



АЛЕКСАНДР ЧЕРНОГЛАЗОВ

Филолог, переводчик

Родился в 1952 году в Ленинграде. Окончил филологический факультет ЛГУ. Переводчик с английского, немецкого и французского языков. Выполнял переводы для Санкт-Петербургской Духовной академии, издательства «Аврора» и многих других русских и зарубежных издательств. Опубликовал ряд статей в православном журнале «Возвращение», философско-историческом журнале «Русское самосознание», философском журнале «Логос» и других изданиях. Преподаёт английский язык в Санкт-Петербургской классической гимназии и на специальном филологическом факультете СПбГУ. В последние годы занимается переводами «Семинаров» Жака Лакана на русский язык.

Два эссе о литературе

ЭТИКА ПРАВИЛА И ЭСТЕТИКА ИСКЛЮЧЕНИЯ

What do then? How meet beauty? Merely meet it; own,
Home at heart, heaven's sweet gift; then leave, let that alone.
Yea, wish that though, wish all, God's better beauty, grace.

G. M. Hopkins

Что делать, встретив красоту? — Приветив, приюти,
Дай ей, сладчайшей, место в сердце и уйди,
Оставь, о милости Его моли — нет красоты милее.

Дж. М. Хопкинс

«Автобиографические, искренне написанные воспоминания всегда внушают больше доверия, чем роман». Так пишет уже на склоне лет Константин Леонтьев, рассказывая о своём обращении к Православию — обращении, которое называет он своим «внутренним перерождением».

Слово «внушают» здесь важно — оно говорит нам о цели автора. «Хочется, чтобы и многие другие образованные люди уверовали, читая о том, как я из эстетика-пантеиста, весьма развращённого, сладострастного до нельзя, до утончённости, стал верующим христианином».

Но оно же, слово это, «внушает» и недоверие — не идет ли речь всего лишь о силе убеждения, о риторическом эффекте, о производимом на читателя впечатлении? Прагматическая, идеологическая задача автора, пусть с самыми лучшими намерениями на себя взятая, не компрометирует ли искренность, о которой здесь же, во фразе этой идет речь? Не ставится ли искренность на службу благонамеренности? А если так, что является её, этой искренности, гарантией и ручательством? И у кого из нас доставало мужества быть предельно, до конца искренним? Не предпринимаются ли большинство литературных исповедей не столько с целью о себе рассказать,

сколько с умыслом что-то о себе скрыть, выставить себя если не обязательно в выгодном, то уж, во всяком случае, в нужном для себя свете?

У всякого читателя Леонтьева, в том числе поздней, вполне зрелой его публицистики и корреспонденции, не возникает сомнения в том, что пресловутая «эстетическая» закваска крепко сидела в нём до последних дней, в чём и сам он отдаёт себе прекрасно отчёт и о чём в письмах своих сам упоминает не раз. Мысль о несовместимости христианских этических принципов с «эстетическим» восприятием жизни, с поклонением красоте жизни мучила его до конца, так и не найдя, по-видимому, в его сознании положительного разрешения: «И христианская проповедь, и прогресс европейский совокупными усилиями стремятся убить эстетику жизни на земле, то есть самую жизнь», — пишет он Розанову незадолго до смерти.

В то же время Леонтьева, судя по всему, не оставляет чувство, что его мировоззрение эстета и его христианская вера каким-то образом связаны в единое целое. «Личная вера почему-то вдруг dokonчила в сорок лет и политическое, и художественное воспитание моё. Это и до сих пор удивляет меня и остаётся для меня таинственным и непонятным», — признаётся он в том же письме.

В поисках ответа на этот вопрос — ответа, который для самого Леонтьева так и остался тайной, — мы обратимся не к публицистике писателя, а к его художественному творчеству. Ведь истина, как мы теперь, в век подозрений, себе усвоили, имеет форму вымысла — именно в вымышленной истории невольно может сказаться то, что от своего имени автор высказать не умеет или не смеет.

Герой повести «Исповедь мужа», написанной Леонтьевым до обращения, в отношении мировоззрения своего является, безусловно, двойником автора, выразителем его эстетического подхода к жизни, его философии и системы ценностей. Отметим лишь с самого начала одну особенность — написана повесть ещё молодым, тридцатипятилетним автором, в то время как герой её — усталый, стареющий уже человек, которому перевалило за сорок пять. Исповедь, рассказ о прошлом героя, будучи отнесена к автору, оборачивается своего рода гаданием, рассказом о будущем, где, хотя не ясно, но становятся уже видны контуры грядущей его судьбы. Воистину «в книзе твоей и ещё несодеянная написана тебе суть».

Итак, перед нами человек немолодой, состоятельный, оставивший службу и удалившийся на покой в Крым, «почти дух». Человек, для которого красота является высшей ценностью, — не просто эстетически чувствительный, что сказывается в каждой чёрточке его замечаний и наблюдений, а своего рода философ красоты. Человек, для которого красота служит не просто источником наслаждения, но и основой нравственности. «Это эгоизм своего рода. Я люблю прекрасное», — говорит он себе, самоотверженно устраивая судьбу двух женщин — матери и дочери, обратившихся к нему за помощью. Даже для самого Бога критерий красоты является решающим и единственным: «Если уж сметь придавать высшему существу наши свойства, так я бы скорее всего решился придать ему неизмеримое, полное чувство прекрасного», — думает он. Красота же понимается им не только в «живописном, пластическом», или в «музыкальном», как «красота чувств»,

но и в «драматическом» смысле — как, например, красота сословного неравенства, которое должны преодолеть влюблённые, или красота падшей женщины, не утратившей в падении человеческого достоинства. Именно к этой, драматической стороне и призван человек в своих поступках стремиться, и стремление это соотносимо как с «историей, с жизнью растительного и животного мира, поэтическими противоположностями вселенной», так и с промыслом о мире самого Бога — Бога, которому «угодно, чтобы были и добрые и злые, и грешные и праведные! Он знает, что нужно!»

Но вот что странно — имморалист этот, этот последовательный до цинизма эстет в поступках своих оказывается едва ли не идеалом бескорыстного и жертвенного благородства. Помогая больной матери, он женится после смерти этой несчастной женщины на её юной дочери Лизе, к которой он глубоко привязан и которую успел полюбить, но при этом не только не прикасается к ней, но и пытается устроить её судьбу, уступив жену любовнику — юному греку, с которым возникает у неё связь. Тот, разумеется, не может понять его — для юноши любовь неотделима от отношений господства и ревности, — как не понимают героя и окружающие, в глазах которых он просто мерзавец и сумасшедший.

И не удивительно: будучи мужем, то есть носителем, воплощением порядка и нравственного закона, он от своих прерогатив и подразумеваемой за ним социальной роли отказывается — отказывается, чтобы «покойная роскошь будней не убила в Лизе бездонных сил для новой жизни и любви». Отказывается, одним словом, чтобы «жизнь жительствоваала», ибо «волнения чувств и страстей плодотворны и угодны Творцу, так же, как и узоры храмов, и узоры цветов, и волнения моря, и волнения музыки». Мир свободен, и у героя нет к нему нравственных требований — «и в самом деле, что за заслуга любить хорошего человека? То ли дело, вопреки всему любить порочного, но обворожительного!» Герою кажется, что он смотрит на мир с позиции Творца, посылающего дождь на праведных и неправедных — недаром прямо называет он Лизу своим созданием!

Но любуясь миром, любуясь чужой любовью (ибо любовь-то и есть самое прекрасное в мире), герою приходится отказаться от своей собственной, ибо в мир этот она внесла бы отношения ревности, соперничества, пытаясь занять в нем неподобающее, не принадлежащее ей по достоинству место. «Или быть одному, или чтобы все друг друга любили», — так формулирует он своё требование к жизни в начале повести, выясняя, в конечном счёте, что одно как раз и является для другого необходимым условием, что быть одному как раз и нужно для того, чтобы друг друга могли любить остальные, что единственно возможное для него счастье — это счастье чужое. «Я... любовался на Лизу, я был счастлив чуть ли не чужим счастьем», — вспоминает он, моля Бога, чтобы тот дал ему «силы быть счастливым».

И не удивительно — ведь живя с женой, с любимой им женщиной, целомудренно, он, пусть из собственных, «эстетических», побуждений, невольно подражает в этом прославленным христианским подвижникам. Так, любование красотой мира оборачивается для героя вполне этическим по характеру требованием — требованием аскетической жертвенности, ухода от мира, самоотвержения. Недаром возникает в сознании героя мысль

о монастыре, о «заоблачной келье в соседстве Бога!» «Не скрыться ли мне туда, а им двоим оставить всё моё имение? — мечтает герой. — Пусть сперва проживут в исступлении полного блаженства, а потом тихо, как честные и дружные супруги». «Упроси его вернуться сюда с собой и взять себе всё моё имение; а я пойду в монахи и только раз в месяц буду навещать вас», — пишет он Лизе, уехавшей с любовником своим в Италию. Евангельский мотив «раздай имение своё» нарочито подчёркивает здесь полноту самоотречения героя, полноту жертвы, которую он готов принести, чтобы мир этот был прекраснейшим из возможных миров, чтобы старческая его привязанность не преграждала дорогу новой, юной любви.

Но эстетический императив героя роднит с заветом Евангелия не только содержание его, но и то обстоятельство, что он солипсичен, что обращён он лишь к одному-единственному человеку в мире — к себе самому. Перед нами не заповедь, не нравственный закон с присущей ему формой универсальности, а совершенное подобие евангельской морали с её всепрощением по отношению к ближнему и исключительно личным подвигом жертвенного отречения — морали, которую в принципе нельзя сформулировать как правило «для всех» или «для другого», которая, в сущности, и моралью-то не является, проистекая из той совершенной любви к миру, из того любования им, что свойственны и доступны во всей полноте лишь его Творцу. Перед нами, иными словами, не этика правила, а эстетика исключения — эстетика, в которой без труда узнаётся этика христианской жертвенности. «Так возлюбил мир, что умер за него», — вот эстетическая подоплёка этой этики, вот обратная её сторона. Герой, как и христианский аскет, уходит из мира не потому, что ненавидит его, а потому, что любит его и любит им — понятия, всегда для Леонтьева неразрывно связанные («я так её любил, и так ей любовался», — вспоминает он характерно о своей матери).

Идиллия любования, этот идеал эстета, оборачивается, однако, абсолютной отрешённостью и одиночеством, полным отказом от собственной любви, от своего, личного счастья. Чтобы любоваться миром, нужно из него исчезнуть, нужно остаться одному. Чтобы наблюдать сцену, нужно уйти с неё. Один ли ты, или есть в зале другие зрители? Кто знает? — Они ведь, сидя в темноте, друг друга не видят, и внимание их целиком поглощено разыгрывающейся на подмостках драмой.

Но ведь и за евангельским «да любите друг друга» (Ин. 15.17) не случайно следует «а я покидаю вас». «Покидаю, ибо лучше для вас, чтобы я пошёл, ибо, если я не пойду, Утешитель не придёт к вам» [Ин. 16.7]. Послать в мир духа любви, сделать этот мир воистину прекрасным можно лишь ценой собственного из него ухода. Эстетическое любование требует аскетического подвига, а служение красоте — крестной, ради этой красоты, смерти.

Не имея благодати веры, страдание, связанное с жертвой своей любовью и своим счастьем — жертвой, не укладывающейся в рамки и требования какого-либо нравственного закона и потому всеми единодушно осуждаемое, — такое страдание вынести не в человеческих силах: гибель Лизы приводит героя к самоубийству. Для него самого всё прекрасное заключалось в жизни и любви Лизы. «Она была прекрасна, и она жила. Она не упа-

ла, и она наслаждалась. Не таковы ли две великие и редко совместимые задачи жизни?» Но мы, христиане, любимся не столько её жизнью, сколько его смертью — именно она предстаёт нам как высшая, жертвенная, поистине крестная красота. Именно о ней написана повесть, именно ей, а вовсе не юношеской любовью Лизы, любитесь, себе в этом не признаваясь, и сам Леонтьев, для которого отречение от мира служит его, этого мира, вящему прославлению. Герой до конца уверен в своей правоте, и мировоззрение его, его кредо эстета, остаётся непоколеблено. Он не пытается осмыслить свои поступки в свете евангельском, как не видел тогда их евангельской подоплёки и автор, для которого связь «мировоззрения эстета» с «христианской верой» оставалась, как мы видели, «таинственной и непонятной». Но сама слепота эта, само то, что левая рука его, не давая повода для гордыни, не знала, что делала правая, сама покаянная, исповедальная интонация рассказа ещё больше сближают героя Леонтьева с евангельской верой, делая его достойным того благодатного обращения, в котором автором было ему отказано, но которое самому писателю несколькими годами позже суждено было, по милости Творца, пережить. Так, в повести этой эстетизм Леонтьева оказывается, без ведома самого писателя, тем «анонимным христианством», где мы, читатели, угадываем, как в зеркале, его собственное, до времени от него скрытое будущее.

СУБЪЕКТ В ПОТОКЕ СОЗНАНИЯ

Говоря о потоке сознания как технике письма, вспоминают обыкновенно два имени: Джеймс Джойс и Вирджиния Вулф. Речь идёт о технике, призванной описать работу сознания героя изнутри, регистрируя как можно детальнее работу его мысли, воспроизводя, по возможности, его внутреннюю речь. Перед нами оказывается картина именно сознания, того, что у Фрейда именуется Ich, а у Лакана moi, собственное Я, инстанция сознания как такового. Каким образом даёт о себе знать в этой картине субъект бессознательного? Ведь он, согласно Лакану, некоторым образом всегда на поверхности, а значит, должен быть в пресловутом потоке всегда так или иначе заметен, явлен. Посмотрим, какое место занимает субъект хотя бы в текстах двух упомянутых авторов.

Начнём с Вирджинии Вулф, обратившись к известному её рассказу «Пятно на стене». Зимний вечер, гостиная. Героиня рассказа дремлет у камина в кресле, глядя на вспыхивающие языки пламени. В воображении её полощется на ветру красный стяг на замковой башне, а по ведущей к замку тропе медленно поднимается кавалькада рыцарей. Фантазия эта возникает у неё непроизвольно, «автоматически», она знакома ей с детства, и героиня рада, когда внимание её привлекает небольшое странной формы пятно на стене напротив, повыше каминной полки.

Такова, собственно, рамка потока, его берег. Начиная с этого момента, мы вступаем в сознание героини, в поток мыслей, вызванных в её воображении столкновением с тем, чему не знает она объяснения. В её голове роятся предположения, она принимает пятно за след от гвоздя, на котором висе-

ла картина, принадлежавшая предыдущим хозяевам дома, след другой жизни, с которой разлучил их поток времени, как поезд, тронувшись, разлучает нас со сценами, что наблюдали мы из окошка купе на привокзальной станции.

В воображении героини возникает образ потока времени, эфемерности знания, невозможного в отношении вещей, проносящихся мимо и уносимых потоком времени. На память читателю приходят строки Уолтера Патера из знаменитого его послесловия к «Ренессансу», где возникает впервые образ сознания как потока и нового искусства, способного регистрировать его, успевать за ним. Образ потока сменяется мечтой о будущей жизни, в которую родимся мы после смерти и где вещи не будут иметь имён и названий, где будут царить живые, в оболочку вещей не заключённые ритмы света и тьмы, о мире, прообразом которого неожиданно и становится безымянное тёмное пятно на каминной полке.

Героиня понимает, конечно, что загадка пятна чисто мнимая, что достаточно подняться с кресла и подойти к стене, чтобы фантазии её рассеялись, но этого-то как раз она и не хочет делать. Она понимает, что, фантазируя, создаёт свой собственный мир — мир, где она вольна отдалиться своим грёзам, мир, скроенный по её мерке, мир, где она может ненавязчиво и незаметно для себя любоваться собой, мир тонкого нарциссизма, волшебного зеркала, показывающего окружающее в лестном для неё свете. Этот мир, рассуждает она, и является подлинной действительностью, предметом, достойным искусства. Это мир «незаконной свободы», который предстаёт в её воображении как некое женское царство, противостоящее мужской действительности, где царит язык и рождаемая им иерархия, где царят слова и табель о рангах, действительность, которая окажется рано или поздно, верит она, разоблачена и осмеяна.

Фантазии, рождённые пятном, приобретают окраску всё более мрачную, всё явственнее звучат в них ноты тревоги, всё навязчивее мотивы смерти. Но именно они и нужны ей, именно они и составляют для неё ценность. Она понимает, что отказ от действия столкнёт её рано или поздно с действительностью, что действие может положить конец болезненным и тревожным мыслям, и поэтому оно достойно презрения. Только пятно даёт реальную точку опоры, только оно даёт чувство реальности, превращающее выстроенную мужчинами словесную иерархию в бесплотные тени. В фантазиях, овладевающих героиней, она становится деревом, рекой, полем, дыханием самой материи. Именно здесь поток сознания её более всего напоминает Джойса, последний монолог Марион из «Улисса».

Явление мужа кладёт монологу конец. Собираясь купить газету, тот жалуется на отсутствие новостей, на то, что ничего не происходит, и недоумевает, откуда на стене могла появиться улитка. Загадка разгадана. Поток иссякает. Рассказ окончен.

Как видим, поток сознания запускается здесь оставленным на стене следом или пятном, прекращаясь с его исчезновением. Субъект повествования до появления пятна — это субъект знания. Для всего, что в поле его знания попадает, наготове у него есть имена. Сами фантазии его стереотипны и «автоматичны». Перед нами «automaton» Лакана — то, что называет героиня мужским миром, миром, который выстроен означаемым.

Субъект исключён из этого мира, он «минус единица», он тождественен самому полю восприятия, рамке, в которой воспринимаемые предметы размещены. Появление пятна — лакановское «тюхи», судьба, вторжение Реального — меняет положение дел: в поле восприятия обнаруживается неизвестный предмет. Но дело, конечно, не в этом, а в том, что героиня отказывается от попыток этот предмет познать, дать ему имя, ввести его в мир. Предмет этот становится поводом, отправной точкой её фантазий, краеугольным камнем иного мира, мира, подчинённого принципу вождения, наслаждения. Именно он, таким образом, освободил в мире сознания, мире Другого, говоря языком Лакана, место для самого субъекта. Ведь субъект бессознательного у Лакана — это, собственно, и есть субъект наслаждения, избыточного наслаждения, не вписанного в мир Другого, мир означающего. Теперь, в результате отказа от познания, у наслаждения этого появилось в сознании, в потоке сознания, своё место. Вмешательство Другого, в лице мужа героини, вновь закрывает этот просвет, вновь выводит наслаждение из мира и, тем самым, опустошает, обесмысливает его. Отсюда завершающий рассказ мотив скуки, возвращения к прежнему, монотонному и лишённому смысла существованию.

На деле, однако, именно отказ от действия, от познания, и ведёт в рассказе к появлению, обнаружению нового знания, знания о субъекте. Ведь фантазии, открытые появлением пятна, суть не что иное, как проекции опасений, страхов, желаний. Более того, именно этот род знания оказывается социально, общественно плодотворным — ведь именно здесь рождается, словно на ощупь, теория нового искусства, одним из пионеров которого и стала впоследствии автор рассказа. Рождаются мысли, лёгшие впоследствии в основу современного феминизма, рождается интуитивное противопоставление мужского и женского желания, концептуальное оформление которого стало десятилетия спустя заслугой Лакана.

Но важна оказывается не только воображаемая, но и символическая составляющая пятна. Поле на месте пятна можно условно обозначить знаком вопроса — что это такое? Когда мы отказываемся на этот вопрос отвечать, знак вопроса остается на месте, но вопрос становится совсем иным — что, собственно, отказываюсь я видеть? Улитка, будь она улиткой воображаемой, фантазией героини, могла бы дать ответ на этот вопрос. Появляясь в Реальном, она представляет собой эпифанию, своего рода совпадение реального и символического, интерпретацию, полученную непосредственно от реальности. Улитка, закрывающая место субъекта в качестве интерпретации, является традиционным символом луны, то есть женского начала по преимуществу, лени, то есть отказа от действия, лабиринта, то есть нескончаемого круга вопросов и поисков, и, наконец, беременности, которую напрасно — «ничего не происходит» — может ожидать героиня.

Субъект сознания, таким образом, возникает у Вулф в потоке сознания там, где происходит отказ от символизации, где замкнутый мир Другого размыкается, позволяя наслаждению проникнуть в образовавшуюся в результате щель.

Совсем иначе входит субъект в поток сознания у второго нашего автора, Джеймса Джойса. Посмотрим на характерный отрывок из первого эпи-

зода «Улисса», где мы застаём молодого героя романа, Стивена, размышляющим в одиночестве на берегу моря. Любуясь приливом в открывающейся ему морской заводи Cock lake, он описывает это зрелище роскошной, ритмичной, поэтической прозой: «In long lassoes from the Cock lake the water flowed full, covering green-goldenly lagoons of sand, rising, flowing...» Однако по отрывочным мыслям (вроде: надо бы побыстрее) читатель может заподозрить, что одновременно происходит что-то ещё. Что именно, подсказывает ему название лагуны, означающее в английском просторечии пенис. Не исключено, что Стивен мочится, а описание прилива относится не к прибывающей в лагуне воде, а к луже, которую наш герой только что сделал сам. Беда в том, однако, что иного, нежели через речь Стивена, доступа к происходящему у нас нет. Как понять эту маленькую поэму в прозе? Дело ведь действительно происходит, как явствует из контекста, на берегу упомянутой лагуны во время прилива, так что описание может относиться и к нему. Мы знаем одно — в тексте налицо отрывок, способный направить воображение читателя по нескольким путям сразу. Мы можем представить себе прилив, или справляющего малую нужду Стивена, или, наконец, то и другое вместе, происходящими одновременно. Что мы не можем себе представить, так это что именно думал Стивен, ибо в трёх этих случаях состояние его предстаёт нам в совершенно различном свете. Серьёзный в первом случае, ироничный во втором, в третьем он, скорее, становится другим Я самого автора, виртуозным художником слова. Так или иначе, отрывок этот, взятый из потока сознания, приобретает неожиданную непрозрачность, он не столько демонстрирует сознание героя, сколько скрывает его. Создаётся впечатление, что первичным в данном случае является не впечатление, отраженное во внутренней речи, а, напротив, речь, порождающая одновременно две разные, хотя и совместимые картины реальности. Здесь-то и возникает в пресловутом потоке тот водоворот, тот вопросительный знак, то тёмное пятно, за которым скрывается наш субъект. Наслаждение находит себе в данном случае иной путь. Для того, чтобы заявить о себе, субъект не берёт уже повод в реальности, не ищет в ней тёмных пятен. Таким пятном становится здесь само описание, витающее между двумя предметами, двумя различными референтами, и зависающее между ними как безответственный и непрозрачный момент чистого наслаждения, как purple patch, пурпурная заплатка на ткани повествования.

Фигура Стивена во многом автобиографическая и проходит через многие произведения Джойса. Не удивительно поэтому, что сознание Стивена оказывается верным слепком сознания самого автора. В романе «Портрет художника в молодости» герой-автор, рассказывая о переживаниях, связанных с выбором жизненного пути, вспоминает бессмысленную вне контекста строку из Ньюмена (недаром говорит он о ней на языке музыки, называя каденцией), в которой оказалась сконденсирована «бесконечная и бесформенная прелюдия», «музыка эльфов», звучавшая в его воображении. Фантазия Стивена-Джойса — это именно словесная фантазия, она первична, именно из неё рождаются образы. Недаром целые параграфы текста переходили из одного произведения Джойса в другое, сохраняя неизменную словесную форму, но совершенно меняя смысл. Так, от-

рывок из «Джакомо Джойса»: «Она откинулась на подушки у стены, похожая на одалиску в роскошно-чувственном полумраке. Её глаза впитывали мои мысли, и во влажный, тёплый, манящий и податливый полумрак её женственности душа моя, растворяясь, излила поток жидкого и изобильного семени. Пусть берёт её теперь, кто хочет!» Излияние трудно истолковать в этом фрагменте иначе, как описание любовного акта. Но оно встречается, почти буквально повторённое, и в «Портрете...», где излияние это оказывается ничем иным, как сочинённым юношей любовным стихотворением. Семья оказывается словом, семенным логосом стоиков и, вслед за ними, христианских богословов Востока. Имеет ли смысл спрашивать, что означает он на самом деле? Разумеется, нет. Ибо именно он первичен по отношению к представлению, именно его темнота и позволяет воображению вплестать один и тот же отрывок в самую различную ткань. Тот же смысл имеет и известный анекдот из жизни самого Джойса, гласящий, что он заказал для своего кабинета пейзаж города Согк, сделанный из согк, пробки, так что на вопрос посетителя «Что это?» он мог ответить со спокойной совестью «Согк», даже не спрашивая гостя, что тот, собственно, имеет в виду.

Подлежа каждый раз интерпретации, эти тёмные места, эти сгустки наслаждения, не имеющие определённого референта, на самом деле, конечно, интерпретации не допускают. Перед нами, скорее, то, что Лакан называл «означающим перечёркнутого А», место «наслаждения, непрозрачного в силу исключения смысла»¹. Этот тип письма, утверждал Лакан, представляет собой в литературе переломный момент, «литература не может больше после него оставаться такой, какой была она прежде»², так как Джойс «взял мечту за горло»³ — не текст у него служит воображению, а, напротив, воображение становится служанкой текста. В полной мере это проявляется, конечно, в «Поминках по Финнегану», где письмо опирается, как отмечает Лакан, на «нечто, для системы языка несущественное, на то, что вплетается в него исторической случайностью»⁴, то есть на орфографию, на букву, на самое тело письма. Джойс не описывает картину, предносящуюся в его воображении, мечте, сновидении наяву, в котором мы затем ищем оговорки, двусмысленности и другие симптоматические элементы, требующие интерпретации и позволяющие высказать суждение о скрытой в них бессознательной речи. У него элементы эти первичны — он не автор повествования, а автор симптома, из которого уже наше воображение это повествование развёртывает. Это и дало Лакану основания говорить о Джойсе как симптоме, о том, что эго Джойса и было, собственно, его симптомом. Именно поэтому Джойса невозможно анализировать. Имени Отца, точки пристёжки, авторитетной позиции, которая позволила бы выбирать между интерпретациями, к которым его тексты дают повод, в них нет. Стержнем его личности является не символическая система, а наслаждение симптоматического письма. «Писать после Джойса, значит отдавать себе в этом отчёт. Только это наслаждение и приносит нам пробуждение»⁵. Если анализ, пытаясь своими интерпретациями достичь такого же результата, прибегает к уловкам, связанным с отцовским мифом, то Джойс прекрасно обходится без него. В процессе письма его «Я» как раз и оказывается, согласно завету Фрейда,

там, где было «оно», на месте симптома. Непрозрачное письмо становится привилегированным местом самого субъекта.

В заключение хочется обратиться к ещё одному автору, о котором можно с полным правом сказать, что он писал после Джойса — не просто хронологически, но в той новой ситуации, которая после него в литературе сложилась. Я говорю о Сэмюэле Беккете, который был связан с Джойсом как личной дружбой, так и узами литературного ученичества и сотрудничества. Ему принадлежит авторство некоторых отрывков из «Поминок по Финнегану», а также первая попытка частичного перевода этого текста на французский язык. Среди последних опубликованных Беккетом прозаических текстов есть отрывок, известный под названием «Bing», переведённый автором на английский как «Ping». Отрывок этот (наряду с окончательным текстом было опубликовано десять черновых его вариантов) представляет собой внутренний монолог, своего рода поток сознания, неподвижного и немом, с зашитым ртом, бледного, теряющего ногти и волосы существа, заточённого в соответствующий его росту белый куб. Фразы монолога состоят из не связанных между собой синтаксически отрывочных слов, а длина их определяется лишь ритмом дыхания. Предложения назывные, глаголы в них полностью отсутствуют. Существо бесстрастно перечисляет и называет всё, что видит вокруг, что регистрирует его сознание. Порой, однако, по неизвестно откуда звучащей команде «гоп» положение его меняется, хотя картина окружающего, в силу однородности пространства, в которое он заключён, остаётся прежней, так что он, собственно, и не знает, действительно ли изменение произошло. Сознание существа регистрирует на стенах следы, разрозненные, в виде пятен, «как от раздавленного яйца», или лакун-пробелов. Пятна эти «ничего не значат», «без смысла». Во всём, что оно слышит и наблюдает, ему чудится «может быть, смысл», или «может быть, голос», «может быть, естество», чудится, что он «может быть, не один», «может быть, выход». Время от времени в текст врывается другое загадочное слово, «динь», имитирующее звонок или иной похожий на него механический звук. За словом этим в сознании существа как раз и появляются своего рода галлюцинации, но такие краткие, что в их действительности он не может удостовериться, — шёпоты и, дважды, видение глаза с длинными ресницами, умоляющего, но в то же время тусклого, мутного. Всплывает и слово «память», намекающее, что всё это может возникать не в действительности, которая ему «вся известна», а в памяти, скрывающей в себе страдания, шрамы от которых, зарубцевавшиеся и почти незаметные, «белое на белом», отмечает он у себя на теле. Вспышки эти со временем становятся всё короче, и к концу рассказа воцаряется тишина: «динь молчание гоп кончено».

Загадкой рассказа, его интригой, является, разумеется, «динь» — в английском переводе оно вытесняет «гоп» и остаётся одно. В первых, черновых версиях, описание существа и места ведётся от первого лица. «Динь» появляется только в четвёртой версии. В первой, наряду со статичным описанием, фигурируют два движения: быстрые и внезапные перемещения (о которых в дальнейшем сигнализировал «гоп») и спонтанные слабые эрекции — они-то, исчезнув из дальнейших версий, и были замещены вспыш-

ками видений-воспоминаний, связанных с «динь». Постепенно, от версии к версии, позиция повествователя сдвигается от внешней к внутренней, превращаясь, наконец, во внутренний монолог, хотя чётких границ провести нельзя, так как личные местоимения в тексте отсутствуют. Что касается «динь», то оно зависает в неопределённости между миром автора и сознанием героя — были даже критики, считавшие его звуком каретки пишущей машинки Беккета, автоматически им регистрировавшимся на письме, — каждый откат каретки странным образом отзывался во внутреннем мире героя, хотя никак не принадлежал к нему, оставаясь ему целиком трансцендентным. Если же оно действительно, как мы предположили, заменило в позднейших редакциях упоминание об эрекции, то перед нами своего рода фаллическое означающее, означающее желание субъекта, остающееся для него бессмысленным. Но именно его появление провоцирует героя на поиски Другого, который один может дать ему то, что он взыскует, надеть происходящее смыслом. Герой Беккета, реагирующий на пятна и звуки, никак не реагирует на «динь» и «гоп» сами по себе, как если бы они не принадлежали внешнему миру, а исходили непроизвольно — спонтанно, как эрекция в первой версии — от него самого. Как бы то ни было, но загадка эта, это пятно бессмыслицы, как раз и оказывается тем местом, где возникают фантазии героя, где реальность его мира колеблется, где рождается у него тень надежды. Более того, принадлежа, как мы сказали, не только миру героя, но и, возможно, миру самого автора, она становится для Беккета своего рода точкой пристёжки — точкой, где мир его фантазии, мир рассказа и его персонажа, скрепляется с миром его собственным, с физическим процессом письма. Начав описывать мир от своего лица, автор постепенно ушёл из него, оставив там, однако, своего вполне реального представителя, то ядро, ту свалившуюся с неба Каабу, вокруг которого субъективность героя оказывается кристаллизована. В потоке сознания лежит камень из совсем иного, трансцендентного мира, чисто физический, не несущий в себе ни малейшего смысла звук, но именно он становится в мире текста тем, вокруг чего образуются водоворот возможного смысла, фиговым листом, скрывающим за собой фаллическое означающее. В реальном мире такая ситуация, разумеется, невозможна — если не допустить, конечно, существования иного, нам целиком трансцендентного мира. Именно с такой возможностью и играет здесь Беккет, чьи тексты всегда полны религиозных аллюзий, хотя иллюзий, напротив, полностью лишены.

Появляется искушение распределить появление субъекта в потоке сознания по трём регистрам, которые симптом, согласно Лакану, друг с другом связывает, — Воображаемому (у Вулф), Символическому (у Джойса) и Реальному (у Беккета), памятуя, что реальное для Лакана — это, конечно же, невозможное, хотя невозможное в жизни вполне, как мы убедились, возможно в тексте.

¹ «Joyce le Symptome II» — Joyce avec Lacan, Navarin, 1987, p. 36.

² «Joyce le Symptome I» — ibid., p. 27.

³ «Joyce le Symptome II» — ibid., p. 36.

⁴ «Joyce le Symptome I» — ibid., p. 26.

⁵ «Joyce le Symptome II» — ibid., p. 36.