

«Нам бросают намёк»: пьеса А. Адамова «В фиакре» и III Семинар Ж. Лакана

Наталья Викторовна Груба

Независимый исследователь

natalia.v.gruba@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена сопоставлению и анализу не переведённой на русский язык пьесы Артюра Адамова «В фиакре» (1959) и семинара Жака Лакана «Психозы» (1955–1956). Опыт пристального чтения, при котором тексты обоих авторов рассматриваются в диалоге, позволяет выявить ряд параллельных мест, сближений и взаимных прояснений. Несмотря на очень близкий, если не сказать идентичный, культурный и исторический контекст, тексты Адамова и Лакана практически не рассматривались в связи друг с другом. Между тем ряд силовых линий — граница между безумием и повседневностью, внимание к языку и структуре речи, сопряжение индивидуального и социального — позволяет соотнести тексты, прочесть их как герменевтические ключи друг к другу. Рассматриваемые в статье тексты связаны и более непосредственно, так как обращаются к одному источнику — клиническим исследованиям паранойи Г. де Клерамбо. И Адамов, и Лакан обращаются к понятию «намёка» как установки на герменевтическую расшифровку случайных, в пределе — всех, окружающих явлений. Эта особенность становится одним из центральных феноменов, характеризующих речь, язык, взаимодействие с Другим и с миром главных героев. Интерес А. Адамова к психоанализу, философии языка, социальной проблематике и театру абсурда позволяет рассматривать его тексты не только в художественном, но и более широком философском, экзистенциальном и социальном ключе. Несмотря на обширный корпус текстов, посвящённых социальному и абсурдистскому театру, малоизвестные ранее пьесы Адамова представляют художественный и исследовательский интерес в современном контексте.

Ключевые слова: театр абсурда, Артюр Адамов, психоанализ, Жак Лакан, паранойя, Газтан де Клерамбо, намёк.

“We are thrown a hint”: A. Adamov’s play “In Fiacre” and J. Lacan’s III Seminar.

Natalia Viktorovna Gruba

Independent researcher

natalia.v.gruba@gmail.com

Abstract: The article is devoted to the comparison and analysis of Arthur Adamov's play “In Fiacre” (1959), which has not been translated into Russian, and Jacques Lacan's seminar “Psychoses” (1955–1956). The experience of close reading, in which the texts of both authors are examined in dialog, reveals a number of parallel places, convergences and mutual clarifications. Despite their very close, if not identical, cultural and historical contexts, Adamov's and Lacan's texts have hardly been considered in conjunction with each other. Meanwhile, a number of lines, like connection between madness and everyday life, attention to language and the structure of speech, the interrelation of the individual and the social, link these texts, allowing us to consider them as hermeneutical keys to each other. The texts considered in this article are also linked more directly, as they refer to the same source, the clinical studies of paranoia by G. de Clérambault. As a central phenomenon characterizing speech, language, interaction with the Other and with the world, both authors consider the concept of “hint” as an attitude to hermeneutic decoding of random, in the limit — all, surrounding phenomena. A. Adamov's interest in psychoanalysis,

philosophy of language, social problematics and absurd drama allows us to consider his texts not only in an artistic, but also in a broader philosophical, existential and social way. Despite the extensive corpus of texts devoted to social and absurdist theater, Adamov's previously little-known plays are of artistic and research interest in the modern context.

Keywords: *theater of the absurd, Arthur Adamov, psychoanalysis, Jacques Lacan, paranoia, Gaëtan de Clérambault, suggestion, hint.*

© Н.В. Груба (Санкт-Петербург). natalia.v.gruba@gmail.com. Южный Полюс 11 (1) (2024) DOI: 10.18522/2415-8682-2024-11-77-88

История театра абсурда тесно связана с развитием психоанализа, как на уровне взаимовлияния идей, нарративов, так и личных знакомств, жизненных обстоятельств. Ионеско, Беккет и Адамов имели опыт личного анализа. Ионеско одобрительно отзывается о возможностях психоанализа в понимании психической жизни, но подчёркивает первостепенную важность для драматического произведения художественной формы перед психологизмом героев [1]. Беккет испытывает разочарование после двухлетнего анализа у Биона, но силу их взаимного влияния можно проследить в текстах обоих многие годы после разрыва [2]. Исследователи творчества Адамова отмечают определяющее влияние идей Юнга на писателя [3, 4, 5]. Однако сложно найти упоминания о взаимодействии или взаимовлиянии Адамова и Лакана. Они живут в одно время в Париже и в юности оба общаются с кругом сюрреалистов. В автобиографической книге «Человек и дитя» Адамов [6] упоминает юную Сильвию Батай, которая играет в его ранних спектаклях. Но возможно не менее значимой, чем общий социальный и культурный контекст, оказывается опосредованная связь через обращение к одному источнику — это тексты и идеи Гаэтана де Клерамбо. Как известно, Лакан является его учеником, и III семинар [7], прочитанный в 1955–56 гг., посвящен психозам, в частности — теории психических автоматизмов Клерамбо. Адамов обращается к описаниям клинических случаев, встречавшихся в практике Клерамбо, и выбирает пример коллективного психоза навязчивости: «Одновременное помешательство трёх сестёр с преобладанием бреда у одной из них. Мания преследования. Бредовые интерпретации. Бродячий образ жизни; пребывание в отелях, в фиакрах» [8, с. 113]. Результатом художественного переосмысления этого примера стала радиопьеса 1959 года «В фиакре» [9]. Так, опираясь на одну и ту же клиническую практику, Адамов и Лакан создают художественный и философский тексты, в которых можно обнаружить ряд очевидных и неочевидных параллелей.

Сначала обратимся к содержанию радиопьесы. Она состоит из вводной части и двух действий. В начале мы слышим голос Ведущего, который сообщает нам о том, что в основе дальнейших событий лежит реальный случай коллективного бреда (“le délire collectif”), взятый из книги Клерамбо «Заметки о психиатрии» (“Oeuvre Psychiatrique”), и сообщает основные факты, подчеркнув в конце, что пьеса является художественным осмыслением, а не инсценировкой этой истории. Три сестры — Жанна, Аннетта и Клотильда — доставлены в комиссариат из-за конфликта с извозчиком. Они не могут заплатить за проезд, сообщить, где они проживают, но утверждают, что ведут такой образ жизни по собственному желанию. Их отправляют на освидетельствование к Доктору (Судебному медику). В заметках он подробно описывает их небрежную поношенную одежду и шляпы, измученные тревожные лица. В ходе беседы врач выясняет детали из их прошлой жизни: взбалмошный деспотичный отец, в прошлом — успешный делец, разорившийся к концу жизни; мать, посвятившая свою жизнь дочерям и ограждавшая их от всех жизненных забот. После смерти обоих родителей сёстры оказываются беспомощными в повседневной социальной жизни и проводят дни, катаясь в фиакрах по улицам Парижа.

Первое действие разворачивается в фиакре. Мы становимся свидетелями ссор между Извозчиком и сёстрами. Требования оплаты за проезд встречают поток просьб, возражений

и упрёков: сёстры уговаривают подождать, апеллируют к личному знакомству («Вы ведь знали нашего отца!»); здесь и далее — перевод К. Османовой), и пытаются давить авторитетом («Вы понятия не имеете, с кем разговариваете! Мы — честные женщины!»). Извозчик то останавливается и требует, чтобы сёстры покинули фиакр, то вновь соглашается ехать.

Извозчик (*сходит с места, открывает дверцу*). Давайте-ка все на выход! Кому говорю!

Жанна. Но, в конце концов, господин кучер, к чему так злиться? Это несправедливо! Что мы сделали?

Аннетта, *притворяясь уверенной*. Вы понятия не имеете, с кем разговариваете!

Клотильда, *очень нежно*. Дружок, будьте милосердны! Войдите в наше положение... Мы думали, что поступаем правильно.

Жанна. Не наша в том вина, что нам приходится жить в фиакрах... Мы думали, что поступаем правильно, выбрав такую жизнь...

[...]

Извозчик, *раздражённо*. О нет! Не начинайте опять ваши байки! Я хочу только, чтобы вы заплатили за проезд. Вы мне сказали, что возьмёте фиакр на три часа, но мы катаемся уже целых восемь!

Мы видим классическую оппозицию господина и раба, где «раб» управляет ситуацией не только метафорически, но и буквально. Эти споры перемежаются со сценами препирательств между сёстрами. Две старшие сестры, Жанна и Аннетта, постоянно обмениваются осуждающими намёками в адрес младшей, Клотильды: они считают сестру фривольной в отношениях с мужчинами (в частности, с извозчиком), обвиняют её в том, что они остались без дома.

Клотильда. Дружок, будьте милосердны, покатайте нас ещё немного! Мы вас вознаградим!

Жанна, *тихо*. Аннетта, ты это слышишь? Она назвала его «дружок».
[...]

Жанна, *тихо, но с яростью, обращаясь к Аннетте*. Только послушай! Старая песенка! Она пытается его соблазнить! И этого тоже!

[...]

Аннетта, *тихо, Жанне*. Ты права, она становится невыносимой. Скажи ей, ты же старшая!

Жанна, *тихо*. Ты прекрасно знаешь, она никогда не слушает! (*Гневно*.)
Потому что у неё якобы тонкая талия, и она считает, что ей всё
позволено.

[...]

Жанна, *возмущённо*. Начинается! Опять откалывает свои номера.
Думает, если ей всего сорок восемь...

Клотильда предстаёт как предательница, которую уличают в связи с коварной мужской фигурой — отцом («Ты хочешь нам зла, как папа»), извозчиком («Она назвала его «дружочек») и неким Луи, возможно, женихом, с которым как-то связана история разорения семьи и продажи дома.

Клотильда, *неистово*. Я повсюду могу ходить с высоко поднятой головой! Это потому, что я знаю, что такое — взаимность, я всегда жила во взаимных чувствах, мне известно, что такое общие привычки...

Жанна, *кричит*. Взаимность! Какая мерзость!

Аннетта, *Клотильде*. Уж не знаю, в чём ты там жила, но я знаю, что твоё имя использовалось в моих документах. Кто выселил нас с улицы Коленкур? Кто отдал своё имя, предложил своё имя первому встречному?

Жанна. Да, кто? Кто? Первому встречному! Довели мать до смерти!

Клотильда. Я думала, что поступаю правильно. И потом, всё не так, как вы говорите.

Почти все реплики прерываются, герои перебивают друг друга и ссылаются на неизвестные читателю обстоятельства. Действие заканчивается ремаркой: «Шум улицы постепенно нарастает. Затихают и смех Аннетты и Жанны, и крики Клотильды. Фиакр, как прежде, мчится вперёд».

Второе действие открывается беседой между тремя персонажами, которые не были заявлены в вводной части: Медсестрой, Медбратом и Ночным сторожем, которые обсуждают пациентов клиники. В числе прочих они упоминают «двух старых дев», которые ожидают беседы с врачом.

Ночной сторож. Я вот что думаю: они хотели убить извозчика.

Медсестра. Какого извозчика?

Ночной сторож. Того, что управлял фиакром. Эти три чокнутые живут в фиакре.

Медсестра. Три? Но вы только что говорили, что их две.

Ночной сторож. Да, осталось две. Но было-то три. Беда в том, что третья... прикончили её сестрички.

Медбрат. Мы ничего об этом не знаем.

Далее приводят старших сестёр Жанну и Аннетту, входит Доктор — и начинается их разговор. Постепенно из реплик героев проясняются некоторые обстоятельства жизни сестёр, о которых мы только догадывались в первом действии: об их прошлом, о родителях, о том, как они оказались на улице. А также впервые отчетливо проявляется содержание бреда — сёстры рассказывают, что вокруг них сложился заговор людей, которых хотят их погубить, вода в отелях была отравлена, а мужчины делали непристойные предложения. Люди из «реального» мира оказываются подделками: «это был ненастоящий священник» (“un faux aumônier”), «это был ненастоящий извозчик» (“un faux cocher”).

Жанна. Мы были напуганы... Отели... Эти молодчики в ливреях...
Аннетта, *перебивает*. Во многих наших комнатах отказывались работать каминьеры. Однажды мы обнаружили в воде привкус яда. На улице Летор нас преследовали и кричали, что мы никчёмные. Нигде и никогда мы не могли обрести покой — только на колёсах, только в фиакре.

[...]

Доктор. Вы заявили в участке, что против вас была создана некая Лига, однако, вы не имеете представления, кем и как. (*Жёстко*). Полагаете ли вы, что мадемуазель Клотильда и ваш отец были членами этой Лиги?

Разговор кружится около отсутствующей младшей сестры, но напрямую об этом никто не говорит. Врач несколько раз уточняет: «Ваша сестра есть... то есть была...», или: «Мы это слышали все трое — Вы хотите сказать “двое”?». Жанна порывается что-то рассказать, но Аннетта её всё время грубо перебивает и одёргивает:

Жанна, *манерно*. Разумеется, всё произошло так быстро. Вот если бы Клотильда...

Аннетта, *грубо*. Не тараторь, Жанна, ты устала.

[...]

Жанна. Однажды под новый год из-за дождя мы остались стоять под козырьком.

Доктор, *изображая невозмутимость*. Все трое?

Аннетта, *вскрикивает*. Жанна, замолчи, замолчи! Не рассказывай об этом!

[...]

Аннетта. ... Мы всегда, втроём, думаем одно и то же, мы думаем все трое одновременно.

Доктор. Почему вы говорите «думаем», а не «думали», ведь формулировка «думали» представляется мне более точной.

Аннетта. Потому что со времён осады Парижа мы никогда не разлучались.

Доктор. Без сомнения... Но сегодня-то вы разлучены. Ну, скажем так, какая-то сила вас разлучила.

К концу сцены вопросы Доктора становятся более резкими и прямыми. Мы узнаем, что младшая, Клотильда, была помолвлена с мужчиной, которого Жанна также считала своим женихом. Если это тоже не было коллективным бредом (что, впрочем, для сюжета неважно):

Доктор, *медленно, после паузы*. И по этой самой причине вы выкинули вашу сестру, мадемуазель Клотильду, из фиакра? Потому что она обручилась с молодым человеком, которого мадемуазель Жанна считала собственным женихом? (*Пауза.*) Видите ли, я помню, что вы вчера говорили в участке.

(*Жанна всхлипывает.*)

Аннетта. Вы не имеете никакого права так с ней разговаривать, господин доктор! Это наша старшая сестра, и она слишком несчастна. Конечно, можно сказать, что она старомодна. Но её ли в том вина?

Жанна, *всхлипывая*. Это не моя вина! Это не моя вина! Это всё Аннетта, это она хотела... Она больше не могла, это правда. Клотильда насмеялась над нами, насмеялась над нами! И извозчик тоже! Они вдвоём над нами насмеялись! Она показывала ему грудь, он смеялся, они оба над нами насмеялись!.. Это не моя вина, не моя вина. Я клянусь вам сердцем матери!

В финале мы так и не можем однозначно сказать, что произошло в реальности, отделить бред от действительности. Был ли у Клотильды жених, действительно ли он с помощью махинаций отнял у сестёр дом, выкинули старшие сёстры младшую под колеса фиакра или это был несчастный случай. Сцена завершается громкими рыданиями.

Жанна. Она плохо говорила о маме. Она говорила, что нам следовало оставить маму, ещё давно, когда нам было тридцать лет... Но мы, мы так не считаем! Мы оставались с мамой до её смерти, и думали, что поступаем правильно.

Аннетта. Но мы и Клотильду не бросали, мы оставались с ней везде, днём и ночью, в отелях, на улицах, в ожидании фиакра, в фиакрах...

Доктор. И такой-то компанией вы и оставались до смерти, я понял.

Жанна и Аннетта, *всхлипывая*. Мы думали, что поступаем правильно, господин доктор, мы думали, что поступаем правильно.

Рыдают всё громче и громче. Слышно, что хлопают двери (как и в начале), кто-то стонет. Песня «В фиакре» звучит вдалеке, нарастает и перекрывает рыдания двух сестёр.

В пьесе нет третьего акта, который предложил бы нам прояснение прошлого или будущего сестёр, катарсис, спасение или наказание. Он как будто выкинут — так же, как Клотильда. Или, как пишет Лакан в III Семинаре, «на самом деле никакого синтеза нет [...] всякое воображаемое равновесие в отношениях с другим принципиально не стабильно» [7, с. 126].

Поверхностный взгляд позволил бы провести параллель между историей трех сестёр у Адамова и случаем общего «брета на двоих» матери и дочери, который Лакан описывает в четвёртой главе III семинара — налицо коллективный характер, идеи преследования, опасности со стороны мужской фигуры и эротический контекст. Но Адамов работает прежде всего с языком, речью героев, а не сюжетной линией, и благодаря этому создает особую драматическую ситуацию, одновременно эмоциональную, социальную, экзистенциальную и структурную. Именно это внимание к языку создает пространство для объёмного сопоставления радиопьесы Адамова с философско-психоаналитическим анализом Лакана, не осуществляя редукцию к клинике, философии или художественному вымыслу.

Семинар о психозах начинается с парадоксального опрокидывания представления о безумии как не имеющего ничего общего с повседневностью: «Вот опыт, который вы можете за чтением Фрейда, да и любых других авторов, легко проделать — найдите в них страницы, или целые главы, посвящённые паранойе, отвлекитесь от их контекста, прочтите вслух, и вы поймёте, что перед вами замечательный анализ повседневного поведения любого из нас» [7, с. 30]. И пьеса Адамова, которая звучала из радиоприёмника, обращена к людям повседневности, которые занимаются своими делами, слушая для фона радио. Это не авангардная абсурдистская история для искушённого критика. Ведущий сразу вводит клинический контекст, но в дальнейшем за счёт заострения языковых особенностей героинь автор размывает границу между безумием и «нормой», так что многие звучащие в пьесе рефреном фразы могут быть также произнесены в повседневном разговоре слушателей радио: «это не моя вина», «я думала, я поступаю правильно». В то же время в пьесе отчётливо разделены люди повседневности, нормализованного социального мира (Извозчик, Доктор, Медсестра, Медбрат, Сторож) и охваченные безумием три сестры. И Адамов, и Лакан одновременно задают полярность между патологией и повседневностью и показывают непрерывность континуума между ними, тонкости нюансировки, которые не позволяют различить их при близком детальном рассмотрении. Более того, Лакан, со свойственным ему юмором, приписывает считываемое безумие скорее речи профессионала, который пытается описать, ухватить это безумие: «Нет речи, где безумие бы больше бросалось в глаза, чем речь самих психиатров, особенно, когда они рассуждают о паранойе» [7, с. 29].

Ещё одной силовой линией, связывающей эти тексты, является внимание к структурности бреда, несмотря на кажущийся хаос или скорее непроницаемость смысла для собеседника, что сближает безумие уже не с повседневным, а с теоретизирующим дискурсом. Так, сложный научный текст может казаться стороннему человеку бессмысленным или герметичным, будучи строго логически выверенным, а в равной степени и параноидальная речь, при кажущейся бессмысленности, имеет внутренние структуры, которые можно выявить и описать. Клерамбо называет такие структурные части «элементарным феноменом» бреда, и, по Лакану, они «элементарны в том смысле, в котором элементарен, по сравнению с растением, отдельный лист, в узоре прожилок которого просматривается нечто общее с целым растением, воспроизводящего себя в некоторых составляющих его целое формах» [7, с. 29–30]. Адамов не вскрывает внутреннюю логику бреда своих героинь, он представляет слушателю или читателю скорее сложность и спутанность явлений, чем их классификацию. Однако строение самой пьесы представляет собой идеальную конструкцию для структуралиста, принцип воспроизводства целого в частях. Первое, что бросается в глаза, — здесь нет традиционной

для драмы абсурда парности персонажей, или точнее она раскрывается в сопоставлении тройной группировки персонажей: три сестры, три роли «второго плана» (Врач, Извозчик и Ведущий), которые нечто проясняют по поводу сестёр, и три вспомогательных персонажа, не заявленных в начале пьесы: Сторож, Медсестра и Медбрат. Каждая тройка имеет тенденцию к исключению одного: младшая сестра погибает, и во втором действии «их осталось двое». Ведущий не взаимодействует с персонажами, и тем самым выпадает из второй тройки. И, наконец, Медбрат уходит, передав дежурство Медсестре, говоря ей и Сторожу: «Расскажите мне потом, что узнаете об этих сёстрах». Вероятно, не будет преувеличением сказать, что они представляют три полифонических способа представить ирреальное (сёстры), логическое (Ведущий, Извозчик, Врач) и прагматическое (рядовой персонал клиники) — напоминая лакановскую структуру воображаемого, символического и реального.

Если на уровне общей организации у пьесы есть строгая структура, то речь персонажей и их диалоги скорее обрывочны и оставляют большое пространство для предположений или недоумения. Этот эффект достигается не только за счёт подразумеваемого безумия и бессвязности речи сестёр (напротив, многие их реплики имеют ясную цель — как можно дольше длить бесцельное путешествие в фиакре, напоминая лакановское «не сдавайтесь в своем желании»), но и за счёт эффекта подслушанного разговора. Читатель, слушатель может только отчасти реконструировать то, что предшествовало первой сцене, между сценами, и чем всё закончилось. При этом в речи сестёр присутствуют как навязчивые реплики, так и постоянные умолчания. Анализ речи параноидальных больных является одной из основных идей, обсуждаемых Лаканом в III семинаре. Речь рассматривается как цепочка означающих и уподобляется движению по автостраде: «Большая дорога — прекрасный пример того, как означающее поляризует значения, сцепляет их вместе, связывает в пучки» [7, с. 384]. А характерные навязчивые потери в этой цепочке — как метафора блужданий: «Что происходит, когда большая дорога отсутствует и мы вынуждены, добираясь из одного пункта в другой, сворачивать с одной тропы на другую, нанизывать друг на друга более или менее различные способы группировки значений? <...> Станем выстраивать свой маршрут, руководствуясь разными соображениями — удобством, тягой к бродяжничеству, не говоря уже о том, что сможем просто сбиться с пути» [7, с. 385]. Эту же метафору мы встречаем у Адамова, с ещё более ярким уточнением по поводу странствий сестёр внутри городских стен, что придает идее странствия как буквально, так и метафорически, черты патологической замкнутости:

Аннетта. В нас есть что-то от кочевников [номадов]...

Извозчик. Кочевники... Всё это хорошо, но мы катаемся уже восемь часов!

Или:

Доктор. У вас вообще была какая-нибудь цель? Вы никогда не выбирали, куда именно ехать?

Аннетта. Мы просто велели извозчику не выезжать за пределы старого города [городских укреплений].

В этом разворачивании цепочки означающих Лакан указывает в том числе на характерную прерывистость речи, в которой многие предложения оказываются незаконченными, что он в нескольких местах семинара характеризует как намёк (“l’allusion”): «Фраза, прерванная посередине, воспринимается как услышанная на слух. Остаток её, сообщающий фразе значение, лишь подразумевается. Разрыв предполагает смысловой осадок, допускающий смысловую неопределённость в очень широком, но не бесконечном, диапазоне, что определяется связанностью смысловой цепочки» [7, с. 135]. И

речь героинь в пьесе полна таких брошенных предложений и многоточий, за которыми читатель может достроить значения «в очень широком, но не бесконечном диапазоне». Эта прерывистость проявляется не только буквально, на уровне грамматических конструкций, но и содержательно. В сцене беседы с врачом бредовая картина всеобщей злобещей враждебности начинает разворачиваться с фразы Аннетты: «Нам бросают намёки, но ничего не объясняют. Всё остаётся без уточнения». Адамов также тематизирует недоговорённость как намёк — “*la figure des allusions*”. Эту фразу можно рассмотреть как рефлексивный ключ ко всей коммуникации внутри пьесы. Героини слышат угрожающие или осуждающие намёки окружающих, оказываются не в состоянии прочесть или ясно интерпретировать «текст» мира, а также сами произносят намёки — не договаривая, ссылаясь на неясные обстоятельства и не проясняя.

Более того, так же поступает и автор по отношению к читателю, слушателю — бросает намёки. И помимо очевидной экзистенциальной метафоры (героини, как и любой человек, оказываются заброшены в мир непонятных намёков, пытаюсь прочесть происходящее с ними, понять, что стоит за «намёками» природы, истории, социума, судьбы), можно увидеть ещё один авторский ход. Ведущий в начале подчёркивает, что в пьесе описан случай «коллективного бреда». Учитывая исторический контекст, эту пьесу можно рассмотреть не только в свете индивидуального смыкания безумия и повседневности, ведь для автобиографического осмысления Адамов мог взять любой другой случай из книги Клерамбо. Но время написания пьесы — это период осмысления прошедших двух Мировых войн и Холокоста, попыток понять причину, природу, реконструировать социальную ткань произошедшего. Поэтому вопросы Доктора об отсутствующей третьей сестре, о её смерти, звучат и с библейской интонацией «где брат твой». И так же, как в этой первосцене убийства, диалог кружит около непроизносимого, невыговариваемого отсутствия (я не сторож брату своему), прежде чем слова об убийстве будут сказаны прямо. Ответ на этот вопрос в контексте не индивидуального столкновения, а массового, коллективного убийства, безумия уничтожения, можно найти и в тексте Лакана, хотя, казалось бы, он не обращается напрямую к остросоциальной проблематике: «Не сталкиваемся ли мы в самом нашем опыте, далеко не ходя за ответом, с тем, что является центральным мотивом вступления субъекта в психоз? Ведь он оказывается здесь перед лицом труднейшей задачи, с которой в жизни почти никогда не сталкивается — его призывают взять слово, своё собственное, вместо того чтобы просто поддакивать слову ближнего» [7, с. 334]. Так невозможность или неготовность «взять собственное слово» оказывается в обоих текстах переплетено с преступлением и / или психозом, при невозможности однозначно определить их последовательность.

Г. П. Грайс рассматривает намёк как частный случай имплицатуры, подразумеваемого смысла высказывания, отсутствующего непосредственно в дискурсе [10]. При этом намёк, как отмечает И. Б. Шатуновский, в отличие от других способов непрямого высказывания, часто связан с опасностью: «В виде намека подаётся то, что, будучи сказано прямо, может принести вред, ущерб», поскольку «передача (косвенного) смысла в виде намёка даёт возможность Г [говорящему] в любой момент «дать задний ход» и сказать: я этого не говорил, не имел в виду и т. п.» [11, с. 669]. Здесь необходимо отметить, что речь может идти о разных оттенках понятия «намёк». Грайс использует слово “*suggesting*”, которое можно перевести как «предполагать, подразумевать», в то время как русскому слову «намёк» точнее соответствует английское “*hint*” или даже “*innuendo*”. Однако примечательно, что сам Грайс вводит понятие имплицатуры через пример, в котором повседневное смыкается с опасностью: «Предположим, А и Б разговаривают о своем общем приятеле В, работающем в банке. А спрашивает, как дела у В на работе, и Б отвечает: «Думаю, более или менее в порядке: ему нравятся сослуживцы, и он ещё не попал в тюрьму». Тут А вполне может поинтересоваться, что Б имеет в виду, на что он намекает [suggesting] или даже что значат его слова о том, что В ещё не попал в тюрьму» [10, с. 219].

В пьесе старшие сёстры намекают Клотильде на обстоятельства, связанные с потерей репутации и имущества. Врач намекает им на гибель (и возможно убийство) Клотильды. Непроизнесённое (непроизносимое) как прерванное высказывание или подразумеваемое второе значение (намёк) позволяет избежать буквальной опасности — вынесения обвинения, потери лица, физической свободы — но и создает опасность экзистенциальной вины, потери себя и возможности контакта с ближним, ощущения безвыходности в мире, где всё оказывается неподлинным (ненастоящий извозчик, ненастоящий священник).

Но ненастоящее не всегда равно неподлинному. В случае художественного произведения мы имеем дело с вымыслом или оркестровкой реальности, которые, напротив, призваны воплотить подлинность, будь то попытка прочесть окружающий мир, обнаружить его непроницаемость или обнажить дискурсивный характер самих попыток и непроницаемость языка. В сюжете данной статьи тоже присутствуют три героя: Адамов, Лакан и Клерамбо, каждого из которых можно условно назначить ответственным за воображаемое, символическое и реальное соответственно. И ещё один важный вопрос, который возникает в ситуации их воображаемой встречи в рамках одного текста — это старое, как вся человеческая история, взаимосвязь безумия и творчества. Формат статьи не позволяет углубиться в эту тему, но можно в качестве краткого резюме привести слова Лакана о мемуарах судьи Шребера: «Да, он писатель, конечно, но не поэт. Шребер не открывает нам новое измерение опыта. Поэзия имеет место тогда, когда написанное вводит нас в новый, отличный от нашего, мир, позволяя встретиться с другим существом и вступить с ним в некие принципиально важные для нас отношения, — она делает для нас этот мир своим» [7, с. 105]. Эта оптика позволяет увидеть текст Адамова не только как свидетельство чужого и собственного безумия. Адамов приоткрывает «другой, отличный от нашего мир», мир сопряжения безумия и повседневности, и «делает для нас этот мир своим». Мы видим в пьесе классические фигуры и мотивы театра абсурда: тему вины, суда, заброшенности в мир и в мире, отстаивания собственного права на существование. Но они уже преобразованы, переосмыслены, а где-то и являются предметом шутки. Лейтмотивом главных героинь, их «элементарным феноменом» в речи являются фразы «Я считала, что поступаю правильно» и «Это не моя вина» — узнаваемая формула. При этом Адамов смыкает тему буквальной вины (уголовной, за убийство), экзистенциальной (за отказ от бытия субъектом) и фантазматической вины как психотического феномена:

Жанна. Подождать всего шесть дней, это недолго. (*Зловеще.*) Мы, например, ждали годами.

Кучер, *насмешливо*. Ждали они. А чего ждали-то?

Или:

Аннетта, *восклицает*. Это слишком несправедливо! Мы пришли на землю, как все в этом мире! (*Кричит.*) Мы законны!

Но драматургия Адамова несёт и сострадание к своим безумным героям. Обвинение в пьесе выносит не классический для литературы абсурда судья, а «судебный врач» — человек, сочетающий обвиняющую и целительную институции общества (хотя, возможно, Фуко не согласился бы с такой формулировкой). И после прямого вопроса: «Вы выкинули вашу сестру из фиакра?», — врач тут же говорит: «Могла ли мадемуазель Клотильда выпасть из фиакра случайно? Бывает и такое. Я не прошу ничего большего, поверьте мне, чем согласиться с этой гипотезой».

В заключение можно отметить, что ещё одной общей чертой текстов Лакана и Адамова является тонкий юмор, разлитый в тексте и не акцентирующий на себе внимания,

но, возможно, именно поэтому такой спасительный в губительной ситуации наступающего (или уже наступившего) безумия.

Жанна. Фотографы бегут за нами. Женщины преследуют нас в общественных местах. Мы возбуждаем всеобщее любопытство. Каждая деталь вызывает обсуждение, даже наши шляпы. Мы — жертвы толпы.

Тексты Адамова и Лакана, значительно отличаясь друг от друга по жанру, цели, аудитории и языку, обнаруживают множество пересечений: на уровне отдельных метафор, обращения к близким источникам, и главное — в таком способе внимания к языку, который позволяет проявиться одновременно регистрам повседневности, клинического анализа, поэтики, философии и экзистенциального измерения. «Намёк» как возможность передать значимое сообщение другому в условиях реальной или воображаемой опасности становится частью параноидального габитуса и сам несёт угрозу для того, кто безуспешно пытается расшифровать герменевтические знаки окружающего мира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ионеско Э. Противоядие. М. 1992. 479 с.
2. Савченкова Н. М. Беккет и Бион: фигуры переноса в психозе // Лаканалия. 2016. № 20. С. 74–83.
3. Эсслин М. Театр абсурда. СПб. 2010. 528 с.
4. Gaudy R. Arthur Adamov. Essai et document. Paris. 1971. 187 p.
5. Османова К. П. Реализация оппозиции «мужское — женское» в пьесе Артюра Адамова «Обретения» // Образование и культура: вызовы времени. Сборник научных статей. СПб. 2020. С. 195–198.
6. Адамов А. Человек и дитя. СПб. 2022. 240 с.
7. Лакан Ж. Психозы. Семинар, Книга III (1955–56). М. 2014. 432 с.
8. Османова К. П. «В фиакре» Артюра Адамова: поэтика и проблематика // Вестник Костромского государственного университета. 2022. Т. 28. № 1. С. 112–117.
9. Adamov A. En fiacre. In: L'Avant-scène-théâtre. 1963. № 294. P. 39–46.
10. Грайс П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. 1985. Вып. 16. С. 217–237.
11. Шатуновский И. Б. 6 способов косвенного выражения смысла // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. Труды международной конференции Диалог 2004. М. 2004. С. 666–670.

REFERENCES

1. Ionesco E. Protivoyadie [Antidote]. Moscow. 1992. 479 p. (In Russian)
2. Savchenkova N. M. Beckett i Bion: figury perenosa v psikhoze [Beckett i Bion: transference figures in psychosis]. In: Lacanalia. 2016. № 20. P. 74–83. (In Russian)
3. Esslin M. Teatr absurda [Theatre of the absurd]. Saint-Petersburg. 2010. 528 p. (In Russian)
4. Gaudy R. Arthur Adamov. Essai et document. Paris: Stock, 1971. 187 p.
5. Osmanova K. P. Realizatsiya oppozitsyi “muzhskoe — zhenskoye” v pyese Arthura Adamova “Obreteniya” [Realization of the opposition “male - female” in Arthur Adamov’s play “Discoveries”]. In: Obrazovanie i kultura: vyzovy vremeni. Sbornik nauchnykh statei [Education and culture: challenges of the time. Collection of scientific articles.]. Saint-Petersburg. 2020. P. 195–198. (In Russian)

6. Adamov A. Chelovek i ditya [Man and child]. Saint-Petersburg. 2022. 240 p. (In Russian)
7. Lacan J. Psikhozy. Seminar, Kniga III (1955–56) [Psychoses. Seminar, Book III (1955–56)]. Moscow. 2014. 432 p. (In Russian)
8. Osmanova K. P. “V fiacre” Arthura Adamova: poetika i problematika [“In a fiacre” by Arthur Adamov: poetics and problematics]. In: Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta [Vestnik of Kostroma State University]. 2022. V. 28. № 1. P. 112–117. (In Russian)
9. Adamov A. En fiacre [In a fiacre]. In: L’Avant-scène-théâtre. № 294. 1963. P. 39–46.
10. Grice P. Logika i rechevoe obschenie [Logic and Conversation]. In: Novoe v zarubezhnoi lingvistike [New in foreign linguistics]. 1985. V. 16. P. 217–237. (In Russian)
11. Shatunovskii I.B. 6 sposobov kosvennogo vyrazhenia smysla [6 ways of indirectly meaning expression]. In: Kompyuternaya lingvistika i intellektualnye tehnologii. Trudy mezhdunarodnoi konferentsyy Dialog 2004 [Computational linguistics and intelligent technologies. Proceedings of the international conference Dialogue 2004]. Moscow. 2004. P. 666–670. (In Russian)