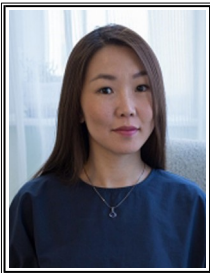


ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ



Надежда ВАШИНГТОН

Докторант Междисциплинарного центра
литературных исследований Экс-Марсель (CIELAM).
Университет Экс-Марсель (Франция).
29 Avenue Robert Schuman, 13100 Aix-en-Provence FRANCE,
e-mail: nadia.v.washington@gmail.com

РОЖДЕНИЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО ИЗ ДУХА ТРАГЕДИИ

В статье анализируется театральный дискурс рубежа XIX–XX вв. на примере творчества Г. Ибсена, М. Метерлинка и А.П. Чехова с целью проследить формирование понятия «бессознательное» в литературе и драматургии эпохи появления психоанализа и его отличие от клинического понятия. Исследуются такие новые выразительные средства, как риторика сновидения, вытесненные воспоминания, молчание как элемент диалога, игра означающих. Опираясь на психоанализ З. Фрейда и Ж. Лакана, автор доказывает, что театральная реформа, осуществлённая драматургами «новой драмы», вводит в диалог Другого как адресата высказывания.

Ключевые слова: новая драма, эстетическое бессознательное, прикладной психоанализ, Ибсен, Метерлинка, Чехов, Фрейд, Лакан, театральная реформа, fin de siècle

Как мир меняется! И как я сам меняюсь!
Лишь именем одним я называюсь,
На самом деле то, что именуют мной, –
Не я один. Нас много. Я – живой.

Николай Заболоцкий. Метаморфозы

Возникновение психоанализа неразрывно связано со сложным культурно-историческим контекстом конца XIX в., в котором научный прорыв сочетается с расколом дискурсов и конфликтом культурных ценностей. Ряд важнейших научных открытий провоцирует изменения общественного сознания в видении и понимании мира. Лучи Рёнтгена, радиоволны Герца, Попова и Маркони, вращающееся магнитное поле Теслы и многие другие открытия производят настоящую революцию в восприятии окружающей действительности, так как представляют человеческому взгляду присутствие невидимых феноменов, доказывая их влияние на жизнь. Философия Ницше, Шопенгауэра, Гартмана и других мыслителей вводит в дискурс проблему иррационального. Фрейдовское открытие бессознательного в клинической перспективе совершает переворот в области знания о человеке, предъявляя субъекту другого в самом себе. Искусство и литература эпохи *fin de siècle* также активно исследуют область непознаваемого и невидимого в плодотворных попытках выразить невыразимое. Таким образом, понятие бессознательного формируется сразу в нескольких дискурсах и формах выражения, среди которых особое место занимает театр и осуществляемая драматургами «новой драмы» реформа диалога, отражающая философию языка своего времени.

Ж. Рансьер в своей работе «Эстетическое бессознательное» отмечает, что основатель психоанализа обращается к литературным произведениям, чтобы продемонстрировать одно из ключевых положений психоанализа: «...есть смысл в том, что его, кажется, не имеет, загадка в том, что кажется самоочевидным, заряд мысли в том, что можно принять за бесцветную деталь». Французский философ подчёркивает, что речь идёт не о поиске истоков фрейдовского бессознательного в искусстве, несмотря на то, что «...психоаналитическая теория бессознательного поддаётся формулировке именно потому, что вне собственно клинической территории уже по-своему опознаваем некий бессознательный модус мысли», а о специфическом интересе деятелей искусства к бессознательному вне клинического контекста. Это утверждение оказывается справедливым и для психоаналитического подхода: в своих интерпретациях художественных и литературных произведений З. Фрейд не выходит за рамки клинического подхода, лишь подкрепляя свою теорию путём исследования творческого процесса.

В данной статье мы предлагаем проследить становление понятия *бессознательное* и развитие подхода к иррациональному в творчестве представителей «новой драмы», в особенности Г. Ибсена, М. Метерлинка и А.П. Чехова, которые закладывают и утверждают новые принципы драматургии, реформируя структуру диалога и исследуя такие феномены, как

язык сновидений, забывание как функцию памяти и молчание как форму высказывания. Цель нашего исследования – продемонстрировать отличие понятия «бессознательное» в театральном дискурсе конца XIX в. от психоаналитического подхода к субъекту, наметив вместе с тем их точки соприкосновения, открывающие возможности современного психоаналитического подхода к театру.

Ибсеновский контекст

Если роль древнегреческой трагедии неоспорима в разработке и иллюстрации таких концептов Фрейда, как знаменитый «эдипов комплекс», современный основоположнику психоанализа театр также повлиял на формирование некоторых положений. В статье «Психопаты на сцене», написанной в 1905–1906 гг. и опубликованной десятилетиями позже, Фрейд переосмысляет феномен катарсиса в психоаналитической перспективе: «Речь идёт о раскрытии источников удовольствия или наслаждения из нашей аффективной жизни, [точно так же] как при комизме, остроте и т.д. – из нашей интеллектуальной работы, благодаря которой [в противном случае] многие такие источники сделались бы недоступными». Психоаналитик обращает внимание читателя на мотив игры, составляющей специфическое наслаждение для взрослого зрителя, который имеет возможность наблюдать за страданиями героя, зная, что сам он не подвергается реальной опасности. Фрейд выделяет различные типы наслаждения, связанные с самой природой драматургического текста, так как «тема драмы – все виды страдания, сулящие слушателю получение удовольствия». Помимо религиозной, психологической, психопатологической и драмы характеров, психоаналитик приводит пример социальной драмы, образцом которой, по его мнению, является драма Ибсена. Фрейд ставит норвежского драматурга в один ряд с греческими классиками по масштабу и силе художественного изображения протеста. В работе «Некоторые типы характера из психоаналитической практики» (1916) Фрейд повторяет, что считает Ибсена великим драматургом, и раскрывает на примере пьесы «Росмерсхольм» новую перспективу эдипова комплекса с точки зрения женского фантазма о замещении хозяйки дома, часто возникающего у девушек, входящих в семью в качестве домашнего персонала.

Если Фрейд делает акцент на психическом удовлетворении в описании механизма катарсиса, Лакан в седьмом семинаре подчёркивает глубинный смысл этого феномена, заложенный в самом греческом понятии, означающем «очищение». Согласно Лакану, трагедия очищает зрителя от наслоений воображаемого (*la série de l'imaginaire*) собственными, заложенными в ней средствами, то есть посредством сформулированных Аристотелем принципов жалости и страха. Что касается отношений зрителя к перипетиям трагического героя, Лакан отмечает, что благодаря хору,

берущему на себя смятение (émoi), зритель может испытать то самое чувство безопасности, о котором говорит Фрейд.

Седьмой семинар Лакана также содержит рассуждения о влиянии драматургии Ибсена на психоанализ в связи с поставленным театром вопросом об объекте женского желания. «Анализ, – утверждает Лакан, – а именно мысль Фрейда, связана с эпохой, которая задавала этот вопрос с особой настойчивостью. Невозможно обойти стороной ибсеновский контекст конца XIX в., в котором вызревает мысль Фрейда». Речь, очевидно, в первую очередь идёт о знаковой для творчества Ибсена, как и для истории европейского театра, пьесе «Кукольный дом» («Нора»), написанной в 1879 г. Нора, главная героиня пьесы, проходит эволюцию от «куколки» и объекта фантазма мужа до субъекта, признающего и артикулирующего своё желание. В данной перспективе новаторство ибсеновской драматургии заключается в том, что движущей силой драмы являются не внешние роковые обстоятельства, а внутреннее, специфически организованное женское желание Норы. Его ускользающая природа подчёркнута развязкой драмы: когда Нора открыто озвучивает своё желание, она покидает пространство пьесы.

Таким образом, театр конца XIX в. выводит на сцену бессознательное действие через постановку вопроса о женском желании. Ускользающее от самой женщины, её желание направляет драму подобно «подводному течению». С этой точки зрения, символом новой драмы может стать дочь Мелизанды из пьесы Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда»: неведомое для всех, включая саму Мелизанду, желание дать ей жизнь производит катастрофические изменения в Алемонде. О ключевой роли этого желания свидетельствует финальная трагическая кульминация пьесы – смерть Мелизанды сразу после родов, оставляющей молчаливую девочку, которая должна жить вместо неё. Материнское желание Наташи в пьесе Чехова «Три сестры» постепенно заполняет весь дом Прозоровых, вытесняя остальные элементы драмы из пространства пьесы. Как и в пьесе Метерлинка, функция отца отходит здесь на второй план, а в случае Наташи вопрос реального отцовства её детей и вовсе остаётся открытым, демонстрируя смену парадигмы театральной репрезентации, отражающей дух эпохи: ребёнок символически становится объектом желания матери, а не субъектом, наследующим отцу.

Разработка проблемы бессознательного в творчестве Метерлинка

Морис Метерлинка (1862–1949) одним из первых вводит в театральный обиход понятие бессознательного, причём делает это в качестве не только драматурга, но и мыслителя, теоретика искусства. Примечательно, что он также разрабатывает эту тему, в значительной мере опираясь на Ибсена.

В своём знаменитом эссе «Повседневный трагизм» (1896), в котором рассматриваются новаторские приёмы пьесы Ибсена «Строитель Сольнес», Метерлинк утверждает, что именно с пьесы норвежского драматурга начинается история освобождения внутренних душевных сил, не всегда открытых человеку, но незримым образом определяющих его действия. Для Метерлинка ибсеновские персонажи Гильда и Сольнес – «...первые герои, которые осязают себя в атмосфере души, и эта открытая ими в себе необходимая жизнь, за пределами обыкновенной жизни, ужасает их». Автор эссе отмечает, что настоящий диалог между персонажами Ибсена происходит на внутреннем, невербальном уровне, что потребовало от норвежского драматурга совершить реформу драматургического письма, объединив внутренний и внешний диалоги. Схожему принципу следует Метерлинк и в своих собственных пьесах, отводя молчанию ключевое место в диалоге.

В эссе «Мудрость и судьба» (1898) Метерлинк формулирует своё понимание бессознательного в философском ключе, во многом перекликающееся с идеями А. Шопенгауэра:

Быть мудрым значит познавать себя самого. Но, едва достигнув поверхностного познания своего существа, убеждаешься, что истинная мудрость нечто ещё более глубокое, чем познание. Увеличение сознания должно быть желанным лишь ради того всё более и более возвышенного бессознательного, которое оно нам открывает.

Эта линия размышлений пройдёт через всё его драматическое и философское творчество, которое можно обобщить афоризмом из книги «Песочные часы» (“*Le Sablier*”, 1936): «Дух есть бессознательное, то есть жизнь всех и всего, жизнь универсальная, которая за тысячную долю секунды поднимается на поверхность сознания»³⁹.

Таким образом, бессознательное, согласно концепции Метерлинка, затрагивает проблему другого, присутствующего как во внешнем мире, так и во внутренних психических процессах. В полной мере эта инаковость, обнаруженная субъектом в самом себе, раскрывается в ситуациях фатальности. В художественно-эстетической системе Метерлинка фатум греческих трагедий становится внутренней силой, которую бельгийский писатель воспринимает как общее свойство человеческой психики. Так, в эссе «Звезда» (“*L’Étoile*” или “*À propos de L’Œuvre*”), Метерлинк предлагает вниманию читателя лингвистико-антропологический пример, анализируя понятие *fey* из шотландского фольклора, обозначающее специфическую фатальность человеческого поведения:

У шотландских крестьян есть слово, которое может быть применено ко всякому существованию. В своих легендах они зовут словом “*Feu*” состояние человека, которого непреодолимое внутреннее побуждение, несмотря на все усилия, на все советы и на помощь, увлекает к неминуемой катастрофе.

³⁹ В оригинале: “*Le génie, c’est l’inconscient, c’est-à-dire la vie de tous et de tout, la vie universelle qui, durant un millième de seconde, monte à la surface de la conscience*”.

Рассуждая о внутренних причинах неизбежности катастрофы, Метерлинк заключает, что «мы все носим в своей душе врагов», перед зовом которых мы бессильны. Приводя трагедию Софокла «Царь Эдип» в качестве примера театра, в котором царит власть и судьба, Метерлинк сравнивает его с современным ему театром, представляющим зрителю «фатум, постигнутый *ab intra*», образцом которого являются для него постановки парижского театра Творчества⁴⁰. Интерес его основателя Орельена Люнье-По к трагедии нового типа, которая «занимается не последствиями несчастья, а несчастьем как таковым»⁴¹, позволяет театру Эвр разработать новые художественные приёмы для постановки пьес Метерлинка, в частности успешные парижские премьеры пьес «Там, внутри» и «Пеллеас и Мелизанда».

Ещё одна отличительная черта бессознательного в понимании Метерлинка – это его особый подход к функции памяти и роли забвения в драматическом развитии. Афоризм Метерлинка «Бессознательное или подсознание – это забытая память»⁴² из книги «Другой мир или звёздный циферблат» (“L’autre monde ou Le cadran stellaire”, 1942) перекликается с фрейдовским концептом вытеснения. Особенно ярко этот вопрос поставлен в автобиографии Метерлинка «Голубые пузыри. Счастливые воспоминания» (“Bulles bleues. Souvenirs heureux”, 1949): «Какое влияние мёртвое воспоминание оказывает на нашу жизнь?». По мысли писателя, забвение означает не исчезновение того или иного эпизода, а переход воспоминания в бессознательную область памяти. Размышляя над этим вопросом, писатель утверждает, что «нет ничего более капризного, чем выборка нашей памяти», и отбирает для рассказа не самые типичные для биографии моменты: счастливые школьные дни, несколько дорогих сердцу портретов, некоторые прочитанные или написанные тексты. Обращая внимание читателя на сложную структуру человеческой памяти, не поддающейся требованиям литературного жизнеописания, Метерлинк отказывается выстраивать иерархию событий по их величине или важности, таким образом вводя повседневность в жанр биографии.

Драматургия Метерлинка также содержит скрытые пласты смысла, которые можно охарактеризовать как вытесненный материал. В особенности это касается женских персонажей: главные героини пьес «Алладина и Паломид» (1894) и «Пеллеас и Мелизанда» (1892) не имеют личной истории в месте, где разворачивается драма, но нечто в их прошлом неявным образом подталкивает их к трагедии. «Я не хочу этого говорить! Я не могу это сказать!», – восклицает Мелизанда в самом начале пьесы в ответ на вопрос Голо о том, что с ней случилось. Воспоминания Мелизанды становятся таким образом мёртвыми, то есть недоступными для речи на уровне высказывания, но тем не менее присутствуя в пьесе на уровне символов.

⁴⁰ В некоторых источниках – театр Эвр, от французского Théâtre de l’Euvre.

⁴¹ On ne s’arrête plus aux effets du malheur, mais au malheur lui-même.

⁴² L’inconscient ou le subconscient, c’est de la mémoire oubliée.

Тайна прошлого другого персонажа – старой королевы из пьесы «Смерть Тентажиля» (1894) – становится причиной и даже орудием убийства, так как предотвратить гибель маленького Тентажиля не способен никто в силу непостижимости воплощённой смерти.

Феномен памяти как области бессознательного тесно связан для Метерлинка с природой и риторикой сновидения. В одном из ранних текстов, озаглавленном «Онирология» (“Onirologie”, 1889), вдохновлённом наукой о сновидениях, Метерлинк утверждает, что сновидение эгоистично до такой степени, что ему неведомо прошлое или будущее. По мнению бельгийского писателя, риторика сновидения содержит в себе множество пластов смысла, не поддающихся однозначному толкованию, и потому содержащих в себе бессознательные мотивы. В работе «Введение в психологию сновидений» (“Introduction à une psychologie des songes”, 1892), написанной за несколько лет до фрейдовского «Толкования сновидений», Метерлинк на примере шекспировского театра совершает попытку осмыслить природу сновидения в литературном творчестве, задавая перспективы для научной разработки данной проблемы. В этом тексте он приводит весьма фрейдовскую по духу метафору проявлений бессознательного в речи: «слово – это всегда лишь вершина огромной горы, которая проступает на какой-то момент как эфемерный островок на поверхности безмолвного океана нашей личности».

Таким образом, Метерлинк рассматривает сновидение как язык, в трактовке которого мы можем опереться на лакановский подход, согласно которому «сновидение имеет структуру фразы, или скорее, чтобы буквально приблизиться [к фрейдовскому “Толкованию сновидений”], ребуса», то есть письма, организованного по принципу идеограммы или иероглифа, как утверждает психоаналитик в «Функции и поле речи и языка» (1953). Многомерность содержания сновидения конденсируется по принципу сложной метафоры, что является отличительной чертой драматургии Метерлинка. С точки зрения речи сновидение представляет собой идеал метерлинковского театра, это беззвучное действие, благодаря молчанию открывающее возможность постижения его глубинного смысла. Метерлинк утверждает, что звук, который мы слышим во сне, имеет внешнюю природу, сигналы которой бессознательное преобразует в организованный дискурс. Та же идея становится находкой и для метерлинковской драматургии: молчание как неотъемлемая часть высказывания создаёт эффект сновидения, позволяющего выразить то, что скрывается за обычной репликой.

Наконец, важнейшей чертой бессознательного в системе Метерлинка является его универсальность, опирающаяся как философию Шопенгауэра, так и на натурфилософское понятие «мировой души» в преломлении немецкого романтизма, в частности в энциклопедической системе Новалиса. В таких эссе с натурфилософской тематикой, как «Жизнь пчёл» или «Жизнь термитов», Метерлинк представляет бессознательное как слияние с абсолютным и рассматривает человеческое общество в связи с природными

явлениями. В книге «Жизнь муравьёв» Метерлинк сравнивает муравейник на основе таких его проявлений, как коллективный разум и воинственность, с наиболее развитыми человеческими цивилизациями, отражающими стремление общего природного духа к совершенствованию.

Чеховское «подводное течение»

Имя А.П. Чехова занимает особое место в ряду представителей новой драмы. Чеховская театральная реформа, заложенная в его письме, потребовала от актёров новой игры, в то же время усиливая роль режиссёра. Одна из особенностей чеховского театра состоит в том, что Чехов вводит в драматургию случайность как сюжетный и описательный элемент. Эта особенность чеховского письма, как отмечает А.П. Чудаков, изменила

...представление о том, что может изображаться в литературе. Явление получило право быть изображённым не только в своих субстанциональных чертах, но и во второстепенных, индивидуально-случайных, неожиданно-непредсказуемых, – чертах, всегда имеющих в предмете или в любой момент могущих в нём появиться во время его существования в текущем потоке бытия.

Так, деконструированными оказываются сюжетные линии, сценическая организация драмы, иерархия персонажей. Это утверждение касается и чеховского подхода к языку и речи, который устраняет иерархию между главными и второстепенными репликами, смысловыми и случайными элементами. Например, в пьесе «Три сестры» высказывания «Дорогая моя, хорошая, чистая, будьте моей женой!», «Цып-цып-цып» и крик за сценой «Ау! Гоп-гоп!» равнозначны с точки зрения развёртывания драмы. Чехов настаивает, что спонтанные речевые проявления тоже имеют значение и потому внимания достоин каждый элемент, даже если это ошибочная цитата или оговорка, повторение слов или молчание. Так, реплика, переходящая от Солёного к Чебутыкину: «Он ахнуть не успел, как на него медведь напал», являющаяся неточной цитатой из басни Крылова «Крестьянин и работник», не несёт смысла в непосредственном диалоге, но имеет значение для драмы в масштабе всей пьесы. Таким образом, писатель разделяет диалог и коммуникацию, а также речь и сознание, выводя драматический диалог из линейной логики и предлагая новую организацию дискурса драмы.

Одно из ключевых положений Ж. Лакана – «бессознательное структурировано как язык» – наилучшим образом описывает чеховский подход к драме с точки зрения отношений субъекта и речи. Французский психоаналитик, опираясь на достижения лингвистики Ф. де Соссюра и Э. Бенвениста, разделяет язык и речь, являющиеся для субъекта феноменами разного порядка. В драмах Чехова субъектность принадлежит языку, а не персонажу, речь же сама обретает функции персонажа, словно перетекая от одного

действующего лица к другому, как в случае переходящей реплики про венчание Бальзака:

Чебутыкин (*читая газету*). Бальзак венчался в Бердичеве.

Ирина напевает тихо.

Даже запишу себе это в книжку. (*Записывает.*) Бальзак венчался в Бердичеве. (*Читает газету.*)

Ирина (*раскладывает пасьянс, задумчиво*). Бальзак венчался в Бердичеве.

Повторяющаяся фраза про Бальзака, описывающая реальное историческое событие и потому даже более абсурдная, чем в случае, если бы она просто не имела смысла, представляет собой типичный для Чехова парадокс. Сопоставление означающих *Бальзак* и *Бердичев* отсылает к двум несопоставимым дискурсам, что составляет совершенно особый чеховский комический эффект. В споре о черемше и чехартме из той же пьесы несопоставимость сопоставленных означающих ещё более заострена благодаря многократному повторению:

Солёный. Черемша вовсе не мясо, а растение вроде нашего лука.

Чебутыкин. Нет-с, ангел мой. Чехартма не лук, а жаркое из баранины.

Солёный. А я вам говорю, черемша – лук.

Чебутыкин. А я вам говорю, чехартма – баранина.

Солёный. А я вам говорю, черемша – лук.

Спор Солёного с Чебутыкиным ярко демонстрирует его абстрактную речевую природу ввиду отсутствия предмета, так как ядром спора являются фонетически сходные означающие *черемша* и *чехартма*, а не означающие *лук* и *баранина*, формально выступающие здесь в роли означаемых, но лишь подчёркивающие символическое измерение языка как цепи означающих. Таким образом, драматургия Чехова обнажает явление, которое Лакан позднее охарактеризует как превалирование означающего над означаемым, так как в чеховском письме наглядно прослеживается тот факт, что означающее первично и структурно отделено от означаемого, что делает невозможным разрешение спора путём некоего прояснения смысла.

Означающее выводится на первый план и даже составляет суть театральной игры в чеховской игре слов, основанной на бинарных оппозициях, как, например, *высокий – низкий* в реплике доктора Чебутыкина:

Вы только что сказали, барон, нашу жизнь назовут высокой; но люди всё же низенькие... (*Встает.*) Смотрите, какой я низенький. Это для моего утешения надо говорить, что жизнь моя высокая, понятная вещь.

В реплике Чебутыкина из четвёртого действия: «Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше – не всё ли равно? Пускай!

Всё равно!» – бинарная оппозиция *больше – меньше* сочетается с удвоением означающего *барон*, в первом случае отсылающего к Тузенбаху, во втором же остающегося на уровне общего означающего, сводимого к перечислению, вычитанию и другим математическим процедурам. Ещё более наглядно этот феномен продемонстрирован в удвоении означающего «жена» в диалоге Чебутыкина с Андреем:

Андрей. Опустеет наш дом. Уедут офицеры, уедете вы, сестра за муж выйдет, и останусь в доме я один.

Чебутыкин. А жена?

Ферапонт входит с бумагами.

Андрей. Жена есть жена.

Последняя реплика приведённого диалога представляет собой чеховский подход к тавтологии с позиции удвоения означающего. В работе «Демон тавтологии» (*Le démon de la tautologie*) Клеман Россе подчёркивает разницу между «тавтологическим дискурсом» (*discours tautologique*), основанным на отношениях по типу $A = A$, функционирующих по принципу идентичности, и высказываниях по формуле *A есть A*, которые являются чистой тавтологией. Чеховский театр изобилует высказываниями по модели «жена есть жена», которые формально являются тавтологией, но на деле демонстрируют удвоение означающего, структурно расходящегося в разные регистры. Воспоминания К.С. Станиславского о том, что на месте этой реплики в рукописи автора располагался монолог Андрея о ярко проявляющемся мещанстве женщин после замужества, наглядно характеризуют впечатление читателя от чеховского письма, в котором идентичные на первый взгляд означающие передают совершенно разные пласты смысла. Доказанная ошибочность этого воспоминания характеризует чеховское письмо ещё ярче: повторение означающего с позиции разных смыслов было бы тавтологией, разведение же означающего *жена* в разные дискурсы демонстрирует принципиально иной подход. Несмотря на форму высказывания, это уравнение не является тавтологичным по своей сути, в отличие от таких бинарных высказываний Солёного, как «если бы вокзал был близко, то не был бы далеко, а если он далеко, то, значит, не близко». Подобные реплики Солёного замыкают высказывание на самом себе, что делает диалог невозможным, о чём свидетельствует сценическая ремарка «Неловкое молчание».

Формально тавтологическим выступает и удвоение означающего «университет» в споре Солёного с Андреем:

Тузенбах (*целует Андрея*). Чёрт возьми, давайте выпьем. Андрюша, давайте выпьем на ты. И я с тобой, Андрюша, в Москву, в университет.

Солёный. В какой? В Москве два университета.

Андрей. В Москве один университет.

Солёный. А я вам говорю – два.

Андрей. Пускай хоть три. Тем лучше.

Солёный. В Москве два университета!

(Ропот и шиканье.)

В Москве два университета: старый и новый. А если вам неудобно слушать, если мои слова раздражают вас, то я могу не говорить. Я даже могу уйти в другую комнату... *(Уходит в одну из дверей.)*

Если в случае «университета» наслоение означающих очевидно благодаря абсурдному содержанию, оно менее очевидно для означающего «Москва», и ещё менее очевидно для означающего «я», которое не является одним и тем же «я» при каждом новом повторении, о чём свидетельствует визуальная сценическая ремарка «Уходит в одну из дверей». И снова в отличие от тавтологии мы наблюдаем здесь расщепление дискурса, при котором каждый повтор не отсылает к одному и тому же означающему. Таким образом, через приём эхоталии Чехов демонстрирует попытку речи преодолеть «языковую стену» при помощи выхода из тупиков дискурса с позиции другого дискурса.

Если, по причине природы самого знака, речь в чеховских диалогах не объединяет персонажей, а, напротив, становится препятствием к взаимопониманию, то ярким примером сближения является диалог Маши и Вершинина, представляющий собой фонетическую переключку, не несущую смысла и, соответственно, закрытую от иллюзорных выходов в означаемое:

Маша. Трам-там-там...

Вершинин. Трам-там...

Маша. Тра-ра-ра?

Вершинин. Тра-та-та. *(Смеётся.)*

Парадоксальным образом, данный отрывок является редким образцом чеховского диалога, в котором оба персонажа слышат друг друга и друг другу же непосредственно отвечают. Разделительная черта, которую Лакан проводит между означающим и означаемым, составляет суть драм Чехова, представляющих трагедию как фатальность существования субъекта в языке.

Таким образом, не являясь ни философом, ни лингвистом, ни психоаналитиком, Чехов в своём творчестве ставит проблемы, которыми задаются философия и наука с опорой на психоаналитический дискурс. Проблема бытия субъекта в языке в полной мере актуальна для драматургии Чехова, отражая работу бессознательного в литературном процессе.

«Третий персонаж» или «подводное течение»

Чтобы высказать невысказываемое и тем самым осуществить требование своей эпохи к драматургии, Ибсен, Метерлинк и Чехов расширяют пространство диалога как путём включения в него новых элементов, так и через возврат к основам театра – греческой трагедии. Прежде всего это

касается отношения ко времени: так, трагедия Эдипа предрешена задолго до начала драмы, когда царь Пелопс проклинает отца Эдипа Лая за насилие, совершённое над его сыном, в ответ на гостеприимство Пелопса. Развитие трагедии таким образом не требует радикальных сюжетных поворотов и развивает уже заложенный в ней материал. Ибсен активно пользуется этим приёмом: судьба его персонажей предрешена неким вытесненным прошлым, неизвестным для них самих, как инцест Ребекки из «Росмерсхольма». Энигматичные персонажи Метерлинка словно разговаривают с призраками из собственного прошлого, имея гораздо меньше связи с местом и временем драмы, нежели с тем, что случилось ещё за сценой. Пьеса «Там, внутри» представляет собой диалог об уже произошедшем несчастье, которое Старик и Незнакомец не решаются объявить семье, находясь перед их домом. Чехов же идёт ещё дальше и выводит на сцену означающее мёртвого отца, объединяющего в себе закон, прошлое и будущее и даже язык как таковой. Пьеса «Три сестры» начинается со слов «Отец умер», заключающих в себе трагедию в первую очередь Андрея Прозорова и его сестёр и определяющих всё дальнейшее развитие драмы через подчинённость особому дискурсу, за пределы которого можно выйти только через смерть.

Таким образом, диалог новой драмы включает в себя диахронию, проявляющую присутствие Другого как адресата высказывания, недостижимого в синхронической перспективе, так как этот Другой всегда уже мёртв. Чтобы приблизиться к театральному пониманию Другого, обратимся к понятию «третий персонаж», которое было впервые сформулировано Метерлинком. Речь идёт о персонаже «загадочном, невидимом и вездесущем» (*énigmatique, invisible mais partout présent*), пронизывающем пространство диалога. Этот персонаж – единственное «действующее» лицо среди героев Метерлинка, в то время как остальные драму претерпевают и проживают. Несмотря на то, что этот персонаж никак не обозначен в списках действующих лиц, его присутствие слышно в репликах через молчание других героев. Именно ему адресованы все те реплики, не связанные между собой правилами логики высказывания.

Согласно Ж. Рансьеру, Метерлинк внёс большой вклад в формирование эстетического бессознательного благодаря открытию бессознательного дискурса или, в терминах Метерлинка, «диалога второго порядка», который «выражает уже не мысли, чувства и намерения персонажей, а мысль неотступно присутствующего в диалоге “третьего персонажа”, столкновение с Неведомым, с анонимными и бессмысленными силами жизни». Это утверждение справедливо и по отношению к другим драматургам новой драмы, а также распространяется на театр XX в.

Диалог «второго порядка» присутствует и в пьесах Чехова, что неоднократно отмечалось современниками и исследователями. В. Немирович-Данченко даёт ему сразу два названия, получивших широкое распространение в отечественном театроведении: «настроение» и «подводное течение». По мнению Немировича, это особое

...настроение, в котором отражается, может быть, даже всё миропонимание Чехова... оно-то и составляет то подводное течение всей пьесы, которое заменит устаревшее «сценическое действие». Охватывает какой-то кусок жизни своим личным настроением с определённым движением от начала первого действия к финалу пьесы, но передаёт это в цепи как бы ничего не значащих диалогов, однако метко рисуя взятые характеры.

Несмотря на то, что драматурги *fin de siècle*, в частности Метерлинк, Ибсен и Стриндберг, получили яркую характеристику М. Стиstrup Енсена «фрейдисты до Фрейда» (*freudiens avant la lettre*), перечисленные особенности понимания бессознательного Метерлинком, Ибсенем и Чеховым не позволяют нам провести аналогию между психоаналитическим, художественным и философским понятиями бессознательного, так как само означающее *бессознательное* проходит здесь через процедуру удвоения, функционируя в разных дискурсах.

Тем не менее область иррационального, непостижимого, невыразимого, неумолимого – проще говоря, Другого – прочно завоёвывает своё место как в исследованиях, так и в художественной репрезентации конца XIX в., особенно ярко проявляя себя в драматическом искусстве. Таким образом, театр «новой драмы» остаётся открытым к диалогу с психоанализом, открывая перспективы для междисциплинарного подхода к драматическому тексту, объединяющего методы театроведения, психоанализа, литературоведения, лингвистики, антропологии и философии.

Список литературы

1. Владимирская А. Заметки на полях // Театр. 1960. № 1. С. 157–159.
2. Метерлинк М. Полное собрание сочинений / Пер. с фр. Н.М. Минского, Л.Н. Вилькиной. Пг.: Товарищество А.Ф. Маркс, 1915. 248 с.
3. Немирович-Данченко В.И. Рождение театра. М.: Правда, 1989. 585 с.
4. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное / Пер. с фр. В.Е. Лапицкого. СПб.: Machina, 2004. 128 с.
5. Фрейд З. Об искусстве и художниках / Пер. с нем. С. Панкова, А. Боковинова. СПб.: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 2021. 472 с.
6. Чехов А.П. Три сестры: Драма в четырёх действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 13. Пьесы. 1895–1904. М.: Наука, 1978. С. 117–188.
7. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.
8. Duda A., Lucet S., Skibiski M., Stistrup Jensen M. Le tragique quotidien. Paris: Armand Colin, 2005. 224 p.
9. Lacan J. Le Séminaire, Livre VII. L'éthique de la psychanalyse. Paris: Éditions du Seuil, 1986. 384 p.
10. Lacan J. Écrits I. Texte intégral. Paris: Éditions du Seuil, 1999. 574 p.
11. Maeterlinck M. Le Sablier. Paris: Fasquelle Éditeurs, 1936. 249 p.
12. Maeterlinck M. Théâtre I. Paris: Fasquelle Éditeurs, 1939. 343 p.

13. *Maeterlinck M.* L'autre monde ou Le cadran stellaire. Paris: Fasquelle Éditeurs, 1942. 219 p.
14. *Maeterlinck M.* Bulles bleues. Souvenirs heureux. Monaco: Éditions du Rocher, 1948. 234 p.
15. *Maeterlinck M.* Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886–1896. Bruxelles: Éditions Labor, 1985. 184 p.
16. *Maeterlinck M.* Pelléas et Mélisande. Bruxelles: Éditions Labor, 2005. 130 p.
17. *Rosset C.* Le démon de la tautologie suivi de Cinq petites pièces morales. Paris: Ed. de Minuit, 1997. 96 p.

PSYCHOANALYTICAL ANTHROPOLOGY

Nadezhda WASHINGTON

PhD student in General and comparative literature
Center of Interdisciplinary Studies in Literature at Aix-Marseille (CIELAM).
Aix-Marseille University.
29 Avenue Robert Schuman, 13100 Aix-en-Provence FRANCE;
e-mail: nadia.v.washington@gmail.com

THE BIRTH OF UNCONSCIOUS FROM THE SPIRIT OF TRAGEDY

The article analyzes the theatrical discourse of the turn of the 20th century on the example of the work of Ibsen, Maeterlinck, and Chekhov, in order to trace the formation of the concept of the “unconscious” in the literature and drama of the era, as well as the emergence of psychoanalysis as distinct from its clinical concept. Such new expressive means as dream rhetoric, repressed memories, silence as an element of dialogue, and the play of signifiers, are all investigated. Relying on the psychoanalysis of Freud and Lacan, the author demonstrates that the theatrical reform carried out by the playwrights of “the new drama” introduces the Other into the dialogue as the addressee of the utterance.

Keywords: the new drama, the aesthetic unconscious, applied psychoanalysis, Ibsen, Maeterlinck, Chekhov, Lacan, theater reform, fin de siècle

References

1. Chekhov, A.P. “Tri sestri: Drama v chetyrekh deystviyakh” [Three Sisters: Drama in Four Acts], in: A.P. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* [Complete Works and Letters], Vol. 13. Moscow: Nauka Publ., 1978, pp. 117–188. (In Russian)
2. Chudakov, A.P. *Poetika Chekhova* [Chekhov’s Poetics]. Moscow: Nauka Publ., 1971. 291 pp. (In Russian)
3. Duda, A., Lucet, S., Skibiski, M., Stistrup Jensen, M. *Le tragique quotidien*. Paris: Armand Colin, 2005. 224 pp.
4. Freud, S. *Ob iskusstve i khudozhnikakh* [About Art and Artists], trans. S. Pankov, A. Borkovikov. St. Petersburg: Eastern European Institute of Psychoanalysis Publ., 2021. 472 pp. (In Russian)
5. Lacan, J. *Écrits I. Texte intégral*. Paris: Éditions du Seuil, 1999. 574 pp.
6. Lacan, J. *Le Séminaire, Livre VII, L’éthique de la psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1986. 384 pp.

7. Maeterlinck, M. *Bulles bleues. Souvenirs heureux*. Monaco: Éditions du Rocher, 1948. 234 pp.
8. Maeterlinck, M. *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886–1896*. Bruxelles: Éditions Labor, 1985. 184 pp.
9. Maeterlinck, M. *L'autre monde ou Le cadran stellaire*. Paris: Fasquelle Éditeurs, 1942. 219 pp.
10. Maeterlinck, M. *Le Sablier*. Paris: Fasquelle Éditeurs, 1936. 249 pp.
11. Maeterlinck, M. *Pelléas et Mélisande*. Bruxelles: Éditions Labor, 2005. 130 pp.
12. Maeterlinck, M. *Théâtre I*. Paris: Fasquelle Éditeurs, 1939. 343 pp.
13. Maeterlinck, M. *Polnoe sobranie sochineniy* [The Complete Works], trans. N.M. Minskiy, L.N. Vilkina. Petrograd: Tovarishchestvo A.F. Marks Publ., 1915. 248 pp. (In Russian)
14. Nemirovich-Danchenko, V.I. *Rozhdenie teatra* [The Birth of the Theater]. Moscow: Pravda Publ., 1989. 585 pp. (In Russian)
15. Ransière, J. *Esteticheskoe bessoznatelnoe* [The Aesthetic Unconscious], trans. V.E. Lapitski. St. Petersburg: Machina Publ., 2004. 128 pp. (In Russian)
16. Rosset, C. *Le démon de la tautologie suivi de Cinq petites pièces morales*. Paris: Ed. De Minuit, 1997. 96 pp.
17. Vladimirskaia, A. "Zametki na polyakh" [Notes in the Margins], *Teatr*, 1960, No. 1, pp. 157–159. (In Russian)