

ИСКУССТВО ВЕРЫ*

Небо – именно там, где кажется.

С.Беккет

Книга А.Черноглазова «Лакан. Приглашение к реальному...» как будто предназначена для того, чтобы запутать читателя, отправить его по одному из возможных следов с тем, чтобы он, не без наслаждения, даруемого чтением, сгинул в разветвлениях построенного лабиринта. Свидетельствуя изнутри опыта чтения о силе этого соблазна, я все же хочу попытаться дать себе отчет в том, что именно завораживает в этом, по видимости, аналитическом тексте, понять, о чем поют сирены, и, возможно, попытаться услышать этот голос не только как свой собственный. Опыт чтения, безусловно, фантазматичен и вряд ли может быть редуцирован до здоровой реплики, однако ничто не может защитить нас от иллюзии стремления к ясности и бесконечного повторения попыток ее достичь. Мне хотелось бы разобраться, о каком реальном идет речь в этой книге и куда, на самом деле, приглашает читателя Александр Черноглазов.

Предмет и метод предлагаемой серии эссе – Лакан. Предмет – потому что именно психоанализ Жака Лакана, его мысль и язык являются средоточием интересов автора. Александр Черноглазов переводит Лакана уже много лет, и благодаря его усилиям один из труднейших авторов XX в. постепенно осваивается российским читателем. Метод – потому что, как пишет сам автор, «в каждом эссе из книги, как на пробном камне, испытывается выработанный Лаканом язык». Так объявлено, однако же мне представляется, что то, чему Александр Черноглазов посвящает свои усилия, не совсем совпадает с тем, что можно обозначить как эффективность дискурса Лакана, несмотря на то, что автор повсеместно настаивает на такой эффективности, в разных регистрах демонстрируя «работающее» чудо совпадения мысли Лакана с критическими точками мысли вообще; указывая на то, что везде, где человек заходит в тупик, его встречает Лакан.

Поясним, о чем идет речь. Автор изначально обладает своего рода фасеточным зрением и ключевую мысль Лакана – мысль о субъекте – продумывает в нескольких самостоятельных и целостных перспективах: европейской живописи, английской поэзии, европейского романа и романа русского, святоотеческой литературы, а также литургического христианского канона. Исходной точкой анализа в каждом случае оказывается некий прецедент произведения, обнаружение в его поле герменевтической странности, которую не удастся объяснить за счет внутренних ресурсов произведения, но которая продолжает существовать подобно занозе, раздражая глаз или ум читателя и зрителя. Черноглазов показывает, что разобраться с этой странностью можно, только если принять во внимание круг проблем, не относящийся ни к истории искусства, ни собственно к эстетике. Этот круг проблем выстраивается не вокруг вымышленных персонажей, он связан с самим тобой как возможным субъектом желания, с необходимостью как будто впервые поставить вопрос о том, что такое желание, включаясь

* Рецензия на книгу: Черноглазов А. Лакан. Приглашение к реальному... М.: Логос, 2012. 176 с.

тем самым в разговор, начатый еще Сократом и Платоном и возобновленный Фрейдом и Лаканом с предельной страстью и серьезностью. Гипотезой читателя вполне могло бы быть предположение, что эта книга – не об искусстве и даже не о Лакане, но том горизонте, который открыл Лакан, поставив вопрос о Желании Субъекта в центр любых возможных теорий и практик субъективности. В этом случае Лакан, действительно, является и предметом интереса, тем, что мы хотим понять, и инструментом – тем, посредством чего мы понимаем.

Однако при том, что мысль Лакана в этом тексте то и дело сжимает нас кольцом, в нем, как мне кажется, постепенно обнаруживают себя и немного иные тенденции. Попробуем проявить эти «маленькие различия». Автор полагает, что отстаивает лакановскую концепцию желания, доказывая применимость графа желания и прочих терминов Лакана к анализу трудных ситуаций в искусстве. Да, возможно. Спорить с этим было бы неблагодарным занятием. Однако для меня важно другое: то, каким образом сам Черноглазов обнаруживает для нас ту или иную герменевтическую загадку, как он разворачивает сам вопрос. Особенность его герменевтической техники, обращенной к деталям той или иной картины или стихотворения, состоит, во-первых, в выборе объекта, как сказал бы Фрейд, и, во-вторых, в неафишируемом, но весьма радикальном допущении *реальности происходящего*. Каждое описание, будь это реконструкция Пармиджанино, или комментариев к особенностям фрески на стене старинной церкви в Лохья, или анализ стихотворения о Мысли-Лисе Тэда Хьюза, разворачивается в настоящем времени и *разыгрывает* для нас со всей театральной убедительностью этого процесса непредсказуемое событие обнаружения, действия или утраты желания. Автор *верит* произведению искусства, жесту художника, а это значит, что он полагается на его истину, не явленную в тексте, но сопутствующую ему, находящуюся где-то рядом, о чем свидетельствует *удивление* в качестве основного мотива и двигателя анализа.

В том, как автор находит объекты своего интереса, на первый взгляд, нет никакой системы или последовательного развертывания. Все они обнаружены как будто взглядом фланера. Конечно, по сравнению с началом XX в. пространство фланирования существенно расширилось. Оно вышло за пределы города и расположилось в границах того, что философы называли словом «мир». Но при этом встреча все равно происходит в неспешной манере индивидуального путешествия, с его случайными траекториями и отклонениями от значимых маршрутов. Однако же важно, что от равнолюбознательного взгляда фланера, описанного Беньямином, этот взгляд отличается избирательным реагированием, несомненной пристрастностью, тем, что с абсолютной точностью он вновь и вновь оказывается захвачен удивлением и прикован к одному и тому же – к очередному моменту случайной встречи с собственным желанием. Так что по прочтении книги мы уже не можем сомневаться: сам автор преследуем *небесной гончей*, и чтобы он ни видел вокруг, храмы, полотна, пейзажи, города, какие бы истории ни слышал и какие бы ни читал романы – все это вплетается в ту историю, которую он сам предполагает то ли рассказать, то ли прожить; то есть книга эта очень личная, и то, что обсуждается в ней, несмотря на ироническую дистанцию, имеет смысл травматический. Нейтральность и открытость наблюдающего взгляда фланера образовали здесь парадоксальное единство со страстностью и заведомым знанием паломника, ищущего встречи с тем, что предназначено только ему.

Что же вновь и вновь разыгрывает автор, обсуждая все эти стоп-кадры из мировой истории искусств? В первом разделе речь идет об обстоятельствах (а если строже, то о трансцендентальных условиях) встречи субъекта с собственным желанием. Картина Пармиджанино «Обращение Савла» – фокус такого рода встречи. «Дыша угрозами и убийствами», Савл направляется в Дамаск, «но на пути “осиял его свет с неба” и раздался голос, говорящий ему “Савл, Савл, что ты гонишь меня?”. Пораженный Савл упал на землю и спросил в недоумении, кто говорит с ним. “Я Иисус, которого ты гонишь”, ответил голос, “трудно тебе идти против рожна”»¹. В центре внимания – разговор, где участники не в равных положениях, один говорит из совершенного времени желания, другой погружен в его стихию, захвачен совершающимся, понимает желание как стремление, как охоту за ускользающим означающим. На картине, говорит Черноглазов, изображено все то, что лежит между вопросом Иисуса и его же ответом – вся сновидческая реальность страстей Савла. Фантастический конь «с почти человеческим взором», сцена охоты и преследования жертвы, грозная туча, пробитая светом. Детальный анализ обладает абсолютно перформативным эффектом, мы входим в картину, оказываясь в эпицентре ситуации обращения. Любопытно, что ключевая реплика Иисуса («трудно тебе идти против рожна»), открывающая для нас собственное желание как очевидность нам не принадлежащего, как действительность мира, в котором мы можем жить, как действие, а не состояние души, – остается за пределами полотна, она звучит в тексте «Деяний апостолов»; но мы видим ее действительно, именно из этой точки падения Савла, описываемой автором. Диалог между картиной и текстом Деяний, опосредованный размышлениями о греческих глаголах, как бы висит в воздухе, и если не принять безусловно последовательно-субъективную позицию автора, основанную на переживании, вряд ли возможно будет настаивать на обоснованности этой реконструкции.

Прецедент этого анализа прекрасно иллюстрирует герменевтическую технику Александра Черноглазова. Именно здесь, незаметно для себя, мы и оказываемся в лабиринте, если понимать под последним одновременное множество возможностей наряду с неспособностью различить, какая именно возможность в настоящий момент используется тобою. Событие обращения (обретение веры, обретение желания) Савла, личная ситуация отношений со своим желанием, *изображение* события обращения художником Пармиджанино, греческий язык, поддерживающий и направляющий пути глагола «хотеть», язык литературы вообще, позволяющий увидеть, как субъект желания превращается в того, кто преследуем *небесной гончей*, – при чтении эссе «Метафорический Бог» эти возможности объединены, по видимости, мыслью Лакана, идеей Другого, «рассекающего мир на свет и тьму». Однако же мне представляется, что автор не столько стремится объяснить неясности полотна с помощью понятия объект *a*, сколько намерен, создав искомую синхронию, продолжать грезить и в режиме сосредоточенной грезы продумывать таинственное событие крещения, знаменующее для субъекта вхождение в мир желания с его новой онтологией. И Лакан этой работе производства грезы в общем не мешает, напротив, создает для нее место. Но чрезвычайно важным представляется мне то, что стремится автор не к чистоте логических построений, а к собственно риторической, романной завершенности описания. Вот, например, как заканчивается размышление о «парадоксальном триумфе одиночества» Святого Себастьяна на картине Андреа Мантеньи. «Кро-

¹ Черноглазов А. Лакан. Приглашение к реальному... С. 43.

ме него [здесь] лишь две маленькие фигурки, повернутые к мученику спиной и удаляющиеся от него по уходящей вдаль горной дороге. Он не нуждается в них, но и они, получив нужное им свидетельство, больше не нуждаются в нем... они уходят, оставив мученика умирать, по своим делам – трудиться, постигать анатомию, сложение того бесконечного, необъятного мира, панорама которого разворачивается на заднем плане картины»². И в случае с Павлом, и с Мадонной Пармиджанино, и даже в ироническом описании «экстимности молитвенного жеста» (голов, ловимых на лету) для Черноглазова принципиально важно в самом аналитическом повествовании реализовать одновременность жажды и свершенности, непорочного зачатия, беременности Словом и Оплакивания как *собственно литературное условие*. Полагая, что наслаждение, даруемое искусством, есть как бы другая сторона Желания, автор стремится отнюдь не к концептуализации как таковой, а к тому, чтобы продлить это переживание, получить возможность войти в художественное произведение и остаться в нем – парадоксальным образом, не утрачивая при этом своей связи с миром, а, напротив, сохраняя ее. Так Фрейд описывал играющего ребенка: чем больше тот погружен в игру, тем надежнее его понимание различий между вымышленным и реальным.

Вторая группа эссе организована вокруг тезиса о том, что работа желания неотделима от опыта аскетике. Примечательно, что второй раздел книги буквально начинается со слов «Христианская этика, и аскетика прежде всего, остро нуждается в обновлении, в обосновании»³. Так что взаимные ссылки лакановского психоанализа и христианской рефлексии формируют в буквальном смысле слова герменевтический круг. Тесная связь веры и желания не только требует все более тщательного уточнения подробностей аскетического испытания, но и нуждается в принципиально ином взгляде на аскезу как логический жест. В святоотеческой литературе, поясняет А. Черноглазов, аскеза отнюдь не представляет собой отказа от реальной жизни и воздержания от желания. Напротив, это – выбор желания, но ориентированный на экономику дара и траты. Аскет совершает «выбор худшего», потому что его интересует не объект желания, а желание как таковое. Вот, например, св. Алексей, сын идеальных родителей, живущий в идеальном сообществе – в окружении любимых, любящих, умных, добрых людей, – заключает брак с возлюбленной и на пороге брачного покоя вручает ей золотой перстень и поясную пряжку со словами «Господь да будет между мною и тобою» и, развернувшись, отправляется прочь – в бесконечное странствование, цель которого, как пишет автор, – все тот же порог брачного покоя, который герой, стремясь к своей возлюбленной, мечтает переступить. Св. Алексей «выбирает худшее», потому что понимает необходимость повторения, второго раза, который истину раза первого может и должен нам явить.

Схематизм Лакана, опирающийся на диалектику интересубъективности Гегеля-Кожева, снова выступает в испытанном качестве чистого формализма. В основе функционирования желания лежит его расщепление на потребность и требование. То, что предоставляется Другим в удовлетворение моей потребности, требование отвергает со словами: это не то, чего я ищу. Более того, отказ от предлагаемых благ подтверждает ценность этих благ как свидетельств любви; жест отречения конфигурирует то, что происходит между Я и Другим в связь особой напряженности. Однако желание не есть нечто розовое, говорит Черноглазов. Требуя у Другого любви, субъект желания, по

² Черноглазов А. Лакан. Приглашение к реальному... С. 56.

³ Там же. С. 71.

сути, взыскует его смерти. «Чем решительнее мы подавляем свои потребности, тем ближе мы к желанию как таковому – желанию смерти Другого, его плоти и крови»⁴, тем сильнее переживание вины и греховности. Но Лакан – критик и диалектик, его задача – построить неразрешимое противоречие, провозгласить антикартезианский тезис «там, где я мыслю, я не есть. Там, где я есть, я не мыслю», с помощью которого можно эффективнее всего отставлять ценности картезианства. Тогда как автор книги «Лакан. Приглашение к реальному...» в своей романной аналитике отклоняется от критических траекторий, ему как будто видима перспектива разрешения онтологических противоречий желания. Эта перспектива связана для него с евхаристической жертвой, которую он называет «единственным адекватным ответом на желание как таковое».

Евхаристический концепт на самом деле предполагает существенное отклонение от диалектики интерсубъективности, логики отчуждения и зеркальных лабиринтов. Размышляя над «Троицей» Андрея Рублева, автор сосредотачивается на идее Флоренского о «безмолвной беседе», ведущейся с «невывразимой грацией взаимных склонений» и в «тишине безглагольности». На иконе Рублева отношения божественных Лиц предстают как *общение, опосредованное словом*, общение, драматическое по своей сути, поскольку предмет его – бурое неоформленное пятно в центре иконы, к которому прикован взгляд зрителя. Это пятно – не что иное, как смертная человеческая природа, жертва, с которой уже отождествил себя Христос и с которой должен отождествить себя зритель. Такой герменевтический акт мог бы показаться исключительным и в этом смысле не вполне доступным, говорит Черноглазов, если бы литургическое священнодействие не демонстрировало нам вновь и вновь реальность и необходимость таких операций, их освобождающий смысл. Религиозный опыт и эстетическое переживание вновь встречаются, противоречиво влияя друг на друга. То, что происходит в литургии, и есть «то единственное, что дает нам способность жить, не принося при этом непрестанно жертвы какому-то неизвестному божеству»⁵.

Однако же, будучи адекватным ответом на желание как таковое, евхаристическая жертва не ставит точку в его истории. Возможен еще один такт, теоретическую основу которого Лакан предвосхитил в своих топологических фигурах. Желание продолжает свой путь в опыте повторения. Стилистическая тема, заданная в собственном письме Черноглазова, тема одновременности и различимости/неразличимости возможностей, в последнем разделе книги становится предметом анализа. Стихотворение Тэда Хьюза, поэма Эндрю Марвелла, анализ эссе Вирджинии Вулф, фрагментов Джойса и позднего Беккета суть события, предвещающие или констатирующие наступление эпохи абсолютной мимикрии: я уже не могу отличить себя от собственного желания. Терзающие жертву птичьи клювы и есть рога скифского оленя-жертвы, часть его царственного тела, Лиса, явившаяся из ночного леса, неотличима от стихотворения Хьюза, является им. А это значит, что конфликт отчуждения, знаменующий рождение субъективности, неким нелегитимным способом преодолен. Преодолен за счет стилизации художника, который «совмещает изображение предмета на зеркальной поверхности с его преломленными в зазеркалье чертами»⁶. В этом совмещении, обязанном исключительно работе воображения, как раз и формируется та связь общения («взаимной

⁴ Черноглазов А. Лакан. Приглашение к реальному... С. 74.

⁵ Там же. С. 102.

⁶ Там же. С. 168.

склоненности»), сопровождаемая уверенностью в вещах невидимых, которую Черноглазов, отличая ее от привычных процедур субъективации (идентификации, расщепления), именует крещением.

Но в этом смысле современный субъект в перспективе, выстроенной Черноглазовым, – не тот, до кого долетела весть о смерти Бога, но тот, до кого не дошла весть о собственном обращении или кто благополучно забыл о нем; в чьей личной истории не сохранилась память о свете, пробивающем грозовую тучу, о разделении миров; и для кого очевидность желания, явленная миром внешним и всеми его предметами и обитателями, есть единственный выбор, и труд, и ответственность. Но тогда главная трудность для современного человека – движение к тому, что и так имеет место, к пресловутому *имеется*. Для Черноглазова важно, что этот процесс не этический, но логический, что, как ни странно, первыми этот путь проходят хорошие аналитики, обычно являющиеся и глубокими скептиками. Результатом этого пути всегда является «выбор худшего», но и здесь возможны сущностные различия. Вирджиния Вулф выбирает свое худшее во многом потому, что ощущает себя захваченной движением отбытия, улитка на стене для нее – место забывания, стирания, вычитания себя. Улитка (snail) для нее – это след от гвоздя (nail), когда-то бывшего здесь, свидетельствующего о прошлой жизни, но как о той, что уже утрачена так же бесследно, как утрачена часть слова, и сама утрата эта забыта, растворена в потоке времени. По сути, литературный проект Вулф представляет собой прощание с той прекрасной эпохой, когда различие между сознанием и бессознательным имело смысл. Героини Вулф знают и не знают о существовании этого различия, знают, но как будто не могут вспомнить то, что представляется важным; поэтому их вера всегда чудесно необоснованна и летит над пропастью. Джойс и Беккет уже принадлежат другому миру. Джойс, выбирая худшее, останавливается на материализации слов (Беккет называет его «биологом слов»): произведение не о чем-то, произведение и есть что-то. Его вера в метафору такова, что строится на отказе от самой возможности различения метафорического и буквального. Пейзаж города **Согк, сделанный из пробки (сок), и есть идеальное повторение**. Любопытно, что для Джойса тревога различия целиком смещена в зону Другого. Другой помнит о том, что были времена, когда Джойс засыпал и просыпался. Это на вопрос Другого можно ответить всей своей прозой **Согк и не погрешить перед истиной в своем ответе**, так что он даже не узнает, смеешься ты или говоришь серьезно. Беккет, чьи тексты, как пишет Черноглазов, «всегда полны религиозных аллюзий, хотя иллюзий, напротив, полностью лишены»⁷, предъясняет третье решение. Рассказчик постепенно оставляет текст, однако, на его месте возникает нечто, чисто физическое, камень или что-то еще, нечто из совсем иного мира, совершенно бессмысленное, вокруг чего с методичностью живой материи начинает кристаллизоваться субъективность героя. Книгу завершает эссе «Икона трансценденции», где речь идет о римском Пантеоне и о том, что отверстие, оставленное архитектором в вершине купола, представляет собой икону трансценденции. «Образ неба совпадает здесь с самим небом: их совпадение и создает икону»⁸.

Мне представляется, что убежденность в реальности вымышленных построений, которую обнаруживает Александр Черноглазов, соотносима только с позицией Борхеса и его принципиальной верой в силу метафор. Сущностное различие между этими авторами состоит в том, что Борхес работает

⁷ Черноглазов А. Лакан. Приглашение к реальному... С. 155.

⁸ Там же. С. 171.

с архивами метафор, тогда как Черноглазов возделывает единичные метафоры со страстью неопита, выращивающего опиумные цветы. Возможно, автор и будет огорчен, если узнает, что сад метафор, возделывавшийся им заботливо и терпеливо, превосходит своим цветением парадоксальную строгость лакановской аналитики. Что ж, пусть послужит ему утешением тот факт, что в написанном им прихотливом психоаналитическом романе Лакан сыграл роль всех персонажей, так и не превратившись ни в одного. Читатель же этой книги пусть вполне насладится той иронической подробностью и серьезным фактом, что лакановская терминология в некоторых обстоятельствах вполне может выступить надежной опорой для категоризации и осмысления литургических и догматических феноменов, а также для проявления логического смысла основных метафор христианства.