

Уракова А.П.

Функция мифа в рассказе Эдгара Аллана По «Похищенное письмо»

Опубликовано: Поэтика мифа. Современные аспекты. М.: РГГУ, 2008. С. 56-71.

В рассказе «Похищенное письмо», написанном в 1846 году, как и в двух предыдущих рассказах дюпеновского цикла, Эдгар Аллан По разрабатывает новую повествовательную форму, положившую начало современному детективному жанру. И хотя можно согласиться с Джоном Кавелти¹, что вплоть до появления рассказов Конан Дойля нельзя говорить о детективе как об устойчивом жанре, любопытно, что тексты По часто прочитываются в анахроническом контексте – как если бы детектив уже тогда существовал. Вальтер Беньямин называет сюжет «Человека толпы» «рентгеновским снимком детективного повествования»², а Жак Лакан замечает, что в «Похищенном письме» герои отвечают «всем канонам детективного жанра»: префекту отведена «классическая в сюжетах такого рода» роль «человека, который обязан найти пропажу, но вечно идет по ложному следу» тогда, как Дюпен «являет собой тип другого, еще более мифического персонажа, – того, кто все понимает»³. Временные сдвиги и анахронизмы, попытки сделать По основателем новой литературной традиции (Полю Валери⁴) или писателем будущего (Гонкурами⁵), очевидно, не случайны. Эдгар По – это не только автор, писавший в начале современной эпохи (в 30-40-ые годы XIX века), но и подлинный «художник современности»⁶, в творчестве которого прежде всего интересны те экспериментальные темы и жанры, которые в скором времени начинают опознаваться как неперенные, неотъемлемые атрибуты культуры.

В то же время нельзя не заметить зазора между художественными формами, вводимыми По в литературный обиход, и его довольно архаичным для своего времени

¹ *Cawelty G.J.* The Study of Literary Formulas // *Detective Fiction. A Col. of Critical Essays.* Ed. R.W. Winks. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1980. P.124.

² *Беньямин В.* Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб: Симпозиум, 2004. С.97.

³ *Лакан Ж.* Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис, Логос, 1999. С. 276.

⁴ *Валери П.* Положение Бодлера // Поль Валери об искусстве. М.: Искусство, 1993. С. 346.

⁵ Ср. слова Гонкуров о По: «Вот литература XX века». Цит. по: *Chiari J.* Symbolisme from Poe to Mallarmé. The Growth of the Myth. London: Rockliff Publishing Corporation, 1956. P.2.

⁶ «Художник современности» – название статьи Ш. Бодлера о Константине Гисе. Формулировку Бодлера применительно к романтической эстетике использует, например, Б.В. Дубин: *Дубин Б.В.* Интеллектуальные группы и символические формы. М.: Новое издательство, 2004. С. 29.

стилем, зачастую сориентированным на образцы классической риторики. Отношение По к мифу можно назвать достаточно традиционным. В его текстах рассыпаны многочисленные референции и аллюзии, например, к античной мифологии⁷, в большинстве случаев заимствованные из книги английского просветителя Джейкоба Брайанта «Новая система, или Анализ античной мифологии» (*A New System, or, An Analysis of Ancient Mythology*”, 1774-1776). При этом мифы используются По в двойной функции. С одной стороны, они служат созданию поэтического (музыкального) или риторического эффекта. «...Слово Паллада (Pallas) само по себе звучно», как писал По в «Философии творчества», объясняя выбор имени древнегреческой богини в «Вороне»⁸. Хорошо известно пристрастие По к «звучным» (Елена⁹) или экзотическим (Аштофет вместо Астарты¹⁰) именам. С другой стороны, мифологические аллюзии выступают в качестве знаков авторской эрудиции – и в этом смысле стоят в одном ряду с редкими цитатами, малоизвестными эпиграфами и иностранными словами, которыми По нередко злоупотреблял. В рассказе-пастише «Как писать рассказ для “Блэквуда”», где По пародирует в том числе собственный метод и стиль, мифы попадают в рубрику «Пикантные факты для сравнений»: «“Вначале было всего три музы – Мелета, Мнема, Аэда – музы размышления, памяти и пения”. Из этого небольшого факта при умелом использовании можно извлечь очень много. Видите ли, он мало известен и выглядит *recherché*. Надо только преподнести его небрежно и как бы случайно.»¹¹ Реже По использует собственно мифологические сюжеты или их элементы: в инверсированной, гротескной форме – миф о волосах Вероники в рассказе «Береника», орфический мотив в «байроническом» рассказе «Свидание». Введение более сложных мифологических структур в художественный текст является скорее исключением, чем правилом¹².

Анализируя бытование мифа в классической, традиционной культуре, Жан Старобинский отмечает в том числе следующие характерные для эпохи черты. В XVII-XVIII веках «вновь создаваемые произведения прибегают к мифам, либо черпая из них

⁷ Мы оставляем в стороне библейские иллюзии, аллюзии к Корану и фольклорные мотивы; тем не менее, принцип отношения к мифологическому материалу у По обычно остается неизменным.

⁸ По Э.А. *Философия творчества // Избранное*. В 2 т. Т.2. М.: ТЕРРА, 1996. С. 520.

⁹ По даже «переименовал» свою юношескую любовь миссис Джейн Стеннард в Елену, посвятив ей стихотворение «К Елене» (To Helen, 1831)

¹⁰ «...Ежели она, зыбкая и туманнокрылая *Аштофет* египетских язычников и предвещала горе чьему-нибудь браку, то, без всякого сомнения, моему». По Э.А. *Лигейя // Полное собрание рассказов*. СПб: Кристалл, 2000. С.193.

¹¹ По Э.А. *Как писать рассказ для “Блэквуда” // Там же*. С. 214.

¹² См., например, нашу статью о трансформации «романтического» мифа о Медузе Горгоне в рассказе По «Лигейя»: *Уракова А.П.* Увидеть Медузу. Романтическая модель “*bellezza medusea*” // *Вестник МГУ. Филология*. № 6, 2003. С. 123-138.

самый свой сюжет, либо выбирая из них лишь орнаментальные аксессуары – фигуры, эмблемы, речения»¹³. Мифы формируют особый образный язык, служащий «социальным опознавательным знаком, которым обмениваются лица, умеющие одинаковым образом расшифровывать мир мифических вымыслов»¹⁴. Миф, понимаемый таким образом, лишается сакральной составляющей, становится чисто «профанным украшением»¹⁵ и одновременно чем-то вроде «эрудированной памяти»¹⁶. Старобинский также подчеркивает синхронность, внеисторичность классических мифов, собираемых в словари и энциклопедии¹⁷. Можно сказать, что подход По к мифу в целом соответствует сформулированным швейцарским ученым принципам. Его обращение к труду «Новая система, или Анализ античной мифологии» как к справочному пособию, источнику готовых сюжетов, тем и имен, более чем показательно.

Миф об Атрее или Атреевом пире в «Похищенном письме», который мы предполагаем рассмотреть, на первый взгляд идеально вписывается в классическую парадигму. Любопытно, что герой рассказа Огюст Дюпен ссылается на Брайанта: «Брайант в своей весьма ученой «Мифологии» упоминает аналогичный источник заблуждений, говоря: “хотя в языческие мифы никто не верит, все же мы постоянно забываем об этом и делаем из них выводы, как если бы они реально существовали”»¹⁸. Миф – это фикция, и герой По, наследник просветительского рационализма, разумеется, в них не верит. Источником мифологического сюжета об Атрее или Атреевом пире в «Похищенном письме» является, правда, не научный труд о мифах, а французская трагедия мести XVII века. Дюпен подписывает факсимиле, оставленное министру Д. взамен похищенного письма, фразой из «Атрея и Фиеста» Кребийона-отца: “Un dessein si funeste, / S’il n’est digne d’Atrée, est digne de Thyeste” (Такой пагубный план достоин если не Атрея, то Фиеста)¹⁹.

Орнаментальный характер вводимого в текст «Похищенного письма» мифа подчеркивается выбором эпитафии. Эпитафия, призванная выразить основную мысль рассказа: “Nil sapientiae odiosius acumine nimio” (Для мудрости нет ничего ненавистнее мудрования) – По приписывает Сенеке. Неверные источники эпитафий – обычная для

¹³ Старобинский Ж. «Мифы» и «мифология» в XVII-XVIII веках // Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 85.

¹⁴ Там же. С. 86.

¹⁵ Там же. С. 107.

¹⁶ «Мифы не более чем вымысел, украшение, в лучшем случае эрудированная память.» Там же. С. 89.

¹⁷ Там же. С. 88.

¹⁸ По Э.А. Полное собрание рассказов. С. 480

¹⁹ Там же. С. 485.

По практика, но в данном случае Сенека, автор единственной дошедшей до наших дней трагедии «Фиест», скорее всего упомянут намеренно. Рассказ начинается с неявной отсылки к автору «Фиеста» и заканчивается прямым указанием на автора «Атрея»: «Это из “Атрея” Кребийона», – уточняет Дюпен²⁰. По предлагает своему читателю шифр: миф, возникая на границах текста, выступает в роли его орнамента или «рамки».

Дюпен объясняет оставленную им подпись требованиями этикета, жестом учтивости: «Положить туда чистый лист бумаги мне казалось как-то неловко – это было бы попросту оскорблением»²¹. Министр знает почерк Дюпена и, очевидно, без труда сможет расшифровать предложенный ему мифологический код. Сюжет о Пелопидах был распространен в драматургии XVII-XVIII веков²². Пьесы Кребийона-отца ставились в Париже: так, в «Убийствах на улице Морг» Дюпен и его собеседник обсуждают постановку трагедии Кребийона «Ксеркс»²³. Выбор мифа об Атреевом пире тоже, видимо, не случаен. По удачному выражению Лакана, «если министру суждено будет это письмо открыть, ему действительно ничего больше не останется, как пожать плоды собственных поступков, пожрать, подобно Фиесту, собственных детей»²⁴. Последнее слово, которое Дюпен оставляет за собой, подводит итог рассказу наподобие морали: министр Д. получает возмездие за свое преступление, шантаж королевы для него теперь обернется политическим крахом. Дюпен в свою очередь совмещает роль частного сыщика, берущего деньги за свои услуги, и благородного защитника дамы (*partisan of the lady*²⁵). Двойная цитата в рассказе По (Дюпен цитирует одновременно Кребийона и самого себя) выполняет прежде всего риторическую функцию; миф понимается как фабула, которую можно использовать иносказательно, в духе классической риторики.

Вместе с тем, послание Дюпена не только в аллегорической форме выражает идею возмездия (пожни плоды собственных поступков), но и является означающим мести. Дюпен, как мы узнаем «под занавес», мстит министру Д. за нанесенное в Вене оскорбление, по-видимому, политического характера. Финал тем более неожиданный, что в предшествующих рассказах и в самом «Похищенном письме» Дюпен выступает в роли вполне беспристрастного сыщика. Комментаторы По, распределяя его рассказы

²⁰ Там же. С. 485.

²¹ Там же. С. 485.

²² См. например, соответствующую статью в Мифах народов мира. Мифы народов мира. М.: Советская Энциклопедия, 1991. С. 123.

²³ По Э.А. Полное собрание рассказов. С. 388.

²⁴ Лакан Ж. Указ. соч. С. 291.

²⁵ Poe E.A. The Purloined Letter // The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading. Ed. J.P. Miller and W.J. Richardson. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1988. P. 23

по тематическим блокам, отмечают, что могли бы с одинаковым успехом отнести «Похищенное письмо» как к детективным историям, так и к рассказам мести – «Бочонку Амонтильядо» и «Прыг-Скок»²⁶. Действительно, в этих двух более поздних текстах По мечь также выступает в роли «злой шутки» (evil turn²⁷), ее причина или не указывается, или явно не соответствует жестокости расправы; наконец, и здесь и там мечь связана с образом чудовищного пира – возмездие совершается во время карнавала или костюмированного бала, сопровождается мотивом веселья и вина. Правда, в «Похищенном письме» «кровавая сторона» дюпеновской мести – Атреев пир – целиком смещается в область цитируемого текста. Но и в «Бочонке Амонтильядо» можно говорить, вслед за М.М. Бахтиным об эмоциональной стертости, излишней литературности того комплекса гротескных элементов, из которых строится сюжет мести: «смерть – шутовская маска (смех) – вино – веселье карнавала (carra navalis Вакха) – могила (катакомбы)»²⁸.

Огюст Дюпен, на всем протяжении рассказа выполнявший функцию персонажа, который «все понимает», неожиданно сам оказывается героем «с историей», помещается в центр самостоятельной сюжетной линии. Более того, «сюжет» Дюпена вытесняет другой, только намеченный в рассказе – а именно историю королевы, которая не столько опускается, сколько тщательно замалчивается. Имена августейшей четы не называются; адресант – герцог С., обладатель размашистого почерка и красной гербовой печати – упоминается невзначай: содержание королевского письма защищено от любопытных взглядов и профанного обращения. Письмо Дюпена, которое мы читаем вместо письма королевы, – это и его факсимиле, и независимое послание: копия, оторвавшаяся от оригинала, заменяющая его не только формально, но и на уровне смысла.

Можно согласиться с американским критиком Ричардом Халлом, когда он говорит о конкурирующих между собой нарративах в «Похищенном письме»: в основе детектива По лежит раскрытие одной тайны и сокрытие другой²⁹. Главный пафос

²⁶ *Poe E.A.* The Short Fiction of Edgar Allan Poe. An Annotated Edition by St. and S. Levine. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1976. P. 154. О значении в рассказах По мотива мести см. главы «Обаяние странного сыщика» и «Мечь в составе творческого процесса» в книге *Венедиктовой Т.Д.* «Разговор по-американски»: дискурс торга в литературной традиции США. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С.175-190.

²⁷ *Poe E.A.* P. 23.

²⁸ *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи. М.: Худ. лит., 1986. С. 234.

²⁹ *Hull R.* The Purloined Letter: Poe's Detective Story vs Panoptic Foucauldian Theory // *Style*, Summer 1990, V. 24. P.201-214

«Похищенного письма» – это, безусловно, расследование преступления министра; его объяснению посвящена большая часть текста. Огюст Дюпен, выступая в роли объясняющей инстанции, пользуется своим положением «носителя истины» довольно бесцеремонно – вдаваясь в пространные, многословные рассуждения и отступления, всячески оттягивая финал (основным повествовательным кодом рассказа, без сомнения, является герменевтический код). В то же время логическая загадка, предлагаемая Дюпену в рамках детективного сюжета – где Д. прячет украденное письмо? – полностью исчерпывается вместе с ее объяснением. Тогда как история королевы, короля и герцога, выступающая в роли своеобразной сюжетной рамки и одновременно представляющая собой усеченный, квазидетективный нарратив, так и остается в тени. Мифологический сюжет об Атрее, свернутый до цитаты, занимает весьма незначительное место в тексте, является дополнительным и как бы необязательным по отношению к основному, детективному, повествованию. Но раскрывая еще одну, ранее утаиваемую, истину о самом Дюпене, он заставляет перечитать рассказ по-другому.

Преступник – министр Д. – должен понести заслуженное наказание. Здесь действует открытый По и позднее сформулированный теоретиками детективного жанра механизм «козла отпущения»: вина полностью перекалывается на одного персонажа, детективный рассказ выполняет функцию катарсиса. Вместе с тем, архаичский нарратив мести и особенно миф о братоубийственной вражде, к которому напоследок возвращает нас По, выражает скорее ситуацию «жертвенного кризиса», если воспользоваться термином Рене Жирара³⁰. Участник этого процесса является попеременно преступником и жертвой; месть превращается в серию бесконечных или, точнее, циклических повторений и возвращений первоначального оскорбления. Атрей, мстя Фиесту, убивает его детей и устраивает свой кровавый пир, Фиест насылает проклятие на род Атрея, которое падает на Пелопидов, и уже Орест убивает свою мать Клитемнестру.

Дюпен, который – формально – повторяет преступление Д., чтобы вернуть письмо, оказывается в крайне уязвимом положении в финале рассказа. Благородная цель героя (кража с целью возвращения), равно как и позиция сыщика, еще позволяет провести *различие* между ним и преступным министром. Стоит мотиву братоубийственной мести заявить о себе в рассказе, как различие стирается: Дюпен и

³⁰ Жирар Р. *Насилие и священное*. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 52-87.

Д. удваиваются мифологическими персонажами – братьями Пелопидами³¹; Дюпен – как герой мести – становится запятнанным возмездием над Д. Детективная история оказывается звеном в истории вражды, которая началась «когда-то в Вене»³² и должна завершиться за пределами «Похищенного письма». Одна, архаическая, повествовательная форма в конечном счете замещает другую, экспериментальную, форму детективного повествования.

В конце рассказа Дюпен становится *другим* героем. В «Похищенном письме» действует логика мифа, описанная Ю.М. Лотманом: персонажи распадаются на «отчетливо эквивалентные пары, которые при (условном) обратном переводе в циклическое время взаимно свертываются, образуя в конечном счете *одно* лицо»³³. Дюпен и Д. – антагонисты в детективном рассказе По – превращаются в Атрея-Фиеста при переводе на язык мифа. Одновременно происходит и противоположный процесс, который Лотман обозначает, как «ничем не мотивированную смену характера персонажа»³⁴. Дюпен, известный по двум другим рассказам как гениальный сыщик, неожиданно становится преступным братом.

Рассказ По начинается со знаменитой (благодаря чтению Деррида³⁵) сцены в библиотеке. Герой-рассказчик и Дюпен курят трубку и созерцают причудливые облака дыма, заполняющие комнату. Оба погружены в молчание, однако рассказчик признается, что его мысли были заняты некоторыми событиями, о которых он и Дюпен беседовали ранее в тот вечер: «я имею в виду историю на улице Морг и тайну, связанную с убийством Мари Роже. Вот почему я невольно вздрогнул, когда дверь распахнулась и в комнату вошел наш старый знакомый, месье Г., префект парижской полиции»³⁶. По не только подчеркивает преемственность третьего рассказа, но и воспроизводит, описывает саму структуру изобретенного им жанра: префект не случайно появляется сразу же после упоминания убийств на улице Морг и истории Мари Роже. Его появление представлено По не только как узнаваемый код (читатель

³¹ Мотив двойничества в «Похищенном письме» не раз отмечался в американской критике, в том числе такими авторитетными исследователями, как Патрик Куинн (*Quinn P. The French Face of Edgar Poe. Carbondale: Southern Illinois UP, P.223-256*) и Джозеф Молденауэр (*Moldenhauer J. Murder as Fine Art: Basic Connections Between Poe's Aesthetics, Psychology and Moral Vision // PMLA, May 1968, v. 83. P. 294*). См. также статью, посвященную данной теме: *Klenman Babener L. The Shadow's Shadow: The Motif of the Double in Edgar Allan Poe's "The Purloined Letter" // The Purloined Poe. P. 323-334*.

³² По Э.А. Полное собрание рассказов. С. 485.

³³ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера. СПб: Искусство-СПб, 2004. С. 280

³⁴ Там же. С.294

³⁵ «Таким образом, все «начинается», затемняя это начало в «молчании», «дыму» и «сумерках» этой библиотеки...». Деррида Ж. Носитель истины // О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. Мн.: Современный литератор, 1999. С.768.

³⁶ По Э.А. С.467.

должен догадаться, что префект пришел сообщить о преступлении), но и как обязательное условие детективной истории.

В финале, напротив, благодаря мифологическому сюжету мести, исследуются и проводятся границы жанра: как только из отношений Дюпен – Д. исключается авторитетная, законная инстанция, олицетворяемая фигурой префекта, рассказ перестает быть детективом, а Дюпен – сыщиком. Не случайно «Похищенное письмо» завершает цикл рассказов об Огюсте Дюпене: со своим знаменитым героем По расстается окончательно. Миф об Атрее и Фиесте, вводящий в действие принципиально иную повествовательную модель, оказывается важной структурной составляющей рассказа По, вопреки своему маргинальному месту в тексте.

Можно говорить и о феномене ресакрализации мифа, который мы наблюдаем в «Похищенном письме». По форме – перед нами «готовый сюжет», введенный в текст по всем правилам классической риторики. Он представлен в виде мифологической реминисценции, цитаты из литературного произведения, причем его текстовой характер только подчеркивается кавычками, ссылкой на источник и т.д. Слово, однако, не нейтрализует, но, напротив, усиливает жестокость вынужденно отложенной мести: политическому соперничеству придается сакральный характер архаической братоубийственной вражды. Письмо становится замещением насильственного акта, который Дюпен переадресовывает министру. На примере рассказа По мы можем наблюдать сдвиг от традиционного, классического отношения к мифу к его современному пониманию и использованию: миф перестает быть конвенциональным знаком, начиная активно участвовать в построении структуры текста и производстве смыслов.

Любопытно, что миф об Атрее и Фиесте получает новую жизнь в рамках современного критического дискурса о «Похищенном письме». Интерес к «Похищенному письму» в критике связан с двумя известными французскими работами о нем. В 1955 «Похищенному письму» посвятил семинар Жак Лакан, и одиннадцатью годами позже открыл им «Сочинения» (*Ecrits*), нарушая хронологическую последовательность своих работ. В 1975 году Жак Деррида написал резко критикующую анализ Лакана работу «Носитель истины» (*Le Facteur de la vérité*), которая впоследствии была включена в «Почтовую открытку». Вокруг этих текстов образовалось определенное рецептивное поле, причем поле междисциплинарное: рассказ По, прочитанный Лаканом и Деррида, не менее важен для философов и психологов, чем, скажем, для литературоведов. Перефразируя американскую

исследовательницу Барбару Джонсон³⁷, рассказ По был изъят из «триптиха», который составляют три его рассказа об Огюсте Дюпене: «Убийства на улице Морг», «Тайна Мари Роже», «Похищенное письмо» – и соответственно помещен в другой «триптих»: «Похищенное письмо» По, «Семинар» Лакана и «Носитель истины» Деррида.

Лакан читает «Похищенное письмо» как психоаналитическую притчу³⁸, но, что интересно, актуализирует сакральную составляющую рассказа. Похищенное письмо выступает в «Семинаре» в роли сакральной силы («маны»³⁹, как говорит сам Лакан), которая полностью изменяет сущность того, кто им владеет. Оно феминизирует своего похитителя и делает его потенциальной жертвой следующей кражи: так, укравший письмо Министр уподобляется женщине – Королеве. Дюпену удастся снять с себя проклятие и выйти из символического кругообращения, обменяв письмо на деньги, однако при этом он остается запятнанным тем, что чисто по-женски мстит министру и тем самым занимает его место. Выход из игры посредством вознаграждения является необходимым и для психоаналитика. «Подумайте хорошенько – ведь если бы мы этой платы не требовали, мы тут же сами оказались бы участниками трагедии Атрея и Фиеста – трагедии, жертвой которой является каждый из тех, кто приходит доверять нам свою тайну. Они рассказывают нам всякую чертовщину – и как раз поэтому сами мы в разряде священного и жертвенного отнюдь не находимся»⁴⁰. Психоаналитик, которого Лакан сравнивает с Дюпеном, получая плату, избегает опасности «быть в чем-то перед кем-то в долгу»⁴¹. Подобная неуязвимость оказывается проблематичной, как показывает дальнейшая критическая рефлексия: в «Семинаре» обе символические модели – платы и долга – неразделимы в случае Дюпена: он и получает деньги, и остается в долгу.

В «Семинаре» Лакан уподобляет себя, в шутливо-ироничном ключе, мстящему Дюпену: «Если министр действительно сделает глупость и пустит письмо в ход, тем более не заглянув в него предварительно, чтобы убедиться, что это именно оно и есть, ему и вправду останется лишь последовать шуточному призыву, брошенному мною в Цюрихе в споре с Леклером: Ешь свой *Dasein!* Вот пир, поистине достойный

³⁷ Джонсон называет третьей составляющей триптиха свою собственную статью “The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida”. Впервые опубликована в *Yale French Studies* 55-56 (1977), P. 457-505. Цит. по указ. изданию: *The Purloined Poe*. P. 213.

³⁸ Именно так предлагает читать Семинар Лакана, например, Шошанна Фелман: *Felman Sh. The Case of Poe: Applications – Implications of Psychoanalysis // Jacques Lacan and the Adventure of Insight. Psychoanalysis in Contemporary Culture*. Cambridge: Harvard UP, 1987. P. 43.

³⁹ Лакан. Указ. соч. С. 290.

⁴⁰ Там же. С.290.

⁴¹ Там же. С. 290.

Фиеста!»⁴² Сходство тем более убедительное, что Лакан играет на созвучии слов – Dasein и Dessein (замысел). Как известно, Жак Деррида обвиняет Лакана в претензиях на истинность интерпретации, за которыми скрывается и гегелевский логоцентризм, и герменевтическая критика. Лакан сводит текст По к вымыслу, но этот вымысел – в хайдеггеровском духе – служит обоснованием истины, которой является психоаналитический миф об Эдипе⁴³. Миф об Эдипе, как Деррида показывает в собственном анализе «Похищенного письма», вступает в противоречие с принципом двойственности, удваимости и делимости, действующим в рассказе По: «Но министру, который «прекрасно знает мой почерк», Дюпэн посылает письмо, подписанное братом или собратом, близнецом или младшим или старшим братом (Атрей/Фиест). Это соперничающее и двойственное тождество братьев, далекое от того, чтобы войти в символическое пространство семейного треугольника <...> без конца толкает его в лабиринт двойников, при отсутствии оригиналов, *факсимиле*, за отсутствием подлинного неделимого письма, бессовестных подделок, придавая украденному письму неисправимую уклончивость.»⁴⁴

Следуя критике Деррида, Лакан, разделяя «воображаемое» и «символическое» и отдавая предпочтение последнему, исключает из рассказа По «жуткое» (“unheimlich”) – «хождение от видимости к видимости, от двойника к двойнику»⁴⁵. Деррида тем самым подчеркивает нейтрализующую или даже терапевтическую функцию Семинара (кстати, сходную функцию выполняет и детектив). Однако если «безотчетный страх» устраняется из текста По в анализе Лакана, сам Лакан испытывает пусть не страх, но «презрительную нервозность в адрес женщины-психоаналитика»⁴⁶. Эта женщина – Мари Бонапарт, автор психобиографической книги о По⁴⁷, и что самое главное, ученица и «законная наследница»⁴⁸ Фрейда. Беспокойство разоблачает аналитическую беспристрастность автора Семинара: Лакан сам оказывается вовлечен в «долговой процесс», сводя счеты с Бонапарт, недостойной претенденткой на «завещание» Фрейда. Согласно Деррида, Лакан приходит к тем же выводам, что и Бонапарт, но без указания

⁴² Там же. С. 291.

⁴³ «В повествовании он [Лакан] выделяет два диалога, которые и образуют рассказываемую историю, то есть содержание некой постановки, внутренний смысл рассказа, нечто заключенное в рамку, что требует полного внимания, мобилизует все психоаналитические схемы, в данном случае Эдиповы, и приковывает к своему центру все усилия по расшифровке» и т.д. Деррида Ж. Указ. соч. С. 677.

⁴⁴ Там же С. 783.

⁴⁵ Там же. С. 725

⁴⁶ Там же. С. 702.

⁴⁷ *Bonaparte M. E.* Poe. Sa vie – son oeuvre. Etude analitique. V. 1, 2, 3. Paris: Presses Univ. de France, 1958.

⁴⁸ Там же. С. 717.

источника (то есть в сущности выступает в роли похитителя интерпретации, или письма): «Как автору, столь щепетильному в вопросе долгов и приоритетов, следовало бы признать того, кто заложил фундамент для всей его интерпретации, например, процесс повторного присвоения фаллоса как собственно пути письма, «возвращение письма» к «своему «назначению», после того как оно было найдено между стоек-ног камина».⁴⁹ Деррида также указывает на пренебрежительный намек на Бонапарт в тексте Лакана и особенно в сноске, где тот имплицитно называет ее кухаркой⁵⁰. Лакан становится как героем рассказа По – Дюпеном в отношении к министру (Бонапарт) и Королю (Фрейд), так и участником «трагедии Атрея и Фиеста» – персонажем, который думает, что за ним осталось последнее слово, но на самом деле оказывается в долгу.

В «долговые отношения», однако, вовлекается и Деррида. Барбара Джонсон, в своей работе последовательно критикующая критику Деррида, замечает среди прочего один любопытный момент. Деррида, выступая в роли «защитника дамы» – мадам Бонапарт, оказывается, с точки зрения мифа об Эдипе, сыном, возвращающим матери похищенное у нее письмо. «Интерпретацию письма (как и фаллос, который должен возвращен матери) нужно вернуть «матери», у которой эту интерпретацию украли – Мари Бонапарт. Деррида тем самым точно следует той самой логике, которую он опровергает у Лакана, логике выправления и корректирования...»⁵¹. Дискурсивное, рациональное мышление Деррида, следуя Джонсон, само несвободно от мифа, который он подвергает деконструкции. Миф из метаязыка превращается в метатекст.

Еще более радикален в данном смысле другой критик, Франсуа Перальди, предполагающий, что именно мифическая основа рассказа По придает ему притягательную силу – «ту же самую силу, которую Фрейд находил в текстах (вроде Гамлета), более или менее замаскировано повторяющих миф об Эдипе»⁵². «Похищенное письмо», актуализирующее миф о братоубийственной вражде, оказывается в свою очередь текстом, не только повторяющим, но и производящим мифологические структуры. Истинная мотивация похищения письма – это месть: соответственно, и рассказ По, заражающий повторением, подспудно побуждает сводить счеты с противником. Если Барбара Джонсон пишет об интеллектуальном соперничестве Лакана и Деррида, Перальди приводит в пример обиды скорее личного

⁴⁹ Там же. С. 701. И Бонапарт, и Лакан связывают местонахождение письма с анатомией женского тела. Параллели Бонапарт носят куда более буквалистский характер: каминный проем – клоака, медная шишечка – клитор, письмо – пенис и т.д.: Bonaparte. Op. Cit. V.2. P.581.

⁵⁰ Там же. С. 701.

⁵¹ Johnson B. Op. cit. P. 237-238

⁵² Peraldi F. A Note on Time in the "Purloined Letter" // The Purloined Poe. P. 338.

характера (поведанные им в устной беседе самим Деррида)⁵³. «Кухарка» в сносках «Семинара» – это, по мнению Перальди, не знак пренебрежения к психоаналитическим штудиям мадам Бонапарт, но обидный, почти оскорбительный намек на проблему интимного характера, которой страдала психоаналитик. Причина оскорбления – раскол в самом психоаналитическом сообществе, в результате которого Мари Бонапарт приняла сторону Саши Нахта, ненавистного «брата» и бывшего друга Лакана⁵⁴. И так, подобно тому, как миф об Эдипе воспроизводится Софоклом и Фрейдом, миф об Атрее, с точки зрения канадского исследователя, повторяется в текстах Кребийона, По, Лакана и Деррида. Лакан и Деррида по отношению к Фрейду оказываются в том же положении, что Атрей и Фиест по отношению к Аэропе: один считает себя его законным правообладателем, другой оспаривает это право и подвергает сомнению авторитет отца психоанализа⁵⁵.

В такой интерпретации «Похищенное письмо» начинает выполнять едва ли не перформативную функцию: заражая мщением, причем мщением, осуществляемым посредством текста. Текст По, который цитируется, перефразируется и наделяется новым значением, опосредует месть почти таким же образом, как цитата из «Атрея» Кребийона опосредует месть Дюпена. В работе Джона Маллера своего рода сублимацией серийной мести становится отрицание как раскол: каждый из критиков обречен отрицать своего предшественника и одновременно самого себя. Письмо разделяет Лакана и Дюпена, Деррида и Лакана, но также и отчуждает Лакана от Лакана, Деррида от Деррида (здесь уже действует скорее предложенная Деррида модель удваивания в рассказе По)⁵⁶. В конце статьи, завершающей сборник работ, посвященных «Похищенному письму», текст По предлагается будущему читателю – с уверенностью, что его «сверхъестественная сила» сохранится при последующем чтении⁵⁷. Любой критический жест обречен быть повторением и отрицанием предшествующего, письмо (и здесь уже вступает в свои права мифологизированная формула Лакана) в перевернутом виде неизменно возвращается к своему отправителю⁵⁸.

⁵³ Ibid. P. 338.

⁵⁴ Ibid. P. 337.

⁵⁵ Ibid. P.338.

⁵⁶ Muller J. Negation in “Purloined Letter”: Hegel, Poe, and Lacan. // The Purloined Poe. P.365.

⁵⁷ Ibid. P.367.

⁵⁸ Лакан Ж. Указ. Соч. С. 292.

Итак, с одной стороны, мы наблюдаем процесс, к которому в некотором смысле можно применить термин Хейдена Уайта “*emplotment*”⁵⁹ (авторы работ о По становятся персонажами его рассказа и опосредованно мифа), с другой стороны, миф получает вполне автономное, независимое от текста бытование и мыслится как повторяющаяся структура по Леви-Строссу⁶⁰. Правда, как структура скорее паразитическая, мешающая объективности и рациональности научного дискурса.

Выше нами были, в сущности, проанализированы два различных способа транслирования мифа, или две модели транстекстуальности мифологического сюжета: горизонтальная и вертикальная. Горизонтальная модель (Пелопиды, Кребийон, По) демонстрирует особенности бытования мифа в различных культурных контекстах: в рассказе По мы наблюдаем преодоление традиционного отношения к мифу и реактуализацию его сакральной составляющей. Вертикальная ситуация транстекстуальности мифа (По, Лакан, Деррида, американские критики) предполагает, что через несколько текстов, интерпретирующих друг друга, надстраивающихся друг над другом, навязчивым образом проходит одна и та же мифологическая структура. В результате складывается достаточно произвольная, фрагментарная повествовательная завязь, случайная логика сближений, в которой, тем не менее, есть определенная закономерность.

В «Похищенном письме» миф о братоубийственной вражде фиксирует утрату аналитической отстраненной позиции, за которой (обычно у По) скрывается страх потери (само)тождественности. Миф вносит в рассказ ритмию, исключая «третью сторону», которую в детективном повествовании играет «закон» (олицетворяемый у По фигурой префекта). Данная модель оказывается удобной для проблематизации таких аспектов современной критической рефлексии, как «объективность» интерпретационного акта и правомерность поиска истины. Стоит аналитику (как и детективу) оказаться заподозренным в сведении личных счетов – и он уже не может находиться «по ту сторону священного и жертвенного». Критический текст из «носителя истины» превращается в означающее мести, выражение *агона*.

⁵⁹ *White H. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973; White H. Historical Emplotment and the Problem of Truth. // Probing the Limits of Representation. Ed. Saul Friedlander. Cambridge: Harvard UP, 1992. P. 37-53.*

⁶⁰ Леви-Стросс К. Структура мифов // Структурная антропология. М.: Эксмо-пресс, 2001. С. 241.

