

Андрей Щербенок

СТРАХ ЧЕХОВА И УЖАС НАБОКОВА
(реальное, воображаемое, символическое)¹

Я, действительно, очень люблю Чехова. Правда, я не смог бы объяснить свое чувство рационально – что легко сделал бы по отношению к более великому художнику, Толстому, блеском того или другого незабываемого пассажа [...]. Но когда я думаю столь же отстраненно о Чехове, все, что получается – это мешанина, состоящая из ужасающих прозаизмов, затертых эпитетов, повторов, докторов, неубедительных соблазнительниц и т.д.; и тем не менее именно *его* книги я взял бы с собой в путешествие на другую планету.²

Обращает на себя внимание, что, говоря о Чехове, Набоков сталкивается с нехарактерной для себя проблемой несовпадения стилистической и эстетической оценок. Набоков всегда был предельно далек от утверждений, что, скажем, Достоевский – плохой писатель, но великий художник. Однако в данном случае любимым писателем неожиданно оказывается автор, чей язык неяркий, затерт, вторичен – в целом, „ужасающий“. В результате любовь Набокова к Чехову становится иррациональной. В отличие от Толстого, и, надо полагать, от самого Набокова, Чехов как будто растворен в не им созданном языке, затерт в „мешанине, состоящей из ужасающих прозаизмов, затертых эпитетов, повторов“, лишен власти над собственным словом.

В литературоведческом сознании Набоков также воспринимается как писатель, гораздо изощреннее, чем Чехов, владеющий языком и всеми формами литературной условности. Речь здесь идет о малоосознаваемой, но практически универсальной пресуппозиции: Чехов может быть сколь угодно гениальным стилистом, но виртуозно владеет языком именно Набоков. В этой статье мы и постараемся определить, что стоит за стихийным восприятием Набокова как писателя, подробнее рефлексизирующего свои отношения с языком, более сознательно его использующего, контролирующего его в большей степени, чем Чехов.

¹ This work was supported by the Research Support Scheme of the Open Society Support Foundation, grant No.: 1670/1999.

² V. Nabokov, *Strong Opinions*, N.Y., 1973, 286.

Чисто нарратологический или стилистический анализ не может оценить степень 'принадлежности' языка говорящему субъекту, поскольку неизбежно отождествляет язык (или несколько языков) с его (их) носителем. Для наших целей необходимо ввести в анализ повествующего субъекта, который был бы потенциально неравен универсуму тех языков, на которых он говорит. Такой субъект конституирует себя не только в плане Символического, но и в плане Воображаемого и Реального — эта знаменитая лакановская триада окажется для нас чрезвычайно удобной. Собственно говоря, именно психоанализ является той дисциплиной, которая наиболее систематически исследует взаимоотношения субъекта с воспроизводимой им речью.

Обращение к психоаналитической проблематике становится тем более естественным, когда мы сталкиваемся с текстами, тематизирующими аффект. *Страх* Чехова и *Ужас* Набокова не просто посвящены сходным аффектам, написаны в одном жанре и повествовательной ситуации. Еще важнее для нас то, что страх/ужас, связанный, в обоих случаях, с непостижимостью мира, неизбежно подрывает единство Реального, Воображаемого и Символического. Поэтому именно в этих рассказах должны наиболее отчетливо проявиться интересующие нас особенности двух поэтик.

Набоков

Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, — и в этом мире смысла не было. Я увидел его таким, каков он есть на самом деле [...]. Страшная нагота, страшная бессмыслица [...]. Я уже был не человек, а голое зрение, бесцельный взгляд, движущийся в бессмысленном мире. Вид человеческого лица возбуждал во мне желание кричать. (Набоков 1990, 401-402)

Ужас в набоковском рассказе с самого начала выступает как загадочный, „высший ужас, особенный ужас“ (Набоков 1990, 398), для выражения которого „на складе готовых слов нет ничего подходящего“ (там же, 398). Поэтому на эксплицитном уровне композиция рассказа представляет собой последовательную попытку найти подходящее слово, описать некоторый заданный повествователю еще до начала рассказа опыт. Это чисто выразительная, на первый взгляд, задача успешно решается повествователем, причем адекватное описание его переживания метонимически соединяется с онтологической истиной.

Да, вот теперь я нашел слова. Я спешу их записать, пока они не потускнели. Когда я вышел на улицу, я внезапно увидел мир таким, каков он есть на самом деле [...]. Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, — и в этом мире смысла не было (там же, 400-401).

Однако, какой бы ни была философская концепция мироздания, она не объясняет самого ужаса, а тем более его смертоносных последствий для рассказчика. Если мы действительно хотим определить различие, разграничивающее набоковский ужас и чеховский страх за пределами сомнительного трюизма ‚страшно непонятное‘, то нам необходимо найти в тексте тот уровень, на котором ужас артикулирован в тексте помимо философских деклараций. И такой уровень в набоковском тексте присутствует тем более отчетливо, чем менее мы склонны воспринимать саму ткань повествования как упаковку для идеи, скрытой в глубине набоковского текста. Композиция рассказа подчинена *elocutio* лишь внешне. Заявленная установка на объяснение скрывает иную композиционную организацию.

Как это часто бывает у Набокова, хронологические вехи расставлены в рассказе не броско, но систематически. Если принять во внимания и косвенные указания,³ то окажется, что все, на первый взгляд, хаотически выбранные эпизоды из жизни рассказчика выстроены в хронологическом порядке (на единственном исключении из этого правила мы остановимся позже). Перед нами, иными словами, Я-повествование, ориентированное на постижение определенного психического феномена через историю субъекта. Психоаналитичность данной ситуации очевидна, если вспомнить, что, по определению Ж. Лакана, „именно усвоение субъектом своей истории в том виде, в котором она воссоздана адресованной другому речью“ лежит в основе психоанализа (Лакан 1995, 27). При этом адресат набоковского повествования не просто подразумевается: попытки установить с ним связь, по разному манифестированные в тексте, справедливо оцениваются Дж. Коннолли как „отчаянное желание найти отзывчивого слушателя“ (Connolly 1992, 82).

Хронологическая последовательность сочетается в *Ужасе* с довольно сложной системой повторов. Сложность ее в том, что повторяются не фабульные положения и не описания ужаса сами по себе. Повторы в рассказе имеют перекрестный характер. То, что возникает сначала как развернутое сравнение, метафора ужаса, впоследствии оказывается пережитым героем фабульным эпизодом. Описывая свои ощущения перед ночным зеркалом, повествователь сравнивает его с „мимолетным чувством чуждости“ (Набоков 1990, 397), возникающим при встрече с очень знакомым человеком после разлуки. Впоследствии это сравнение материализуется в тексте в качестве описания встречи на вокзале подруги, которую, как мы узнаем еще через эпизод, рассказчик тогда тоже „не сразу почувствовал“ (там же, 399).

³ Например, тот факт, что в первом абзаце герой, просидев за столом почти до рассвета, зажигал свет в спальне, указывает на то, что описываемый эпизод происходил еще до начала трехлетней связи рассказчика с подругой (то, что они спали в одной комнате, нам также становится известно косвенным образом: из переживаний рассказчика во время отъезда).

Следующая метафора ужаса, связанного, на этот раз, со страхом смерти – это описание театра, в котором погас свет. Именно это и происходит на фабульном уровне, когда рассказчик идет со своей подругой в оперу перед роковой поездкой в другой город.

Таким образом, оказывается, что повествователь не свободен в выборе выразительных средств; каждая попытка метафорически описать пережитую эмоцию возвращает его в круг личных травматических переживаний. Только воспроизведя эти травмы непосредственно как фабульные события, рассказчик получает доступ к адекватному, на его взгляд, описанию ужаса.

Подобная повествовательная структура вполне согласуется с утверждением Фрейда о том, что „при вытеснении страх не вновь образуется, а воспроизводится как аффективное состояние, соответствующее имеющемуся уже воспоминанию“ (Фрейд 1927, 11). При этом именно навязчивое воспроизведение в бессознательном является „фиксирующим моментом вытеснения“, причем в некоторых случаях „регрессивное притяжение вытесненного душевного движения и сила вытеснения так велики, что новое переживание может подчиниться только навязчивому воспроизведению“ (там же, 81). Иными словами, перед нами симптом, который и должен быть проанализирован как таковой.

Общим элементом двойного повтора оказывается подруга рассказчика, чья роль в рассказе центральна, поскольку только она в состоянии уберечь рассказчика от приступов ужаса. Тем более важным оказывается эпизод, когда ужас, тем не менее, охватывает его в ее присутствии. Эксплицитное объяснение, как всегда в этом рассказе, ничего не объясняет:

И вдруг, ни с того ни с сего, мне делается страшно от ее присутствия... Мне страшно, что со мной в комнате другой человек. Мне страшно самое понятие: другой человек. (Набоков 1990, 399)

Однако есть в предшествующем описании семейного вечера деталь, своего рода оговорка, позволяющая приоткрыть симптомогенную структуру этого эпизода:

[...] вот мы с нею одни в ее комнате, я пишу, она штопает на ложе шелковый чулок, низко наклонив голову, и розовеет ухо, наполовину прикрытое светлой прядью. (там же, 398)

Только в конце рассказа мы узнаем о существовании тонкого шрама по окату виска, „который она всегда скрывала под низкой волной прически“ (там же, 402). Одной этой фиксации взгляда повествователя явно недостаточно для каких-либо выводов, но она заставляет обратить внимание на общий характер описания подруги в рассказе: с одной стороны, оно предельно визуализировано, с другой – тревогу рассказчика вызывает именно

сомнение в достоверности видимого. Не случайно впервые подруга появляется в тексте, когда рассказчик видит ее стоящей „в пыльном снопке солнца, пробившего стеклянный свод“ (там же, 398) и все же не может „почувствовать“.

Нетрудно показать, что все случаи ужаса в рассказе так или иначе связаны с сомнением в адекватности визуального восприятия реальности. Однако один раз этот механизм назван совсем прямо – в описании кульминационного приступа ужаса. Это и есть единственная регрессия в поступательном хронологическом движении текста.

Напрасно я старался пересилить ужас, напрасно вспоминал, как однажды, в детстве, я проснулся и, прижав затылок к низкой подушке, поднял глаза и увидел спросонья, что над решеткой изголовья наклоняется ко мне непонятное лицо, безносое, с черными, гусарскими усиками под самыми глазами, с зубами на лбу – и, вскрикнув, привстал, и мгновенно черные усики оказались бровями, а все лицо – лицом моей матери, которое я сперва увидел в перевернутом, непривычном виде. (там же, 401)

Перед нами вариация классической ситуации, описанной Фрейдом в качестве примера недифференцированной реакции страха и душевной боли, испытываемой младенцем, находящем вместо матери постороннее лицо (Фрейд 1927, 97 и сл.). У Набокова эта ситуация оказывается связана с опытом несамотождественности первого объекта – матери. В этом ее травмогенное отличие от универсально распространенной игры, при которой мать закрывает лицо руками, а потом вновь открывает его, благодаря чему через эффект узнавания конституируются отношения между Воображаемым и Реальным. Трещина в этих отношениях связана именно с тем, что чужим, монструозным объектом оказывается при изменении точки зрения сама мать.

Вопрос о том, является ли данный эпизод самой первоначальной травмой, оказывается, в общем, нерелевантным. Ведь, как пишет Лакан,

в конечном счете регрессия не реальна [...]. Приписать регрессии реальность актуального отношения к объекту значило бы спроецировать субъект в отчуждающую иллюзию, отражающую всего лишь алиби психоаналитика [...]. В психоаналитическом анамнезе речь идет не о реальности, а об истине, ибо действие полной речи состоит в том, что она упорядочивает случайности прошлого, давая им смысл грядущей неизбежности, предстоящей в том виде, в котором конституирует ее та толика свободы, посредством которой субъект полагает ее в настоящем. (Лакан 1995, 22, 26)

В психоаналитической перспективе важно то, что именно к этому историческому эпизоду разрыва между Воображаемым и Реальным дискурс

повествователя обращается в критический момент неконтролируемого ужаса. Как мы увидим впоследствии, несовпадение образа первого другого – матери – с собственной реальностью действительно упорядочивает весь текст и предопределяет предсказанную в финале гибель его субъекта.

В самом деле, если вспомнить, что образ собственного Я⁴ субъекта неизбежно конституируется через другого, что „целостная форма тела, этот мираж, в котором субъект предвосхищает созревание своих возможностей, дается ему лишь в качестве *Gestalt*'а, т.е. с внешней стороны" (Лакан 1997, 9), то становится понятной связь детского опыта рассказчика с открывающей рассказ сценой, когда ставится под сомнение связь воображаемого образа Я и реального телесного образа в зеркале. Анализируя фрейдовское „Введение в нарциссизм“, Лакан так формулирует эту основополагающую зависимость:

Другой пленяет человека благодаря предвосхищающему характеру того единого образа, который воспринимается им в зеркальном отражении или в самой реальности ему подобного. [...] Идентификация вторичного нарциссизма является идентификацией с другим, в норме позволяющей человеку точно определить свое воображаемое и либидинальное отношение к миру вообще. (Лакан 1998, 169)

Теперь мы можем вернуться к подруге рассказчика, этой „простенькой женщине“, связь рассказчика с которой „многие не могли понять“ (Набоков 1990, 399). В тексте неоднократно подчеркивается, что рассказчика привлекает в ней именно ее простота, ее полная погруженность в Реальное. При всех сложностях с определением *genital love* в психоанализе (мы остановимся на них в связи с Чеховым), непреложным остается фрейдовский принцип воображаемой идентификации любимого объекта с идеалом собственного Я. Выбор объекта вполне отвечает стоящей перед рассказчиком необходимости найти для собственного Я опору в Реальном. После встречи с подругой ужас не посещает рассказчика; перенеся на нее свою разорванность, он превращает ее в универсальную метафору собственных переживаний, что проявляется не только в сравнениях первой части рассказа, но и в сцене в опере, когда наступившей темноты пугается именно она. Умирая, подруга спасает рассказчика от кошмара неуверенности в своей реальности в последний раз, и механизм этого спасения назван с присущей Набокову эмблематической прямоотой:

⁴ Переводя фрейдовское *Ich* как *собственное Я* мы следуем за переводчиками Лакана на русский язык, которые переводят так французское *Moï*, когда Лакан заменяет им *Je*, подчеркивая, в свою очередь, оттенки смысла у Фрейда.

Она меня не узнала, но я чувствовал по улыбке, раза два легко приподнявшей уголок ее губ, что она в своем тихом бреду, в предсмертном воображении видит меня, так что пред нею стояли двое, – я сам, которого она не видела, и двойник мой, который был невидим мне. И потом я остался один, – мой двойник умер вместе с нею.

Ее смерть спасла меня от безумия. (Набоков 1990, 402)

В уничтожении невидимого воображаемого двойника, неравного реальному Я, и состоит, собственно, спасение.

Вместе с тем, вызывающая ужас травма никогда не исчезала полностью, проявляясь в фиксации на скрытом и неузнанном в самой подруге. Предшествующий „особенному ужасу“ сон, остающийся необъяснимым для самого рассказчика, также связан с организуемым весь текст разрывом.

В первую ночь я видел ее во сне: было много солнца, и она сидела на постели в одной кружевной сорочке и до упаду хохотала, не могла остановиться. И вспомнил я этот сон совсем случайно, проходя мимо бельевого магазина, – и когда вспомнил, то почувствовал, как все то, что было во сне весело – ее кружева, закинутое лицо, смех, – теперь, наяву, страшно, – и никак не мог себе объяснить, почему мне так неприятен, так отвратителен этот кружевной, хохочущий сон. (Набоков 1990, 400)

Сам по себе, сон рассказчика, находящегося в критическом состоянии в чужом городе, вполне отвечает фрейдовской концепции сновидения как исполнения желания. И яркое освещение, и подчеркнутая сорочкой нагота, и безудержный смех, предполагающий выход тела из под контроля сознания – каждая деталь в этом описании работают всю на ту же чаемую рассказчиком укорененность возлюбленной в Реальном. С другой стороны, чтобы понять отличие сна от воспоминания о сне, необходимо включить в наш анализ инстанцию Сверх-Я.

Лакан определяет Сверх-Я как „раскол, который совершается в символической системе, интегрированной субъектом“ (Лакан 1998, 260). Именно такое, максимально текстуальное определение позволяет включить эту психологическую инстанцию в анализ. Интегрированная субъектом символическая система – это, в данном случае, законы построения его дискурса, и именно их нарушение может дать нам ключ к вытесненному.

В процитированном отрывке нарушается одна из характернейших черт набоковской поэтики, ярко проявляющаяся и в данном рассказе: постоянная фиксация повествователя на отражениях, „переменных отблесках на стеклах вращающихся дверей“ (Набоков 1990, 402), окнах, „стеклянном своде“, который пробивает „пыльный сноп солнца“ (там же, 398). На этом фоне фраза „вспомнил я этот сон случайно, проходя мимо бельевого магазина“

зияет отсутствием упоминания о витрине, за стеклом которой рассказчик и увидел, очевидно, напомнившее ему сон кружевное белье. Значимым здесь оказывается отсутствие описания оптического эффекта, который разрывает непосредственную связь видимого с реальным. То, что воспоминание о сне вызывает у рассказчика отвращение, свидетельствует об актуальности этой вытесненной, чреватой ужасом детали, которая неотвратимо свидетельствует о возможности разрыва между Реальным и Воображаемым. Перед нами, таким образом, еще один случай „не узнавания“ рассказчиком своей подруги, грозящий полностью дестабилизировать его психическую структуру.

Теперь может стать понятным и кульминационный приступ ужаса, который рассказчик переживает вскоре после описанного сна. Хотя внутри описания дискурс повествователя подчас довольно далеко уходит от конкретной психологической ситуации к философским обобщениям (ср. последовательность „можем себе представить“ – „вне нашего представления“ – „утратили свой привычный смысл“ – „страшная нагота, страшная бессмыслица“ – „бессмысленный“ – „в этом мире смысла не было“ – „мир, как он есть на самом деле“; там же, 400–401), это не должно закрывать от нас ее основы: бессмысленность мира обусловлена неспособностью соединить образ с реальным объектом, Воображаемое с Реальным.

Кульминационный приступ ужаса оказывается, впрочем, не фатальным. И тут ко мне подошел кто-то и назвал меня по имени. Он тыкал мне в руку свернутый лоскуток. Бумажку эту я машинально развернул. И сразу весь мой ужас прошел, я мгновенно о нем забыл, все стало опять обыкновенным и незаметным. [...] В телеграмме сообщалось, что она находится при смерти. (там же, 402)

Парадоксальный тералевтический эффект „ужасного“ сообщения вполне отвечает описанной структуре. Из состояния „высшего ужаса“ рассказчика выводит сначала произнесение его имени, а затем письменный текст. Показательно, что смысл последнего не вызывает у него никаких сомнений. Хотя визуальное восприятие оказывается не в состоянии соотнести Реальное с Воображаемым (ср. „бесцельный взгляд, движущийся в бессмысленном мире“, там же, 402), эрозия смысла не затрагивает у Набокова символическую систему, вербальный язык. Трехчленная структура лингвистического знака не разрушается, и упоминание об обесмысливающемся от долгого повторения слове остается в рассказе лишь сравнением. Существенно, конечно, и то, что смысл телеграммы непосредственно связан с возлюбленной рассказчика, выступающей для него, как мы видели, олицетворением Реального – Реального, чья безусловная непосредственность Воображаемым усилена здесь упоминанием о невообразимой смерти – этой реальности *par excellence*.

Текст телеграммы, включая рассказчика в символическое опосредование, снова связывает Реальное с Воображаемым, благодаря чему „невыносимая боль“ и становится „совсем человеческой“.

Для нашей темы чрезвычайно важно, что третий член лакановской триады – Символическое – в конечном счете не включен в психическую диалектику Набокова. С одной стороны, язык не становится бессмысленным даже в момент кульминационного приступа ужаса. Еще существеннее, однако, что текст самого рассказа позволяет однозначно восстановить работу психики рассказчика. В *Ужасе* не ставится под сомнение доступность психической реальности для вербального языка: набоковский текст жестко структурирован как выявление описанной нами травматической структуры, имеющей в нем статус конечной истины. То, что рассказчик, вспомнив эпизод с матерью, все же приговаривает себя в финале к безумию, предопределено отсутствием адекватного адресата, о котором пишет Коннолли, и вытекающей отсюда невозможностью переноса, являющегося опорой терапевтического эффекта. В отсутствии же слушателя мелькнувшая в дискурсе истина „упорядочит случайности прошлого, давая им смысл грядущей неизбежности“ совершенно независимо от сознательного желания рассказчика не сойти с ума.⁵

Хотя вопрос о влияниях не имеет для нас значения, для наших целей стоит обратить внимание на сходство описанных в *Ужасе* психических механизмов с работой Фрейда *Страх*, опубликованной на русском языке одновременно с выходом в свет набоковского рассказа.⁶ Хотя Фрейд не создает в этой работе законченной концепции, он склонен, вслед за О. Ранком, возводить страх к травме рождения, указывая, однако, на происходящую систему сдвигов: беспомощность —> опасность —> ее условия (потеря объекта и все ее видоизменения). В эту цепочку полностью вписывается набоковский ужас, который представляет собой „автоматический страх“, связанный с тем, что „в Оно возникает ситуация, аналогичная травме при рождении, при которой автоматически появляется реакция страха“ (Фрейд 1927, 66).

Чехов

Я, голубчик, не понимаю и боюсь жизни. Не знаю, быть может, я больной, свихнувшийся человек. Нормальному, здоровому человеку кажется, что он понимает все, что видит и слышит, а я вот утерял это

⁵ К сопоставимым выводам о свойствах набоковского языка привел автора и анализ рассказов *Набор* и *Красавица*, проделанный в рамках иного (непсихоаналитического) концептуального аппарата (см. Щербенок А.В. „Владимир Набоков: метафизика через риторику“, *Вестник молодых ученых*. Гуманитарные науки, 1998, No.1, 3).

⁶ Книга представляет собой довольно неряшливый перевод работы 1926 года *Hemmung, Symptom und Angst*.

„кажется“ и изо дня в день отравляю себя страхом. Есть болезнь – боязнь пространства, так вот и я болен боязнью жизни. Когда я лежу на траве и долго смотрю на козьявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то мне кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней я вижу самого себя. (Чехов 1977, 131)

По сравнению с набоковским рассказом, чеховский *Страх* захватывает значительно более широкий социальный контекст. Само по себе, однако, это отнюдь не выводит его из сферы применимости психоанализа. Как пишет Лакан,

мы вовсе не выходим из поля психоанализа, когда обращаемся к совокупности символического мира субъекта – а такой мир может быть крайне сложным, даже противоречивым, – или к его личной позиции, которая зависит от его социального уровня, от его будущего, его проектов в экзистенциальном смысле, от его воспитания и его традиции. (Лакан 1998, 263)

Поэтому первое, что мы сделаем – попробуем подойти к чеховскому тексту так же, как к *Ужасу*, т.е. постараемся найти некую общую модель, лежащую в основе исповеди Дмитрия Петровича о преследующем его страхе.

С самого начала страх связывается здесь с непониманием. Однако представление о непонимании отличается от набоковского. Если для рассказчика набоковского *Ужаса* бессмысленность и непредставимость означали несоответствие реальности с воображаемым представлением о ней, то для Дмитрия Петровича непонятность соответствует невозможности включения Реального в смыслопорождающую символическую структуру. Героя страшит невозможность отделить правду от лжи в своей жизни (то есть отсутствие дискурса, способного их разграничить), жизнь мужиков, для которых нерелевантны возможные в его культурном мире метарассказы, придающие смысл существованию. Основная драма его жизни – брак с Марией Сергеевной – страшна для него потому, что ему не удастся найти систему, в которую вписывалась бы их ситуация (ср., напр.: „Я не знаю наверное, любит она меня или нет, не знаю, не знаю, не знаю, но ведь мы живем под одной крышей, говорим друг другу ‘ты’, спим вместе, имеем детей, собственность у нас общая... Что же это значит?“ (Чехов 1977, 133) – проблема состоит, собственно, в нарушении законов такой символической структуры, как брак, который, с точки зрения героя, предполагает взаимную любовь). Осмысленность для Дмитрия Петровича соответствует вписанности Реального в ту или иную символическую систему. Страшна для него такая реальность, которая не укладывается ни в одну из них, и поэтому неслучайно он начинает свою исповедь, сравнивая себя с „козьявкой, которая родилась только вчера и ничего не понимает“ (там же, 131) – существом вне симво-

лического плана. Иными словами, для чеховского героя кризис смысла связан с кризисом языка.

Помимо статического описания страха Дмитрия Петровича в рассказе есть и его история. Судя по всему, страх, приводящий к краху самореализации, был свойственен ему не всегда. Именно любовь к Марии Сергеевне привела к тому, что он бросил свою службу в Петербурге и переехал в деревню. Избавившись на время от гнетущих его переживаний, он вспоминает о своей счастливой жизни в Петербурге, вернуться к которой ему мешает неблагополучие в отношениях с женой.

Основная проблема *genital love* в психоаналитической теории связана с субъектностью объекта любви. Выводя *genital love* из *primary love* (любви ребенка к матери), психоанализ сталкивается с загадкой превращения чисто объектного отношения к матери в отношение к объекту любви как к субъекту. „Отличие *genital love* от *primary love*, – это доступ к реальности другого как субъекта“ (Лакан 1998, 279). Предлагаемое Лаканом решение состоит в том, что интерсубъективность присутствует в человеке уже в самом начале.

Если психоанализ и принес нечто принципиально новое в представление о либидинальном развитии, так это мысль, что ребенок подвержен перверсии, и даже полиморфной перверсии,

а при этом

нет ни одной формы перверсивных проявлений, сама структура которых не опиралась бы в каждый конкретный момент переживания на интерсубъективное отношение. (там же, 281, 282)

Интерсубъективность же конституируется через Символическое, т.е. язык. Если воображаемое отношение объектно (именно таким было отношение к возлюбленной набоковского рассказчика), то *genital love* помещается

в промежуточной, двойственной зоне между Символическим и Воображаемым. Если любовь целиком увязает, целиком оказывается захвачена [...] воображаемой интерсубъективностью [...], она требует в своей завершенной форме участия в регистре символического, обмена в форме свободного соглашения, реализуемого как „данное слово“. (там же, 285-286)

„Данное слово“, которое связывается Лаканом со свободным самоограничением свободы со стороны любимого субъекта – это именно то, на чем фиксируется чеховский герой.

Так она сказала мне: „Я вас не люблю, но буду вам верна“... Такое условие я принял с восторгом. Я тогда понимал, что это значит, но теперь, клянусь богом, не понимаю. „Я вас не люблю, но буду вам верна“, – что это значит? Это туман, потемки... (Чехов 1977, 133)

По сути дела, здесь описывается тот кризис символической структуры, который привел Дмитрия Петровича к сомнению в действенности любой формы символической структуриации. Травматична не сама по себе неразделенная любовь, а то, что она остается неразделенной несмотря на выполнение всех конституирующих ее символических действий.

С другой стороны, именно рассказ о себе позволяет Дмитрию Петровичу на какое-то время избавиться от страха. Исповедавшись перед другом, он „уж не с горечью и не с испугом, а весело“ говорит о том, что „если бы у него в семье было благополучно, то он вернулся бы в Петербург и занялся бы там наукой“ (там же, 133-134).

Как отмечает Лакан, „структурирует intersубъективное отношение как раз то, что не присутствует явно“ (Лакан 1998, 294). Это в полной мере относится к отношению Дмитрия Петровича к рассказчику. В первую очередь оно конституируется как отношение говорящего и слушателя. „Вы мой искренний друг, – говорит Дмитрий Петрович, – я вам верю и глубоко уважаю вас. Дружбу посылает нам небо для того, чтобы мы могли высказываться и спасаться от тайн, которые угнетают нас“ (там же, 132). Если страх Дмитрия Петровича связан с неустойчивостью символической структуриации его отношений с женой, то отношения с другом, в восприятии героя, успешно конституируются через исповедальную речь, обеспечивая максимально тесную, интимную связь, характеризующуюся непосредственностью физического контакта („он смотрел мне в глаза“, „он обнял меня за талию и продолжал вполголоса“, „всю дорогу держал меня за талию“; там же, 130-133). Благодаря восстановлению символического порядка на время исчезает и страх.

Мария Сергеевна, таким образом, всегда незримо присутствует в исповедях Дмитрия Петровича, независимо от их тематики. Но и отношение самого рассказчика к герою структурируется через героиню:

когда он [Дмитрий Петрович] поверял мне свои сокровенные тайны и называл наши отношения дружбою, то это неприятно волновало меня, и я чувствовал неловкость. В его дружбе ко мне было что-то неудобное, тягостное, и я охотно предпочел бы ей обыкновенные приятельские отношения.

Дело в том, что мне чрезвычайно нравилась его жена, Мария Сергеевна.

И для героя, и для рассказчика дружба определяется их чувствами к Марии Сергеевне. Однако если для Дмитрия Петровича это метафорическая связь, обусловленная описанным восстановлением символического порядка, то для рассказчика дружба чисто метонимически обеспечивает возможность видеть Марию Сергеевну – просто потому, что оправдывает частые визиты в дом Дмитрия Петровича. Таково, во всяком случае, мнение самого рассказчика, которое он и высказывает в решающий момент: „Для дружбы достаточно было бы ездить сюда раз в месяц, а я бываю тут чаще, чем каждую неделю“ (там же, 135).

Чувство Дмитрия Петровича противопоставлено чувству рассказчика: если первое структурируется в плане Символического, то второе – в плане Воображаемого. С одной стороны, для рассказчика важно именно визуальное совпадение Марии Сергеевны с Gestalt'ом – механизм, полностью замкнутый в Воображаемом (ср., напр.: „я то и дело подводил ее к окну, чтобы посмотреть на ее лицо при лунном свете“; там же, 137). С другой стороны, клятвы и признания Марии Сергеевны – те самые, что играют такую роль для Дмитрия Петровича – лишь тяготят рассказчика.

В ее любви ко мне было что-то неудобное и тягостное, как в дружбе Дмитрия Петровича. Это была большая, серьезная любовь со слезами и клятвами, а я хотел, чтобы не было ничего серьезного – ни слез, ни клятв, ни разговоров о будущем. (там же, 137)

Будучи структурированным в плане Воображаемого, чувство рассказчика к Марии Сергеевне типологически родственно чувству рассказчика набоковского *Ужаса*. Однако здесь-то и возникает основная загадка чеховского текста: проведя ночь с женой героя, рассказчик начинает испытывать его страх: страх, никак не обусловленный той психической структурой, которую мы только что проследили. Перед нами возникает факт какого-то мистического психического заражения.

Страх Дмитрия Петровича, который не выходил у меня из головы, сообщился и мне. Я думал о том, что случилось, и ничего не понимал. Я смотрел на грачей, и мне было странно и страшно, что они летают. (там же, 138)

Прямое отождествление со страхом Дмитрия Петровича должно быть принято здесь со всей серьезностью. Это тот самый – „способ, которым интроспекция символической системы как целого дает себя почувствовать в субъекте, когда какой-либо элемент в ней потревожен или смещен“ (Felman 1987, 116). Основное событие чеховского рассказа – это вторжение Симво-

лического в психическую структуру, конституированную, казалось бы, только в плане Воображаемого.⁷

Теперь мы уже можем сформулировать радикальное отличие *Страх* Чехова от *Ужаса* Набокова. Столь любимые Набоковым оптические эффекты представляют собой идеальный язык для описания топики Воображаемого, как она представлена у Фрейда и Лакана. Однако в набоковском тексте полностью отсутствует представление о том, что, как пишет Лакан, обсуждая одну из таких оптических схем, „настройка воображаемого зависит от чего-то, расположенного трансцендентно [...] – в данном случае трансцендентным является не что иное, как символическая связь между человеческими существами“ (Лакан 1998, 187). Оторванность Воображаемого от Символического у Набокова эмблематически выражена в сцене предельного ужаса, когда рассказчик тщетно повторяет слова, пытаясь компенсировать таким образом разрыв между Воображаемым и Реальным. В отличие от Набокова, происходящее в чеховском рассказе „заражение“ страхом указывает, напротив, на нередуцируемое присутствие символического порядка в структуре Воображаемого.

Символическое в чеховском рассказе не только нередуцируемо, оно еще и всегда смещено, ущербно. Чеховский рассказчик, оказавшись между двумя дискурсами (друга и его жены), терпящими поражение в символической структуризации Воображаемого, сам оказывается в состоянии символической нехватки, подтверждая знаменитый тезис Лакана о том, что „бессознательное субъекта есть дискурс другого“ (Лакан 1995, 35). Причем это

не дискурс абстрактного другого, другого члена двоицы, со мною связанного или даже мною поработанного, это дискурс контура цепи, в который я оказался включенным. [...] Кому-то другому обязан я пере-

⁷ Этот переход, впрочем, исподволь подготовлен в чеховском тексте, что, несколько не устранив его парадоксальности, предвещает его возможность. Дело в том, что один раз страх охватывает рассказчика еще до финальной сцены. Это происходит, когда томящее его „очаровательное чувство“ гармонии с миром разрушается при появлении Сороки Мучеников: „я вспомнил еще про одну несчастную, горькую жизнь, которая сегодня исповедалась мне, и мне стало жутко и страшно своего блаженного состояния“; (Чехов 1977, 137).

Страх этот явно связан с виной, а о „неловкости“ перед Дмитрием Петровичем рассказчик неоднократно упоминает и до этого. И то, и другое означает выделение Идеала Я, что предполагает господство Символического в структурировании Воображаемого. „Каково мое положение в структуре воображаемого? Такое положение постигаемо лишь постольку, поскольку мы будем осознавать, что направляющая инстанция находится по ту сторону воображаемого, на уровне символической плоскости, узаконенного обмена, который может быть воплощен лишь исходя из вербального обмена между человеческими существами. Такой направляющей инстанцией субъекта является *Ideal-Ich*.“ (Лакан 1998, 189)

Таким образом, финальному вторжению Символического соответствуют отдельные диссонансы в предшествующем тексте, указывающие на неполноту структуризации психики рассказчика исключительно в плане Воображаемого.

дать проблему жизненной ситуации, в решении которой и его ждет верная неудача; дискурс бежит, таким образом, по замкнутому контуру, который с равным успехом может включать семью, кружок, лагерь, нацию или полмира. Замкнутый круг, образуемый речью, балансирующей на границе смысла и бессмыслицы, речью проблематичной. (Лакан 1999, 133)⁸

В процессе заимствования чужого дискурса

каждая речевая интервенция не только воспринимается субъектом в терминах собственной структуры, эта интервенция, в свою очередь, приобретает в нем структурирующую функцию силой своей символической формы. (Felman 1987, 121)

Дискурс другого, этот подлинный субъект и предмет психоаналитического повествования, через посредство субъекта повествования распространяет свою неполноту на весь чеховский текст. *Страх*, представляющий собой Я-повествование, обладает тем же свойством, что и речь каждого из героев: дискурс субъекта у Чехова не способен структурировать воображаемую плоскость, которая, в то же время, необходимо от него зависит. Душевный мир чеховского субъекта не просто зависит от Символического, он зависит от чужого Символического, и именно это смещение обуславливает его неполноту. В начале рассказа повествователь утверждает, что „до сих пор еще не может разобраться в своих тогдашних чувствах“ (Чехов 1977, 127): законченный, рассказ также не позволяет в них разобраться, и этим принципиально отличается от набоковского *Ужаса*. В последнем, как мы уже говорили, язык повествователя изолирован и абсолютен, а каждая фабульная деталь значима для выяснения конечной психической истины. Именно возможность такой функциональности ставится под сомнение Чеховым:

Зачем я это сделал? – спрашивал я себя в недоумении и с отчаянием. – Почему это вышло именно так, а не иначе? Кому и для чего это нужно было, чтоб она любила меня серьезно и чтоб он явился в комнату за фуражкой? При чем тут фуражка? (там же, 138)

Более того, в *Страхе* дискредитируется и сама идея индивидуальной истории как пути к познанию истины человеческого существования. Из всех действующих лиц рассказа мы подробнее всего знаем историю Сорока Мучеников. Происхождение этого героя из привилегированного сословия не

⁸ Лакан говорит здесь о механизмах навязчивого повторения – теме, отнюдь не чуждой чеховскому рассказу. Вообще, следует отметить, что лакановский психоанализ оказывается адекватен чеховской поэтике на очень многих уровнях.

только не имеет отношения к его настоящему (ср.: „как я ни всматривался [...], я никак не мог найти даже следа того, что у нас в общежитии зовется привилегиями“; там же, 128-129), оно прямо сравнивается с „каким-то мифом“ (там же, 129), а в финале рассказа превращается в „пьяный вздор“ (там же, 138).

Таким образом, уникальность чеховского текста состоит в том, что он не только вводит набоковское Воображаемое в символическую плоскость, не только показывает его зависимость от речи другого, но и до конца отдает себе отчет в вытекающей отсюда невозможности законченной структуризации такого Воображаемого в тексте, подчиненном тому же самому чужому дискурсу. Этот закон был бы нарушен, если бы переход страха героя на рассказчика получил объяснение. Точно так же, он был бы нарушен, если бы исповедальные перформативы Дмитрия Петровича или клятвы Марии Сергеевны достигли цели. Желание, будучи вписано в такой текст, никогда не может достичь своего объекта. Само стремление чеховского текста к абсолютному прозрению обрекает его героев на страх.

Лакан называл „симптомы торможения и страха в картине различных невротизмов“, „привилегированной областью психоаналитического открытия“ (Лакан 1995, 50). В то же время, теория страха – одна из самых проблематичных в психоанализе. „Страх не дается нашему пониманию. Пока мы вскрыли только ряд противоречий, между которыми без определенной точки зрения нет возможности сделать выбор“, – пишет Фрейд в уже упоминавшейся работе, в которой создается так называемая „вторая теория страха“ (Фрейд 1927, 55). Хотя такая точка зрения в виде теории травмы рождения затем предлагается ученым, она далеко не разрешает всех сложностей.

Если обобщить первую и вторую теории страха Фрейда, то можно (сильно упрощая и не вдаваясь в детали) сформулировать три основные альтернативные концепции.

Согласно первой из них, „всякий всплеск эмоционального побуждения, безразлично какого рода, путем вытеснения превращается в страх“ (Фрейд 1995, 275). При этом „либидо, освобожденное из патогенного материала путем вытеснения, не конвертируется, т.е. не переходит из сферы психики на телесную иннервацию, а остается свободным в виде страха“ (Фрейд 1991, 348). Две другие концепции предполагают, напротив, что страх – это реакция на опасность и возводит его к травме рождения. В первом случае (случае набоковского *Ужаса*) „в Оно возникает ситуация, аналогичная травме при рождении, при которой автоматически появляется реакция страха“ (Фрейд 1927, 66). Во втором случае „что-то совершается в Оно, что активизирует одну из ситуаций опасности для Я, заставляя Я, для предотвращения, дать сиг-

нал страха“ (там же). Обе концепции предполагают, что страх, возникнув изначально в связи с внешней опасностью, впоследствии проявляется при опасности внутренней, когда „Я чувствует себя беспомощным против все нарастающего требования влечения“ (там же, 70).

Вместо того, чтобы пытаться выбрать одну из этих концепций, можно отметить, что их объединяет. Во всех трех случаях страх у Фрейда оказывается зависим от функционирования Сверх-Я. В первом случае именно эта инстанция обеспечивает вытеснение. В двух других только через понимание Сверх-Я как интериоризированной внешней инстанции можно объяснить, как возможно испытывать изначально внешний страх в связи с внутренними процессами и „бороться против внешней опасности с помощью мер, принятых против внутренней опасности“ (Фрейд 1927, 72).

Если вспомнить, что Лакан определял Сверх-Я как разрыв в символическом поле, интегрированном субъектом, то станет понятна роль в чеховском рассказе тотального смещения Символического, выведения языка из замкнутой сферы рефлексии авторского начала. Чеховский *Страх* не описывает, как набоковский *Ужас*, конкретное воплощение аффекта. Вместо этого, он воспроизводит самые общие условия его описания. *Страх* очерчивает пределы того, что может быть сказано о страхе – изнутри самого страха.

Литература

- Лакан, Ж. 1995. *Функция и поле речи и языка в психоанализе*, М.
- Лакан, Ж. 1997. *Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда*, М.
- Лакан, Ж. 1998. *Семинары. Книга 1. Работы Фрейда по технике психоанализа*, М.
- Лакан, Ж. 1999. *Семинары. Книга 2. „Я“ в теории Фрейда и технике психоанализа*, М.
- Набоков, В. 1990. *Собр. соч. в 4 томах*, М.
- Фрейд, З. 1927. *Страх*, М.
- Фрейд, З. 1991. *Психоаналитические этюды*, Минск.
- Фрейд, З. 1995. *Художник и фантазирование*, М.
- Чехов, А. 1977. *Полное собр. соч. и писем в 30 томах*, т. 8, М.