

ФУНКЦИЯ ПОВТОРЕНИЯ

В.П. РУДНЕВ*

Повторение и обсессия

В жизни все повторяется.

Жиль Делёз в книге «Различие и повторение» приводит отрывок из пьесы Г.Бюхнера «Смерть Дантона»:

«Как же опостылело вначале надевать рубашку, затем штаны, вечером тащиться в постель, а утром из нее вылезать, всегда ставить одну ногу впереди другой. И нет надежды, что это когда-либо изменится. Очень грустно, что так делали миллионы людей, а другие миллионы будут делать то же самое после нас...» (Делёз, 1997, с.16).

Да, это действительно грустно каждый день тащиться в троллейбусе или метро на работу, делать неинтересное дело, возвращаться, смотреть телевизор — «И завтра то же, что вчера». Но повторение в повседневной жизни играет чрезвычайно важную функцию. Для нормальных людей оно является гарантом стабильности и определенности, хотя во многом лишает обыкновенных людей творческого начала.

Все повторяется и в жизни языка. Повторяются звуки, морфемы, слова и даже предложения. «Привет!», «Как дела?», «Какая сегодня погода?», «Добрый вечер», «Спокойной ночи». Это и есть обыденная жизнь речевой деятельности.

Но существует феномен *навязчивого* повторения, где *каждый* фрагмент речевой деятельности повторяется много раз и совершенно неизменно. Это бывает и у здоровых людей, когда прицепится и звучит в голове обрывок какой-то песенки или стихотворения. Но для невротика навязчивых состояний эта безобидная бытовая обсессия может стать настоящей бедой. Представим себе, что у профессора-интеллектуала, в прошлом диссидента, в голове целый день повторяется первая строка песни «Широка страна моя родная». И он ничего не может с эти поде-

* Руднев Вадим Петрович — филолог, философ, семиотик, доктор филологических наук.

лять. Если это человек в широком смысле творческий и, в частности, музыкальный, то он сделает следующее. Он прослушает какое-нибудь сложное классическое произведение, которое перебьет советскую песню и станет звучать вместо нее, что воспримется им гораздо менее мучительно, так как будет соответствовать его музыкальным вкусам, будет более эго-синтонным. Но если он попытается спросить у себя, откуда взялась «Широка страна моя родная», из каких глубин памяти, то вряд ли найдет, что ответить. Между тем, все это далеко не бессмысленно и, мешая жить, в то же время помогает избавиться от чего-то более страшного — от невротической тревоги.

Поскольку obsессия всегда — текст, то это такого рода текст, который чему-то да соответствует в мышлении. Как показал З.Фрейд, ничего случайного и бессмысленного в жизни человека вообще не бывает, все можно объяснить. Так начало песни «Широка страна моя родная» может быть объяснено бессознательным «имперским комплексом» профессора, на словах крайне одобряющего демократические перемены, в частности, развал Советского Союза, а на деле испытывающего ностальгию по советским временам, когда у него была большая зарплата и не надо было служить в трех институтах, чтобы прокормить семью. Тревога, обусловленная нестабильностью жизни, и порождаемая ею депрессия частично устраняется повторением какой-нибудь пошлой песенки или детского стишка. Приведем еще один — забавный пример. Интеллектуал, страдающий подобными навязчивостями, признался, что почти каждый день, особенно утром после сна, не может отвязаться от такого стишка:

С календарного листка
Молча смотрит Ленин.
Посадил отец сынка
Прямо на колени.
И сказал отец сынку
Ласково, но строго:
В жизни, сын, всегда шагай
Ленинской дорогой.

Здесь, конечно все прозрачно: wpłyвает фигура отца — Супер Эго — «ласкового, но строгого» и рядом с ним фигура обожаемого в детстве Ленина. Как один, так и другой образ поддерживают тонус, правда, если наш герой — человек действительно obsессивный, то стихотворение, повторяющееся за день сотни раз, может окончательно известить его. Хотя, вероятно, все obsессивные невротики разработали технику обманов и замен, которую мы описали выше на примере строки «Широка страна моя родная».

Почему же обсессивное повторение снимает тревогу? Потому же, почему повторение в обыденной жизни снимает неопределенность и вселяет уверенность в завтрашнем дне. «Если все повторяется, то каждое третье число я буду получать зарплату».

Обсессия часто выступает одной из сторон коморбидного расстройства. Очень часто в качестве второй стороны выступает депрессия. Вообще представить себе веселого обсессивного человека чрезвычайно трудно: эйфория это всегда становление, а не повторение, всегда тяга к новизне, «кайнерастия» в терминах Александра Сосланда.

И вот при тяжелой депрессии человек выпадает из обычного повторяющегося ритма жизни. Он перестает ходить на работу и понимает, что его могут уволить. Он не может гулять, ему не хочется есть, принимать ванну, часто он не может заснуть до утра; его мучает чувство вины, он ощущает себя непоправимо плохим и так далее. Он ни в чем больше не уверен, у него нет никакой стабильности. А тут еще ко всему прочему в голове у него крутятся бодрые советские песни:

Утро красит нежным светом
Стены древнего Кремля...

Я люблю тебя, жизнь,
И надеюсь, что это взаимно.

Вставай, страна огромная,
Вставай на смертный бой...

Депрессивный не понимает, что эти навязчивости — его спасение; что само повторение отчасти снимает самые тяжелые симптомы его заболевания: тревогу, чувство одиночества, никому-не-нужности. Они отвлекают его от тревоги. Самой своей неотвязной нудительностью они заставляют бороться с ними, и в этой борьбе, как лягушка, сбивающая из молока масло, он сможет не утонуть совсем в своей тяжелой меланхолии. При этом, конечно, обсессии могут быть синтонными или дистонными его состоянию. Если это бодрые советские песни, то они намекают на то, что не все потеряно, что тяжелый период закончится и наступит подъем. Если это реквием Верди или траурный марш из Седьмой симфонии Бетховена, они как бы говорят: «Да, ты мучаешься, но так, как мучались великие гении, которые платили своим страданием за часы вдохновения». Такое рассуждение тоже отчасти успокаивает.

Однако если не любое повторение является обсессией, то любая обсессия включает в себя повторение. Обсессивное или компульсив-

ное действие обязательно должно повторяться много раз, иначе оно не выполнит своей функции снятия тревоги и неопределенности. Обсессия сама по себе как самостоятельный невроз — чрезвычайно тягостная, даже зловещая вещь. Сошлемся хотя бы на классическую статью Виктора фон Гебсаттеля «Мир компульсивного». Для того чтобы обеспечить себе хоть ненадолго освобождение от тревоги, тяжелый обсессивный невротик должен повторять много раз огромное количество ритуалов и в результате, кроме них, он уже не может дать ничего. По-видимому, утешение здесь одно: если бы не было всех этих мучительных ритуалов, то было бы еще хуже, — навязчивые идеи переросли бы в сверхценные, то есть началась бы паранойя, а за ней и шизофрения (такой пример убедительно показал Людвиг Бинсвангер в статье «Случай Лолы Фосс»). Итак, обсессивное повторение даже в тяжелых случаях объективно оказывает позитивную поддержку тяжелому невротик.

Но у навязчивого повторения есть одна, однозначно зловещая черта — его связь с влечением к смерти.

Навязчивое повторение, — пишет Фрейд в работе «По ту сторону принципа удовольствия», — соотносится со «стремлением в живом организме к восстановлению какого-либо прежнего состояния», что является «выражением косности в органической жизни». А поскольку «неживое было раньше, чем живое», то это повторение соответствует влечению к смерти, которая является «целью всякой жизни» (Фрейд, 1990, с.404-405) (разрядка З.Фрейда).

Поскольку обсессия связана психодинамически с неумеренным регулярным приучением к горшку в детстве, то навязчивое повторение связано с отходами, с неживым и грязным. Грязное и чистое — самая главная оппозиция в жизни обсессивного невротика. Он всю жизнь пытается отмыться от своего детского горшка, к которому его насильно приучали. Как остроумно выразился Фриц Перлз, анус находится сзади, там, где располагается прошлое, поэтому путь обсессивного к будущему, к становлению, перекрыт. Это человек, который все время топчется на месте. Повторение здесь, безусловно, в экзистенциальном плане играет негативную функцию стагнации. Все в обсессии построено на повторении прошлого и ничего — на становлении. Один академик преклонного возраста каждый год на даче заставлял внучку делать одну и ту же фотографию: он сидит с собакой на одном и том же стуле в одном и том же месте с одной и той же рукописью, с одним и тем же портретом на стене. Время как бы останавливалось для него.

Навязчивость и навязанность

Повторение может быть не только навязчивым, но и навязанным. Обычно obsессия – дело сугубо интимное. Однако бывает так, что ананкаст навязывает свою obsессию другому человеку. Это можно проиллюстрировать на примере рассказа А.Чехова «Смерть чиновника». Когда Червяков первый раз извинился перед генералом, тот милостиво его извинил, второй раз он отмахнулся от него, в третий раз возмутился, а в четвертый закричал: «Пошел вон!». Червяков, как известно, после этого умер. Очевидно, у него было влечение к смерти. Возмущение и гнев в ответ на навязывание obsессии можно показать еще на одном примере из жизни. Когда-то, еще в советские времена, в поезде вместе со мной ехали мальчик с папой. Между ними произошел такой диалог:

Мальчик: Пап, а куда мы едем?

Папа: К бабушке, мой родной.

– Пап, а куда мы едем?

– К бабушке, мой золотой.

– Пап, куда мы едем?

– К бабушке.

– Пап, а куда мы едем?

– Ну, я же сказал – к бабушке!

– Пап, а куда мы едем?

– Черт побери – к бабушке!!!

– Пап, а куда мы едем?

...

В конце концов, папа чуть не избил мальчика.

Проблема навязывания повторения тесно связана с проблемой власти. В частности, с пропагандой одного и того же, пиаром и рекламой. Повторяющаяся реклама навязывается человеку, что часто вызывает его неудовольствие, особенно, если человек беден, а ему навязывают рекламу дорогого автомобиля. Навязчивое и навязанное повторение в рекламе объединяются, так как сама реклама носит во многом obsессивный характер и по форме, и по содержанию. Это так называемая анальная реклама, когда рекламируются чистящие порошки, зубные щетки, пылесосы и прочие приспособления, спасающие от грязи.

Ритуальное obsессивное поклонение вождям выражает себя по-разному. А.Солженицын в «Архипелаге ГУЛаг» описывает характерную для сталинских времен картину, когда начинают аплодировать речи какого-то лидера и не могут остановиться, потому что на того, кто первый остановится, может пасть тень подозрения в нелояльности.

Когда 19 августа 1990 года начался путч, по телевизору бесконечно повторялся балет «Лебединое озеро». Это была одновременно злоежащая и наивная попытка внести определенность в нарушивший относительную политическую стабильность внезапный эксцесс.

Обсессивный человек ориентирован на норму и только на норму. Всякое отклонение от нормы (которое повторяется) для него тягостно. Власть пользуется этим. Ведь норма — это всегда нечто навязанное, будь то эстетическая, моральная или психическая норма. Владимир Сорокин показал анальные истоки выполнения навязываемых властью норм в романе «Норма», где все партийные советские люди должны каждый день есть «норму» — завернутый в пакетик концентрат детского кала, чтобы причаститься к обсессивно-анально-садистически ориентированной власти.

Поощряется перевыполнение нормы — движение стахановцев, например. Героизм, перевыполняющий норму и повторяющий это перевыполнение, может быть окрашен влечением к смерти (подвиг Гастелло и его повторение другими летчиками). Однако отклонения от нормы жестко наказываются. Диссидентов — политических и эстетических — объявляют в прямом смысле ненормальными, то есть сумасшедшими, а то и просто расстреливают, как бешеных собак. Вообще влечение к смерти — это общий признак власти как навязчивого повторения, что показал Э.Фромм в книге о Гитлере, где приводится сон Альберта Шпеера, гитлеровского министра промышленности:

«Приносят венок, Гитлер направляется к стороне зала, где расположен еще один мемориал, у подножия которого уже лежит множество венков. Он встает на колени и начинает петь скорбную песнь в стиле Григорианского хорала, где постоянно повторяются нараспев слова “Иисус Мария”. Вдоль стен длинного и вытянутого вверх мраморного зала тянутся бесчисленные мемориальные доски. В убыстряющемся темпе Гитлер возлагает к ним венок за венком, которые все время подает ему адъютант. Песня становится все более монотонной, ряд досок кажется бесконечным» (Фромм, 1992, с.12).

Почему навязчивое повторение характерно для любой власти, но, прежде всего, для авторитарной? По той же причине, что и обыденное навязчивое повторение и obsессия. Оно снимает тревогу у властителя, который боится за прочность своей власти, — тогда начинается навязчивое уничтожение всех вокруг, начиная с ближайших соратников (как проекция собственного влечения к смерти). Корни этого, конечно, ведут к архаическому обычаю ритуального убийства престарелого царя или вождя, описанного в «Золотой ветви» Фрэзера.

Таким зловещим образом оборачивается спасительная для простых людей и невротиков противотревожная obsессия. Однако не следует переоценивать и ее. Снятие тревоги — неоднозначное позитивное средство, ибо тревога, как, например, показал в своей книге «Смысл тревоги» Ролло Мэй, в экзистенциальном плане означает свободу и творчество. Именно поэтому ананкасты так редко бывают творческими людьми. Чаще всего, это бухгалтеры, техники, чиновники, мелкие военные чины (Гитлер был унтер-офицером). Их удел подчиняться, а не властвовать.

Проблема нормы как чего-то повторяющегося диалектически противопоставлена проблеме удовольствия, как чего-то уникального. В этом смысле секс противопоставлен любви — секс это повторение одних и тех же движений. Любовь выражается безмолвно, объясняются в любви обычно один раз. Когда в американских фильмах героини все время говорят «Я тебя люблю» и в ответ слышат «Я тебя тоже люблю», это принимает навязчивый характер.

Для obsессивного повторения характерно также навязывание навязчивости самому себе. Происходит это оттого, что obsессивно-компulsive верят, что их слова и даже мысли обладают всемогуществом (первым это отметил Фрейд в «Тотеме и табу»). Поэтому obsессивный повторяет одно и то же или, наоборот, навязчиво бежит от своего желания, чтобы, как он боится, не спровоцировать плохого. Так, например, фрейдовский «Раттенманн» («Человек с крысами»), боялся думать о своей возлюбленной, потому что от этого мог умереть его отец.

«То, что повторяет, — пишет Делез, — повторяет лишь потому, что не «понимает», не помнит, не знает или не осознает» (Делез, 1997, с.30). Повторение поэтому выступает как нечто бессмысленное. Стоит субъекту объяснить, в чем дело, как надобность в повторении отпадает. Действительно, трудно представить себе человека, который повторял бы: «Я хочу убить своего отца, я хочу убить своего отца». Либо он действительно убивает своего отца, но тогда это не невротик, а как минимум психотический субъект, либо он не будет повторять эту фразу. Но осознание возможно только на фоне повторения, так же как осмысленность возможна только на фоне бессмысленности, а изменение — только на фоне чего-то повторяющегося. Обычно повторение избывает себя в разрешении переноса, который сам является повторением вытесненной травмы, с точки зрения классического психоанализа, хотя с точки зрения психоанализа современного (что уже предвидел и сам Фрейд, например в истории «Человека-Волка»), травма может действовать *nahtraglich* (задним числом), то есть субъект сам придумывает себе трав-

му, фантазируя, чтобы избыть повторения. Ведь что такое история субъекта? Это цепочка различных повторений, осознанных и неосознанных, бытовых и невротических. Осознание не есть реальное воспоминание — осознание это осмысление. Осмысленность же это далеко не всегда то, что происходит в реальности. Осмысленность это становление, которое прекращает повторение, делает его ненужным. Осмысленность означает, например: «Доктор, я осознаю, что все время бессознательно думал, что хочу убить своего отца, хотя все время навязчиво повторял, что люблю его». Означает ли это, что он при этом бессознательно повторял, что хочет убить отца? Нет, он повторял другое: что не может жениться на этой девушке, иначе может умереть отец. Это было бессмысленным и навязчивым повторением. Следующего хода он не мог сделать, а именно сказать себе: «Я на самом деле хочу, чтобы мой отец умер, так как тогда пропадет препятствие к моей женитьбе». Это мысль настолько неприемлема, что она заменяется «бессмысленным» повторением. Когда же отпадает надобность в повторении, субъект перестает жить прошлым и начинается становление, более или менее нормальная жизнь, в которой *обыденные* повторения спасают его от *обыденных* тревог. Точно так же, когда депрессии приходит срок уступить место подъему, навязчивые повторения умолкают.

И все же повторение содержит в себе некую тайну, нечто, что до конца никогда не удастся разгадать. Потому что повторение тесно связано с магическим; навязчивое повторение навязывает себя другому — это попытка манипулировать другим. В этом функция любой молитвы, и чем молитва короче, тем больше она похожа на навязчивое повторение. Например, Иисусова молитва состоит всего из шести слов: «Господи Иисусе Христе, помилуй мя грешного!» Но наиболее явственно повторение как манипулирование проступает в магии заговоров и заклинаний. Это непосредственное (действующее через мистический канал) воздействие субъекта на мир и на другого, методом повторения одной и той же формулы с тем, чтобы изменить положение вещей — наслать болезнь или, наоборот, сделать так, чтобы человек выздоровел.

К большинству текстов заговоров и заклинаний, как правило, прилагается инструкция, предписывающая повторить магический текст столько-то раз (как правило, — 3, 9, 12, 27). При этом надо помнить, что произносится заговор человеком, который приведен в особое измененное состояние сознания, близкое к состоянию обсессивного невроза хотя бы уже тем, что данный человек *повторяет* формулу заговора или заклинания. При этом он, прямо в соответствии с формулой Жака Лакана, «ставит себя на место другого», на которого направлен заговор.

Навязывание навязчивости происходит не только на анальной фазе. Родители стараются невольно удержать ребенка на уровне прегенитальности, тем самым, навязывая ему обсессивный невроз, пока он это терпит, то есть до пубертатного периода. С самого раннего детства ребенка воспитывают в том духе, что секс это грязь, и эта грязь, грязные мысли и действия, мастурбация и прочее, — все это должно быть очищено путем навязчивого повторения. Ставший ананкастом человек моет руки, тщательно стирает пыль, чистит кухню. Но грязь вновь накапливается, и все приходится начинать сначала. И так без конца.

Грязь это энтропия. Чтобы избыть энтропию, нужна информация. Но для информации должен быть носитель — чистый лист бумаги, незаполненный файл. Поэтому надо расчистить себе место для работы. Надо, например, освободить тщательнейшим образом письменный стол. Но на освобождение письменного стола уходит все рабочее время и начинать работу уже нет сил. На следующий день все повторяется сначала.

Все это внушается неумеренными требованиями родителей к чистоте и порядку. «Ты должен делать уроки, а не гонять с мальчишками в футбол и ходить с девочками на танцы» А учить уроки это и значит — повторять, повторять, повторять. «Вытирай ботинки, когдаходишь в дом». «Мой руки перед едой». Родители хотят оставить ребенка навсегда в прегенитальной стадии, чтобы сохранить над ним обсессивный контроль («Я не хочу, чтобы моя дочь выросла», — часто слышим мы от родителей.). Его магически заклинают, повторяя, что если он будет хорошим, то есть будет выполнять (повторять) то, что ему говорят, то он станет «инженером» («Школа для дураков»).

Когда ребенок достигает подросткового возраста, родители теряют над ним контроль, и он устраивает характерные пубертатные бунты, направленные, прежде всего, против чистоты, порядка и повторения. Он может бросить учиться, начать курить и так далее. В предельном случае он убегает из дома. Его ловят и водворяют обратно. Он опять убегает. Его ловят опять. Таким образом, он вновь попадает в сети навязчивого повторения. Если же ему удастся уйти из дома навсегда, он наверняка попадает в плохую компанию и станет регрессировать — пить, употреблять наркотики, сближаться с кем попало, красть, убивать, осуществляя запрет учительницы, повторенный не раз на уроке: «Сначала ты не выполнишь домашнее задание — а потом станешь убивать людей».

Но если ребенок вырастет под опекой родителей, не будет устраивать бунтов, поступит в тот вуз, в который они хотят, и станет инженером, он снова попадет с сеть повторений. И обсессивные повторения будут в лучшем случае чередоваться с бытовыми.

Повторение как социальная норма, как кажется, началась в эпоху капитализма. Капитализм тесно связан с преобладанием анально-обсессивного начала. Деньги — анально обсессивный элемент. Символом капитализма как навязчивого повторения является конвейер в фильме Ч. Чаплина «Новые времена». Да и сам капиталистический цикл — производство–потребление — является навязчиво повторенным бесчисленное количество раз.

Повторение характеризует и социально-политическую основу капитализма — буржуазную демократию с ее тиражированностью, пиаром, СМИ, той же рекламой и самой идеей равенства всех граждан перед законом. Каждый человек, будучи индивидуальным только теоретически, практически повторяется в нескончаемом конвейере жизни.

Но если появляются революционеры-бунтари, которые, подобно ребенку в пубертате, хотят уничтожить навязчивое повторение капиталистического строя и совершают революцию, то она только на время разрывает это «прегенитальное» навязчивое повторение. Как известно, революция практически всегда вырождается в диктатуру, то есть регрессирует на еще более примитивный уровень. Вчерашний революционер становится диктатором, а диктатору, как мы уже говорили выше, не меньше, чем учителю, и гораздо больше, чем капиталисту, нужно послушание масс, которое может осуществляться лишь навязываемостью навязчивого. Причем это осуществляется уже не в невротическом, а в психотическом регистре.

Обсессивное повторение в психозе

Повторение может существовать только на фоне различия. Если обсессивный субъект живет в иерархии и переплетении навязчивых повторений, то он может пытаться найти выход в различии. Но там где у нормального человека много возможностей — пойти в кино, театр или в ресторан, подражаться с прохожим, наконец выпить, чтоб внести элемент эксцесса, наррации в свою монотонную жизнь, там для обсессивного существует только две возможности: можно или нельзя. Например, и чаще всего: «можно выходить на улицу или нельзя выходить на улицу?» Погружаясь в навязчивое сомнение, которое тут же превращается в повторение «можно-нельзя», он прибегает за помощью к бытовой магии. Если, например, он выйдет в окно и увидит мужчину, то это будет означать, что выходить можно, а если женщину, то выходить нельзя. Постепенно приметы будут усложняться с тем, чтобы выходить было нельзя. Потому что гораздо безопаснее не выйти, чем выйти. Тогда он может заключить, что выйти можно, если в окне покажется дама в

возрасте, а если молодая — выходить нельзя (что и понятно: женщина для обсессивного — опасный и неприятный соблазн). Или он еще более усложнит задачу: если пожилая брюнетка, то выходить можно, если молодая блондинка, то нельзя. Все это приводит к тому, что постепенно навязчивость из эго-дистонной перерастает в эго-синтонную, то есть навязчивое представление превращается в сверхценное.

Выходить на улицу нельзя будет уже ни при каких обстоятельствах, так как любой человек будет опасен, а если его в данный момент не видно в окне, то это даже хуже: он может появиться как раз в тот момент, когда субъект выйдет из дома. Так начинается паранойя. Субъект отдает себя, по выражению Л.Бинсвангера, во власть Ужасного. Он теряет спасительную бинарность и эго-дистонность повторения. Теперь повторяется только Ужасное, и нет от него спасения. Лучше ему подчиниться — это последняя определенность (лучше смерть, чем пытка), поскольку Ужасное повсюду, преследователь — в каждом человеке, в каждом фонарном столбе, он нарисован в книге, смотрит с портрета на стене, его показывают по телевизору, он прячется в прихожей. Так начинается галлюцинаторный бред.

Но в бреде сверхценность соседствует с вторичной и спасительной навязчивостью. С одной стороны, больной совершенно убежден в истинности и важности своих бредовых представлений. Он настаивает на них. Они для него чрезвычайно важны, вся его жизнь теперь этому посвящена, неважно, будь то бред ревности, где эта особенность выступает наиболее явственно, бред преследования, отношения или величия. Все они сверхценны. Для человека не может не быть сверхценным, если он считает себя Мессией или что его преследуют инопланетяне, или что все обращают на него внимание. И в то же время, все это как бы навязывается больному извне (синдром психического автоматизма). Голоса ему внушают неприятные или страшные мысли. Или он повторяет одно и то же (персеверация).

Можно сказать, что сверхценность приобретает черты содержания бреда, а навязчивость образует его форму. Бред облекается в форму навязчивости. Даже если больной упивается своим бредом, как бывает при мегаломании, то все равно это упоение будет принимать форму навязчивого повторения. Он будет твердить и убеждать всех, что он Мессия или что его преследуют, или что жена изменяет, с кем попало.

Но в жизни может быть то же самое. Человек чем-то увлечен, например, предстоящей покупкой машины или собиранием марок. И тоже об этом все время говорит, и так же сверхценность облекается в форму навязчивого повторения. Почему навязчивость играет такую исключи-

тельную роль при любом бреде? Что такое навязчивость? Это возведение повторения в степень самого главного канала информации. Здоровый человек может сказать и так и эдак. Бредящий, как правило, твердит одно и то же, как говорят, он заиклен на одном. Поэтому и время для него перестает существовать. Если он заиклен, то нет становления, становление было бы избавлением от бреда. Навязчивое повторение — это образующая замкнутый порочный круг цепь звеньев бреда.

Но бредовая навязчивость — совсем другая, по сравнению с обсессивно-компульсивной невротической навязчивостью. В невротических проявлениях навязчивость играет роль не формы, она содержательна. Всегда находится соответствующая метафора, чтобы объяснить навязчивое повторение при неврозе. Бредовая навязчивость формальна. Конечно, можно сказать, что и здесь возможно найти объяснение. Но оно очень глубоко спрятано.

Но ведь и в жизни навязчивое повторение этого бредового формального типа играет большую роль. Нам навязаны социальные функции. Распорядок дня. Каждый день мы ложимся спать, а утром встаем и идем на работу. И так далее. И здесь тоже круг, из которого не вырваться. Становление было бы избавлением от кошмара повседневной жизни, своим автоматизмом похожей на бред. Эта внешняя *формальная* навязанность в обыденной жизни противопоставлена обсессивно-компульсивным симптомам, навязчивость которых *содержательна*.

Но вопрос о форме и содержании — вопрос сложный, и решается он неоднозначно. В поэзии есть содержательные моменты — ее семантика, выражаемое в ней чувство, — и есть моменты формальные, прежде всего, стихотворный метр, в который облечено поэтическое произведение. Метр навязчиво повторяется из строки в строку и, кажется, имеет чисто формальный характер. Но при этом известно, что одни семантические комплексы тяготеют к одним стихотворным размерам, а другие к другим. Формальность метра становится мнимой. Почему-то пятистопным хореем пишутся стихи, связанные с философским осмыслением пути и жизни (от «Выхожу один я на дорогу» до «Гул затих. Я вышел на подмостки»), а трехстопным ямбом — легкие стихи, посвященные осмыслению прошлого («Давай поедем в город, / Где мы с тобой бывали», «Давай ронять слова, / Как сад янтарь и цедру»). В бредовом формализованном навязчивом повторении, вероятно, также можно обнаружить аналогичные семантические предпочтения.

Более важным различием между невротической и бредовой навязчивостью является то, что невротическая навязчивость предполагает выбор — «да» или «нет», идти дальше или возвращаться. Бредовая же

навязчивость тотальна. Она не предполагает более выбора. Произошло полное поглощение сознания, «омирение», как бы сказал Бинсвангер. Как будто человек, ранее стоявший перед выбором, куда ему идти, направо или налево, твердо решил (вернее, какая-то сила за него решила) идти направо и все время теперь идет направо, направо и только направо. В результате он кружит на месте – вот что такое бредовая навязчивость: кружение на месте без всякой альтернативы. В то время как невротическая навязчивость, в силу своей явной семантической нагруженности, предполагает альтернативу. Полное ведро – идем вперед, это к удаче, пустое ведро к неудаче – возвращаемся назад. Человек, который переживает состояние бреда, уже не может повернуть назад. Он теперь даже и не понимает, что это возможно. В этом гипертрофированная неотвратимость бреда, его безвариантность (обо многом из того, что здесь говорится, можно прочитать в содержательной работе Бинсвангера «Случай Лолы Фосс», где показано, как альтернативная навязчивость обсессивно-компульсивного состояния перерастает в безальтернативную навязанность преследования).

Креативное повторение

Функция повторения совершенно не исчерпывается его обсессивным аспектом. Повторение играет огромную креативную роль в духовной культуре и искусстве.

«Размышление под стук колес, под мерную, ритмическую музыку, созерцательное настроение, вызванное рассматриванием правильных узоров или совершенно формальных геометрических рисунков, завораживающее действие словесных повторов – все это наиболее простые примеры увеличения внутренней информации под влиянием организуемого воздействия внешней» (*Лотман*, 1992, 1, с.245).

В романе Уилки Коллинза «Лунный камень» финал состоит в том, что повторяется время. Необходимо было найти украденный алмаз. Всем ясно, что его взял ночью главный герой Фрэнклин Блэк. Это видела его возлюбленная Рейчел. Но сам он ничего не помнит, не помнит, как и когда брал алмаз, куда дел или кому отдал. Оказывается, в тот вечер его на спор напоили опиумом, и он совершил кражу в состоянии «сомнамбулизма». И тогда через несколько лет все эти события повторили. Восстановили полностью обстановку в доме, позвали гостей, которые присутствовали в тот вечер, и вновь дали герою опиум. Ночью он взял алмаз и назвал имя настоящего преступника, которому когда-то его передал.

В искусстве XX века повторение, выявляющее либо не выявляющее истину, стало одним из если не главных, то интереснейших приемов повествования.

Сюжет знаменитого рассказа Р.Акутагавы, известного также по кинематографической версии А.Куросавы («Расёмон»), заключается в следующем. В лесу находят труп убитого самурая. Далее следуют три версии его смерти. Первая история рассказывается на допросе разбойником Тадземару, вторая – на исповеди в церкви женой убитого, третья – исходит из уст духа погибшего самурая через прорицательницу.

Разбойник сознается в том, что это он убил мужчину. По его словам, сначала он хотел только завладеть его женой. Но после того как он совершил этот шаг, изнасилованная женщина сказала, что мужчины должны биться между собой, и она уйдет с тем, кто останется жив. Разбойник убивает самурая в честном поединке, а женщина убегает.

Далее следует исповедь женщины, которая признается, что это *она* убила своего мужа. После того, как разбойник изнасиловал ее, муж, привязанный к дереву, стал смотреть на нее с таким презрением, что она в отчаянии схватила кинжал и воткнула ему в сердце. Разбойник же убежал.

Дух умершего мужчины дает третью версию. Согласно этой версии, после того как разбойник овладел его женой, он стал уговаривать ее уйти и стать его женой, на что женщина согласилась, но потребовала, чтобы разбойник прежде убил ее мужа. Благородный разбойник с негодованием отказался сделать это, оттолкнул женщину и освободил самурая, и тот покончил с собой от позора, вонзив кинжал себе в грудь.

Рассмотрим пример с более простым и вполне житейским сюжетом – фильм К.Шаброля «Супружеская жизнь». Здесь изображается жизнь молодых супругов, но в первой части – глазами мужа, а во второй – глазами жены. События описываются как будто одни и те же, но их понимание мужем и женой настолько различно, что получается, что это совершенно разные события. В интерпретации мужа жена – непоседливая, ленивая, легкомысленная и истеричная особа. На приеме, в провинции, где служит герой, она, напившись, устраивает скандал, стреляет из ружья, в результате чего героя увольняют, и он должен уехать из города. В интерпретации жены герой является слабым, инертным и ничтожным человеком, которого она всеми силами стремится продвигать по службе. Стрельбу же она устроила специально для того, чтобы вынудить мужа оставить провинциальный город и уехать в Париж, от чего он, исключительно по причине своей инертности, отказывался.

Эти две интерпретации несводимы лишь к некоей череде событий. Ведь фабула — не есть перечисление физических действий, таких, как выстрел из ружья, но «простая хронологическая последовательность событий», поэтому даже фабула призвана отражать связь между событиями. Но в интерпретации мужа эта связь причинно-следственная (жена потому устроила скандал, что напилась); в интерпретации жены она телеологическая (она для того устроила скандал, чтобы спровоцировать мужа уехать в Париж). Чтобы описать событие, недостаточно указать на то, что жена стреляла из ружья на приеме, — необходимо понять, какое это имело значение. В противном случае мы описываем не события, а физические процессы, которые не имеют отношения к жизни человеческого сознания. Если мы знаем обе интерпретации события и не знаем точно, какое из них — истинное, мы должны включить обе интерпретации в описание этого события.

Вот еще пример креативного повторения, на сей раз в реальной культуре.

История развития музыкального языка конца XIX в. — «путь к новой музыке», как охарактеризовал его Антон Веберн, — был драматичен и тернист. Как всегда в искусстве, какие-то системы устаревают и на их место приходят новые. В данном случае на протяжении второй половины XIX в. постепенно устаревала, привычная нам по музыке Моцарта, Бетховена и Шуберта, так называемая диатоническая система, то есть система противопоставления мажора и минора. Суть ее заключается в том, что из 12 звуков, которые различает европейское ухо (так называемый темперированный строй), можно брать только 7 и на их основе строить композицию. Семь звуков образовывали тональность. Простейшая тональность — до мажор — использует всем известную гамму: до, ре, ми, фа, соль, ля, си. Наглядно она соотносится с белыми клавишами на рояле. Тональность до минор отличается тем, что вместо ноты «ми» появляется «ми-бемоль». Иначе говоря, в тональности до минор уже нельзя употреблять простое «ми», за исключением так называемых модуляций, то есть переходов в родственную тональность, отличающуюся от исходной понижением или повышением на полтона. Постепенно к концу XIX века модуляции стали все более смелыми, композиторы, по выражению А.Веберна, «стали позволять себе слишком много». И вот контраст между мажором и минором постепенно стал сходиться на нет. Это начинается у Шопена, уже отчетливо выступает у Брамса, на этом построена музыка Густава Малера и композиторов-импрессионистов — Дебюсси, Равеля, Дюка.

К началу XX в. композиторы-нововенцы, экспериментировавшие с музыкальной формой, зашли в тупик. Получилось, что можно сочинять музыку, используя все двенадцать тонов октавы: это был хаос — мучительный период атональности. Если гармонию XIX века можно сравнить с психологической синтонностью, то дальнейшее «заболевание» музыки привело ее к «психозу», к отрыву от реальности. Стало возможным употреблять все звуки. Тем самым музыка вышла из границ дозволенного и недозволенного, погрузилась в хаос музыкального *Id*, забывая про Суперэго, про нормы. Таким искусственным, достаточно суровым музыкальным Суперэго стала обсессивная система Шенберга.

Выход из музыкального хаоса привел к двум противоположным путям. Первый — усложнение системы диатоники посредством политональности. По этой стезе пошли Стравинский, Хиндемит, Шостакович — и родилась шизотипичная осколочная музыка. Второй, жесткий путь, который избрали нововенцы, вылился в создание целой системы из фрагмента старой музыкальной системы. Дело в том, что к концу XIX в. в упадок пришел не только диатонический принцип, но и самая основа классической венской гармонии, согласно которой есть ведущий мелодию голос и есть — аккомпанемент. В истории музыки, венской гармонии предшествовал контрапункт, или полифония, где не существовало иерархии мелодии и аккомпанемента, а было несколько равных голосов. Нововенцы во многом вернулись к системе строгого добаховского контрапункта. Отказавшись от гармонии как от принципа, они легче смогли организовать музыку по-новому. Не отказываясь от равенства 12 тонов (атональности), Шенберг ввел правило, в соответствии с которым при сочинении композиции в данном и любом опусе должна пройти последовательность всех неповторяющихся 12 тонов (эту последовательность стали называть серией). Затем она уже могла повторяться и варьировать по законам контрапункта, иначе говоря, быть 1) прямой; 2) ракоходной, или идущей от конца к началу; 3) инверсированной, то есть как бы перевернутой относительно горизонтали, и 4) ракоходно-инверсированной. В арсенале у композитора появлялось четыре серии. Этого было, конечно, очень мало. Тогда ввели правило, согласно которому серии можно было начинать от любой ступени, сохраняя лишь исходную последовательность тонов и полутонов. Тогда 4 серии, умножившись на 12 тонов темперированного строя, дали 48 возможностей. В этом и состоит существо 12-тоновой музыки.

Революционная по своей сути, эта музыка во многом служила возвратом к принципам музыки до-барочной. Ее основа, во-первых, — ра-

венство всех звуков (в венской классической диатонической гармонии, то есть мажорно/минорной системе, звуки не равны между собой, но строго иерархичны; недаром гармоническая диатоника — дитя классицизма, где господствовал строгий порядок во всем). Во-вторых, уравнивание звуков в правах позволило ввести еще одну особенность, также характерную для строгого контрапункта, — это пронизывающие музыкальный опус связи по горизонтали и вертикали. Символом такой композиции для нововенцев стал магический квадрат, который может быть прочитан с равным результатом слева направо, справа налево, сверху вниз и снизу вверх. Известный латинский вербальный вариант магического квадрата А.Веберн приводит в своей книге «Путь к новой музыке».

S A T O P
A R E P O
T E N E T
O P E R A
P O T A S

(«Сеятель Арепо трудится, не покладая рук»).

Вот так obsessia спасла музыку от психоза, вернее, приспособила музыкальный психоз к обыденной реальности «реализма», то есть пошлости *homo normalis*.

Но спрашивается — притом, что здесь налицо навязчивое повторение, — где же анальные истоки подобной музыкальной композиции? И даже поставим вопрос более широко, — в чем анальные истоки самого навязчивого повторения?

Как я полагаю, анальность сродни гомосексуальности, то есть неживорожденности, мертвенности. Нововенская музыка была мертвенной и зловещей. Это была мертвая вода. В чем суть самой анальности? В выдавливании отходов через задний проход и сверхценном отношении к этим отходам. Таким «отходами» были старые, отжившие, мертвые формы музыкальной культуры. Аналогия очевидна. Это не рождение новой музыки путем зачатия, вынашивания и самого рождения, это искусственное выдавливание каловой массы, состоящей из отжившего материала, и придание этому материалу сверхценности. Можно сказать в целом, что культура — это сверхценность отходов. Вот в чем анальность культуры, ее неомифологизм. Шенберг и его ученики навязали музыке искусственный анальный закон и заставили повторять его. Это самый яркий случай obsessii в психотической культуре. Ритуальная повторяемость культурного «испражнения» — залог возрождения мира. Таким вот путем держится культура. Если бы человек не испражнялся,

он бы умер. Если бы культура не поступала таким же образом, она бы тоже умерла.

Вот еще пример – из философии Джона Уильяма Данна.

Данн исходил из того, что время многомерно, серийно. Если за событием наблюдает один человек, то к четвертому измерению пространственно-временного континуума Эйнштейна-Минковского добавляется пятое – пространственно-подобное. А если за первым наблюдателем наблюдает второй, то время-пространство становится уже шестимерным, и так до бесконечности, пределом которой является абсолютный наблюдатель – Бог.

Серийную концепцию Данна легче всего представить, приведя фрагмент из его книги «Серийное мироздание» (1930). Называется этот фрагмент «Художник и картина»: «Один художник, сбежав из сумасшедшего дома, где его содержали (справедливо или нет, неизвестно), приобрел инструменты своего ремесла и сел за работу с целью воссоздать общую картину мироздания.

Он начал с того, что нарисовал в центре огромного холста небольшое, но с большим мастерством выполненное изображение ландшафта, простиравшегося перед ним [...].

Изучив свой рисунок, он, тем не менее, остался недоволен. Чего-то не хватало. После минутного размышления он понял, чего не хватало. Он сам был частью мироздания, и этот факт еще не был отражен в картине. Так возник вопрос: каким образом добавить к картине самого себя?

[...] Тогда он отодвинул свой мольберт немного назад, нанял деревенского парня, чтобы тот постоял в качестве природы, и увеличил свою картину, изобразив на ней человека (себя), пишущего эту картину».

Но и на сей раз (далее мы пересказываем близко к тексту) художник не был удовлетворен. Опять чего-то не хватало: не хватало художника, наблюдающего за художником, пишущим картину. Тогда он опять отодвинул мольберт и нарисовал второго художника, наблюдающего за первым художником, пишущим картину. И вновь неудача. Не хватало художника, который наблюдает за художником, наблюдающим за художником, который пишет картину.

«Смысл этой параболы, – пишет Данн, – совершенно очевиден. Художник, пытающийся изобразить в своей картине существо, снабженное всеми знаниями, которыми обладает он сам, обозначает эти знания посредством рисования того, что могло нарисовать нарисованное существо. И совершенно очевидным становится, что знания этого нарисованного существа должны быть заведомо меньшими, чем те, ко-

торыми обладает художник, создавший картину. Другими словами, разум, который может быть описан какой-либо человеческой наукой, никогда не сможет стать адекватным представлением разума, который может сотворить это знание. И процесс корректировки этой неадекватности должен идти серийными шагами бесконечного регресса» (Dunne, 1930, с.156).

Заключение

Фрейд в «Тотем и табу» подробно исследовал связь обсессивного невроза с древними обрядами, связанными с повторением. Повторение соединено с мифом о вечном возвращении, умершем и воскресшем боге, — отражающем аграрный миф, с вечным повторением креации мира в ритуале (эквиваленте обсессии), с самой структурой мифа, не знающей линейного времени, а только циклическое, повторяющееся.

Самая древняя модель времени и самая жизнестойкая, насчитывающая десятки тысяч лет, — это мифологическая, циклическая модель.

«Если же поверить пифагорейцам, то снова повторится все то же самое нумерически (буквально, тождественно), и я снова с палочкой в руке буду рассказывать вам, сидящим передо мной, и все остальное вновь придет в такое же состояние» (цит. по: Лосев, 1976, с.126).

Так же циклически моделируется в мифологической картине мира история. Соответственно и в языке мифологической эпохи нет противопоставления настоящего, прошлого и будущего. Мифологическая модель мира не знает противопоставления текста и реальности. Мифологическая стадия сознания — это стадия досемиотическая. Знак здесь равен денотату, высказывание о действии — самому действию, часть — целому и т.д. В определенном смысле понятие мифа есть самоотрицающее понятие. Ибо там, где есть слово «миф», уже нет самого мифа, а там, где есть миф, нет понятия мифа, как и нет вообще никаких понятий. Текст возникает при демифологизации мышления, на стадии развертывания временного цикла в линейную последовательность, то есть на стадии эпоса, который в определенном смысле уже является текстом. Для Платона время — еще круг, но это уже один большой круг (Великий Год), а время — «подвижный образ вечности», которая существует вне времени. Поэтому понятие текста и реальности у Платона существуют (соответственно *tehne* и *physis*), но то, что для нас является реальностью, для Платона — мир текстов, подобий идеально-го, истинного мира, а мир идей (семиотический в нашем смысле) для него обладает свойствами истинной реальности.

С конца XIX века в философской мысли начинается мощное движение, направленное на то, чтобы сомкнуть острие «стрелы времени», Это движение можно назвать ремифологизацией.

Уже Людвиг Больцман в «Лекциях по теории газов» формулирует флуктуационную гипотезу возникновения мира, в соответствии с которой Вселенная возникла в результате чрезвычайно маловероятного события. Именно поэтому энтропия в начале развития Вселенной, по мнению Больцмана, была низкой. С этого момента она увеличивается до тех пор, пока это не приведет к тепловой смерти Вселенной. Но этот процесс, по Больцману, является лишь очень вероятным, но не достоверным. Существует мизерная вероятность того, что элементы вселенной вновь распределятся таким же образом, как это было в ее начале, что приведет к флуктуационному взрыву и мир повторит свое развитие. Эта вероятность равна вероятности того, что в один и тот же день все жители одного города покончат жизнь самоубийством.

Гипотеза Больцмана является вероятностной, в соответствии с ней возвращение мира практически не произойдет никогда. В менее же строгих построениях мыслителей начала XX века идея возвращения становится поистине навязчивой. Она пронизывает философию жизни Ф.Ницше, аналитическую психологию К.Г.Юнга и практически всю философию истории века – построения О.Шпенглера, Н.А.Бердяева, И.Хёйзинги, А.Дж.Тойнби, М.Элиаде, Л.Н.Гумилева и др.

Вероятно, на З.Фрейда с его концепцией инстинкта смерти как вечного повторения оказали влияние эти концепции, во всяком случае, через модного в его молодости Ф.Ницше.

Литература

Делёз Ж. Различие и повторение. М., 1997.

Лосев А.Ф. Античная философия истории. М., 1976.

Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т.1. Таллинн, 1992.

Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1990.

Фромм Э. Адольф Гитлер: клинический случай некрофилии. М., 1992.

Dunne J. W. An Experiment with time. London, 1930.