это «падение»-в-мир, невозможность бытия-вместе-с, невозможность *схватченности* кем-либо предопределяет одиночество-в-болезни, одиночество странствия, бессмысленного, но поначалу кажущегося единственным целительным *выходом*.

Но опустошенное, омирненное Dasein поначалу пытается также пользоваться *прикрытием*, которое может являться в виде иллюзии обычного разговора с близкими о том, что все нормально, просто он хочет попутешествовать – вот слуга, вот конюшня с лошастью. Создается пустая видимость хорошо знакомых вещей, которая тут же и разрушается, расслабляется, потому что ответа на эту кажущуюся попытку контакта он уже не слышит. Его не понимают, он говорит на каком-то другом экзистенциально чуждом языке.

Существование, таким образом, *истирается*, уходит из обычной экзистенции в несвободные формы умопомешательства. Dasein отдает себя в руки сил, чуждых ему. Человека как будто что-то гонит из дому в его непоколебимой уверенности и *решимости*.

Власть Ужасного охватывает человека в невозможности объяснить, невозможности остановиться. Чрезмерная *забота* близких воспринимается как каверзная навязчивая угроза чуждых сил, от которых нужно поскорее освободиться, спастись бегством. Лишь так можно достигнуть своей цели. Но эта цель иллюзорна, потому что в сознании уже господствует инверсированная логика. Чтобы достичь цели, нужно убежать прочь, но, когда задаешься вопросом, в чем же состоит эта цель, то оказывается, что цель в том и состоит, чтобы убежать, попытаться спастись бегством. И близкие наконец понимают, что бороться с этим бессмысленно. Поэтому слуга не пытается ни поехать с ним, ни уговорить его остаться. Он понимает, что экзистенциальное сотрудничество с бывшим господином уже невозможно.

## 5. ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

Работа искусства сводится к накоплению новых приемов расположения и обработки словесных материалов. Если бы мы имели дело с обыкновенным рассказом, то его завязка – отъезд из дома – вполне традиционная и нормальная завязка, известная еще фольклору: «герой уезжает из дома», *отлучка*, – выглядела бы совсем не так. Было бы сказано, что за героем из дому «гурьбой выбежали дети», что жена «с заплаканным лицом молча глядела ему вслед» и так далее. Слуга, разумеется, тоже вел бы себя совершенно иначе.

У Кафки обычно бывает все наоборот. Если слуга – то он только мешает, если есть письмо, то оно не отсылается по месту назначения, если герою говорят самую важную новость, за которой он охотился на протяжении всего повествования, он в эту самую минуту, когда ему эту новость готовы сообщить, засыпает. Таков один из приемов *обновления* словесного материала, создания художественной формы, отталкивающейся от старых, изживших себя, форм.

У Льва Толстого есть неоконченный рассказ, как офицер едет с Крымской войны домой. Он въезжает в аллею, вдруг навстречу ему выбегают жена и дети. Но у него нет никаких жены и детей. Он случайно въехал в свое будущее. Толстой сделал попытку попасть в будущее словесности.

Основным приемом искусства является *остранение* вещей и затруднение формы, увеличивающих трудность и долготу восприятия. В данном случае писатель действует тем способом, что напротив рассказывает все предельно коротко. Нет никаких обычных в таких случаях зачинов – «В погожий апрельский денек, когда солнце едва выглянуло из-за деревьев, я велел старому слуге Василию вывести из конюшни мою лошадь...» и так далее. Все здесь предельно лаконично, и именно это производит эффект формальной новизны. Этот основной прием разворачивается и далее. В оболочке привычных вопросно-ответных форма диалога мы на самом деле здесь диалога не видим. Эта вопросно-ответная форма не заполнена содержанием. Собеседники друг друга не слышат, а если и отвечают, то невпопад и как-то странно. Между ними отсутствуют привычные жанрово обусловленные связи – если слуга, то должен выполнять приказания и т. д. В сущности, рассказ, который мы имеем, это не что иное, как очередная версия «Дон Кихота» (и тем самым рыцарского романа). Отважный (безумный) герой выезжает из дома в поисках подвигов. Его оруженосец (слуга) следует за ним. Здесь опять пустотный поворот приема. Санчо Панса из добродушного и верного слуги, следующего повсюду за своим господином, превращается в какое-то колючее ироническое существо, которое не только не желает следовать за своим господином, но еще задает какие-то высокомерные вопросы.

Однако наиболее странным является в рассказе то, что все эти странности подаются как самое обычное дело. И в этом весь Кафка. Если бы Толстой захотел написать историю о странном отъезде из дома, он мог бы написать ее, например, от лица лошади, той, что слуга отказался выводить из конюшни: «Человек, который обычно ездил на мне, никогда не запрягал меня и не кормил. Другой человек, который назывался слугой первого человека, напротив всегда кормил, чистил и запрягал меня, но никогда на мне не ездил. Теперь же тот человек, который обычно запрягал меня, почему-то отказывался это делать, а тот, который ездил на мне и назывался моим и его хозяином, не кричал и не ругал его за это, что по моим понятиям было бы правильным делом хозяина по отношению к слуге, но сам пошел в конюшню, неловкими движениями рук оседлал меня, и мы поехали к воротам. У ворот я понял, что человек, которого называли слугой, не только не собирается сопровождать нас, но понял также, что мы едем не на прогулку, а неизвестно куда и зачем, в какое-то неизвестное и непонятное самому хозяину место».

В сущности, то, что предлагает здесь Кафка, это антисказка. Герой уезжает из дома, после этого он должен встретить волшебное животное, которое подарит ему чудесную вещь, потом появится волшебный лес, избушка на курьих ножках и т. п. Здесь же начало сразу переходит в конец, хотя значительность происходящего предполагает в качестве возможного развития событий и лес, и бабу Ягу, и золотые яблоки.

В искусстве, особенно в новом, непривычном для обывателя, форма создает для себя содержание, то есть важно не то, что происходит, а то, как оно происходит, и от того, как оно происходит, появляется новое «что», новое содержание. Для того слуга и не понимает господина, для того герой ведет себя так странно и необычно, чтобы создать новую форму, которая повлечет за собой новое содержание – совершенно необычную ситуацию чего-то немотивированного, но в то же время в высшей степени значительного.

Кафка использует здесь прием *отсутствия формы*. Тут нет ни привычных в искусстве мотивов ложного узнавания или ошибки, нет любви, преступлений, нет тайны. Вернее тайна есть, но она формируется на отсутствии тайны в обычном смысле этого слова.

Основные частные приемы здесь – напряжение и сжатие формы. Хотя в определенном смысле рассказ Кафки можно назвать и традиционным. Так для образования сюжета необходимы действие и противодействие, что мы имеем здесь налицо в конфликте между героем и слугой. По сути дела слуга это не только Санчо Панса, но и доктор Ватсон, «постоянный дурак», который нужен только для того, чтобы было кому рассказывать свои хитроумные версии и было кому совершать ошибки. Эта функция слуги здесь налицо в виде неумелого противодействия герою.

Новелла с отрицательным концом – тоже не новинка. Здесь искусство действует, как язык. Допустим, если форма родительного падежа слова *стол* имеет окончание *-а*, то в именительном падеже никакого окончания как бы вообще нет. Но это отсутствие окончания и есть окончание именительного падежа у существительных мужского рода. Этим приемом умело пользуется Кафка.

Загадка, присутствующая в рассказе, как и всякая загадка, не просто параллелизм с выпущенной второй частью, а игра с возможностями провести несколько параллелей. Так возможно несколько мотивировок внезапного отъезда героя – срочное, не терпящее отлагательств дело, внезапное немотивированное желание либо сумасшествие. Мотив трубы дает также множественную мотивировку. Возможно, это спутники издалика зовут героя потопиться, возможно, герой просто помешанный и звук трубы ему чудится, или наконец это некая потусторонняя труба, которая своим призывом переводит действие в совершенно иной, мистический план. Все три версии существуют одновременно.

Античная драма заканчивалась последними словами героя, которые назывались *гнома*. Это была ударная концовка, пуант текста, она встречается и у Софокла, и у Еврипида. В «Горе от ума» Чацкий кричит: «Карету мне, карету», в нашем рассказе герой повторяет «Прочь отсюда!» Как видим, различия между традиционным и новаторским в искусстве имеют относительный характер.

## 6. ЖАК ЛАКАН

Каждый из вас, если его спросить, что стоит в центре этого рассказа, наверняка скажет, что это диалектика раба и господина. Правильно, но в чем состоит эта диалектика, к чему она приводит, и, главное, в чем коренятся ее истоки? Вот на этот вопрос вам будет ответить трудненько. Истоки этой диалектики – в Отце, да-да, в Имени Отца. Вы спросите, где же здесь отец, ни о каком отце ничего не говорится. Но нельзя все принимать за чистую монету.

Роман Якобсон, мой близкий друг, говорил мне, что если хочешь понять один маленький текст, надо держать в голове *все* тексты. У Кафки, если вы читали Кафку, а если не читали, то надеюсь, что прочтете в будущем, символ Отца имеет всегда огромное значение. Вопрос, куда бежит герой в разбираемом нами тексте, непрост. Но я думаю, ответ таков: он бежит от отца. Это как бы продолжение или фрагмент, расширение известного рассказа того же автора «Приговор», когда сын разговаривает с немощным отцом. Но отец только кажется немощным. На самом деле он, как никогда, преисполнен символической власти, он по-прежнему является Господином и спокойно отправляет сына на смерть. Вот и теперь сын бежит навстречу смерти.

Здесь мы подходим к истинной подоплеке диалектики раба и господина, как она раскрывается в этом тексте. Почему слуга и господин меняются местами? Потому что бывший господин теперь находится в руках куда более могущественного господина, абсолютного Господина, имя которому Смерть, и слуга является лишь отображением в Другом символического коррелята этой навязчивой охваченности смертью, одержимости смертью. И не только смертью, но и психозом как ирреальным проводником смерти. Разорванная цепочка означающих невозможность коммуникации, которая явным образом имеет здесь место, и набирающая силу за текстом метафора Отца – все свидетельствует о психозе.

Что такое психоз? Это желание, которое не может быть удовлетворено в Другом. Это нехватка бытия, хватившая через край. При этом надо помнить, что суть психоза не в потере реальности, как думают те, кто читал Фрейда слишком поверхностно, – психоз состоит в той силе, которая вызывается к жизни на месте этой зияющей дыры в реальности, в той силе, которая заступает место реальности.

Состояние субъекта зависит от того, что происходит в Другом. Что же там происходит? То, что там происходит, артикулировано как дискурс. Это бессознательное. Оно артикулировано как дискурс Другого. Бессознательное никогда не молчит и не говорит «нет», как любил повторять Фрейд. Почему в данном случае бессознательное в лице слуги говорит «нет»? На самом деле оно говорит «Да!». Когда слуга спрашивает: «Куда вы едете?», – он тем самым восполняет желание своего господина как нехватку в Другом. «Куда вы едете?» означает «Как бы я хотел отдать концы вместе в сами, но извините, я еще не закончил своих земных дел».

Человеческое бытие нельзя постичь вне безумия, но диалектика безумия как смерти символизации в Другом подразумевает, как на грех, что спятил герой, а психические разрушения происходят в слуге – аутизм демонстрирует и неадекватные вопросы задает не кто иной, как слуга. Потому что у Кафки Символическое всегда на службе у Реального. Вся эта чиновничья и судейская шатия это просто символические прислужники смерти как абсолютного Реального.

Что такое вообще желание, если оно предстает в форме галлюцинаторного удовлетворения, как в данном случае? Ибо тот факт, что слуга не слышит никаких звуков труб, означает лишь, что герой бредит и галлюцинирует. Если желание удовлетворяется галлюцинаторно, это свидетельствует о существовании другого регистра. Желание удовлетворяется вовсе не там, где ждет настоящее удовлетворение. Почему желание представляется чем-то другим по

отношению к тому, что оно есть на самом деле? Почему Фрейд всегда называет желание сексуальным? Желание существует только в виде реакции на нехватку в реальности Другого. Поэтому любое желание сексуально. Поскольку любое желание есть желание Другого. Наличие же сопротивления желанию – это лишь состояние интерпретации, которую субъект дает себе на данный момент, это способ, посредством которого он интерпретирует ту точку, в которой он в данный момент находится.

При этом не следует упускать из виду важность автоматического повторения при психозе. Возможно, эта сцена, которая изображена в рассказе, повторяется изо дня в день. Каждое утро субъект выходит из дома, заставляет слугу выводить из конюшни лошадь (и слуга именно поэтому уже не реагирует на все это, так как он знает, что за всем этим последует), потом он выводит коня, едет за ворота, а затем возвращается, и на следующий день все начинается сызнова как ни в чем не бывало. Сейчас он говорит: «Прочь отсюда!», а через полчаса как миленький прискачет обратно. В этом, я убежден, состоит как раз важная особенность сексуального. Не думайте, что сексуальное – в изображении постельных сцен, а что жизнь это прекрасная богиня, явившаяся на свет, чтобы произвести в итоге прекраснейшую из всех форм, будто есть в жизни хоть малейшая способность к свершениям и прогрессу. Жизнь – это опухоль и плесень, и характерно для нее, о чем писали многие и до Фрейда, не что иное, как склонность к смерти.

## 7. ЗИГМУНД ФРЕЙД

Для того чтобы истолковать сон, необходимо вскрыть его латентное содержание. (Тот факт, что здесь мы имеем дело со сновидением или с неким его подобием, не вызывает сомнения; именно в сновидении социальные и личные отношения меняются на противоположные, только в сновидении не охотник стреляет в зайца, а заяц в охотника; только в сновидении слуга ведет себя, как хозяин, а хозяин, как слуга.) Мы располагаем двумя методами вскрытия латентного содержания сновидения – анализ исторического материала и анализ символов, которые присутствуют в сновидении. Исторический материал мы черпаем обычно из ассоциаций, предоставляемых нам пациентом-сновидцем. В данном случае это невозможно. Но поскольку анализ биографического материала представляет собой фундаментальное значение, то в данном случае мы должны воспользоваться теми сведениями из биографии писателя-сновидца, которыми мы располагаем, и теми фактами его творчества, которые у нас есть помимо разбираемого произведения. Главным невротическим мотивом, определившим несомненно всю дальнейшую жизнь Кафки, была его борьба с авторитарным отцом, который подавлял его и в детстве, и когда он был уже взрослым. Кафка в знаменитом Письме к отцу признается, что в детстве так боялся его, что не сомневался в способности отца физически уничтожить его или, как он пишет, разорвать его на части. Страх перед отцом, имевший несомненную Эдиповскую окраску, был так велик, что Кафка, будучи два раза помолвленным, так и не смог жениться. Что в этом был повинен страх перед отцом, он сам признавался в дневнике. Что особенно важно для анализа нашего материала, Кафка никак не мог заставить себя уйти из отцовского дома и зажить отдельной жизнью, хотя на некоторое время ему это и удавалось.

Главными защитными механизмами, вступающими в силу на закате Эдипова комплекса, являются страх кастрации и отождествления себя с агрессором. Все это мы видим в биографии Кафки, который пытался либо примирить себя с Отцом, либо просто бежать от него. Бежать, как уже говорилось для того, чтобы начать нормальную сексуальную жизнь.

В нашем материале мы видим несколько мотивов – внезапный, ничем не мотивированный отъезд из дома, странное поведение слуги, езду на лошади и задержку перед воротами дома. Разберем каждый элемент по отдельности для того, чтобы потом воссоздать целостную картину латентного содержания сновидения. Ясно, что мотив преследования здесь играет не последнюю роль. Герой бежит из дома, как будто за ним гонятся. Он боится, что его преследует отец, как это видно из других рассказов Кафки, прежде всего из новеллы «Приговор», где отец приговаривает сына к казни. Дополнительный мотив, тесно связанный с преследованием, это гомосексуальность. Именно так можно объяснить странные панибратские взаимоотношения героя со слугой, когда слуга позволяет себе учительский тон по отношению к нему, не выполняет приказаний и задает непозволительные для слуги вопросы. Ясно, что между этими людьми были выстроены какие-то тягостные для обоих отношения. Можно предположить, что это были гомосексуальные отношения (как замена отношений с отцом), от которых прежде всего и хочет убежать герой. (О том, что паранойя, с которой мы в данном случае несомненно имеем дело – сверхценное желание бежать, навязчивое преследование, – тесно связана с гомосексуализмом, страхом того, что тебя, так сказать, «настигнут» сзади, мы показали подробно в нашей работе о параноидной деменции президента Шребера.)

Куда же бежит герой? Какова его цель? Он как будто не знает этого. Здесь нам поможет анализ символов сновидения. Мотив езды на лошади, как и всякое ритмическое движение, танцы, подъемы по лестнице и на гору символизирует половой акт. Всякий, кто знает старинное швабское выражение «вывести лошадку из конюшни», не станет сомневаться в

правильности этого толкования. Итак, тот факт, что герой садится и собирается ехать на лошади, символизирует его стремление к гетеросексуальной нормальной жизни. В этом смысле можно сказать, что, когда слуга отказался выполнять приказание героя привести лошадь из конюшни, сделав вид, что не понял его, он на самом деле отлично *понял*, что имеет в виду герой, и именно поэтому отказался исполнять приказание. Дополнительные символы женских органов – труба, звуки которой галлюцинаторно слышит герой-параноик, и, в особенности, такой распространенный символ женских гениталий, как ворота, – говорят, что мы на верном пути.

То, что герой не знает о своих намерениях (не знает об истинном скрытом содержании своего сновидения), обычное явление. Можно сказать, что он не просто не знает, он лишь полагает, что не знает. Возможно, что в нашем материале он и на уровне явного содержания сновидения знает, чего хочет, но притворяется, что не знает, чтобы попытаться сбить слугу-преследователя с толку, что ему явно не удастся. Обычно мы просто спрашиваем сновидца, о чем его сновидение, и он может сразу нам об этом сказать. Но то, что мог бы сказать нам Кафка, было бы возможно, если бы сновидение было ему уже не нужно, если бы бессознательное стало уже сознательным, на место Оно встало Я. Он мог бы сказать: «Я настолько боялся отца, что, имея намерения жениться и дважды пытаясь это сделать, не сделал этого из страха перед отцом, так и оставшись один, не в силах победить этот страх». Если бы Кафка смог сказать это нам так прямо, его жизнь наверное стала бы легче, но мы лишились бы тогда его удивительных произведений. Сновидения и художественные произведения никогда не говорят прямо, но от этого они говорят не менее красноречиво.

Заминка перед воротами, символизирующими вход в женские гениталии, означают страх перед нормальным коитусом и амбивалентность в отношении своего бывшего гомосексуального партнера. Оттого герой не едет сразу за ворота (не преступает к половому акту), а вступает в ненужные прения со своим пронизательным слугой-преследователем, который своим якобы наивным вопросом: «Куда вы едете?» – на самом деле говорит: «Уж я-то знаю, чего ты хочешь!»

Мы не знаем, удалось ли герою войти в ворота (совершить нормальный половой акт). Мы оставляем его у ворот, в раздумии, хотя и полным решимости уехать. Однако сам мотив отъезда также имеет символическое значение. Когда во сне видят отъезд, езду по железной дороге, путешествие, уход из дома, это означает умирание. Об умершем обычно говорят, что он уехал, или что он путешествует. В нашем материале проявляется характерная для паранойяльного сознания амбивалентность по отношению к сексуальной жизни, которая мыслится одновременно в терминах вторичной кастрации (страх сексуальной жизни – страх кастрации) и в терминах влечения смерти. Несколько лет назад моя ученица Сабина Шпильрейн показала тесную связь между половым актом и смертью и – шире – между созиданием и разрушением, рождением и смертью. Говоря словами наших последних исследований, мы можем утверждать, что человеком движет не только Эрос, не только инстинкт удовольствия и продолжения рода, но и стремление к смерти как обратная сторона первого. Сновидение является галлюцинаторным исполнением желания, но человек не всегда знает, в чем состоит его истинное желание, поэтому в сновидении могут скрываться два пласта. В первом, более поверхностном, – желание благополучной сексуальной жизни и с этой целью бегства из-под авторитарной отцовской опеки; во втором, более глубинном пласте – осознание невозможности этого благополучного исхода компенсируется стремлением к смерти как разрешению этого неразрешимого конфликта и как наказанию за нарушение запретов, наложенных отцовским комплексом. Оба эти комплекса в нашем материале остаются неразрешенными.

## 8. МИХАИЛ БАХТИН

Герой есть воплощенная в слове точка зрения на мир. Герой Кафки смотрит на мир со страхом и ужасом. Он боится мира. И страх этот происходит из принципиальной неотвеченности слова, его нераспознаваемости в Другом. Он говорит, но его никто не слушает и не понимает его слов. Поэтому он и стремится выйти из этого топоса, где слово его неостребовано, туда, где он надеется быть услышанным. Он идет на зов трубы. Он *откликается* на него. Это пока что не речь, не членораздельное слово, но это призыв к слову, надежда на ответное слово.

Редукционизм Кафки – в этой всегдашней неотвеченности. Поэтому так часто у него появляются животные – насекомое в «Превращении», мышь, крот. Животное – символ того, кто не может ответить. Лошадь говорит у Толстого, но у Кафки – лошадь лишь средство передвижения, окончательно редуцированное в плане речи существо. Но не будучи понятным и услышанным, герой предпочитает бессловесную лошадь враждебному молчанию молчащего, хотя и умеющего говорить Другого. В этом смысле Другой у Кафки дан как антипод подлинного Другого, антипод живой речи. Если он и говорит, то он говорит не то и не так, от него не услышишь доброго, *проникновенного* слова. Враждебность Другого и отсутствие проникновенного слова есть сущность и причина тотального кафкианского одиночества героя. Но в этом одиночестве больше истины, чем в пустых пересудах с непонимающим тебя Другим.

Мир без понимающего Другого – есть мертвый и враждебный мир, и герой готов куда угодно бежать из него в поисках подлинного Другого. Если слово произнесено, оно жаждет получить ответное слово. Любое слово хочет быть услышанным и понятным, даже заведомо ложное слово. У Кафки, таким образом, мы видим реализацию *поэтики редуцированной речи*. В ответ на речь – либо полное молчание, либо симуляция речи, отнекивание. Слушающий как будто не пускает собеседника вглубь себя, не дает себе *заразиться* его словом.

Кафка совершает своеобразный антидостоевский антикоперниковский, даже, можно сказать, птолемеевский переворот в литературе. Если у Достоевского слово настолько проникает в сознание, что от этого делается больно, у Кафки герои играют со словом, как об стенку горох. Они либо вообще не слышат, либо не понимают, а если понимают, то что-то совсем другое. Поэтому они говорят невнятно и непонятно, шарахаются от слова, как зачумленного, слово в их руках, как оружие, как камень или как угрожающе занесенный над головой Другого кулак.

Если у Достоевского сознанию героя противостоит равноправный мир других сознаний, которые взаимодействуют в коммуникации, то в редуцированном мире героев Кафки как бы нет вообще ни одного сознания. Это был бы мир автоматического поведения, как у Салтыкова-Щедрина, если бы мы не видели сколь мучителен этот мир. Но мучительность, стало быть, все же наличие сознания, проявляется не через слово, а через жест. «Тогда я сам оседлал коня и поехал». Легче сделать что-то самому, даже нечто тебе несвойственное, чем объяснить это Другому. Своеобразие Кафки в том, что подразумевается, что раз уж не понимают таких простых вещей, как просьбу запрячь лошадь, то что уж там говорить о проникновении в душу человека. Об этом не может быть и *речи*.

Речь может быть только внешней, следящей, оценивающей и выносящей приговор. Слово выступает только как официальное, наподобие слова советского диктора с интонацией анонимной угрозы в голосе. Так слуга судит и оценивает поступки героя, и герой с легкостью встает в позицию судимого и оцениваемого. У Кафки вообще всегда герой с легкостью становится обвиняемым и оправдывающимся. Но при этом добиться оправдания невозможно, когда слово Другого закрыто душе, более того, невозможно добиться предъявления вины,

как этого не может добиться семья Амалии в «Замке», так как для этого необходимо слишком много речевых усилий со стороны высших инстанций, на которые они не способны. Поэтому наиболее типичное поведение героев Кафки это *игнорирование* слова Другого, как будто оно не было произнесено вовсе. Реагируют только на жест или на вердикт, который является словом лишь формально, а по сути есть жест, перформатив, как говорят западные философы. Этот вердикт настолько окончательный и сокрушительный, что оправдаться невозможно, можно только сделать попытку убежать. Это вердикт-жест: «Ты мне больше не сын! Вон отсюда!» Поэтому слуга больше и не подчиняется приказаниям выгнанного из дому героя, который уже стал персоной *non grata* в собственном жилище.

У Достоевского герой протестует прежде всего через слово, через прение, полемику. У Кафки, если протест вообще возможен, то только вне речи или внутри фальсифицированного подобия речи. У героя тоже нет способности к диалогическому слову. «Прочь отсюда!» звучит тоже как поднятый кулак. Да и что можно еще ответить на окончательное авторитарное слово приговаривающего вердикта!

У Достоевского всегда нечто не решено, не определено, что и проявляется в диалоге. У Кафки все всегда предreshено. Герой может проявлять чрезвычайную настойчивость и целенаправленность, но эти проявления не диалогичны, они идут помимо коммуникации. Даже когда герой говорит: «Не знаю сам», – это не звучит как нечто неопределенное, а скорее как некий окончательный приговор самому себе.

Почему же кафкианский герой лишается возможности диалога? Можно сказать, что герои Кафки психически неполноценны, но герои Достоевского тоже, как правило, психически нездоровы. Но истерическое слово героинь Достоевского невозможно без вопрошания ответной реакции. Слово у Кафки это *аутистическое* слово, если воспользоваться выражением профессора Е. Блейлера. Оно говорится никому, ни по какому поводу и не попадет. Оно в диалогическом смысле обесценено. Если у него и есть адресат, то он где-то далеко, прочь отсюда. Когда молчат истерические больные, то они молчат так, как будто говорят: «Услышьте, как я молчу. Заговорите со мной!» Аутистический человек застывает в своем молчании подобно камню, а если вдруг начинает говорить, то речь его обращена в никуда и не может быть услышана и понята.

Если герои Достоевского никогда не совпадают с самими собой, то герои Кафки слишком совпадают с собой. В этом их монологическая сила, но в этом и речевой провал современной литературы, которая либо ритмизирует речь, как у Андрея Белого, либо плетет из нее бесконечный узор цитат, как у Джойса, либо увязает в длиннейших описаниях прошлого, как у Пруста, либо навязчиво повторяет одно и то же, как у Фолкнера. Парадоксальным образом современная литература, столь, казалось бы, углублено и утонченно работающая со словом, знаменует собой смерть живого слова, во всяком случае, окончательный приговор ему. В этой смерти речи писатель Кафка сыграл не последнюю роль, справедливо считаясь одним из основоположников новейших литературных течений.

За смертью речи закономерно следует смерть самого автора (название эссе современного западного философа), за смертью автора, очевидно, последует смерть самой литературы.

## 9. ПОСЛЕСЛОВИЕ

Предлагаю вернуться к началу текста, к самой, на первой взгляд, неадекватной интерпретации с точки зрения теории речевых актов Джона Остина. Она обращает внимание на то, что лежит на поверхности, на феноменологию текста в медицинском значении этого слова. Действительно, все речевые акты, которые здесь изображены, неуспешны. Нот так было во всем творчестве Кафки.

Вся творческая судьба Франца Кафки (включая его жизнь, как она засвидетельствована в документах, письмах и биографических материалах) могла бы рассматриваться как цепь неуспешных речевых актов: в детстве и юности зависимость от грубого брутального отца порождает невозможность освободиться и зажечь самостоятельной жизнью – все попытки сделать это тщетны; не получается обеспечить себе свободу, обеспечить возможность для спокойного творчества – самого главного в жизни; попытки жениться несколько раз срываются; все три романа остаются недописанными; письмо отцу («Письмо Отцу») – неотправленным; любимая женщина (Милена Есенская) – потерянной; все творчество кажется неудавшимся – Кафка завещает Максу Броду уничтожить все его рукописи. Однако и эта последняя воля не выполняется.

Но, взглядевшись внимательней, можно увидеть, что эта неуспешность достигается Кафкой как будто специально, он будто нарочно стремится к ней. Говоря серьезно, никто не мешал ему уехать из дома отца и жить одному, никто не мог помешать ему, взрослому человеку, жениться. Всякий раз он отказывается от брака без каких-либо видимых причин. Он мог бы послать письмо отцу по почте, однако он делает все возможное, чтобы письмо в руки отца не попало – он отдает его матери с просьбой передать письмо отцу (ср. с просьбой Максу Броду уничтожить рукописи), отлично понимая, что мать этого никогда не сделает.

Что же в результате? Болезненный ипохондрик, шизофреник, неуверенный в себе чиновник, тихий еврей из Праги, вечно больной и недовольный жизнью, становится после смерти величайшим писателем XX века, кумиром культуры нашего столетия. Кажущаяся неуспешность во время жизни оборачивается гиперуспешностью после смерти.

Каков был культурный фон, который окружал его творчество? Это австрийский экспрессионизм, наследие австро-венгерского модерна. Смысл экспрессионизма и основная его характерная черта состоит в том, что он гипертрофирует системность, но при этом искажает элементы системы, обостряя знаковый характер этой системности. Разупорядочение мира у Кафки происходит не от нарушения норм, а от слишком усердного их выполнения. У Кафки главенствует всегда некий высший Закон, проявления которого носят хотя часто неожиданный характер, но всегда строго детерминированный. Изображение искаженных речевых действий – одна из характерных особенностей прозы Кафки. Причем эти искажения идут именно по тем линиям, которые знакомы нам по жизни автора. Либо это неуспешность самых элементарных речевых действий, когда человек говорит что-то другому, а тот ему не отвечает, либо наоборот, когда самые невероятные речевые акты становятся гиперуспешными.

Так, в рассказе «Приговор» дряхлый, немощный отец вдруг кричит (неизвестно из-за чего) своему сыну: «Я приговариваю тебя к казни – казни водой» – и сын после этого немедленно бежит топиться. И в том и в другом случае подчеркивается, артикулируется сама сущность речевого акта, анатомируется его структура.

Своеобразным памятником неуспешности / гиперуспешности речевого поведения является знаменитое «Письмо Отцу», в котором Кафка, с одной стороны, показывает, что отец своими «ораторскими методами» воспитания – руганью, угрозами, злым смехом –

добивался обратного тому, чего хотел от сына, превращая его в запуганное и зависимое существо.

Но, с другой стороны, Кафка признает, что именно таким, каким он вырос – запуганным, вечно боящимся отца, никуда не годным – он обязан этому воспитанию, которое в этом смысле было успешным. Возможно, если бы не отец, то Кафка женился бы, сделал карьеру, меньше страдал психически и не так рано бы умер. Но тогда возможно, он не написал бы «Замка».

Именно структуру этого последнего произведения определяет диалектика неуспешности и гиперуспешности. С одной стороны, чиновники Замка принадлежат к высшей упорядоченной и упорядочивающей структуре власти – отсюда их страшное высокомерие. С другой стороны, чиновников отличают неадекватные слабости, проявляющиеся в их речевом поведении. Они при всем своем высокомерии робки, нерешительны и ранимы. Так, Сортини вначале пишет грубую записку Амалии, где в оскорбительных тонах требует свидания, но при этом он злится на самого себя, что эта слабость отрывает его от работы. Написав агрессивную записку, он уезжает (в сущности, убегает).

Брат оскорбленной Амалии, Варнава, устроившись на работу в Замок, подходит то к одному, то к другому из слуг с рекомендательной запиской, но слуги не слушают его, пока один из них не вырывает записку у Варнавы из рук и не рвет ее в клочья. Даже давая поручения Варнаве, ему вручают какие-то явно старые ненужные письма, а он, получив их, вместо того, чтобы сразу отдавать их по назначению, медлит и ничего не предпринимает. Кламм, один из самых могущественных персонажей романа, во всем, что касается главного героя К., проявляет робость и уступчивость. Когда землемер отбивает у Кламма Фриду, тот сразу пасует, не делая попыток ее вернуть или наказать.

По свидетельству Макса Брода, роман должен был кончиться тем, что Замок принимает К., когда тот находится на пороге смерти. Вот еще один пример неуспешности / гиперуспешности. Если уподобить Замок Царствию небесному, то финал является аллегорией отпущения грехов перед смертью в преддверии ахронной жизни в семиотическом обратном времени.

Герой Кафки похож на героя стихотворения Пушкина «Странник», когда человек явно сходит с ума, не знает, что ему делать, близкие его не понимают, и он уходит из дому. В пути он встречает, как это бывает в сказке, «чудесного дарителя».

Как раб, замысливший отчаянный побег,  
Иль путник до дождя спешащий на ночлег.  
Духовный труженик – влача свою веригу,  
Я встретил юношу, читающего книгу.

Что читал юноша в книге, странник так и не узнал. Важен сам интимизирующий жест взгляда на Другого, говорящий больше слов. Эта встреча символизировала начало позитивного пути в паломничестве героя. Юноша указывает на что-то вдалеке, «некий свет», куда и устремляется путник. Указывается ли этот свет в рассказе Кафки? Являет ли его звук трубы, который он слышит?

Мы привыкли к серьезному и трагическому восприятию текстов Кафки. Между тем, по воспоминанию того же Брода, это был человек скорее веселый, и при коллективном чтении «Процесса» в кругу друзей принято было громко хохотать. Что же они нашли там смешного?

Представим себе такую ситуацию. Никакого отца, никаких близких, никаких людей вообще. В этом сумасшедшем доме остались только двое: сумасшедший и его слуга-санитар, который сам дебил не хуже прочих. Больше никого нет, и бежать, конечно, никуда, как они сами понимают. За воротами «тьма внешняя». И вот все это, все эти зловещие и безумные

разговоры напоминают мне детский анекдот, когда врач, прогуливаясь по дурдому, видит сумасшедшего, который везет за собой консервную банку. Врач спрашивает, подыгрывая больному: «Ну что, как твоя Жучка?» – «Да ты что, псих что ли, – отвечает сумасшедший. – Какая же это Жучка? Это просто консервная банка». Врач, удивленный, отходит, подумывая о выписке излечившегося пациента. Когда врач отходит на достаточное расстояние, сумасшедший склоняется к консервной банке и говорит ей заговорщицким шепотом: «Ну что, Жучка, как мы его обманули!»

## СМЫСЛ КАК ТРАВМА

*Чего бы ни добивался психоанализ – среда у него одна: речь пациента.*

**Жак Лакан**

Идея соотнесения психоанализа и генеративной грамматики на первый взгляд может показаться странной. Тем не менее, именно сопоставление базовых категорий психоанализа и генеративной грамматики наталкивает на достаточно глубокие параллели между техникой анализа сознания, разработанной Фрейдом, и техникой филологического анализа текста в самом широком смысле.

Цель генеративной процедуры – перейти от поверхностной структуры к глубинной путем анализа трансформаций [Хомский, 1972]. Цель психоанализа – выйти от сознательного к бессознательному при помощи анализа механизмов защиты.

Глубинная структура, таким образом, представляется функционально чем-то схожим с бессознательным.

Трансформации в генеративной грамматике и соответствующие им «приемы выразительности» в генеративной поэтике напоминают «механизмы защиты» бессознательного в психоанализе.

В генеративной грамматике это такие трансформации, как пассивная, негативная, вопросительная, номинативная.

Мальчик ест мороженое. (Активная конструкция.)

Мороженое съдается мальчиком. (Пассивная конструкция.)

Мальчик не ест мороженого. (Негативная конструкция.)

Ест ли мальчик мороженое? (Вопросительная конструкция.)

Мороженое, съедаемое мальчиком. (Номинативная конструкция.)

Глубинная структура, выявляемая путем этих трансформаций: актант-субъект (мальчик), актант-объект (мороженое) и нетранзитивное отношение поедания, устанавливаемое между ними, сообщает нечто более общее и в определенном смысле сокровенное, маскируемое поверхностными структурами: не вопрос, не утверждение, не отрицание, не констатация, не инверсия актантов, даже не язык вовсе – некое абстрактное надъязыковое бессознательное. Мысль в чистом виде. Мысль о мальчике и съедании им мороженого. Мысль, не замаскированная, не перелицованная речью, если воспользоваться афоризмом из «Трактата» Витгенштейна.

В генеративной поэтике лингвистическим трансформациям соответствуют приемы выразительности – контраст, совмещение, сгущение, затемнение, конкретизация, варьирование, увеличение, обобщение. В статье «Инварианты Пушкина» А. К. Жолковский так формулирует основной потаенный смысл, «тему» (соответствующую языковой глубинной структуре) всего творчества Пушкина: «объективный интерес к действительности, осмысляемый как поле взаимодействия амбивалентно оцениваемых начал изменчивость / неупорядоченность и неизменность / упорядоченность (сокращенно: амбивалентное противопоставление изменчивость / неизменность, или просто изменчивость / неизменность)».

В дальнейшем эта абстрактная тема подвергается в творчестве Пушкина конкретизации и варьированию. Например, «в физической зоне изменчивость / неизменность предстает в виде противопоставлений движение / покой, хаотичность / упорядоченность, прочность / разрушение, газообразность / жидкость, мягкость / твердость, легкость / тяжесть, жар /

холод, свет / тьма и др.; в биологической – жизнь / смерть, здоровье / болезнь; в психологической – страсть / бесстрашие, неумеренность / мера, вдохновение / отсутствие вдохновения, авторское желание славы и отклика / равнодушие к чужому мнению; в социальной – свобода / неволя. Далее, мотивы, разделяемые в теории, в реальных текстах выступают в многообразных совмещениях. Например, в следующем отрывке мотивы неподвижность, движение, разрушение (физическая зона) служат в то же время и воплощением мотивов бесстрашие, неволя, свобода, страсть (психологическая и социальная зона)» [Жолковский, 1979: 7–8].

Кто, волны, вас остановил, Кто оковал [ваш] бег могучий, Кто в пруд безмолвный и дремучий Поток мятежный обратил? Чей жезл волшебный поразил во мне надежду, скорбь и радость [И душу] [бурную...] [Дремотой] [лени] усыпил? Взыграйте, ветры, взройте воды, Разрушьте гибельный оплот – Где ты, гроза – символ [свободы? Промчись поверх невольных вод].

В психоанализе бессознательное защищает себя от «агрессии» аналитика при помощи механизмов защиты: сопротивление (*Widerstand*), вытеснение (*Verdrangung*), замещение (*Ersatzbildung*), повторение (*Wiederholung*), сгущение (*Verdichtung*), отрицание (*Verneinung*), перенос (*Übertragung*).

Лакан в работе «Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда» подчеркивал сходство механизмов защиты с поэтическими тропами, понимаемыми им в широком яacobсоновском смысле как макрориторические элементы: «... механизмы, описанные Фрейдом как механизмы «первичного процесса», т. е. механизмы, определяющие режим деятельности бессознательного, в точности соответствуют функциям, которые эта научная школа считает определяющими для двух наиболее ярких аспектов деятельности языка – *метафоры* и *метонимии*, т. е. эффектам замещения и комбинации означающих...» [Лакан, 1997: 154].

Пример из статьи Фрейда «Из истории одного детского невроза» (Человек-Волк). Герою снятся волки на дереве. После этого он начинает бояться волков. Волк олицетворяет отца, как показывает Фрейд (то есть произошло *замещение*). Боязнь волка-отца связана с *вытеснением* увиденной, возможно, героем в младенчестве сцены коитуса родителей в положении сзади. По предположению Фрейда, на самом деле мальчик видел сцену совокупления животных, а потом произвел *перенос* ее на совокупление родителей, которого он, возможно, в действительности и не видел, но лишь хотел увидеть.

Упреки в произвольности интерпретации психоанализом своего клинического материала, что такого «не может быть!», чтобы мальчик в полтора года мог увидеть и осмыслить сцену, в которой его родители три раза подряд совершили совокупление в соответствующей позе, так же как и упреки в произвольности анализа филологом, особенно постструктуралистом художественного текста, имеют один и тот же позитивистский источник – веру в то, что так называемое объективное существование является чем-то безусловным, неким последним аргументом, *condicio sine qua non*. Однако с точки зрения постструктуралистской и более ранней лакановской философской идеологии «существование» чего-либо в прошлом скорее задается из будущего сознанием наблюдателя, исследователя. В определенном смысле травма формируется в сознании пациента самим психоаналитиком, как говорил Фрейд – *nachtraglich*, задним числом, – так же как смысл произведения формируется самим филологом, они в каком-то фундаментальном смысле создают существование травматического (художественного) события в прошлом.

Описывая позицию позднего Лакана в этом вопросе, С. Жижек пишет, что «совершенно неважно, имела ли она [травма. – В. Р.] место, случилась ли она на самом деле в

так называемой реальности. Главное, что она влечет за собой серию структурных эффектов (смещение, повторение и т. д.) [механизмы защиты. – В. Р.]. Реальное – это некая сущность, которая должна быть сконструирована „задним числом“ так, чтобы позволить нам объяснить деформации символической структуры» [Zizek, 1989].

Может показаться, что основное различие между трансформациями и приемами выразительности, с одной стороны, и механизмами защиты, с другой, заключается в том, что первые являются элементами метаязыка исследователя, исходят из его активной инициативы по отношению к тексту, а вторые исходят из сознания пациента (то есть как бы из самого текста). Но это именно кажущееся различие. Можно сказать, что трансформации и приемы выразительности в той же степени содержатся в языке и тексте, как механизмы защиты в сознании. Однако с тем же успехом можно сказать, что механизмы защиты являются в той же мере метаязыковыми образованиями, что они накладываются аналитиком на сознание пациента, структурируют его (в духе гипотезы лингвистической относительности). В дальнейшем мы будем соотносить психоанализ и поэтику, так как в обоих случаях текст как объект анализа и в психоанализе и в поэтике прячет свой глубинный смысл (тему) при помощи механизмов защиты в психоанализе и приемов выразительности в поэтике.

Тексту присущи те же комплексы, которые психоанализ выделил в сфере сознания. Комплекс Эдипа выражается текстом в том, что он стремится перечеркнуть, «убить» своего предшественника, который сильно повлиял на его формирование. «Нет, я не Байрон, я другой» (в терминах статьи Фрейда «Verneinung», когда кто-то нечто отрицает, это служит наиболее явственным свидетельством того, что он это самое нечто утверждает; то есть в своем высказывании Лермонтов, отрицая, тем самым утверждает Байрона в качестве своего литературного отца).

Наиболее яркий пример Эдипова комплекса в художественном тексте был выявлен Ю. Н. Тыняновым в повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», в которой автор уничтожающе-пародийно «вывел» в лице Фомы Фомича Опискина своего литературного отца Н. В. Гоголя [Тынянов, 1977].

Мы сознательно приводим примеры не изображения Эдипова комплекса внутри художественного текста или мифа; существование этих примеров само собой разумеется. Их описывал Фрейд уже в «Толковании сновидения» дав достаточно исчерпывающее описание соответствующей проблематики в «Царе Эдипе» Софокла и «Гамлете» Шекспира (этот фрагмент «Толкования сновидений» перепечатан отдельно в томе работ Фрейда, посвященных психоанализу искусства [Фрейд, 1994с]. Через несколько лет после этого Ранк каталогизировал обширные примеры из мифологии, связанные с проблемой Эдипова комплекса [Ранк, 1998].

Примеры, которые привели мы, в частности, пример с «Селом Степанчиковым» интересен тем, что в нем внутренняя прагматика текста накладывается на внешнюю прагматику автора текста. То есть, если, говоря словами Маяковского, «в книжке можно намолоть» что угодно, то случай пересечения границ текста и реальности (Достоевский, амбивалентно относясь к Гоголю, бессознательно «упрятывает его» в фигуру Фомы Фомича Опискина) для наших целей куда более интересен. Он говорит не просто о том, что в литературе изображается Эдипов комплекс, но что и сама литература как деятельность, как языковая игра замешана на Эдиповом комплексе, что он входит в правила этой языковой игры.

Комплекс кастрации также характерен для любого литературного текста, который в чрезвычайной степени сопротивляется всяческому урезанию, усекновению любой части своего «тела», манифестируя, что каждое слово, каждая буква неотъемлемо важна для его понимания. Особенно этот тезис ярко выступает в структуралистской поэтике и стиховедении, где каждый элемент текста объявляется неприкосновенным в силу «системного принципа»: удалив один элемент, мы, якобы, разрушим все системное единство текста. Можно

возразить, что это требование предъявляет не сам текст, а его исследователь, но мы уже приводили тезис Лакана, в соответствии с которым смысл текста формируется задним числом (*nachtraglich*), что не только исследователь не существует без текста, но и текст не существует без исследователя.

Сознание сопротивляется психоанализу, и текст сопротивляется филологическому анализу вплоть до отрицания его принципиальной возможности (идея о невозможности поверять алгеброй гармонию, знаменитая фраза Толстого о принципиальной несводимости смысла «Анны Карениной» к некой единой формуле, слова о механизме сцеплений).

Текст можно уподобить сознанию, а его смысл – бессознательному. Автор сам не знает, что он хотел этим сказать, написав текст, он зашифровывает в нем некое послание. Спрашивается, зачем зашифровывать, почему бы не сказать прямо? *Прямо сказать нельзя, потому что в основе художественного творчества лежит травматическая ситуация, которую текст хочет скрыть* (подобно тому как сознание пациента всячески старается скрыть хранящееся в бессознательном воспоминание о травматической ситуации). Если исходить из этого допущения, то аналогия между психоанализом и филологическим анализом перестает быть метафорой.

Мы можем сказать без риска, что скрытый смысл художественного произведения аналогичен скрытой в бессознательном травматической ситуации. Это в целом соответствует учению Фрейда о сублимации.

Здесь мы хотим проанализировать возможный упрек в том, что, говоря об уподоблении психоанализа анализу филологического текста, мы апеллируем лишь к одному методологическому типу последнего, так называемой генеративной поэтике, поскольку только в ней последовательно проводится принцип сведения текста посредством «вычитания» из него приемов выразительности к абстрактной теме, которую мы уподобляем бессознательной травме, выявляемой психоанализом. Но ведь есть много методик филологического анализа, которые не только не осуществляют этой последовательной генеративистской процедуры, но прямо заявляют, что подобная процедура невозможна, и противопоставляют ей противоположную стратегию анализа. В первую очередь, речь идет о постструктуралистской методике анализа текста, например, о так называемом мотивном анализе Б. М. Гаспарова, который рассматривает семантику текста как свободную игру несводимых друг к другу лейтмотивов, так что при таком понимании как будто бы в принципе не может идти речи ни о каком едином инварианте. Но это лишь кажущееся противоречие. Как человеческая психика в бесконечном разнообразии своих проявлений не сводится к единственной бессознательной травме, так и художественный текст не сводим к единой инвариантной теме. Здесь все зависит (см. ниже о своеобразии феномена переноса применительно к поэтике) от характера исследователя и его установок. При анализе психики пациента не всегда важно отыскание самой глубокой «инвариантной травмы», не менее важны опосредующие травмы более поверхностного характера – достаточно прочитать любой из классических анализов Фрейда, чтобы в этом убедиться. Кроме того, техника лейтмотивов, которая применяется в мотивном анализе в очень высокой степени напоминает ту технику «свободных ассоциаций», о которой Фрейд наиболее ярко писал в книге «Психопатология обыденной жизни» [Фрейд, 1990]. Таким образом, мотивный анализ передает просто другой лик психоанализа. Если бы исследователи поменялись местами и Гаспаров занялся бы мотивной техникой Пушкина, а Жолковский – инвариантной темой «Мастера и Маргариты» (ср. [Гаспаров, 1995]), то, скажем, в последнем случае роман Булгакова вместо пестрой чехарды мотивов предстал бы как иерархическая структура с единой темой-инвариантом. Можно даже предположить, что этой абстрактной инвариантной темой была бы оппозиция бездомность, дифензивность, нравственность и неприкаянность истинного таланта / одомашненность, авторитарность, безнравственность власти бездарных людей, где на одном полюсе были бы Иван Бездомный,

Иешуа, Мастер, на противоположном – Берлиоз, Стравинский, Арчибальд Арчибальдович, писатели, администрация варьете и безликие в романе «органы», а медиативную функцию занимали бы Пилат и Воланд со свитой. Кажется, что подобная оппозиция была безусловно инвариантной и для самого биографического Булгакова.

Чрезвычайно характерно и то, что Б. М. Гаспаров пришел к мотивному анализу после периода достаточно жесткого осмысления проблем языкового синтаксиса и музыкальной семантики, авторы же генеративной поэтики А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов в зрелые годы перешли к гораздо более мягким моделям филологического анализа, скорее напоминающим мотивный анализ Гаспарова.

Смысл текста это потаенная травма, пережитая автором. Тем сложнее текст, чем глубже травма, чем она серьезнее. Что же это за травма, которую скрывает бессознательное и потаенный смысл текста? Можно было бы сказать, что в каждом случае это разные травмы и разные неврозы. Можно, однако, предположить, что травма всегда одна – наиболее универсальная травма рождения, присущая каждому человеческому существу, травма, значение которой вскрыто и подробно проанализировано Ранком в книге [Rank, 1929] и в дальнейшем развито в учении С. Грофа [Гроф, 1992]. (По-видимому, любая травма, носящая сексуальный характер, особенно, детская, может быть «переописана» (термин Р. Рорти [Рорти, 1996]) как травма рождения; например подглядывание маленьким Сережей Панкеевым (Человеком-Волком) коитуса родителей можно интерпретировать как вторичное переживание травмы рождения или даже зачатия – динамика здесь примерно одна и та же [ср. Кейпер, 1986].

Заметим, что выявленное А. К. Жолковским инвариантное противопоставление творчества Пушкина изменчивость / неизменность имеет универсальное значение для любого творчества и любого сознания. Действительно, плод, находящийся в утробе матери, испытывает амбивалентное желание, с одной стороны, вырваться из нее (инстинкт жизни), а с другой – остаться в ней (вторично – в виде невроза – вернуться в нее) (влечение к смерти).

В сущности, травма рождения может быть обнаружена в любом классическом анализе типа фрейдовского. Так, например, «первичной сцене» гипотетического созерцания полового акта родителей полуторагодовалым Человеком-Волком в этом смысле предшествует «нулевая сцена» перинатальной динамики плода во внутриутробном развитии с ее диалектикой изменчивости / неизменности. На эту «нулевую» диалектику и накладывается динамика «первичной сцены» и ее травматических последствий попеременного отождествления сознания невротика то с отцом – изменчивостью, агрессивным динамическим началом, инстинктом жизни, то с матерью – неизменностью, статическим началом, влечением к смерти.

Эдипальная динамика в целом может быть редуцирована к перинатальной динамике. Вспомним, как Леви-Строс толкует архаический миф об Эдипе. Он говорит, что для архаического сознания понятия инцеста не существовало и такая трактовка мифа об Эдипе – результат поздних, постмифологических осмыслений. Первоначально же, согласно Леви-Стросу, смысл мифа об Эдипе был в загадке происхождения человека. Обращая внимание на то, что имена самого Эдипа (Толстоногий), его отца Лая (Левша) и отца Лая Лабдака (Хромой) связаны с идеей недостатка в конечности, Леви-Строс указывает на то, что это могло означать стигматы автохтонного рождения героя, рождения из земли. То есть речь идет ни о чем ином, как о травме рождения в самом прямом смысле слова «травма» – рождаясь из земли, герой повреждал конечность. Миф об Эдипе, таким образом, это этиологическая загадка – человек рождается от одного или от двух? Далее Леви-Строс пишет: «Конечно, проблема, для которой Фрейд избрал Эдипову терминологию, не есть проблема альтернативы между автохтонностью и двуполым воспроизводством. Но и его проблема приводит к вопросу: как

двое могут породить *одного*? Почему у нас не один родитель, а мать и еще отец?» [Леви-Строс, 1985: 194].

Размышляя о своем рождении, ребенок сравнительно легко приходит к идее рождения в утробе матери. Вопрос об отце решается значительно позже. Ранние подсмотренные сексуальные сцены, как правило, воспринимаются ребенком как факт нанесения отцом матери какого-то вреда, некой агрессии, насилия по отношению к ней. Затем это может путем неведомых бессознательных механизмов проецироваться на то механическое насилие при зачатии, которое отцовский пенис мог оказать уже оплодотворенному в этот момент сперматозоиду; как пишет Кейпер, «сперматозоид бомбардируется пенисом» [Кейпер, 1986]. Таким образом, тесная связь Эдипова комплекса с травмой рождения и зачатия представляется неизбежной.

Вероятнее всего, такой перинатальный «нулевой» конфликт может быть найден в любом художественном произведении. В травестийном виде (что не отменяет серьезности проблемы) нечто подобное было нами выявлено при анализе милновского «Винни Пуха» [Руднев, 1994b], где ситуация травмы рождения реализуется в ряде эпизодов – застревание Пуха в норе у Кролика, пребывание Поросенка в кармане у Кенги, пребывание Пуха и Поросенка в поваленном бурей доме Совы. В более общем смысле (инстинкт созидания – стремление к разрушению) то же самое реализуется в таких амбивалентных эпизодах, как неудачная попытка дарения Поросенком воздушного шарика Ослу с бессознательным «разрушением» подарка (совершая дорогой подарок, отдавая самую дорогую вещь Другому в качестве скрытого сексуального предложения (инстинкт жизни), Поросенок, буруемаемый бессознательным желанием сохранить дорогую вещь, действует по принципу «так не доставайся же ты никому» (влечение к смерти)). Созидание часто одновременно оказывается разрушением (ср. основополагающую статью [Шпильрейн, 1994]). Так, когда Поросенок и Пух строят новый дом Ослу, сознательно стремясь к «жизнестроительству», они тем самым одновременно бессознательно разрушают его старый дом.

Мы уже замечали применительно к «Винни Пуху», что литература, связанная с травмой рождения, начинает концентрироваться в 1920-е годы, время изобретения и разработки этого понятия Ранком. Еще более интересный факт – концентрация в этот период произведений о нерожденности, бесплодности – это произведения писателей потерянного поколения, что тоже важно. В этих произведениях либо вообще нет детей «Смерть героя» Р. Олдингтона, «Прощай, оружие» Хемингуэя, «Великий Гэтсби» Фитцджеральда, «Степной волк» Гессе, «Мы» Замятина, «Волшебная гора» Томаса Манна, либо дети (нечто рожденное) показаны как деградирующие («Шум и ярость» Фолкнера), либо они рождаются «в пробирке» («О дивный новый мир» Хаксли). Наиболее интересный, можно даже сказать, поразительный пример – «Собачье сердце» Булгакова, где изображается травма рождения в самом прямом смысле. Своеобразие здесь в том, что герой знает о своей травме рождения. Этот текст – как бы издевательство над психоанализом. Эдипальные отношения, в которые вступает Шариков, с одной стороны, вроде как бы очевидны. Отцом является профессор Преображенский, именно его Шариков именует «папашей». Но, с другой стороны, в эдипальной динамике Шарикова не хватает матери, поэтому на самом деле данный комплекс для Шарикова выглядит по-другому. Он скорее отождествляет профессора с матерью. Во всяком случае, по отношению к нему он проявляет хотя бы какое-то подобие родственных чувств. Отцом для него, соперником в любви к Преображенскому выступает ассистент создателя (то есть как бы действительно отец – тот, кто лишь помогает матери зачать) доктор Борменталь – именно на него направлена наибольшая агрессия Шарикова. Здесь опять-таки внутренняя прагматика срачивается с внешней. 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, «беспло-

дия» ведьмы Маргариты и отсутствия будущего у сатанинского «большевистского» мира. Но ведь и у Булгакова не было детей. Творчество становится зашифрованным описанием собственной «травмы нерождения».

В русской литературе амбивалентная динамика инстинкта продолжения рода реализуется в тургеневской парадигме русского человека на randevu. Наиболее полно эта коллизия реализуется в «Отцах и детях» (не случайно, что само название связано с темой рождения и Эдиповым комплексом). Базаров парадоксальным образом строит свою «позитивную» идеологию на том, что отрицает все подряд. Однако, встретившись с женщиной, олицетворяющей инстинкт продолжения рода, он попадает в заколдованный круг. Вначале он привычным образом пытается отрицать Одинцову в духе идеологии «влечения к смерти»: «Экое богатое тело, хоть сейчас в анатомический театр». Однако это не проходит. В какой-то момент Базаров осознает, что инстинкт жизни побеждает в его сознании влечение к смерти, что он влюбляется в Одинцову. Это противоречие с его танатологической идеологией окончательно фрустрирует его, и он разрешает проблему, бессознательно заразив себя смертельной болезнью от трупа. На смертном одре, признаваясь Одинцовой в любви, он тем самым признает ценность инстинкта жизни, но делает это в тот момент, когда влечению к смерти уже ничто не может помешать.

При этом нельзя не заметить, что тотальное отрицание Базаровым всего на свете является по сути тем самым фрейдовским *Verneinung*, механизмом защиты бессознательного, в основе которого лежит утверждение отрицаемого. Согласно Фрейду, если человек говорит, что он видел во сне женщину, и это точно была не его мать, последнее и означает, что это безусловно была его мать. Нигилизм Базарова – это «отречение» от романтических ценностей Павла Петровича Кирсанова, который тем не менее является его двойником: Базаров – романтик почище Павла Петровича. Тот только скуксился от неудавшейся любви, забился в деревню, а этот умер, не сумев побороть свою фрустрацию. По сути весь российский нигилизм – это цинический романтизм наоборот, родившийся от неудач с женщинами (наиболее яркий пример – Д. И. Писарев, который так и утонул девственником).

Другой пример – «Что делать?» Чернышевского. Подвал, откуда так мучительно освобождает Лопухов Веру Павловну – это в бессознательном символическая утроба. Сам же Лопухов – замещение матери, ложной «физиологической матери» Марии Алексеевны. Поэтому, когда Борис Парамонов утверждает, что любовь Веры Павловны во время замужества за Лопуховым к сливкам есть не что иное, как воспоминание Чернышевским о том, «как Ольга Сократовна побаловала его оральным сексом» [Парамонов, 1997: 67], то он совершенно не прав. Просто это Лопухов – «символическая мать» – кормит Веру Павловну своим молоком, не будучи ангажирован «накормить» ее ничем иным. Последняя роль отводится Кирсанову с момента, когда Вера Павловна переходит к «генитальной стадии» любви с ним после «оральной стадии» с Лопуховым и «анально-садистической» с Рахметовым.

Интересно, что перинатальные комплексы характерны для поэзии. В общем смысле можно сказать, что стихотворный ритм «напоминает» поэтическому субъекту о плавном покачивании плода в утробе (см. [Топоров, 1995, 1995a]).

Ср. также странное, если воспринимать его в контексте рассматриваемой проблематики, четверостишие Блока (курсив, конечно, мой. – В. Р.) .

*Рожденные в года глухие  
Пути не помнят своего.  
Мы, дети страшных лет России,  
Забыть не в силах ничего.*

Но здесь можно возразить, что мы говорили об изображении в литературе травмы рождения, а не о самой травме рождения литературного текста. Сохраняет ли текст невроз травмы рождения? Метафора, в соответствии с которой художественный шедевр «рождается в муках», здесь по-видимому возникает не случайно. Если говорить о таких произведениях, как «Слово о полку Игореве», то безусловно можно сказать, что этот текст всю историю своего изучения носил на себе отпечатки травмы и тайны своего рождения.

«Последом» рождения художественного текста служат многочисленные рукописи, черновики, подготовительные материалы, ранние редакции.

Но гораздо более интересно, что та же модель амбивалентного противопоставления изменчивости / неизменности реализуется и в генеративном анализе языка. Глубинная структура типа *мальчик – мороженое – съесть* обладает все той же амбивалентностью, так как она содержит возможные поверхностные трансформы, реализующие как позитивный (Мальчик ест мороженое.), так и негативный (Мальчик не ест мороженого.) результаты. То есть глубинная структура также содержит в себе травматический амбивалентный конфликт реализации или нереализации (вариант: активной / пассивной реализации) того, что в ней заложено. Поскольку в самой терминологии, в самом самоназвании генеративизма содержится идея того, что поверхностная структура *рождается* из глубинной структуры (глубинная структура – это то место, где рождается язык), то аналогия между глубинной структурой и бессознательным, амбивалентного конфликта, заложенного в глубинной структуре, – с травмой рождения, не только предстает не произвольной аналогией (и даже не схоластически типологическим уподоблением), но неожиданно органичной и последовательной. Последний эффект не так странен, если вспомнить, что психоанализ – это и есть говорение, речевая деятельность (ср. эпиграф к этой статье, взятый из работы [Лакан, 1994], – «психоанализ имеет одну среду: речь пациента»), которая, учитывая действия механизмов защиты: сопротивления, вытеснения, замещения, отрицания (или заперательства в интерпретации этого термина Лаканом [Лакан, 1998]), – балансирует на стыке все того же противопоставления изменчивости / неизменности, стремления выздороветь, инстинкта жизни, с одной стороны, и стремления к уходу в болезнь, влечению к смерти, с другой. И естественно, что язык в своих самых глубинных сферах оказывается хорошо приспособленным к этой сложной амбивалентной динамике.

Филолог-аналитик очищает сознание-текст от напластований «механизмов защиты» бессознательного (приемов выразительности). Но кому нужна эта травма, ведь текст не вызывает о своем недуге, не требует лечения? Вспомним вновь Лакана, одно из самых знаменитых его высказываний: «Бессознательное субъекта есть дискурс Другого» [Лакан, 1995: 35]. Бессознательное пациента в этом смысле формируется аналитиком, во всяком случае, в работе, в диалоге с аналитиком. Анализируя бессознательное текста в диалоге с ним, когда текст пациента, его речь выступает как Другой, аналитик-филолог выявляет тем самым свое бессознательное. То есть лечение прежде всего нужно самому аналитику.

Отсюда своеобразие процесса переноса в поэтике в «лечении» филологом текста (ср. расширенное понимание переноса с привлечением анализа платоновского «Пира» в книге [Лакан, 1991]). Каждый филолог знает о том, что для успешного проведения анализа, необходимо на определенное время забыть, что ты имеешь дело с художественным, эстетическим объектом, который может напускать на тебя свои эстетические чары; необходимо устранить возможность собственной эстетической реакции: никакой экзальтации, никакого «вчувствования», никаких «Татьян, русских душою». Есть только голая конструкция, которую необходимо разобрать «по винтикам»; только тогда ты можешь надеяться понять, из чего или как это сделано (ср. эпатажирующие и в то же время типовые названия формалистских статей вроде «Как сделана „Шинель“ Гоголя?» (Б. М. Эйхенбаум) или «Как сделан „Дон Кихот“?» (В. Б. Шкловский)). В определенном смысле то же самое происходит и перед началом психоанали-

тического лечения. Пациент предстает перед аналитиком как голый пучок функций. И весь анализ – это преодоление лабиринта, тех ловушек, которые расставило сопротивление. Но вот в какой-то момент, когда анализ уже довольно сильно приблизился к патогенному ядру, к травме (когда филолог уже почти готов понять, «про что» это написано), в этот момент сопротивление идет на смелый и временно успешный шаг: сознание пациента полностью переключается на аналитика, тем самым заблокировав ему всякий подступ к патогенному материалу. Пациент отождествляет аналитика, например, со своим отцом и объявляет тем самым, что анализ закончен. Действительно, а он-то мучился, когда счастье, оказывается, тут рядом! Но это не счастье, это просто демон переноса. Художественный текст поступает точно так же. Когда разгадка близка, он вдруг заставляет аналитика вспомнить, что является эстетическим явлением. Он как будто говорит ему: «Зачем ты копаешься, ищешь чего-то? Вот я весь перед тобой, посмотри, как я прекрасен!» И если аналитик-филолог не поймет, что это лишь трансферентный трюк, если он поверит тексту и влюбится в него как в эстетическое явление, тогда конец анализу.

Из сказанного можно сделать вывод, что позиции аналитика и пациента в психоанализе и позиции филолога и текста в поэтике меняются местами. В сущности, именно художественный текст является аналитиком (а не пациентом), а пациентом является филолог, в содержании текста отыскивающим собственную травму. (О том, что это в определенном смысле характерно и для психоанализа, см. далее.) В этом смысле перенос, конечно, исходит не из текста (разве можно всерьез говорить, что нечто, присущее сознанию, исходит из «несознания»? это все – лишь метафора!), а напротив исходит от филолога в тот момент, когда он чувствует свое бессилие перед текстом, когда анализ застопоривается. Тогда у него вдруг и «открываются глаза», и он вдруг видит, что перед ним нечто прекрасное, что вовсе не нужно «поверять алгеброй гармонию», что Татьяна – русская душою и т. д.; и это чистое эстетическое наслаждение останавливает анализ – на время или навсегда, это уж зависит от сознания филолога. Так или иначе, но всегда вместо лечения первоначального текста филолог просто создает другой текст (текст своего исследования), лишь мифологически излечивающий первоначальный текст. На самом-то деле филолог прячет в этом вторичном тексте свою собственную психотравму.

Культура – перманентный психоанализ самой себя (субъект культуры все время старается представить свою собственную субъективность как дискурс Другого), не дающий никакого результата, поскольку результат равносителен уничтожению культуры. Что мы имеем в виду, высказывая подобное суждение? Предположим, что все пациенты всех аналитиков вылечены и что все художественные тексты проанализированы и их смыслы выявлены, все культурные загадки разгаданы. Это означает, например, что судьба такого сочинения, как «Слово о полку Игореве» была бы решена сразу, через год после его нахождения. Тем самым был бы изъят из культуры огромный пласт текстов, анализирующих этот памятник. Это означает даже большее: что без этих анализов этот памятник был бы гораздо беднее, так как художественный текст развивается во времени в соответствии с законами, скорее, противоположными второму началу термодинамики, то есть он накапливает информацию, а не теряет ее [Руднев, 1996, 2000]. На самом деле феномен культуры состоит, говоря метафорически, в том, чтобы до конца не знать ни того, кто был автором «Слова о полку Игореве», ни даже подлинное ли это произведение XII века или гениальная подделка конца XVIII. Отсюда можно сделать вывод о позитивном, ретардирующем характере переноса в культуре. По сути, то же самое происходит и в психоанализе. Анализ Фрейдом Человека-Волка не был особенно удачным (через несколько лет после ремиссии тот вновь серьезно заболел – на сей раз это уже был обсессивный психоз [Брюнвик, 1996]), зато благодаря ему Фрейд написал один из лучших своих разборов конкретного материала, где сформулировал важнейшие теоре-

тические положения психоанализа [Фрейд, 1996]. Это звучит как парадокс, но если бы все пациенты выздоравливали, то психоанализ не смог бы существовать и развиваться.

Хотя, конечно, в самой культуре часто то и дело вспыхивают редукционистские движения, ратующие за «полное окончание анализа».

Так, например, Витгенштейн в «Логико-философском трактате» сводит все операции с пропозициями к операции отрицания и соответственно все предложений к одному инварианту всех предложений «Дело обстоит так-то и так-то» [Витгенштейн, 1958]. Поразительно, что в соответствии с фрейдовским анализом *Verneinung*’а отрицание в конечном счете оборачивается утверждением, но таким утверждением, которое ничего не утверждает. Это и есть глубинная структура-бессознательное – утроба языка. Таким образом, по-видимому, и применительно к культуре в каком-то смысле можно говорить о диалектике инстинкта жизни и влечения к смерти.

В анализе важен не результат, а процесс. Ясно, что как психоанализ излечивает только самые простые случаи, так и «конечному» филологическому анализу подвластны только простые формы текстов – фольклор и массовое искусство (Шкловский, Пропп, Леви-Строс). Чем сложнее невротическое (или психотическое) состояние, чем сложнее художественный текст, тем надежда на окончательное «выздоровление» меньше, но тем интересней сам процесс анализа, тем в большей степени он обогащает аналитика и его читателей. Анализы сложных случаев в психоанализе и поэтике, как правило, обогащают теоретическую базу этих дисциплин. Но это, как правило, неудачные в «клиническом» смысле анализы. Например, анализ Доры или Человека-волка у Фрейда или анализ Достоевского и Рабле у Бахтина. Человек-Волк Сергей Панкеев так до конца своей долгой жизни остался невротиком. То, что писал Бахтин о Достоевском и Рабле, имеет гораздо больше отношения к самому Бахтину, нежели к Рабле и Достоевскому. Ср. у Фрейда: «Новое можно узнать только из анализов, представляющих особые трудности, для преодоления которых требуется, конечно, много времени. Только в таких случаях удастся добраться до самых глубоких и примитивных слоев душевного развития и там найти разрешение проблем позднейших душевных формирований. Тогда начинаешь думать, что только тот анализ, который проник так далеко, заслуживает этого названия» [Фрейд, 1996: 158].

Вопрос о том, хочет ли сознание быть вылеченным, хочет ли оно, чтобы вытесненный, замещенный, перенесенный, отрицаемый и т. д. материал был вытащен наружу психоаналитиком, и соответственно хочет ли текст, чтобы его сокровенный смысл был выявлен, эксплицирован филологом, есть вопрос понимания амбивалентности направленности сознания, его колебания между созиданием и разрушением, между инстинктом жизни и влечением к смерти и соответственно вопрос понимания того, хочет ли автор текста быть понятым сразу за счет утраты глубины текста или он предпочитает первоначальное непонимание (соответствующее влечению к смерти) так, как это обычно и соответствует противопоставлению прижизненного непонимания посмертному признанию по принципу «Меня не понимают, очень хорошо, когда я умру, все поймут, с каким великим человеком имели дело»; примерно так же обстоит дело при самоубийстве – «Я умру, но вам же будет хуже» (Фрейд. «Скорбь и меланхолия» [Фрейд, 1994b]) – посмертной славе.

Последнее рассуждение соответствует противопоставление массового и «фундаментального» искусства. Массовое искусство жертвует глубиной, но получает мгновенное признание. Его «лечение» протекает легко и быстро. «Фундаментальное» искусство жертвует прижизненным признанием, но получает (может получить) громкое признание после смерти автора. Его анализ протекает медленно, сложно и обычно не дает окончательного результата.

Следует подчеркнуть, однако, что ни глубинная структура, ни бессознательное, ни смысл текста не являются, строго говоря, семиотическими объектами. Они суть чистые означающие без означаемых, план содержание без плана выражения. Проще всего это показать

на примере сновидения, которое обычно считалось очень близким к бессознательному (царским путем к нему, по выражению самого Фрейда [Фрейд, 1991]). Сновидение само по себе не является семиотическим объектом. Это чистое означающее, у него нет плана выражения. Из чего сделаны сновидения, сказать нельзя (см. также [Руднев, 1994, 2000]). Здесь, как и во всем другом, аналитик имеет дело лишь с речью пациента, не с самими сновидениями, а с рассказами о сновидениях (ср. [Малкольм, 1993]).

В этом наше расхождение с Лаканом, который считал, что бессознательное структурируется как язык. Уточняя это положение, можно сказать, что бессознательное структурируется как «индивидуальный язык» (private language) [Wittgenstein, 1967]. Но, по Витгенштейну, индивидуальный язык невозможен, он не является семиотическим объектом, не является языком, потому что на нем нельзя передавать информацию. Поэтому тезис Лакана о том, что «бессознательное субъекта есть дискурс Другого» следует переформулировать как «бессознательное есть отраженный дискурс Другого как индивидуальный язык, внутренняя речь Я». Бессознательное это индивидуальный язык Я, переместивший чужую семиотическую речь (дискурс другого) в свой индивидуальный язык – язык, который невозможно понять, не превратившись в этого Другого, язык, который, строго говоря, и не является языком. Как мы это понимаем? Допустим, пациент в младенческом возрасте наблюдал коитус родителей, как фрейдовский Человек-Волк. Эта сцена и была дискурсом Другого, который субъект не мог перевести в свой осознанный дискурс, так как он не мог еще адекватно понять, осознать, «прочитать» дискурс Другого, перевести его в свою семиотическую (или, как говорит Лакан, символическую) систему. Поэтому сцена остается в его бессознательном как непрочитанная, непроявленная, неистолкованная и поэтому как нечто страшное (ср. фрейдовскую концепцию жуткого (Unheimliche) [Фрейд, 1994d]). Она остается как его индивидуальный язык, внутренняя речь, непонятная ему самому и поэтому забытая, вытесненная его сознанием. Анализ переводит этот интериоризованный дискурс другого в сознание субъекта, расшифровывает его, пользуясь тем, что символическая система субъекта теперь уже в состоянии понять, что произошло и, что самое главное, понять, что *не произошло ничего страшного*. Здесь и совершается терапевтический эффект. Сверхценность травмы снимается за счет ее семиотизации, за счет перевода ее в символический язык субъекта. Поясним это на примере из «Евгения Онегина». Когда Онегин уехал из деревни, вся ситуация, связанная с ним, воспринималась Татьяной как травматическая. Онегин существовал в сознании Татьяны как непонятный дискурс Другого. И вот поразительно, что Татьяна начинает заниматься самопсихоанализом. Она идет в дом, где жил Онегин, и читает те книги, которые он читал. Постепенно она экстериоризует то травматическое, завораживающее начало, которое так сильно подействовало на нее в Онегине, и дезавуирует это начало. Оказывается, в Онегине не было «ничего страшного», ничего значительного – он просто *пародия* на тех персонажей – Чайлда Гарольда, Мельмота – по моделям поведения которых он строил свое поведение. И вот когда слово «пародия» приходит на ум Татьяне (у Пушкина так и сказано: «Ужели слово найдено?» – Курсив Пушкина. – В. Р.) , происходит перевод ее травмы в понятную ей (которая сама по себе тоже прочитала довольно много книг) символическую систему европейского романтизма (в этом рассуждении мы в определенном смысле опирались на «кросскультурную» концепцию «Евгения Онегина», разработанную Г. А. Гуковским и развитую и переработанную в духе структурной поэтики 1970-х годов Ю. М. Лотманом [Гуковский, 1963; Лотман, 1976]).

Переходя на язык филологического анализа, можно сказать, что бессознательное текста, его смысл – это черновик, нечто, что в принципе не подлежит чтению, то есть нечто, что читается без всякого на то права, когда хозяина текста уже нет. Черновик, как и дневник, это индивидуальный язык, внутренняя речь литератора, элементы его бессознательного. Ср. известные ахматовские строки:

А так как мне бумаги не хватило,  
Я на твоём пишу черновике.  
И вот чужое слово проступает.

«Чужое слово», элемент интертекста – это и есть дискурс Другого, или индивидуальный язык Я. Когда филологи спорят о том, является ли какой-либо фрагмент текста реминисценцией к тому или другому тексту, то они говорят о том, о чем «следует молчать», о сугубо семантических, континуальных сущностях, о чистых означаемых, которые не переводимы в дискретный семиотический язык.

К чему же мы приходим? К тому ли, что все то, что ищет психоаналитик и филолог – психическую травму и смысл художественного текста – найти невозможно, вернее, что все то, что они находят, оказывается не тем, что они искали? В определенном смысле, по-видимому, это так и есть. Но означает ли это в таком случае, что поиски бесполезны – что травма не может быть выявлена и невротик так и останется невротиком, что смысл текста не может быть познан и текст будет хранить его вечно? В определенном смысле такая пессимистическая постановка вопроса созвучна финалу витгенштейновского «Трактата»: Решение проблемы жизни заключается в исчезновении этой проблемы. (Не это ли причина того, что люди, которым после долгих сомнений стал ясен Смысл жизни, все-таки не могли сказать, в чем этот Смысл состоит)». В этом случае наша статья могла бы называться – «Бессмысленность культуры».

Но здесь кончается аналогия между задачей психоанализа и сущностью анализа художественного произведения. Травматичность художественного смысла и осмысленность психологической травмы направлены в противоположные стороны. Психоаналитик путем обнаружения травмы обесмысливает ее, то есть лишает ее того сверхценного смысла, который она имела в бессознательном пациента. Переводя ее в семиотический дискурс, аналитик лишает травму ее статуса «бессознательного дискурса Другого», превращая ее в осознанный дискурс субъекта о самом себе. Филолог же, если он отыскивал некий единый уникальный смысл художественного произведения, тем самым не излечивает художественный текст от его травмы, ибо сверхценность художественного «бессознательного дискурса Другого» не является патологической в том смысле, в котором это имеет место в психоанализе. Бессознательный художественный дискурс Другого филолог превращает в осознанный художественный дискурс для всех и прежде всего для себя самого. Как мы уже говорили, занятый поиском художественной травмы текста, филолог на самом деле занят поиском собственной травмы, хотя чаще всего он этого не понимает. (Впрочем, и психоаналитик в процессе лечения пациента лечит самого себя, что не раз подчеркивалось самыми крупными авторитетами. Так, Юнг в статье «Соображения о психотерапии» пишет, что «невротичный психотерапевт неизбежно будет лечить у пациента свой собственный невроз» [Юнг, 1997: 43]. Лакан, говоря о психоаналитической технике Фрейда, подчеркивал, что Фрейд с самого начала осознает, что продвинется в анализе невротиков лишь в том случае, если будет анализировать себя самого [Лакан, 1998: 9]. Результат анализа художественного текста – не выздоровление текста (в определенном смысле тексту уже ничем не поможешь), а выздоровление самого аналитика. В этом и состоит позитивность культуры – не просто заявить о том, что смысл непостижим, но прийти к этому путем сложнейших логических (а на самом деле психоаналитических по своей сути) процедур – не секрет, что «Логико-философский трактат» спас Витгенштейна от самоубийства. Деневротизация сознания при художественной-филологической-философской-научной терапии достигается путем позитивного переноса своей травмы на анализируемый текст. Разумеется, лечение это не может быть радикальным, так как перенос, каким бы позитивным он не был, есть по сути своей нечто промежуточное, это

не изживание травмы, но лишь передача ее «другому». Но поскольку речь в данном случае идет о культуре, то можно предположить, что именно эта транзитивная цепочка переносов обеспечивает ее непрерывность. Культура семиотична и с этой точки зрения она действительно «бессмысленна», но кроме нее никаких иных путей к смыслу мы не имеем.

## ИСТИНА И БЕЗУМИЕ

### I

Анализируя психосемиотику психопатологического сознания и текста, мы невольно должны задаться вопросом, какой же должна быть реальность *нормального* сознания – где нет ни депрессии, ни истерии, ни гипомании, ни шизофрении, ни obsessions, ни фобии. И существует ли вообще такая реальность? Это равносильно вопросу о том, существуют ли нормальные люди. В определенном смысле можно сказать что они безусловно существуют, но, существуя, они состоят из кусочков различных микрорасстройств. Не может так быть, чтобы у человека не было вообще никакого настроения – ни плохого, ни хорошего, ни нейтрального; чтобы он не был враждебен или дружелюбен к кому-то; чтобы он ни двигался, ни находился в неподвижности; чтобы бы он был настроен ни рационально, ни мистически; не предпочитал бы или не избегал замкнутых или разомкнутых пространств.

Это в каком-то смысле означает парадоксальную вещь – что психотический мир или (будем скромнее) психопатологический – более фундаментален, чем непсихопатологический. Реальность без патологии – это вакуум, какая-то дистиллированная пустота. Это соответствует мысли позднего Отто Ранка, выраженной им в книге «Истина и реальность»: невротик (да и психотик – по свидетельству современников, Ранк был сам латентным психотиком) живет в более истинной реальности, тогда как нормальный «средний человек» живет иллюзией [Ранк, 2004].

Вот человек идет по городу, он просто идет, не спеша, возвращается с работы, идет домой, где его ждет жена, телевизор, еда, привычный секс и сон. Этот человек психически вполне здоров. А вот шизофреник, страдающий бредом преследования, идет по той же улице, озираясь по сторонам, ожидая каждую минуту нападения (см. описание «психотической улицы» в статье П. Волкова «Рессентимент, резиньяция и психоз» [Волков, 2000]). В каком смысле можно сказать, что здоровый живет в иллюзорной реальности, а психотик в истинной? Можно сказать, что психотик ближе к смерти как истине в последней инстанции; ощущая бредово-галлюцинаторную угрозу нападения, он смелее воспринимает безусловную истину неизбежной смерти.

Здоровый человек, спокойно направляющийся к жене, телевизору, жареной картошке и измятому дивану, находится в иллюзии, что так будет всегда. Это соответствует мысли Хайдеггера, что «люди» живут в беспечном забвении смерти, что они иллюзорно оберегают свою трусость нежелания знать о смерти [Хайдеггер, 1997].

Истерик, который мечется по комнате, рыдает, бьется в конвульсиях или наоборот не может сказать ни слова, ничего не видит и не слышит, находится в более истинной реальности по сравнению с нормальным человеком, который неискренне сдерживает свой гнев, свои импульсы, свою сексуальность, тот человек, который *ведет себя прилично*. Вести себя прилично – значит пребывать в иллюзии; вести себя неприлично, невротично, психопатически – значит, так или иначе, раскрывать истину о самом себе.

Примерно так об этом писал и Фуко в «Истории безумия». Он говорил, что «впадая в безумие, человек впадает в свою истину, – что является способом целиком быть этой истиной. Но равным образом и утратить ее» [Фуко, 1997]. Что значит, что, впадая в безумие, человек впадает в свою истину? Прежде всего, то, что он оказывается как бы в полноте своих доселе скрытых или прикрытых особенностей (например, «выводит на поверхность мир дурных наклонностей»). Но безумец, будучи самоотчужден, не в состоянии удержать в себе истину о самом себе и в результате теряет ее. Вся история безумия, по Фуко, это исто-

рия утраты и обретения безумием самого себя (см. также соответствующую статью о Фуко в книге [Руднев, 2004]).

Все сказанное как будто противоречит представлениям здравого смысла о том, что такое реальность, истина и безумие. Прежде всего, скажет представитель здравого смысла, как может идти речь об истине в опыте безумия, когда безумный, невротик или психотик в своих высказываниях и действиях *совершает ошибку* (о чем мы сами писали в главе «Невроз как наррация» книги [Руднев, 2003]). Сравним высказывания:

Я пойду в кино.  
Сегодня хорошая погода.  
Меня преследуют инопланетяне.  
Весь мир полон скорби.  
Я – Наполеон и Дева Мария.

Ясно, что первые два высказывания истинны, во всяком случае, они с легкостью могут быть истинными (хотя могут быть и ложны, если на самом деле человек не идет в кино, а собирается, скажем, на свидание, или если погода на самом деле отвратительная, и говорящий просто хочет кого-то ввести в заблуждение). Но высказывания с третьего по пятое не могут быть истинными в принципе. Инопланетян, по мнению большинства живущих на земле, скорее всего не существует, мир полон как скорби, так и радости, умалишенный не может быть Наполеоном и тем более одновременно Наполеоном и Девой Марией. Кажется, все ясно: безумный совершает ошибку, одно подставляет вместо другого, поэтому мы и сравнивали дискурс безумного или невротика с художественным дискурсом, высказывания которого не истинны и не ложны, а просто бессмысленны, лишены экстенционала (подробно см. [Руднев, 2000]).

Что же имели в виду О. Ранк и М. Фуко, говоря что невротик и даже безумец в отличие от среднего человека «пребывают в истине»?

Прежде всего, укажем на тот очевидный факт, что отсутствие истинных высказываний в художественном дискурсе не мешает ему, если это великое произведения искусства, высказывать великие истины о человеке, реальности и т. д., если это Толстой, Достоевский, Бальзак или Фолкнер, которых недаром сравнивают с Кантом, Шопенгауэром, Хайдеггером и Витгенштейном. Да и к тому же, если говорить о философской метафизике, то ее истинность совершенно не очевидна. И философы одной группы могут считать философа другой группы выражающим не великие истины, а просто бред (в подобном роде высказывались члены Венского кружка, в частности, кажется, Рудольф Карнап о произведениях Хайдеггера [Monk, 1990]. Чрезвычайно важным также является тот факт, что многие гениальные люди, совершавшие великие открытия (не только писатели и музыканты, но и философы и физики) были либо психопатическими личностями, либо просто страдали тяжелыми психическими заболеваниями (о проблеме «гений и безумие» см. [Ломброзо, 1995, Кречмер, 1999]). Безумие неотъемлемо связано с фундаментальной культурой, причем не только гуманитарной, но и естественнонаучной. В качестве поразительного факта можно привести пример Ньютона, по законам которого люди жили несколько столетий, но который, тем не менее, страдал тяжелым шизофреническим расстройством с бредом и галлюцинациями, и, как показывает анализ, в самих его законах можно обнаружить следы шизофренического схизиса, например, в представлении о том, что тело движется равномерно и прямолинейно или находится в покое (из первого закона Ньютона), где равномерное и прямолинейное движение и покой, то есть, в сущности, движение и покой *приравниваются*, что, безусловно, противоречит опыту здравого смысла (данный пример разбирался на семинаре секции терапии творческим самовыражением Профессиональной психотерапевтической Лиги – председатель М. Е. Бурно).

Но вернемся к нашим повседневным примерам высказываний, приведенным ранее. Если безумие, как мы продолжаем утверждать, тем не менее, пребывает в истине, тогда как сознание среднего человека – в иллюзии, то, стало быть, высказывания 1 и 2 в каком-то смысле должны быть ложными, будучи даже с точки зрения здравого смысла истинными, а высказывания 3–5 должны быть в каком-то смысле истинными, выражать какую-то истину по ту сторону здравого смысла. Что же это за истина, и что это за ложь?

Прежде всего, высказывания 1 и 2 никак не могут претендовать на Истину с большой буквы, на метафизическую истину, даже если человек действительно собирается в кино, а погода на самом деле прекрасная. Но даже если забыть о высокой Истине с большой буквы, то можно сказать, что именно люди, которые высказывают мелкие истинные суждения, заблуждаются или, во всяком случае, *могут* заблуждаться в некотором фундаментальном смысле. Здесь вспоминается дзенская притча, приводимая в повести Сэллинджера «Выше стропила, плотники», о том, как мудрец смог разглядеть в вороном жеребце гнедую кобылу.

Князь Му, повелитель Цзинь, сказал Бо Лэ:

– Ты обременен годами. Может ли кто-нибудь из твоей семьи служить мне и выбрать лошадей вместо тебя?

Бо Лэ отвечал:

– Хорошую лошадь можно узнать по ее виду и движению. Но несравненный скакун – тот, что не касается праха и не оставляет следа, – это нечто таинственное и неуловимое, неосязаемое, как утренний туман. Таланты моих сыновей не достигают высшей ступени: они могут отличить хорошую лошадь, посмотрев на нее, но узнать несравненного скакуна они не могут. Однако есть у меня друг по имени Цзю Фангао, торговец хворостом и овощами, – он не хуже меня знает только в лошадях. Призови его к себе.

Князь так и сделал. Вскоре он послал Цзю Фангао на поиски коня. Спустя три месяца тот вернулся и доложил, что лошадь найдена.

– Она теперь в Шаю, – добавил он.

– А какая это лошадь?» – спросил князь.

– Гнедая кобыла, – был ответ. Но когда послали за лошадью, оказалось, что это черный, как ворон, жеребец.

Князь в неудовольствии вызвал к себе Бо Лэ.

– Друг твой, которому я поручил найти коня, совсем осрамился. Он не в силах отличить жеребца от кобылы! Что он понимает в лошадях, если даже масть назвать не сумел?

Бо Лэ вздохнул с глубоким облегчением:

– Неужели он и вправду достиг этого? – воскликнул он. – Тогда он стоит десяти тысяч таких, как я. Я не осмелюсь сравнить себя с ним. Ибо Гао проникает в строение духа. Постигая сущность, он забывает несущественные черты; прозревая внутренние достоинства, он теряет представления о внешних. Он умеет видеть то, что нужно видеть, и не замечать ненужного. Он смотрит туда, куда следует смотреть, и пренебрегает тем, на что смотреть не стоит. Мудрость Гао столь велика, что он мог бы судить и о более важных вещах, чем достоинства лошадей.

И когда привели коня, оказалось, что он поистине не имеет себе равных.

Допустим, человек говорит «Я пойду в кино», но через полчаса его может раздавить машина и ни в какое кино он не попадет. Ну хорошо, тогда можно заменить это высказы-

вание на другое: «Я сейчас сижу в кино». Кажется, здесь ошибка невозможна. Но разве не может быть так, что ему только *снится*, что он сидит в кино, а на самом деле он спокойно спит у себя в постели (сомнение в духе «Медитаций» Декарта; см. [Малкольм, 1993]). То же самое можно сказать о высказывании «Сегодня хорошая погода»; вполне допустимо представить, что это высказывание произносится в состоянии наркотически измененного сознания. Вот человек наширятся героина и смотрит в окно, где бушует ветер и льет дождь, но ничего этого не видит, у него хорошая погода *в голове*. Здесь можно возразить, что апелляция к измененным состояниям сознания – сну или наркотическому бреду – ничего в данном случае не решают, так как эти состояния в определенном смысле могут быть приравнены к состоянию безумия. Но и это поправимо. Можно вместо сна или наркотического бреда придумать более повседневную мотивировку ошибки. Например, можно представить, что человеку, который говорит о хорошей погоде, нравится дождь и буря, и он произносит свое высказывание, имея в виду такую погоду, когда хлещет ливень и дует шквалистый ветер. На это можно возразить, что для большинства носителей языка выражение «хорошая погода» подразумевает солнечную, сухую и безветренную погоду, но мы ведь говорим о конкретном употреблении высказывания, и к тому же апелляция к абстрактному носителю языка валидна в рамках классической лингвистики, но неправомерна в рамках постмодернистской модели языка типа «лингвистики языкового существования» Б. М. Гаспарова, упоминавшейся выше [Гаспаров, 1996], которая каждый раз апеллирует к конкретному употреблению.

Человек говорит: «Я сейчас сижу в кино», – но *кому* он это говорит? Каково формальное употребление этого высказывания (сомнение в духе поздних работ Витгенштейна, прежде всего, «О достоверности» [Витгенштейн, 1994] и его ученика Нормана Малкольма [Малкольм, 1987]). Можно сказать, что кто-то звонит этому человеку по мобильному телефону и спрашивает его: «Ну, ты где сейчас находишься?», и он отвечает: «Я сейчас сижу в кино». Но когда-то не было мобильных телефонов, и в этом случае подобрать осмысленное употребление этому высказыванию было бы довольно затруднительно. Здесь пришлось бы прибегнуть к уже отвергнутому воображаемым оппонентом опыту измененных состояний сознания. Допустим, этот человек на несколько минут выключился из реальности, заснул, и, проснувшись, спрашивает себя: «Господи, где же я сейчас нахожусь?» Потом он начинает ориентироваться в окружающей обстановке и с облегчением говорит: «А, я сейчас сижу в кино». Так или иначе, всегда можно придумать контекст, который фальсифицирует явно истинное высказывание или наоборот верифицирует явно ложное.

Но обратимся теперь к безумным высказываниям типа 3–5. Какую же истину все-таки можно в них обнаружить?

Меня преследуют инопланетяне.

Весь мир полон скорби.

Я – Наполеон и Дева Мария.

Ну, во-первых, можно сказать, что логически нет полной невероятности, чтобы его преследовали инопланетяне. В этом плане данное высказывание является интенционально вполне осмысленным, в отличие, скажем, от высказывания вроде «Я – стена, девушке так трудно быть стеной» (пример шизофренического высказывания из книги Рональда Лэйнга «Расколотое Я» [Лэинг, 1995]). Но в принципе, если мы говорим, что безумный пребывает в истине, то должно быть возможным обнаружить некий эквивалент истины и в высказываниях типа последнего. Здесь, конечно, пойдет речь об уровне метафоризации, и данное высказывание можно осмыслить, если понять его как «Я *чувствую* себя стеной. Девушке трудно чувствовать себя стеной». В этом смысле она выражает свое *истинное* ощущение, в чем-то более истинное, чем ощущение, выраженное в высказывании «Я сейчас сижу в кино». Отличие высказывания «Я стена» от всех предыдущих в том, что его невозможно

опровергнуть. Оно может быть как истинным, так и ложным как во сне, так и наяву, как в измененном состоянии сознания, так и в неизменном. В принципе одинаково фантастично представление о том, что ты стена, – будет ли это во сне или наяву, в то же время вполне можно представить себе сновидение, в котором человеку снится, что он превратился в стену.

Но мы говорим несколько о другом, о том, что высказывание «Я – стена» в отличие от высказывания «Я сейчас сижу в кино» выражает какую-то высшую истину субъекта о самом себе. Если попытаться фальсифицировать это высказывание, сказав этой девушке: «Нет, ты не стена, девушка не может быть стеной», она может возразить «Но я *чувствую*, что я стена». Ощущение закрытости (стена без двери), мертвенности (столь характерное для шизофреников), неорганической материи – все это вполне можно рассмотреть как опыт истинного выражения ощущения самого себя.

В свете всего этого высказывание «Меня преследуют инопланетяне» выглядит уже как вполне реалистическое, даже если мы убеждены, что никто никого не преследует. Здесь человек также выражает свое ощущение, которое в качестве выражения ощущения является истиной, в отличие, скажем, от обыкновенного вранья – «Я сегодня была в ресторане», – в то время как на самом деле она там не была, хотя и это высказывание, если его представить как принадлежащее безумному, можно представить в качестве некоторого выражения истины о самом себе. То есть, если человек не просто врет, вводит в заблуждение, а, скажем, истерически сам верит в то, что говорит, то высказывание «Я сегодня была в ресторане» – это выражение, скажем, невыполнимого желания – например, недоступной роскошной жизни. В этом смысле истерический лгун Хлестаков, утверждающий, что вокруг него снуют сорок тысяч курьеров, также в некотором смысле высказывает истину о самом себе.

Вообще парадоксальным образом безумный, находящийся в бреду, в подавляемом большинстве случаев говорит *правду*, хотя эта правда может не совпадать с объективной истиной. Когда человек галлюцинирует и говорит, скажем: «Я вижу своего покойного отца», он действительно может видеть своего покойного отца, хотя никакого отца на самом деле там нет. Но в его экстраективной реальности его отец *есть*. И он не врет, когда говорит, что он его видит. Эзотерически настроенный человек может пойти дальше и сказать, что галлюцинаторный опыт – это *в принципе* опыт истинного видения и слышания, истинного получения посланий из других миров, поэтому этот опыт в принципе является более истинным, чем ограниченный опыт среднего человека, но нам нет надобности принимать эту позицию. Оставаясь на вполне реалистической точке зрения, можно вполне реалистично утверждать, что может быть истинным то, что этот человек видит сейчас своего отца (галлюцинаторно), в то время как его отец давно умер и с обыденной точки зрения он его видеть не может.

Даниил Андреев в «Розе мира» утверждал, что он видел внутренним взором огромное количество фантастических вещей. Возможна ли точка зрения, с которой то, что он видел, было истиной? Такая точка зрения возможна, и у метаистории Даниила Андреева есть сторонники.

Здесь возникает подозрение, что *любому* высказыванию в принципе можно подобрать такой контекст, с точки зрения которого оно может быть употреблено как субъективно истинное. Это подозрение справедливо. По-видимому, можно сказать, что описание реальности как поверхностно нормальной и как глубинно безумной возможно как два противоположных симметричных описания одних и тех же положений вещей.

«Мир полон скорби» (и только скорби). В депрессивной реальности этого человека это так и есть. Как можно «*проверить*», какое высказывание истинно, а какое ложно: «Мир полон скорби», «Мир наполнен радостью» или «В мире все идет, как идет, в нем нет ни радостного, ни скорбного, ни плохого, ни хорошего, только мысль – в духе Гамлета – делает его таким или другим»? В определенном смысле каждое из этих высказываний может быть как истинным, так и ложным.

Но тогда получается, что психоз это просто симметричное, дополнительное описание реальности и что бред на самом деле *не* является системой *ошибочных* или *ложных* суждений о мире, как уверяет клиническая психиатрия.

Но неужели можно приписать истинностное значение и последнему из пяти приведенных высказываний, а именно «Я – Наполеон и Дева Мария». Да, это, по-видимому, можно сделать. Если человек может сказать: «Я Иван Иванович», «Я мужчина 45 лет», «Я муж Марии Павловны» и т. д., – то все это будут его субличности. Субличности, как они описаны Р. Ассаджиоли и многими другими психологами (см. [Rowan, 1991]), предполагают то, что в принципе человек может себя чувствовать или пребывать кем угодно, в том числе Наполеоном и Девой Марией одновременно. Мы можем лишь различать обыденные субличности нормального среднего человека – «Я почтальон, я слесарь шестого разряда, я Владимир Владимирович Путин» и субличастные экстраактивные идентификации безумного человека.

Но можно ли сказать, что человек, утверждающий «Я – Наполеон и Дева Мария» просто *ошибается*? Не кажется ли, что сказать так, значит сказать нелепость? Применительно к безумию, по всей видимости, не может идти речи ни об ошибке, ни о ложном знании. Все это область нормального использования языка средним человеком.

И вот возникает вопрос: почему человеку свойственно жить в иллюзии, а не в истине, другими словами, почему здоровых людей на свете все-таки неизмеримо больше, чем психически больных (и так ли это на самом деле) и что такое вообще в этом смысле безумие, как и для чего оно достигается; разве нет иного способа достичь истины?

Люди живут «по лжи», вернее в режиме чередования истинных и ложных суждений, по всей видимости, потому, что так жить удобней. Ложь – мощный регулятор частной и социальной жизни. Витгенштейн, страдавший, как известно, патологической четностью и, соответственно, всю жизнь существовавшей на тонкой грани, отделяющей здравомыслие от безумия (см. [Руднев, 2002а]), то есть, говоря клиническим языком, был пограничной личностью (borderline person), вспоминая о своем детском опыте, писал:

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 произошло, я не помню. Вижу лишь себя стоящим у двери и размышляющим: «Зачем люди говорят правду, когда врать гораздо выгоднее». И я ничего не мог понять в этом. [McGuinness, 1988: 47].

Итак, врать гораздо выгоднее. Когда жена спрашивает мужа: «Где ты был?», – и он отвечает: «Я был в кино», тогда как на самом деле он был у любовницы, этот опыт повседневного вранья гораздо более обычен и естественен, чем такое положение вещей, при котором на вопрос «Где ты был?», муж бы ответил: «Я был у своей любовницы». Вообще в вопросах, связанных с сексом, опыт вранья или непрямого речи играет крайне важную роль. Когда мужчина говорит девушке: «Давай поужинаем вместе», – это является косвенным приглашением к половому акту [Szasz, 1974]. Сначала поужинали, потом проводил до дому, потом она предложила ему выпить чашку чаю, а дальше уже все без слов. Здесь вспоминается фильм «Игры разума» («Beautiful mind»), герой которого, гениальный физик и при этом шизофреник, страдающий галлюцинациями и бредом преследования, именно будучи шизофреником, то есть болезненно честным, не умел проходить этот обыденный ритуал. Когда ему хотелось познакомиться с женщиной, он говорил: «Вы красивая, я хотел бы с вами спать». Сначала он получал пощечины, но один раз женщина, которой он это сказал, вышла за него замуж и терпела всю его нелегкую жизнь безумца. Это был опыт пребывания в истине.

Итак, ложь скрепляет повседневную мораль. Если бы люди не могли врать, это было во многом равносильно тому, что все они были бы безумцами. Так же как муж, побывавший у любовницы, не может в подавляющем большинстве случаев говорить правду, так же и

политик, баллотирующийся в президенты или губернаторы, обязан обещать своим избирателям повысить зарплату и пенсию, успешно бороться с коррупцией и террористами, остановить войну в Чечне и т. д. Если бы он, которого на самом деле больше интересует не заплата граждан и не повышение пенсий, а собственный престиж и власть, утверждение своих харизматических амбиций (ср. [Сосланд, 1999]), сказал бы на предвыборном митинге истину: «Выбирайте меня, потому что я очень хочу осуществить свои властные амбиции, я просто мечтаю о власти, об управлении над людьми и т. д.», его просто сочли бы сумасшедшим, и так бы оно, в сущности, и было. Человек не может прожить ни одного дня без того, чтобы не врать и не обманывать по тому или другому поводу – ср. название рассказа Виктории Токаревой «День без вранья». Я не помню, что именно там было, в этом рассказе, но можно реконструировать подобное положение вещей, что человек, давший себе слово хотя бы один день не врать, разрушил все свои жизненные проекты – поссорился с начальником, от него ушла жена, он лишился большинства друзей и далее в том же духе. Потому что неуместная истина разрушает привычные языковые игры, не предлагая взамен ничего более конструктивного.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.