

А. К. ЧЕРНОГЛАЗОВ*

КЕФАЛОФОРЫ

Аннотация: Работа является попыткой прочтения картины Томмазо Долабеллы, изображающей казнь альбигойцами доминиканских монахов, как сцену существования субъекта в промежутке между двумя смертями — смертью воображаемого Я, рассеченного его появлением на свет — и превращением в вещь. Субъект, являясь, по определению Лакана, разрезом, представляет собой событие, Ereignis. Жизнь достигает в этом событии высшей интенсивности: из непрерывного, бегущего по замкнутому кругу дискурса, желание впервые вырывается, ценой нами описанного превращения, на свободу.

Ключевые слова: Томмазо Долабелла, Джон Китс, Жак Лакан, субъект, желание, объект *a*, синтом.

A. K. CHERNOGLAZOV

CERHALOPHORES

Annotation: The work is an attempt to read Tommaso Dolabella's painting depicting the Albigoyan execution of Dominican monks as a scene of the subject's existence between two deaths — the death of the imaginary self, dissected by its emergence into the world — and its transformation into a thing. The subject, being, according to Lacan's definition, a cut, constitutes an event, Ereignis. In this event life reaches its highest intensity: out of the continuous discourse running within a closed circle, desire is for the first time released, at the cost of the transformation we have described.

Key words: Tommaso Dolabella, John Keats, Jacques lacan, sujet, desir, sinthom.

* Черноглазов Александр Константинович — филолог, переводчик с английского, немецкого и французского языков, в том числе «Семинаров» Жака Лакана, лауреат премий Андрея Белого (2009) и Мориса Ваксмахера (2012).



Эту картину я обнаружил много лет назад, в галерее доминиканского монастыря в Кракове. Сфотографировать ее мне удалось с трудом. Принадлежит полотно кисти итальянского живописца первой половины семнадцатого столетия Томмазо Долабеллы, работавшего при польском дворе. Сюжетом ее является казнь, которой подвергли еретики-альбигойцы доминиканских монахов-инквизиторов, пытавшихся обратить в истинную веру местное население. Попытки их были безуспешны — ворота городов затворялись при появлении проповедников католической веры. В конце концов их заманили в ловушку и перебили. Найденные мной рассказы о событии упоминают о том, что убиты инквизиторы были в церкви, где рассчитывали найти убежище.

Суть изображенного на картине понять несложно. Казнь происходит под открытым небом, у входа в храм. Казненные мученики-доминиканцы сходятся в церковь служить обедню, аккуратно неся в руках свои отрубленные головы. Один из них лежит у алтарных ступеней, водрузив, видимо, перед этим свою голову на алтарный престол, другой только подходит к престолу, собираясь, по-видимому, совершить то же самое. Еще двое стоят против алтаря с головами в руках, четвертый только входит в храм, и голова его смотрит на зрителя; справа, на заднем плане, мы видим пятого в момент казни. Все

головы изображены с открытыми глазами, живыми, как и тела, которые их несут к алтарю, чтобы принести в «жертву живу, святу, благоугодну Богови».

В целом картина производит, надо признать, довольно жуткое впечатление. Но дело, конечно, не в количестве отрубленных голов, тем более что художник далек от натурализма в духе Караваджо и не стремится ужаснуть зрителя зрелищем пролитой крови. Само изображение мученика, несущего в руках свою голову, тоже не было редкостью — список таких мучеников насчитывает около двух сотен. Самым известным из них является Дионисий, епископ парижский, взявший свою голову в руки и отнесший ее на место будущего захоронения. Существует немало легенд, где отрубленные головы сохраняют дар речи, продолжают молиться и после казни, и даже, как в случае святого Юста, беседуют с окружающими. Необычность нашего полотна лишь в том, что перед нами здесь целое собрание людей, несущих свои головы к алтарю, причем головы эти совершенно живые и смотрят друг на друга так, словно находятся, как и положено, на плечах их носителей. Когда бы не сцена казни, видная зрителю в правом верхнем углу картины на заднем плане, можно было подумать, что речь идет об обычном церковном собрании, о монахах, собирающихся в храме перед началом богослужения, с той лишь странной особенностью, что головы свои они держат в руках. Одни стоят у алтаря, другие по сторонам нефа, третьи лишь входят в церковь. Еще один, свидетель происходящего, явившийся, возможно, из другого времени — в этом нет ничего неестественного, ибо при совершении мессы все времена сходятся в одну точку, в один момент Тайной Вечери — скрываясь за колонной, преклоняет колена. В чем же причина того жуткого чувства, который зритель при взгляде на это полотно невольно испытывает?

Полагаю, дело здесь в невозможности представить себе то состояние, в котором находятся персонажи, — представить его себе, так сказать, изнутри. Конечно, живые головы и живые обезглавленные тела в легендах не редкость, и вообразить их вовсе не трудно, как не трудно вообразить любое чудесное явление, в которое никто не обязывает нас верить. Речь о другом — речь о невозможности представить себе нечто в самом себе противоречивое — скажем, дважды два пять. В самом деле, не сложно допустить, что голова наша после казни осталась жива, и то же самое вполне можно допустить о теле, но как вообразить себя живущим и действующим одновременно в обоих? Ведь само Я наше окажется при этом утрачено, расщеплено надвое,

а вот это как раз представлению и не поддается — мы можем сознавать себя либо головою, несомой телом, либо телом, несущим голову, но никак не вместе тем и другим. Хотя каждый из персонажей картины Долабеллы изображен как единое, разумное, целенаправленно и целесообразно действующее существо, существо это, в то же самое время, совершенно иное, не сходное с нами.

С одной стороны, эти персонажи мертвы, о чем свидетельствуют их отрубленные головы, которые они предъявляют зрителю как своего рода свидетельства о собственной смерти. Герои житийной литературы, христианские мученики, подвергаются страшным пыткам, которые описаны в этих житиях во всех подробностях — их живописный эквивалент можно найти во фресках римской церкви Сан Стефано Ротондо, настоящей энциклопедии пыток: миссионеры, молившиеся в этом храме, должны были готовиться к тому, что их ждет, когда они отправятся проповедовать Евангелие среди язычников. Но очень часто из пыток этих они выходят живыми: ни вода, ни пламя, ни хищные звери не вредят им, пока их не лишают жизни последним, радикальным способом — отсечением головы. Именно эта казнь запечатлевает подвиг казнимых, и ангелы из разверстых небес несут им мученические венцы. Именно в этот момент они, собственно, и прославляются как святые — их отрубленные головы свидетельствуют не только об их смерти, но и об их святости. Именно в этот момент их функция как свидетелей оказывается выполнена.

С другой, смерть у них еще впереди: сложив головы на алтарь, их тела ложатся у его подножия: жизнь их оканчивается только здесь, на его ступенях.

Иными словами, момент их смерти раздваивается: изображенная на картине сцена разыгрывается между двумя смертями. Время, протекающее между ними — это время фиктивное, символическое. Момент смерти, не имеющий длительности, разворачивается на картине в повествование, призванное раскрыть, эксплицировать ее смысл — повествование, которое зрителю предстоит прочесть.

Итак, как я сказал уже, персонажи, изображенные на картине, обладают особым внутренним устройением. Сцена, которая разворачивается перед глазами у зрителя, предназначена, при всей фантастичности своей, это устройство зрителю прояснить, описать его. Но это возможно и достижимо лишь при условии, что оно ему хотя бы отчасти знакомо, не вполне чуждо, что речь идет о состоянии, которое ему самому приходится переживать, что оно для него, в принципе, узнаваемо.

Поскольку голова зрителя прочно сидит на плечах, речь идет не о казни, которая вынесена композиционно на задний план и дает, по сути дела, лишь мотивацию, сюжетное оправдание той фантастической сцене, которую мы наблюдаем в храме.

Речь идет о ситуации, где наше Я теряет свою привычную опору в теле и психике, оказывается не привязано ни к тому, ни к другому, отделено от привычного образа тела, с которым мы его привычно ассоциируем. Лишенное какой бы то ни было объективной опоры, оно оказывается субъектом в чистом виде, ни голове, ни телу, ни вместе обоим уже не тождественный. Интересно, что на некоторых изображениях кефалофоров нимб осеняет не отрубленную голову, и не тело, а пустое место, которое занимала голова до казни.



Невольно приходит на память определение, которое дал субъекту Лакан, назвав его разрезом, *купюрой* — ведь именно так, путем разреза, разрушения единого образа тела и становится он здесь видимым. Что означает у Лакана это определение? Оно означает, в частности, что субъект обнаруживается в тот момент, когда аналитик прерывает речь пациента, в момент, когда бессознательное желание пациента дает о себе знать, безотчетно для него самого, в его речи. Однако, обнаруженное таким образом, вышедшее на мгновение на поверхность, оказавшись прочитано, оно исчезает, обретя, наконец, свое означающее и оказываясь тем самым вновь сведено к нему, за ним скрыто. В поздних семинарах, правда, Лакан приходит к выводу, что субъект по окончании анализа обращается, в конечном итоге, в то, что в последних своих семинарах он назвал «синтомом», *sinthome*, в жемчужину реального, скрытую в раковине его Я, частицу наслаждения, *jouissance*, с которой этому Я, знающему теперь о своей фиктивности, мнимости, предстоит жить и от которой он не может избавиться, не лишившись в бытии реальной опоры.

Однако, так или иначе, обнаруживает себя субъект бессознательного желания лишь на мгновение, тут же скрываясь за символической интерпретацией, или обращаясь в нечто реальное, названное у Лакана в одном из его Семинаров чешуйкой, или частицей, *lamelle*. Длительность его существования бесконечно мала — его появление совпадает, собственно говоря, с его исчезновением. Он существует, таким образом, в промежутке между двумя смертями — смертью воображаемого Я, рассеченного его появлением на свет — и превращением в вещь. Субъект, иными словами, это вообще не сущее — будучи разрезом, действием, это событие, Ereignis. Жизнь достигает в этом событии высшей интенсивности: из непрерывного, бегущего по замкнутому кругу, «курлыкающего», по выражению Лакана дискурса, желание впервые вырывается, ценой нами описанного превращения, на свободу. Аналитик, подобно художнику из притчи Оскара Уайльда, который, задумав создать изображение Радости, длящейся мгновение, и не найдя нигде нужного ему металла, расплавляет статую Печали, длящейся вечно, и отливает из него изображение длящейся мгновение Радости. Иного материала, кроме задействованного в речи пациента языка, у аналитика нет, и именно из него, из этого словесного монумента, воздвигаемого пациентом самому себе, извлекает он скрытое в ней означающее желания.

Яркую картину переживаемой субъектом «второй смерти», его превращения в объект Другого, можно найти в знаменитой «Оде к меланхолии» Китса. Вот ее оригинальный текст:

No, no, go not to Lethe, neither twist
 Wolf's-bane, tight-rooted, for its poisonous wine;
 Nor suffer thy pale forehead to be kiss'd
 By nightshade, ruby grape of Proserpine;
 Make not your rosary of yew-berries,
 Nor let the beetle, nor the death-moth be
 Your mournful Psyche, nor the downy owl
 A partner in your sorrow's mysteries;
 For shade to shade will come too drowsily,
 And drown the wakeful anguish of the soul.

But when the melancholy fit shall fall
 Sudden from heaven like a weeping cloud,
 That fosters the droop-headed flowers all,
 And hides the green hill in an April shroud;
 Then glut thy sorrow on a morning rose,
 Or on the rainbow of the salt sand-wave,
 Or on the wealth of globed peonies;
 Or if thy mistress some rich anger shows,
 Emprison her soft hand, and let her rave,
 And feed deep, deep upon her peerless eyes.

She dwells with Beauty — Beauty that must die;
 And Joy, whose hand is ever at his lips
 Bidding adieu; and aching Pleasure nigh,
 Turning to poison while the bee-mouth sips:
 Ay, in the very temple of Delight
 Veil'd Melancholy has her sovran shrine,
 Though seen of none save him whose strenuous tongue
 Can burst Joy's grape against his palate fine;
 His soul shalt taste the sadness of her might,
 And be among her cloudy trophies hung.

Не выжимай из волчьих ягод яда,
 Не испивай из Леты ни глотка,
 И Прозерпине для тебя не надо

Сплетать из трав дурмящих венка;
Для четок не бери у тиса ягод,
Не позволяй предстать своей Психее
Ночною бабочкой, пускай сова
Тебя не кличет и пускай не лягут
Над тенью тени, став еще темнее, —
Печаль твоя останется мертва.

Но если Меланхолия туманом
Внезапно с неба низойдет к земле,
Даруя влагу травам безуханным,
Скрывая каждый холм в апрельской мгле, —
Тогда грусти: над розою пунцовой,
Над блеском радуги в волне прибрежной,
Над несравненной белизной лилей, —
А если госпожа с тобой сурова,
То завладей ее рукою нежной
И чистый взор ее до дна испей.

Она дружна с Красою преходящей,
С Весельем, чьи уста всегда твердят
Свое «прощай», и с Радостью скорбящей,
Чей нектар должен обратиться в яд, —
Да, Меланхолии горят лампы
Пред алтарем во храме Наслаждений, —
Увидеть их способен только тот,
Чей несравненно утонченный гений
Могучей Радости вкусит улады:
И во владенья скорби перейдет.

Перевод *Е. Витковского*

Меланхолия представляется поэту высшим состоянием, которое дано человеку на земле достичь. В его трех строфах он дает наставление человеку, который дерзнет покунуться на совершение этого подвига. Начинает поэт с того, что меланхолию не следует искать там, где обычно ищут, в мире могил, мрака, смерти. Эти зловещие образы лишь погружают человека в апатичную дрему, тогда как для достижения меланхолии нужна *wakeful anguish*, неусыпающая тоска. Меланхолическое настроение, *melancholy fit*, подобно живительному ливню, пробуждает человека к любованию красотой, где печаль, *sorrow*,

насыщается, glut, зрелищем радуги и раскрытых цветов, а любовь — гневным взглядом возлюбленной. Меланхолия соседствует с радостью, уходящей на-веки, и изысканным, болезненным наслаждением; ее сладость оборачивается болью, как нектар пчелы — ядом. Ощутить меланхолию может лишь тот, кто раздавит о свое утонченное небо виноград радости — только он испытает ее силу и — парадоксальный конец — займет место среди ее облачных трофеев.

Поразительно то, что острота и сила переживаний, радость, полнота жизни, оказываются не самоцелью, не имеют самостоятельной ценности. Это всего лишь храм, святилище, где скрытая под покровом, veiled, царствует меланхолия. Лишь на вершине блаженства может человек ощутить, в момент высшей радости, ее печаль, sadness, но не просто ощутить, а оказаться в ее власти, попасться в ее ловушку. Из охотника поэт становится добычей, trophy, из субъекта — объектом; полнота радости, длящаяся лишь мгновение, оборачивается смертью. Меланхолия — это Dame sans merci, встреча с которой делает рыцаря ее жертвой. Но именно к ней, этой даме, даме-смерти, он и стремится, неспособный отныне освободиться от ее чар. Между влечением к наслаждению и влечением к смерти у Китса нет временной дистанции. Временной промежуток между ними чисто фиктивен, но именно он предстает у поэта как настоящее бодрствование, как полнота желания, совпадающего со смертью. Описание этого длящегося мгновение промежутка не может не принять форму вымысла, фиктивного повествования. Скитания бледного рыцаря из баллады о Dame sans Merci, тоскующего по исчезнувшей возлюбленной и увидевшего во сне, при встрече с предыдущими ее жертвами, свою участь, как раз и являются таким вымыслом.

Подобным же вымыслом является и та сцена, которая разворачивается на полотне Долабеллы, — сцена между двумя смертями. Претерпев казнь, они приносят свои головы на алтарь храма и возлагают их на престол, подобно просфорам, хлебам приношения, из которых извлекаются затем частицы хлеба для совершения Евхаристии. Лишь после этого, вслед за совершением таинства, и наступает для них смерть вторая. Две смерти, отделенные друг от друга мгновением — первая, рассечение мнимого цельного Я, и вторая, превращение его в объект — представлены здесь, благодаря фабуле картины, наглядно. Какое желание обнаруживают при этом ее персонажи? Желание признания со стороны Другого, на чей алтарь они приносят, как жертву, частицы самих себя?

Разумеется, это так, но дело не только в этом. Природа Другого дискурсивна, словесна. Суть таинства Евхаристии заключается в том, что Слово, в претворении хлеба, оборачивается частицей Реального. Не превращая Другого в мнимую, воображаемую, фантастическую фигуру, в *другого* с маленькой буквы, оно вводит Его, путем словесной, символической операции, в реальный мир. Целью приступающих к Святым Тайнам является не столько признание Другого, сколько приобщение Ему, становление Им.

В нашей сцене, однако, таинство это совершается особенным образом. Приношение, возлагаемое ее персонажами на престол, просфора, частица их собственного тела. Они не просто приобщаются к телу Другого, они наделяют Его своим телом, своей реальностью; подобно Богородице, они предоставляют Ему для воплощения свой «фунт плоти». Желание ее персонажей состоит, таким образом, не просто в признании Другого, и даже не в становлении Другим, а в предоставлении другому самого себя, как условия и материи Его становления. Человек не просто приобщается к телу Бога, а дает Ему это тело. Причем материей для Его воплощения становится в этой особенной литургии, литургии мучеников, та частица, в которую субъект обращается, когда его собственное Я отделяется от него. Отделяется, становясь тем, что он несет в руках, несет, как предназначенный Другому дар, приношение — по-гречески: просфора. Иными словами, это и есть *sinthome*, слово, которое Лакан не случайно расшифровывает как созвучное ему *saint homme*, святой. В отличие от симптома, который является речью и может быть, в принципе, услышан и расшифрован, синтом принципиально самодостаточен — это наслаждение, не обращенное ни к кому. Избавиться от него путем интерпретации невозможно, ибо он никакой интерпретации не допускает. Без синтома, говорит Лакан, человеку *не обойтись*. Тем не менее, продолжает он, им можно *пользоваться*, с ним можно жить. Об этом как раз, о его использовании, и повествует нам полотно художника. Жемчужина Реального, сгусток реального блаженства, *jouissance*, о котором мы говорили выше и к которому субъект в анализе редуцируется, становится здесь той плотью, что обеспечивает Другому реальность, дает ему материю воплощения. Не являясь речью, он — непотребный, ненужный, бессмысленный — становится даром, но не в качестве предмета, а в качестве вещества, в качестве, как его называл Лакан, «наслаждающейся субстанции». Оставаясь по отношению к другому противоположным полюсом, он не противостоит Ему, а становится, напротив,

той материей, которая вводит Его, как реальность, в наш мир. Камень, который отвергли строители, объект, которому в мире означающего, в его сокровищнице, не нашлось места, никчемный, полагается во главу угла.

Свою раннюю, программную статью под названием «Стадия зеркала» Лакан завершает несколько загадочной фразой. Психоанализ — говорит он — «может сопровождать субъект лишь до экстатического предела «ты еси это», где открывается ему шифр его смертной судьбы. Но не во власти практикующего аналитика самому подвести пациента к тому моменту, с которого начинается его настоящее странствие». Аналитик может, в конечном итоге, выявить живущий в человеке синтом, определяющий его смертную судьбу, но не в его власти сопровождать субъект в дальнейшем его пути, указывать ему, как с этим знанием быть, как им можно *воспользоваться*. Именно здесь этика психоанализа, требование не поступаться своим желанием, идти до конца в познании того, без чего человеку *не обойтись*, находит себе продолжение в этике Церкви, которая и сопровождает субъект в дальнейшем его странствии. Вызволяя человека из twilight kingdom, сумеречного царства, меланхолии, она указывает ему путь от синтома (sinthome) к святости (saint homme), позволяет употребить непотребное себе на пользу, *воспользоваться* им, обратить свой синтом в плоть Бога-Слова, ввести, по словам церковного песнопения, Христа во вселенную.