

Азбука

Гастон
Башляр

Избранное:
Поэтика
пространства



*...не искать никакой науки кроме той,
какую можно найти в себе самом
или в громадной книге света...*

Рене Декарт

Серия основана в 1997 г.

В подготовке серии
принимали участие
ведущие специалисты
Центра гуманитарных
научно-информационных
исследований
Института научной информации
по общественным наукам,
Института всеобщей истории,
Института философии
Российской академии наук.

Данное издание выпущено
в рамках проекта «Translation Project»
при поддержке Института
«Открытое общество»
(Фонд Сороса) — Россия и Института
«Открытое общество» — Будапешт

Гастон
Башляр

Избранное:
Поэтика
пространства



Москва
РОССПЭН
2004

Главный редактор и автор проекта «Книга света» С.Я.Левит

Редакционная коллегия серии:

Л.В.Скворцов (председатель), В.В.Бычков, П.П.Гайденко,
И.Л.Галинская, В.Д.Губин, Ю.Н.Давыдов, Г.И.Зверева,
Ю.А.Кимелев, Н.Б.Маньковская, Л.Т.Мильская, Ю.С.Пивоваров,
М.К.Рыклин, И.М.Савельева, М.М.Скибицкий,
А.К.Сорокин, П.В.Соснов

Переводчики: Н.В.Кислова, Г.В.Волкова, М.Ю.Михеев
Научное редактирование и сверка перевода: Л.Б.Комиссарова
Художник: П.П.Ефремов

Башляр Г.

Б 33 Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — 376 с. (Серия «Книга света»)

Гастон Башляр (1884—1962) — французский философ, эстетик, исследователь психологии художественного творчества, интерпретатор поэтических текстов. В истории французской культуры XX в. трудно найти аналогичный пример столь глубокого проникновения и в науку, и в поэзию. Для Башляра наука и поэзия — сферы совершенно равноправные, в поэтике он не сторонник рационализма, а продолжатель неоромантических традиций и направления, связанного с европейским сюрреализмом 30—40 гг. Башляр оказал значительное влияние на таких теоретиков литературы и эстетиков, как Р.Барт, Ж.Пуле, Ж.П.Ришар, Ж.Старобинский, Ж.П.Вебер, Н.Фрай. Книги «Поэтика пространства», «Поэтика мечты» относятся к феноменологическому периоду творчества Башляра. Феноменология, по его мнению, наиболее целесообразный метод исследования художественного творчества, ибо поэты и живописцы — прирожденные феноменологи. Поэтический опыт имеет собственную динамику, свою собственную, «непосредственную онтологию». В том вошли следующие работы: «Поэтика пространства», «Пламя свечи», «Лотреамон».

© С.Я.Левит, составление серии, 2004

© Л.Б.Комиссарова, сверка перевода, 2004

© Н.В.Кислова, Г.В.Волкова, М.Ю.Михеев,
перевод, 2004

© «Российская политическая энциклопедия», 2004

ISBN 5—8243—0489—0

Поэтика пространства

Введение

I

Философу, который сформировал свое мышление, занимаясь фундаментальными темами философии науки, и старался проследить как можно отчетливее линию активного и постоянно усиливающегося рационализма в современной науке, придется забыть свои знания, отказать от всех навыков философского анализа, если он хочет обратиться к проблемам, связанным с поэтическим воображением. Здесь культурное прошлое ничего не значит, длительные усилия по выстраиванию последовательной цепочки мыслей — усилия многих месяцев и недель — оказываются неэффективными. Образ требует присутствия — присутствия при его явлении в ту самую минуту. Если существует философия поэзии, то эта философия должна постоянно рождаться заново, подвластная новому стиху, в полном слиянии с отдельным образом, а еще точнее — в самом экстазе переживания новизны образа. Поэтический образ — это внезапно проявившийся рельеф психики, слабо изученный в его второстепенных психологических причинностях. Вместе с тем ничто упорядоченное и общее не может быть основой философии поэзии. Понятие основы, «базиса» было бы здесь разрушительным, блокируя сущностную актуальность, сущностную психическую новизну поэтического произведения. В то время как философская рефлексия в области научной мысли, длительно разрабатываемой, по праву требует, чтобы новая идея входила в корпус уже принятых идей (даже если она вынуждает в корне пересмотреть данный корпус идей, как это и происходит при всех революциях в современной науке), философия поэзии должна признать, что поэтический акт не имеет прошлого, по крайней мере непосредственного прошлого, позволяющего проследить за его подготовкой и приближением.

Здесь и далее цифрой обозначены примечания автора, а цифрой со звездочкой или просто звездочкой — примечания переводчика.

Впоследствии нам придется упоминать о связи нового поэтического образа и архетипа, дремлющего в глубинах бессознательного, и надо уяснить, что это отношение не является, собственно говоря, *причинным*. Поэтический образ — не результат какого-либо толчка, импульса. Он — не эхо прошлого, скорее наоборот: во вспышке образа давнее прошлое резонирует множеством отголосков, и неясно, на какой глубине отражаются и заглушаются эти отзвуки. Поэтический образ с присущими ему новизной и активностью обладает собственным бытием, собственной динамикой. Образ относится к области *непосредственной онтологии*. Именно с этой онтологией мы и намерены иметь дело.

И как раз в том, что нередко противоречит причинности, в *отклике*, так тонко изученном Минковским¹, думаем мы обнаружить истинные измерения бытия поэтического образа. Отклик озвучивает бытие образа. Поэт говорит на пороге бытия. Итак, чтобы определить сущность образа, необходимо, согласно феноменологии Минковского, откликнуться на него.

Утверждая, что поэтический образ не подчиняется причинности, мы вполне отдаем себе отчет в серьезности подобного утверждения. Но причины, выдвигаемые психологом и психоаналитиком, никогда не смогут объяснить ни поистине неожиданного характера нового образа, ни того, почему образ оказывается столь близким душе, совершенно не причастной к процессу его создания. Поэт не сообщает мне о том, что предшествовало образу, но тем не менее образ сразу же укореняется во мне. *Свойственная* необычному образу способность передаваться — факт, имеющий фундаментальное онтологическое значение. Мы еще вернемся к вопросу о передаче образа как единичном, стремительном, энергичном акте. Образы увлекают — *постфактум*, но возникают они не вследствие увлечения. Конечно, в психологических исследованиях можно пользоваться психоаналитическими методами для выявления личности поэта, можно пытаться измерить те силы, воздействие которых он испытывал в течение жизни (в особенности силы, подавлявшие его психику); однако сам поэтический акт, неожиданность образа, вспышка бытия в воображении — все это остается за пределами подобных исследований. Для того чтобы с философской точки зрения прояснить вопрос о поэтическом образе, следует обратиться к феноменологии воображения. Мы имеем в виду изучение феномена поэтического образа, схваченного в его актуальности, когда он возникает в сознании как непосредственное порождение сердца, души, всего существа человека.

Нас могут спросить, почему, изменив своим прежним установкам, мы стремимся теперь дать феноменологическое определение образов. Действительно, в предыдущих работах¹ о воображении, представляя образы четырех природных стихий, четырех начал интуитивной космогонии, мы предпочитали занимать по возможности объективную позицию. Сохраняя привычки специалиста по философии науки, мы старались рассматривать образы вне всякой личностной интерпретации. Но постепенно этот метод, имеющий за собой преимущество научной осмотрительности, стал нам казаться слишком бедным для обоснования метафизики воображения. Не является ли само по себе такое «осмотрительное» отношение отказом подчиниться непосредственной динамике образа? Мы вполне уяснили себе, сколь трудно отделаться от этой «осмотрительности». Легко говорить о том, что мы расстаемся с интеллектуальными привычками, но как это сделать? Для рационалиста такая перестройка оборачивается каждодневной драмой, своего рода раздвоением мысли, которая, при всей ограниченности ее объекта — простого образа, вызывает глубочайший отклик в душе. В этой культурной коллизии, разыгрывающейся при восприятии нового образа, заключен главный парадокс феноменологии воображения: как может единичный, иногда весьма необычный образ сконцентрировать всю полноту душевной жизни? Почему столь уникальное и эфемерное событие, как явление уникального поэтического образа, может воздействовать — без всякой подготовки — на других людей, отзываться в их сердцах, вопреки любым возражениям здравого смысла, любым благоразумным суждениям, самодостаточно-косным?

Мы обнаружили, что только привычный поиск объективных обоснований не позволяет понять транссубъективность образа в ее сути. Лишь с помощью феноменологии — то есть рассматривая *рождение образа* в индивидуальном сознании — можно восстановить субъективность образов и оценить масштаб, силу, смысл их транссубъективности. Как субъективность, так и транссубъективность нельзя определить раз и навсегда. Поэтический образ в действительности *изменчив* по своему существу, он не *конститутивен*, в отличие от понятия. Без сомнения, выявление модифицирующей работы поэтического воображения во всех деталях изменения образа — дело трудное, хотя и однообразное. Есть риск, что читателю стихов будет непонятна апелляция к теории, носящей название феноменологии, для многих довольно невразумительное. Однако, если оставить в стороне теории, эта апелляция совершенно

простой поэтический образ не нуждается в проекте, он требует лишь движения души. Душа высказывает свое присутствие в поэтическом образе.

Именно так с предельной ясностью ставит феноменологическую проблему души поэт. «Поэзия — это душа, открывающая форму», — пишет Пьер-Жан Жув³. Душа открывает форму. Она оказывается здесь перводвижущей силой и воплощает человеческое достоинство. Пусть эта «форма» была прежде воспринята, узнана, даже стерта до банальности, однако, пока ее не озарил внутренний поэтический свет, она была попросту объектом рассмотрения для духа. Но вот душа открывает форму, вселяется в нее, любит ее. Итак, слова Пьера-Жана Жува можно понять как афористически ясную формулу феноменологии души.

III

Претендуя на такие перспективы и глубину, феноменологическое исследование поэзии, в силу требований метода, не может ограничиться теми эмоциональными отголосками, более или менее богатыми и разнообразными (независимо от того, в нас ли самих или в произведении заключается источник этого богатства), которыми сопровождается наше восприятие творения художника. Именно здесь следует обратить внимание на феноменологическую пару: отголосок и отклик. Отголоски рассеиваются в различных плоскостях нашей жизни в мире; отклик взывает к углублению существования нашего Я. Отголоски позволяют нам услышать, понять произведение; в отклике оно становится нашим высказыванием, нашим собственным произведением. Отклик переворачивает бытие: кажется, будто личность поэта слилась с нашим Я. И тогда это единство бытия в отклике порождает множество отголосков. Говоря проще, мы подразумеваем впечатление, хорошо знакомое всем любителям поэзии: поэтическое произведение захватывает нас целиком. И этот факт всецелой нашей захваченности поэзией несет безошибочный феноменологический признак. Экспансивность стихотворения и его глубина всегда оказываются проявлениями двойственности отголоска и отклика. Кажется, что своей экспансивностью произведение трогает нас особенно глубоко. Чтобы уяснить психологическое воздействие поэзии, нам нужно развернуть феноменологический анализ в двух направлениях — в сторону экспансии духа и вглубь, в глубину души.

Ясно без лишних слов, что отклик (хотя это существительное производное) в области поэтического воображения, где мы наме-

рены его изучать, феноменологически прост. Ведь отклик, вызванный отдельным поэтическим образом, способен по-настоящему пробудить к творчеству душу читателя. Новизна поэтического образа приводит в движение всю сферу языкового опыта. Образ возвращает нас к истокам человеческой речи.

Благодаря отклику мы *сразу же* оказываемся по ту сторону всякой психологии и психоанализа и чувствуем в себе самих пробуждение какой-то первозданной поэтической силы. И уже после можем мы ощутить эмоциональные отголоски, отзвуки, эхо прошлого. Однако прежде чем взволновать поверхность, образ достиг глубин. Эту истину подтверждает простейший читательский опыт. Образ, который мы получаем в дар при чтении стихотворения, действительно наш. Он укореняется в нас. Мы восприняли его, но у нас рождается ощущение, будто мы сами могли бы его создать, должны были его создать. Образ становится новой сущностью нашего языка, он выражает наше Я и вместе с тем преображает нас в то, что он выражает; иначе говоря, образ есть одновременно и становление словесного выражения, и становление нашей сущности. Слово здесь творит сущность.

Последнее замечание определяет уровень онтологии, которой мы занимаемся. В самом общем плане мы считаем, что все специфически человеческое в человеке есть *логос*. Мы не способны мыслить в какой-либо сфере, предшествующей языку. Даже если этот тезис, по-видимому, отвергает онтологическую глубину, примем его по крайней мере как рабочую гипотезу, соответствующую типу нашего исследования поэтического воображения.

Итак, поэтический образ, событие логоса, для нас лично обладает новизной. Мы уже не воспринимаем его как «объект». Мы чувствуем, что «объективное» отношение критика глушит «отклик», отвергая в принципе ту глубину, где, очевидно, берет начало первичный поэтический феномен. Что касается психолога, он оглушен отголосками и без конца *описывает* свои чувства. Психоаналитик, в свою очередь, не слышит отклика, так как всецело поглощен распутыванием клубка собственных интерпретаций. Метод психоанализа неизбежно интеллектуализирует образ. Психоаналитик понимает образ глубже, чем психолог. Но это именно «понимание». Для психоаналитика поэтический образ всегда имеет контекст. Интерпретируя образ, исследователь переводит его на язык, чуждый поэтическому логосу. Вот когда уместнее всего поговорка «traduttore, traditore»^{*}.

Воспринимая новый поэтический образ, мы испытываем воздействие свойственной ему интерсубъективности. Мы знаем, что ста-

^{*} «Переводчик — предатель» — каламбур, основанный на созвучии двух итальянских слов.

нем его повторять, передавая другим наше воодушевление. Очевидно, что поэтический образ, рассматриваемый с точки зрения передачи от одной личности к другой, не поддается причинным изысканиям. Ни завуалированно каузальные учения, такие как психология, ни явно каузальные, как психоанализ, не могут определить онтологию поэзии: поэтический образ не подготовлен ничем — и менее всего культурой, если взять литературный аспект, менее всего восприятием, если иметь в виду аспект психологический.

Мы опять приходим к тому же заключению: сущностная новизна поэтического образа ставит проблему творческих способностей человека, наделенного речью. В силу этих творческих способностей воображающее сознание оказывается просто-напросто первоисточником. И феноменология при исследовании поэтического воображения должна стараться выделить именно первичное значение различных поэтических образов.

IV

Ограничив предмет нашего исследования поэтическим образом в его истоке, восходящем к чистому воображению, мы оставляем в стороне проблему композиции стихотворения как соединения множества образов. В композиции стихотворения играют роль психологически сложные элементы, связывающие культуру более или менее отдаленного прошлого и литературный идеал времени, — и все эти компоненты, очевидно, должна была бы рассматривать полностью разработанная феноменология. Но столь обширная программа могла бы нарушить чистоту тех безусловно первичных феноменологических наблюдений, которые мы хотели бы здесь представить. Долг истинного феноменолога перед самим собой — последовательная скромность. Между тем нам кажется, что уже простая ссылка на заключенные в чтении феноменологические возможности, которые на уровне восприятия образа превращают читателя в поэта, в определенной мере свидетельствует о гордыне. Полагаем, с нашей стороны было бы нескромным притязать на то, что чтение пробудит в нас созидательную силу, позволяющую почувствовать себя творцом законченного здания целого стихотворения. В противоположность некоторым психоаналитикам, мы не питаем также ни малейшей надежды достичь феноменологического синтеза, охватывающего целиком все творчество поэта. Итак, мы считаем возможным феноменологически «откликнуться» только на уровне отдельных образов.

Но именно эта *крупница гордости*, тихой гордости простого читателя, вынашиваемой в уединении чтения, несет несомненный фе-

номенологический отпечаток, если не отступать от простоты. Феноменолог не имеет здесь ничего общего с литературным критиком. Последний, как не раз отмечалось, оценивает произведение, которое (судя по тому, с какой легкостью он его бранит) не мог бы и даже не хотел бы создать сам. Литературный критик – читатель по необходимости строгий. Если переиначить одно понятие, вследствие злоупотребления им настолько обесценившееся, что оно даже вошло в лексикон государственных деятелей, то мы могли бы сказать, что литературный критик, как и учитель риторики, всезнающий и всесудящий, по доброй воле впадает в «симплекс» превосходства. Мы же предаемся блаженству чтения, читая и перечитывая только то, что нам нравится, и к большому воодушевлению примешивается толика читательской гордости. Если гордость обыкновенно вырастает в тяжелое чувство, подавляющее психику в целом, то малая гордость, рожденная приобщением к счастью творчества, ведет себя тихо и скромно. Она таится в нашей душе, в душе простого читателя, она существует только для нас. Эта гордость носит камерный характер. Никому не ведомо, что при чтении нас вновь искушает желание быть поэтом. Всякий читатель, в некоторой степени увлеченный, в процессе чтения вынашивает и подавляет желание быть писателем. Когда читаемая страница слишком хороша, скромность сдерживает это желание. Но оно не умирает. Во всяком случае, любой читатель, перечитывающий любимое произведение, знает, что эти страницы *его затрагивают*. Замечательная книга Жана-Пьера Ришара «Поэзия и глубина» включает, среди прочего, два очерка – один о Бодлере, второй о Верлене. Бодлер выделен особо – и как раз потому, что его творчество, по словам автора, «затрагивает нас». Тон работы о Верлене совсем другой. Верлен, в отличие от Бодлера, не получает полного феноменологического приятия. И так дело обстоит всегда: при чтении некоторых произведений, особенно нам близких, наше «соучастие» в них распространяется и на план выражения. В «Титане» Жан-Поль Рихтер пишет о герое: «Он читал славословия великим людям с таким удовольствием, как будто сам был объектом этих панегириков»⁴. Как бы то ни было, при чтении симпатия неотделима от восхищения. Восхищаться можно больше или меньше, но для того, чтобы поэтический образ феноменологически вознаграждал вас, всегда необходим искренний порыв тихого восхищения. Малейшая критическая рефлексия ему препятствует, отводя второе место духу и тем разрушая первозданность воображения. Это восхищение, возвышая нас над пассивностью созерцания, позволяет увидеть в радости чтения отблеск радости созидания, как будто читатель стал призрачным воплощением писателя. По крайней мере, читатель разделяет ту радость, которую Бергсон считал признаком творчества⁵. Здесь

творчество сосредоточено в тонкой ниточке фразы, в эфемерной жизни слова. Но это поэтическое слово, не будучи жизненной необходимостью, наделено тем не менее животворной силой. Без полновесного слова жизнь не полна. Поэтический образ прорывает поверхность языка, он всегда приподнят над уровнем осмысленной речи. Переживание поэзии тем самым дает нам спасительный опыт прорыва. Конечно, речь идет о прорыве небольшой значимости. Но эти всплески возобновляются; поэзия приводит язык в состояние бурления. В нем проявляется энергия живой жизни. Языковой всплеск, прорывающий плоскость обычного прагматического языка, воплощает жизненный порыв в миниатюре. Микробергсонианство, отказавшееся от идеи языка-инструмента в пользу тезиса о языке-реальности, почерпнуло бы в поэзии множество свидетельств о текущей жизни языка.

Итак, вместе с представлением о жизни слов, проявляющемся в исторической эволюции языка, поэтический образ дает представление, говоря математически, о своего рода дифференциале этой эволюции. Одна выдающаяся поэтическая строка способна оказать огромное влияние на душу языка. Она пробуждает забытые образы. И в то же время она санкционирует непредсказуемость слова. Не оказывается ли эта непредсказуемость подлинной школой свободы? Какое удовольствие для поэтического воображения потешаться над цензурой! В былые времена поэтика определяла границы дозволенного. Но современная поэзия вдохнула свободу в самую плоть языка. Поэзия, в таком случае, предстает как феномен свободы.

V

Феноменологический отклик может возникнуть на уровне отдельного поэтического образа, в становлении высказывания, отливающимся в отдельный стих. Отклик в своей предельной простоте дает нам ключ к владению языком. Перед нами явление зеркального сознания в миниатюре. Поэтический образ — психическое событие, менее всего требующее объяснения. Поиски его оправдания в мире чувственной реальности, как и определение его места и роли в композиции стихотворения, — задачи второстепенные. В элементарном феноменологическом исследовании поэтического воображения отдельный образ, развивающая его фраза, строка и иногда четверостишие, освещенные поэтическим образом, образуют *языковые пространства*, относящиеся к компетенции топоанализа. Так, Ж.-Б.Понталис представляет нам Мишеля Лейриса «одиноким следопытом, блуждающим по коридорам слов»⁶. Понталис удачно определяет характер

пространства, в котором прокладывает свой путь переживание слова, вызванное простым импульсом. Атомизм понятийного языка нуждается в обоснованиях фиксации, в централизующих силах. Но поэтическая строка всегда в движении, образ вливается в русло строки, увлекаемое ею воображение как будто прядет нервное волокно. Формулировка, предложенная далее Понталисом, заслуживает внимания как весьма характерная для феноменологии речи: «Субъект говорящий и есть весь субъект» (р. 932). Нам уже не кажется парадоксом утверждение, что субъект речи целиком вмещается в поэтический образ, ибо, не отдавшись ему полностью, он остается вне поэтического пространства образа. Поэтический образ явно приобщает нас к простейшему опыту переживания языка. И если, как мы предлагаем, рассматривать образ в качестве истока сознания, он несомненно относится к сфере феноменологии.

Предположим, нам предстояло бы освоить начальный курс феноменологии: очевидно, самые первые уроки, самые ясные представления почерпнули бы мы в феномене поэзии. В своей недавней книге Й.Х.Ван ден Берг пишет: «Поэты и художники — природжденные феноменологи»⁷. Он отмечает, что вещи «говорят» с нами и потому, если мы воспринимаем всерьез этот язык, мы контактируем с вещами. «Мы постоянно *проживаем* решение тех проблем, которые рефлексия разрешить бессильна», — добавляет он. Этот фрагмент из работы голландского феноменолога придает уверенности философу, сосредоточившему свою исследовательскую деятельность на субъекте говорящем.

VI

Возможно, нам удалось бы уточнить положение феноменологии относительно психоаналитических исследований, выявив при изучении поэтических образов область *чистой сублимации* — сублимации, ничего не сублимирующей, свободной от бремени страстей и натиска желаний. Представляя особенно яркий поэтический образ результатом абсолютной сублимации, мы делаем решающую ставку на нечто едва уловимое. Но нам кажется, что в поэзии достаточно доказательств абсолютной сублимации. Мы часто будем сталкиваться с ними в нашей работе. Встречаясь с подобными доказательствами, психологи и психоаналитики видят в поэтическом образе просто игру, эфемерную и совершенно пустую. Дело в том, что такие образы, с их точки зрения, бессмысленны — они лишены эмоциональной мотивации, психологического или психоаналитического значения. Этим ученым не приходит в голову, что образы имеют собственно *поэтическое значение*. Но поэзия суще-

ствуется, живет во множестве фонтанирующих образов, с помощью которых творческое воображение утверждается в своих владениях.

Искать antecedentes образа, в то время как тыходишь в жизнь самого образа, — для феноменолога в этом проявляется неискоренимость *психологизма*. Возьмем, напротив, поэтический образ в его сущности. Поэтическое сознание столь полно поглощено образом, появляющимся на поверхности языка, возвышающимся над обыденным языком, настолько нов язык, которым оно выражает себя в образе, что уже нельзя оценивать прагматически связи между прошлым и настоящим. Ниже мы приведем примеры таких разрывов в значении, ощущении, чувствовании, которые заставят признать, что поэтический образ отмечен знаком новой сущности.

Эта новая сущность — счастливый человек.

Счастливый в слове — значит несчастливый на самом деле, сразу возразит психоаналитик. Для него сублимация — всего лишь компенсация по вертикали, восхождение на вершину, аналогичное другой форме компенсации — уходу в сторону. И психоаналитик тут же отказывается от онтологического исследования образа, он углубляется в историю человека, наблюдает и демонстрирует тайные страдания поэта. Цветок он объясняет навозом.

Феноменолог не погружается в такие глубины. Для него важно наличное бытие образа: слово, обращенное к нему, — слово поэта — говорит. Нет необходимости переживать страдания поэта для того, чтобы принять подаренное им счастье слова — счастье, возносящееся даже над трагедией. Сублимация в поэзии далеко уводит от психологии души, обремененной земными несчастьями. Факт остается фактом: поэзия несет в себе свое собственное счастье независимо от того, какие страдания призвана она иллюстрировать.

В чистой сублимации, как мы ее понимаем, коренится драма метода, ибо феноменолог, разумеется, отдает себе отчет в глубокой психологической реальности процессов сублимации, так пристально изучаемых психоанализом. Но речь идет о феноменологическом переходе к образам непережитого, к образам, не подготовленным жизнью, а созданным поэтом. Речь идет о переживании непережитого, о том, чтобы открыться открытости языка. В отдельных поэтических произведениях мы сталкиваемся с подобным опытом. Таковы некоторые стихи Пьера-Жана Жува. Нет литературы, более насыщенной психоаналитическими размышлениями, чем книги Жува. Но в его поэзии временами вспыхивает такое пламя, которое не познаешь у очага. Он говорит: «Поэзия всегда уходит далеко от своих истоков и, мучительно продвигаясь сквозь восторг или горе, обретает свободу»⁸. И еще: «Чем дальше уносил меня поток времени, тем более становился я хозяином погружения, освобождаясь от случайных причин и приближаясь к чистой форме языка» (р. 112).

Мог ли Пьер-Жан Жув считать «причины», открываемые психоанализом, «случайными»? Я этого не знаю. Но в области «чистой формы языка» причины, которыми оперирует психоанализ, бесцельны предсказать поэтический образ в его новизне. В лучшем случае они объясняют обстоятельства освобождения. Вот чем особенно «удивляет» поэзия в нашу поэтическую эпоху: ее образы непредсказуемы. Многие литературные критики не осознают достаточно четко этой непредсказуемости, расстраивая планы привычного психологического объяснения. Но поэт заявляет об этом со всей ясностью: «Поэзия, особенно в современных неожиданных ее поисках, может соотноситься только с напряженной мыслью, страстно вглядывающейся во что-то неведомое и по сути своей открытой становлению». И далее: «Сегодня вырисовывается новое определение поэта. Поэт — это тот, кто познает, то есть проникает в трансцендентное, и кто дает имя тому, что он познает» (р. 170). И наконец: «Нет поэзии там, где нет абсолютного творчества» (р. 10).

Такая поэзия — редкость⁹. В основной своей массе поэтическая продукция теснее связана со страстями, более *психологизирована*. Но в данном случае редкость, исключение не подтверждает правила, а опровергает его и утверждает новый закон. Не выявив область абсолютной сублимации — сколь бы она ни была ограниченной и возвышенной, пусть даже она кажется недоступной психологам или психоаналитикам (в конце концов им и не приходится иметь дело с чистой поэзией), — невозможно обнаружить истинную полноту поэзии.

Можно проявлять колебания в точном определении плоскости разрыва, можно долго оставаться в сфере сумбурных страстей, *замутняющих* поэзию. Кроме того, по-видимому, не для всех одинакова мера высоты, открывающей доступ к чистой сублимации. Тем не менее методически необходимо отделить сублимацию, изучаемую психоанализом, от сублимации, изучаемой феноменологией поэзии. Психоаналитик может исследовать природу личности поэта, но, пребывая в области страстей, он не в состоянии исследовать поэтические образы в их вершинной реальности. К.Г.Юнг, впрочем, сказал об этом достаточно ясно: в соответствии с навыками психоаналитического суждения, «интерес исследователя уходит от художественного произведения и теряется в неисчерпаемом хаосе психологических antecedentov, поэзия становится клиническим казусом, одним из примеров *psychopathia sexualis**. Психоанализ художественного произведения отдаляется, таким образом, от своего объекта, переносит дискуссию в область общечеловеческого, не касаясь особенностей творческой личности и не затрагивая собственно искусства»¹⁰.

* Сексуальная психопатия (лат.).

Подводя итоги обсуждению этого вопроса, позволим себе полемический выпад, хотя полемика не в наших обычаях.

Римлянин мог сказать башмачнику, который слишком возно-
сился:

Ne sutor ultra crepidam*.

В тех случаях, когда речь идет о чистой сублимации, когда сле-
дует определить собственную суть поэзии, феноменолог вправе
сказать психоаналитику:

Ne psu chor ultra uterum**.

VII

Словом, как только искусство становится автономным, оно обрета-
ет второе дыхание. Интересно наблюдать это явление с точки зрения
феноменологии. По своей сущности феноменология упраздняет
прошлое и целиком поворачивается к новому. Даже в таком искус-
стве, как живопись, где заметную роль играет ремесло, подлинный
успех с ремеслом не связан. Жан Лескюр, исследуя творчество ху-
дожника Лапика, справедливо пишет: «Хотя его творчество свиде-
тельствует о большой культуре и о знании всех способов передавать
динамику пространства, художник не пользуется этими приемами,
словно набором готовых рецептов... Нужно, следовательно, чтобы
знание сопровождалось равным забвением знания. Эта неискушен-
ность — не невежество, а трудный акт преодоления знания. Именно
такой ценой произведение в каждый миг становится в своем роде
чистым началом, а творчество, тем самым, оказывается осуществле-
нием свободы»¹¹. Сказанное очень важно для нас, так как может быть
непосредственно отнесено к феноменологии поэзии. В поэзии за-
бвение знания — первое условие; если можно говорить о ремесле по-
эта, то оно подчинено второстепенной задаче — связывать образы.
Но жизнь образа подобна вспышке, она всецело определяется тем,
что образ превосходит все данные чувственного опыта.

Творчество, стало быть, настолько поднимается над жизнью,
что жизнь уже не может его объяснить. Жан Лескюр говорит о
художнике: «По утверждению Лапика, творческий акт сулит ему
не меньше удивительного, чем сама жизнь» (Laricque, p. 132).

Искусство, таким образом, есть удвоение жизни, оно как бы со-
стязается с жизнью, вызывая наше удивление, будоража сознание

* Не бери выше башмака (лат.).

** Суди не выше чрева (лат.).

и мешая ему уснуть. Лапик пишет: «К примеру, рисуя переправу через реку в Отёй, я готов к тому, что моя картина будет для меня не менее богата неожиданностями, чем реальная переправа, которую я наблюдал (хотя это будут неожиданности другого рода). Не может быть и речи о точном воссоздании виденного — картины, принадлежащей прошлому. Но я должен целиком пережить ее вновь и по-новому, на сей раз как художник, и это даст мне возможность заново испытать потрясение» (р. 132). И Лескюр делает вывод: «Художник не творит так, как живет, — он живет так, как творит».

Значит, современный живописец уже не считает образ простым субститутом чувственно воспринимаемой реальности. О розах, изображенных Эльстиром, Пруст говорил как о некой «новой разновидности, которой этот художник, словно изобретательный садовод, обогатил семейство роз»¹².

VIII

Классическая психология не уделяет внимания поэтическому образу, часто принимая его за простую метафору. Вообще, толкование слова «образ» психологами приводит к путанице: образы можно видеть, воспроизводить, хранить в памяти. Образ есть все что угодно, только не непосредственный продукт воображения. В работе Бергсона «Материя и память», где понятие образа трактуется очень расширительно, о *творческом* воображении упоминается лишь один раз (р.198), как о второстепенной форме свободной деятельности, не связанной с основополагающими актами свободы, освещаемыми в бергсоновской философии. Здесь философ ссылается на «игры фантазии». Различные образы, следовательно, являются «формами свободы, которые дух допускает по отношению к природе». Но эти формы свободы не захватывают всего нашего существа, они не обогащают языка, не придают ему новых функций сверх утилитарных. Это действительно только «игры». Воображение у Бергсона едва способно как-то окрасить воспоминания. В том, что касается поэтизации памяти, Пруст далеко превосходит Бергсона. Та свобода, которую дух допускает по отношению к природе, ничего не говорит об истинной природе духа.

Мы же, напротив, предлагаем считать воображение важнейшей способностью человеческой природы. Конечно, формулировка: «Воображение есть способность создавать образы» — ничего не дает. Но эта тавтология примечательна по крайней мере тем, что блокирует уподобление образов воспоминаниям.

Воображение в своих живых проявлениях отрывает нас одновременно и от прошлого, и от реальности. Оно открыто будущему. Вы-

явленная классической психологией *функция реального*, которой учит нас прошлое, должна дополняться *функцией ирреального* — столь же позитивной, как мы старались показать в наших предыдущих работах. Ущербность функции ирреального тормозит творческие способности души. Как можно прогнозировать без воображения?

Но если обратиться непосредственно к проблемам поэтического воображения, нужно признать: невозможно воспринять все, чем обогащает душу поэзия, вне взаимодействия обеих функций человеческой психики — функции реального и функции ирреального. Поэтическое произведение, сплетая в узор реальное и ирреальное, оживляя язык благодаря двойной энергии прямого и поэтического смысла, поистине исцеляет нас методом ритмоанализа. Поэзия настолько захватывает человека, наделенного воображением, что он перестает быть просто субъектом глагола «адаптироваться». Реальные условия уже не играют для него определяющей роли. В поэзии воображение вынесено «на поля» стихотворения — и здесь вступает в действие функция ирреального, очаровывая или тревожа и в любом случае пробуждая человека, убаюканного автоматизмом привычного. Автоматизм языка — коварнейший из всех автоматизмов — утрачивает силу, едва мы вступаем в область чистой сублимации. Тому, кто смотрит с вершины чистой сублимации, воспроизводящее воображение представляется чем-то незначительным. Как сказал Жан-Поль Рихтер, «воспроизводящее воображение есть проза воображения творческого»¹³.

IX

Мы резюмировали в философском введении — вероятно, чересчур пространном — основные тезисы, которые нам хотелось бы проверить в предлагаемой работе, а также в нескольких последующих — мы льстим себя надеждой их еще написать. В данной книге сфера нашего исследования имеет преимущество: ее границы четко определены. В самом деле, мы намерены рассматривать совсем простые образы — образы *счастливого пространства*. К нашим изысканиям, учитывая такую их направленность, приложимо название «*топофилия*». Задача — определить человеческую ценность пространств, всецело нам принадлежащих, защищенных от враждебных сил, пространств, нами любимых. *Этим пространствам воздается хвала* — при всем различии причин, при всем многообразии поэтических оттенков. Свойственная им реальная охранная ценность дополняется ценностями воображаемыми, и вскоре именно они становятся главными. Пространство, которым овладело воображение, не может оставаться индифферентным, изме-

ряемым и осмысляемым в категориях геометрии. Речь идет о пространстве переживаемом. Переживается оно не в силу его объективных качеств, но со всей пристрастностью, на какую способно воображение. В частности, почти всегда это пространство обладает притяжением. Оно концентрирует бытие внутри охраняющих границ. В царстве образов соотношение внутреннего и внешнего не характеризуется равновесием. С другой стороны, на страницах нашей книги почти не рассматриваются пространства враждебные, пространства ненависти и борьбы. При их исследовании не обойтись без ссылок на воспламеняющиеся вещества, на апокалиптические образы. Теперь же перед нами — образы *притягательные*. А в отношении образов, как легко убедиться, притяжение и отталкивание не дают противоположного опыта. Противоположные термины. Изучая электричество или магнетизм, мы можем говорить об отталкивании и притяжении как явлениях симметричных. Здесь достаточно перемены алгебраического знака. Но образам тесны рамки бесстрастных понятий, тем более понятий окончательных. Воображение воображает, не зная предела, и обогащается все новыми образами. Именно богатство воображаемого бытия мы и собираемся исследовать.

Итак, перечислим коротко главы нашей работы.

Прежде всего мы ставим проблему поэтики дома, как и надлежит в исследовании, посвященном образам внутреннего пространства. Здесь возникает множество вопросов. Как никому не ведомые, исчезнувшие комнаты становятся обителью незабываемого прошлого? Где и как обретает самые благоприятные условия покой? Отчего в наших сокровенных грезах хрупкие укрытия, случайные убежища порой наделяются ценностями, лишенными какого-либо объективного основания? Образ дома поистине дает принцип психологической интеграции, позволяя описательной психологии, психоанализу, феноменологии объединиться в научный корпус, который мы именуем топоанализом. Рассматриваемый в различных теоретических планах, образ дома, кажется, представляет топографию нашей глубинной сущности. Показывая сложность задачи психолога, изучающего человеческую душу в ее глубинных пластах, К.-Г.Юнг предлагает вниманию читателя следующее сравнение. «Нам предстоит открыть для себя некое здание и объяснить его: верхний этаж был возведен в XIX веке, нижний относится к XVI веку, а более тщательное обследование постройки позволяет обнаружить в ее основании башню II столетия. В подвале предстанет римский фундамент, а еще ниже находится замурованная пещера — в верхних слоях ее пола мы открываем кремневые орудия, а в более глубоких — остатки ледниковой фауны. Примерно так можно было бы изобразить структуру нашей души»¹⁴. Конечно, Юнг

понимает несовершенство этого сравнения (см. р. 87). Но уже судя по тому, сколь естественно развивается оно автором, есть смысл взять дом в качестве *инструмента анализа* человеческой души. Не поможет ли нам этот инструмент, когда мы погрузимся в грёзы в нашем простом жилище, найти в самих себе прочные основания пещеры? А башня нашей души — неужто она бесследно стерта с лица земли? Неужели мы навсегда останемся хозяевами «башни разоренной»^{3*}, согласно замечательному полустилишу? Не только то, что мы храним в памяти, но и то, что нами забыто, где-то «живет». Наше бессознательное имеет «место жительства». Душа есть жилище. И когда мы вспоминаем о «домах», о «комнатах», мы учимся «жить» в самих себе. Уже теперь очевидно, что образы дома двойственны: они обитают в нас так же, как мы обитаем в них. Эта игра столь многозначна, что нам потребовались две большие главы, где мы описываем в общих чертах ценности образов дома.

Вслед за этими двумя главами о человеческом жилище мы переходим к изучению ряда образов, которые можно воспринимать как образы «жилья» для вещей: ящики, сундуки и шкафы. Какие богатства психологии заперты в них? Это носители своеобразной эстетики сокрытого. Приоткрывая заранее феноменологию сокрытого, ограничимся всего одним предварительным замечанием: пустой ящик *невообразим*. Его можно разве только *помыслить*. А для нас, поскольку мы намерены описывать воображаемое прежде познаваемого, грёзы прежде опытной проверки, все шкафы полны.

Иногда, полагая, будто исследуем предмет, мы всего лишь предаемся грёзам определенного типа. Две главы, посвященные гнезду и раковине — убежищам позвоночных и беспозвоночных, — свидетельствуют об активности воображения, почти не сдерживаемой предметной реальностью. Что касается автора, долгое время размышлявшего над образами природных стихий, ему пришлось вновь окунуться в неисчерпаемый мир воздушных и водных фантазий, заглядывая вместе с поэтами в гнезда, свитые на деревьях, или в ракушки, эти пещеры для представителей животного мира. Порой, осязая вещь, я однако же снова грежу *стихией*.

Оставив позади грёзы о жизни в таких непригодных для жилья местах, обратимся к образам пространств, обживание которых (так же как гнезд или раковин) требует, чтобы мы стали гораздо меньше ростом. И впрямь, в нашем собственном доме найдутся укромные углы и закоулки, куда мы так любим забиться. Феноменология глагола «обитать» распространяется и на глагол «забиться». Обитает со всей интенсивностью лишь тот, кто сумел укрыться в своем уголке. В этом смысле мы храним в душе целый запас образов и воспоминаний, которыми делимся весьма неохотно. Вероятно, психоаналитик мог бы нам предоставить немало материалов, возмись он система-

тизировать такого рода образы. В нашем распоряжении были только литературные документы. Поэтому мы написали короткую главу об «углах», с удивлением замечая, что крупные писатели придают литературный статус этим психологическим документам.

Посвятив ряд глав замкнутым пространствам жизни, мы решили выяснить, как мыслится, с точки зрения поэтики пространства, диалектика большого и малого, как воображение оперирует во внешнем пространстве — без помощи понятий, совсем естественно — относительностью величин. Мы рассматриваем диалектику большого и малого в главах о миниатюре и о беспредельности. Эти две главы не составляют прямой антитезы, как можно было бы предположить. В том и другом случаях не следует воспринимать малое и большое в их объективности. В настоящей книге мы имеем в виду два полюса проекции образов. В других работах, в частности, говоря о беспредельном, мы делали попытки охарактеризовать размышления поэтов над грандиозными картинами природы¹⁵. Здесь же речь идет о более глубокой сопричастности разворачиванию образа. Например, рассматривая некоторые стихотворения, мы попробуем доказать, что впечатление огромности коренится внутри нас и не обязательно связано с предметом созерцания.

Подойдя к данному пункту, мы собрали уже достаточно материала и сочли возможным на свой лад, выявляя онтологическое значение образов, поставить вопрос о диалектике внутреннего и внешнего, которой как эхо вторит диалектика открытого и закрытого.

К главе о диалектике внутреннего и внешнего очень близка следующая — мы назвали ее «Феноменология круглого». При написании этой главы нам пришлось преодолеть трудность, заключавшуюся в том, чтобы отвлечься от всякой геометрической очевидности. Иными словами, нужно было исходить из своеобразной внутренней наполненности круглого. У мыслителей и поэтов мы нашли образы такого рода наполненной округлости, и — что для нас главное — это не просто метафоры. Здесь у нас вновь будет повод указать на интеллектуализм метафоры и в связи с этим еще раз подчеркнуть активность, свойственную чистому воображению.

Как представляется, две последние главы, нагруженные имплицитной метафизикой, должны связать эту книгу с другой работой, которую нам хотелось бы написать. Она могла бы вместить основное содержание лекционных курсов, прочитанных нами за последние три года преподавания в Сорбонне. Хватит ли сил написать ее? Неблизок путь от свободного и доверительного высказывания перед симпатичной тебе аудиторией до самодисциплины, необходимой для написания книги. При устном общении с учениками, наполненном живой радостью преподавания, порой само слово мыслит. Но когда пишешь книгу, приходится все же думать.

Дом от подвала до чердака. Смысл хижины

К чему стучаться у моих дверей?
Открыто — в дом входи скорей,
Закрыто — здесь берлога,
И целый мир пусть бьется за порогом.

Пьер Альбер-Биро.
Естественные забавы*

I

Для феноменологического исследования глубинных ценностей замкнутого пространства дом, совершенно очевидно, представляет собой некую привилегированную сущность, — разумеется, при условии, что мы берем дом в его единстве и комплексности одновременно и стремимся интегрировать все его частные значения в единую фундаментальную ценность. Дом для нас — источник разрозненных образов и вместе с тем некое образное целое. Мы докажем, что в обоих случаях воображение усиливает значения реальности. Своего рода притяжение концентрирует образы вокруг дома. Можно ли из всех воспоминаний о домах, что когда-то дали нам кров, из всех представлений о домах, где мы мечтали жить, извлечь глубинную, конкретную сущность, которая оправдала бы неповторимую ценность всех образов надежно защищенной, сокровенной жизни? В этом и заключается центральная проблема.

Для ее решения недостаточно рассмотреть дом в качестве объекта, способного провоцировать реакцию — суждения и грезы. Феноменолог, психоаналитик, психолог (перечисление этих трех точек зрения отражает движение от более сильных психических структур к менее сильным) не должны заниматься описанием домов, подробным рассмотрением их красот или обоснованием их удобства. Напротив, необходимо выйти за рамки проблем описания — объективно ли оно или субъективно, то есть касается ли фактов или впечатлений, — и добраться до первичных качеств дома, через которые открывается как бы врожденное приятие первофункции обитания. Географы и этнографы описывают самые разные типы жилищ. Феноменолог делает необходимое усилие для того, чтобы уловить во всем этом разнообразии зачаток сосредоточенного, защищенного, непосредственного блаженства. Вы-

явить в любом жилище, будь то даже замок, начальный принцип раковины — вот первая задача феноменолога.

Но сколько возникает смежных проблем, если мы хотим определить во всех нюансах глубинную реальность нашей привязанности к любимому месту! Нюанс должен быть принят феноменологом как первичный психологический феномен. Ведь это вовсе не какой-то дополнительный, поверхностный красочный оттенок. Итак, следует рассказать, как мы обитаем в нашем жизненном пространстве в соответствии со всеми аспектами диалектики жизни, как мы изо дня в день укореняемся в нашем единственном «уголке мира».

Ибо дом — это наш уголок мира. Как часто говорят, это наш первомир. Дом — поистине космос, космос в полном смысле слова. Разве не прекрасен самый скромный дом, увиденный сквозь призму души? Нередко обращаются к этому элементу поэтики пространства писатели, воспевающие «смирненное жилище». Но, как правило, они немногословны. Писатели не задерживаются надолго в убогом доме, где слишком мало предметов для описания. Они лишь определяют «смирненное жилище» в его актуальности, но не переживают по-настоящему его первобытность, первозданность, одинаково доступную бедным и богатым, если только они готовы мечтать.

Однако в нашей взрослой жизни так недостает первичных благ, в ней настолько ослабли антропокосмические связи, что мы уже не чувствуем их первичной укорененности в домашней вселенной. Достаточно много философов, которые абстрактно «строят мир», обретают вселенную в диалектическом противопоставлении Я и не-Я. Они-то как раз знают вселенную прежде, нежели дом, горизонт — прежде, чем кров. Напротив, подлинные истоки образов, при их феноменологическом исследовании, конкретно обозначат для нас ценности обитаемого пространства — не-Я, охраняющего Я.

В действительности, мы касаемся здесь обратной зависимости, которую нам предстоит изучить в образах: любое поистине обитаемое пространство несет в себе сущность понятия дома. В ходе нашего исследования мы увидим, как воображение работает в этом направлении, едва лишь обретено какое-либо убежище; мы увидим, как воображение возводит «стены» из бесплотных теней, ободряет себя иллюзией защищенности или, напротив, дрожит за толстыми стенами, сомневается в прочности крепких заграждений. Короче (этот диалектический ряд бесконечен), человек, нашедший кров, сенсibiliзирует границы своего убежища. Он обживает дом в его реальности и виртуальности, в мыслях и в грезах.

Итак, все убежища, укрытия, комнаты имеют созвучную онирическую ценность. Дом по-настоящему «обживается» не в его фактической реальности; блага дома получают не только сиюминутное признание. У подлинного блаженства есть прошлое. Некое прошлое

целиком поселяется — в виде грезы — в новом доме. Старинное выражение «брать с собой своих ларов» имеет тысячу вариантов. И греза уходит в глубину, где мечтателю, грезящему об очаге, открывается область, лежащая за пределами самого раннего пласта памяти, — область незапамятного. В нашем исследовании дом, подобно огню и воде, предстанет источником ярких всплеск воображения, высвечивающих синтез воспоминаний и того, что лежит вне памяти. В той далекой области память и воображение неразделимы, их работа направлена на взаимоуглубление. В плане ценностей ими формируется единство воспоминания и образа. Стало быть, мы не просто живем в доме, где изо дня в день разворачивается наша история, сюжет нашей биографии. Благодаря мечте разные дома нашей жизни становятся взаимопроницаемыми и хранят сокровища прежних дней. Когда в новом доме нам вспоминается прежнее жилье, мы попадаем в страну Незыблемого Детства — застывшего, будто край Незапамятного. Это переживание фиксации — фиксации блаженства¹⁶. Переживая в воспоминаниях чувство защищенности, мы успокаиваемся. Укрытие должно оберегать воспоминания, сохраняя их образную ценность. Воспоминания о внешнем мире никогда не имеют той тональности, что присуща воспоминаниям о доме, к которым мы присоединяем ценности воображения. Не становясь историками в полном смысле, мы всегда остаемся немного поэтами, и наши эмоции, быть может, — всего лишь отражение утраченной поэзии.

Подходя к образам дома так, чтобы не разрушить единство памяти и воображения, мы надеемся дать почувствовать психологическую емкость образа, волнующего нас глубже, чем можно предположить. Вероятно, в стихах сильнее, чем в воспоминаниях, ощутима для нас поэтическая глубина пространства дома.

Учитывая все это, на вопрос о самом ценном благе дома мы бы ответили: дом — пристанище мечты, дом — убежище мечтателя, дом позволяет нам грезить в мире и покое. Не только мысль и опыт утверждают человеческие ценности. Мечте принадлежат ценности, печать которых особенно глубока в душе человека. Воображение обладает еще и преимуществом самоценности. Оно непосредственно наслаждается собственным бытием. И место, где мы жили воображением, самовозрождается в новой грезе. Воспоминания о прежних жилищах вновь переживаются нами как грезы, и именно поэтому дома прошлого бессмертны в нашей душе.

Теперь задача понятна: мы должны показать, что дом — одна из самых мощных сил, интегрирующих человеческие мысли, воспоминания и грезы. Связующий принцип этой интеграции — воображение. Прошлое, настоящее и будущее придают дому импульсы различной динамики, нередко эти импульсы вступают во вза-

имодействие, то противоборствуя, то стимулируя друг друга. Дом вытесняет случайное, незначащее из жизни человека, наставляя его в постоянстве. Если бы не дом, человек был бы существом распыленным. Дом — его опора в ненастоях и бурях житейских. Дом — тело и душа. Это первомир для человека. Прежде чем быть «заброшенным в мир», как учат скороспелые метафизические теории, человек покоится в колыбели дома. И в наших грезах дом — это всегда большая колыбель. Конкретная метафизика не может обойти этот факт, простой факт, тем более что факт этот есть ценность, великая ценность, к которой мы возвращаемся в мечтах. Бытие сразу предстает как ценность. Жизнь начинается хорошо, с самого начала она укрыта, защищена и согрета во чреве дома.

С нашей точки зрения, с точки зрения феноменолога, переживающего истоки, метафизика сознания, которая исходит из момента, когда существо «заброшено в мир», есть метафизика второй позиции. Она опускает вступление, когда бытие есть благобытие, когда существо покоится во благобытии, изначально отождествляемом с бытием. Чтобы проиллюстрировать метафизику сознания, надо ждать опытных результатов того, что человек выброшен вовне, или, согласно стилистике исследуемых образов, изгнан за дверь, отрезан от бытия дома, поставлен в обстоятельства, аккумулирующие враждебность людей, враждебность мира. Но полная метафизика, охватывающая сознание и бессознательное, должна оставить преимущество своих ценностей *внутри*. Во *внутрибытии*, в бытии внутреннем, человека принимает и обнимает тепло. Человеческое существо царит в своеобразном земном раю, растворено в нежности адекватной ему материи. Кажется, в этом материальном раю оно купается в пище, наслаждается изобилием основных благ.

Греза о родном доме, в сокровенной глубине нашей грезы мы причастны первичному теплу, хорошо темперированной материи вещественного рая. В этой среде живут существа-покровители. Мы еще вернемся к материнской сущности дома. Сейчас нам хотелось отметить первичную полноту бытия дома. К ней возвращают нас мечты. И поэт хорошо знает, что дом крепко держит детство «в объятиях».

Дом, полотнище луга, о свет вечерний,
Вы внезапно человеческий лик обретете,
Вы рядом, мы в ваших объятиях, мы вас обнимаем*.

II

Конечно же, благодаря дому локализована значительная часть наших воспоминаний, а если дом несколько усложнен, если в нем

есть подвал и чердак, коридоры и укромные углы, то убежища наших воспоминаний получают все более определенную характеристику. Вся жизнь мы возвращаемся сюда в мечтах. Таким образом, психоаналитику следовало бы уделить внимание этой простой локализации воспоминаний. Как было указано во введении, нам хотелось бы назвать этот вид вспомогательного психоаналитического исследования «топоанализом». Под топоанализом нужно понимать систематическое психологическое исследование ландшафта нашей внутренней жизни. В театре прошлого, каким является память, декорации удерживают персонажей в их главной роли. Иногда мы думаем, будто познаем себя во времени, тогда как мы знаем лишь последовательность фиксаций в некоторых пространствах стабильности нашего существа, которое противится текучести бытия и, даже отправляясь в прошлое на поиски утраченного времени, хочет «остановить» его бег. Во множестве своих сот пространство содержит сжатое время. Для того оно и предназначено.

Если же мы хотим выйти за рамки истории или, даже оставаясь в ее рамках, отделить собственную историю от истории — всегда слишком случайной — запленивших ее людей, мы осознаем, что календарь нашей жизни невозможно представить вне изобразительного ряда. Анализируя свою личность в иерархии некой онтологии, подвергая психоанализу свое бессознательное, затаившееся под первобытным кровом, необходимо (выйдя за пределы обычного психоанализа) *десоциализировать* важнейшие воспоминания, поднять пласт фантазий, которым мы предавались в *пространствах своего одиночества*. Для подобного исследования мечты — более полезный материал, нежели сны. Как показывают эти исследования, фантазии могут сильно отличаться от снов¹⁷.

И тогда, в связи с этими пространствами уединения, топоаналитик выясняет: как велика была та комната? Сильно ли zagrożен был тот чердак? Тепло ли было в том углу? Откуда падал свет? Как в этом пространстве душа познавала тишину? Как наслаждалась она особенной тишиною в разных пристанищах ее одиноких грез?

Здесь пространство — все, ибо время уже не оживляет память. Память — вот что странно! — не фиксирует конкретную длительность, длительность в бергсоновском смысле. Упраздненные длительности нельзя пережить вновь. Их можно лишь помыслить, мысленно расположить на оси абстрактного времени, лишенного какой-либо плотности. Именно благодаря пространству, в пространстве находим мы прекрасные окаменелости времени, и их конкретные формы обусловлены долгим пребыванием в определенном месте. Бессознательное имеет место обитания. Воспоминания недвижны и тем более прочны, чем лучше они размещены в про-

странстве. Локализация воспоминания во времени — всего лишь задача биографа, соответствующая разве что внешней истории человека, истории для внешнего пользования, для сообщения посторонним. Герменевтика — более глубокая, чем биографическое описание, — должна определить центральные точки судьбы, освободив личную историю от соединительной ткани времени, на судьбу не влияющей. Для познания жизни души определение дат не так значимо, как локализация внутренней жизни в пространстве.

Психоанализ слишком часто помещает страсти в контекст «века». На самом деле страсти разгораются и горят в одиночестве. Именно в заточении одиночества зреют вспышки страсти, вынашиваются ее подвиги.

И все пространства нашего одиночества, те пространства, где когда-либо мы страдали от одиночества, наслаждались им, желали его, рисковали потерять, оставляют в нас неизгладимый след. И, говоря со всей определенностью, стирать его из памяти душа не хочет. Интуиция подсказывает ей, что пространства одиночества для нас конститутивны. Даже если эти пространства окончательно вычеркнуты из настоящего и не имеют перспектив на будущее, даже если мы навсегда лишились чердака, потеряли свою мансарду — тот факт, что мы любили чердак, что мы жили в мансарде, пребудет вовеки. Мы вернемся туда в ночных грезах. Эти убежища — наши раковины. И, проходя до конца лабиринт сна, соприкасаясь с областью глубокого сна, мы, быть может, познаем состояние покоя дочеловеческого. Дочеловеческое граничит здесь с до-памятным. Но и днем, когда мы погружаемся в мечты, уединение в простом, узком, тесном убежище вспоминается нам как опыт успокоительного пространства; это пространство не стремится расшириться, оно лишь хочет по-прежнему принадлежать нам. Когда-то наша мансарда могла казаться слишком тесной, слишком холодной зимою и жаркой летом. Зато теперь, в воспоминании, обретенном благодаря мечте, в силу необъяснимого синкретизма мансарда стала тесной и просторной, теплой и прохладной; в ней мы неизменно находим успокоение.

III

Здесь, говоря об основах топоанализа, мы должны подчеркнуть один нюанс. Мы отметили, что бессознательное имеет место жительства. Следует добавить, что это прекрасное, удачное место жительства. Бессознательное обитает в пространстве полного блаженства. Нормальное бессознательное умеет повсюду расположиться с удобством. Психоанализ приходит на помощь бессозна-

тельному в тех случаях, когда оно не находит себе места, ибо его грубо выгнали или хитростью вытеснили из дома. Однако психоанализ скорее будоражит, чем успокаивает. Психоанализ призывает личность жить вне обиталищ бессознательного, открыться жизненным приключениям, выйти из своей скорлупы. Естественно, такое воздействие благотворно. Ведь внутренняя сущность должна обрести внешнюю судьбу. Сопутствуя психоанализу в этом целительном воздействии, следовало бы провести топоанализ всех пространств, которые зовут нас выбраться из скорлупы. Сосредоточившись в нашем исследовании на грезах покоя, мы не должны забывать о других грезах — о мечтах путника, идущего по дороге.

Ведите меня, дороги!..

говорит Марселина Деборд-Вальмор, думая о родной Фландрии («Ручей Ла Скарп»).

Прекрасен такой динамичный объект, как тропинка! Как точно запечатлены в сознании мускулов знакомые тропинки среди холмов! Вся эта динамика отражена Жаном Кобером в одной строчке:

О ритм дорог моих!

(«Пустыни»: *Caubère J. Déserts*. Ed. Debresse, p. 38)

Динамичное воспоминание о дороге, взбирающейся по холму, рождает во мне уверенность, что у самой дороги есть мускулы — мускулы противодействия. Хорошее упражнение — вот так вспомнить ту дорогу в своей парижской комнате. Написав эту страницу, я чувствую себя свободным от ежедневной прогулки: у меня нет сомнений, что сегодня я уже выходил из дома.

Мы бы обнаружили множество опосредующих звеньев между реальностью и символами, если бы приписывали вещам все движения, о которых они напоминают. Мечтая на обочине тропинки, посыпанной желтым песком, Жорж Санд видит, как течет жизнь. «Что может быть прекраснее дороги? — пишет она. — Это символ и образ деятельной и многоликой жизни» («Консуэло»: *Consuelo*. II, p. 116).

Каждый мог бы рассказать о своих дорогах, перекрестках, скамейках. Каждый должен составить кадастр утраченных ландшафтов. По словам Торо, в душе его начертан план полей. А Жан Валь написал:

Живых оград извивы
Храню в моей душе.

(«Стихотворения»: *Poèmes*, p. 46)

Так мы храним в себе мир чертежей нашей жизни. От них не требуется особой точности. Они должны лишь соответствовать по тональности характеру нашего внутреннего пространства. Но какую книгу пришлось бы написать, чтобы определить все эти проблемы? Пространство зовет к действию, но действию предшествует работа воображения. Оно косит и пашет. Следовало бы отметить благотворность всех этих воображаемых действий. Психоанализом накоплены наблюдения над проективным поведением, над характерами экстравертов, всегда готовых проявить внешне свои сокровенные впечатления. Топоанализ экстериоризации, возможно, определил бы точнее проективное поведение, описывая грезы о предметах. Однако в данной работе мы не в состоянии заняться, как следовало бы, двойной геометрией, двойной физикой воображаемого мира экстраверсии и интроверсии. Впрочем, нам не кажется, что эти физики психически равнозначны. Наши исследования посвящены именно сфере внутреннего — сфере, психическая значимость которой доминирует.

Итак, мы доверимся силе притяжения пространств сокровенной жизни. Подлинно сокровенное не отталкивает. Все пространства сокровенного отличаются притягательностью. Повторим еще раз: их бытие есть благобытие. Вот почему топоанализ несет печать топофилии. Такую ценностную направленность мы и должны придать изучению всех видов жилища.

IV

Ценности убежища так просты, так глубоко укоренены в бессознательном, что их возвращает нам простое напоминание, — подробное описание здесь излишне. Оттенок все скажет о цвете. Слово поэта, попавшее точно в цель, приводит в движение глубинные пласты нашей души.

Излишняя живописность жилища может маскировать его сокровенную суть. Такова правда жизни, и это тем более истинно для жизни воображения. Подлинные дома воспоминаний, дома, постоянно притягивающие наши мечты, неиссякаемые источники ониризма противятся описанию. Описывать их — значит кого-то в них *привести*. Возможно, о настоящем позволительно сказать все, но не о прошлом! Первый и важнейший в онирическом отношении дом должен оставаться в полумраке. Он имеет отношение к литературе глубин — к поэзии, а не к литературному красноречию, которому нужны чужие романы для исследования внутренней жизни. Все, что я должен сказать о доме своего детства, — это именно то, что приведет меня самого в состояние мечтательнос-

ти, что приоткроет для меня дверь фантазии, позволяющей вновь *обрести покой* в минувшем. Тогда я смогу надеяться, что написанное мной донесет какие-то верные звучания: голос, такой далекий в моей душе, что его узнают все, кто прислушивался к глубинам памяти, к тому, что на самом дне, а быть может, и за гранью памяти, к пластам прапамяти. Мы способны указать другим только *путь* к тайне, но объективно выразить тайну мы не можем. Тайное никогда не бывает вполне объективным. Мы направляем ониризм по этому пути, не более¹⁸.

Зачем, к примеру, рисовать план комнаты, которая в действительности была *моей* комнатой, описывать каморку *в глубине* чердака, говорить, что из окна, между гребнями кровель, виднелись холмы. Только я, вспоминая о минувшем веке, могу открыть глубокий стенной шкаф, все еще сохранивший для меня одного неповторимый аромат — запах винограда, который сушится в решете. Запах винограда! Он почти неуловим, надо напрячь воображение, чтобы его почувствовать. Но я и так уже сказал слишком много. Скажи я больше — читатель не открыл бы в собственной вновь обретенной комнате единственный шкаф, шкаф с неповторимым запахом, символизирующим сокровенное бытие. Чтобы передать ценности сокровенного, необходимо, как это ни парадоксально, побудить читателя прервать чтение. И в тот момент, когда глаза уже не смотрят в книгу, воспоминание о моей комнате может приоткрыть двери ониризма для другого. А когда с читателем говорит поэт, душа отзывается, и этот осязаемый отклик души пробуждает в человеке, по словам Минковского, энергию истока.

Итак, с принятой нами точки зрения философии литературы, философии поэзии, есть смысл в таких выражениях, как «запись комнаты», «прочтение комнаты», «прочтение дома». Едва открыв стихотворение, почти сразу, с первых же слов читатель, «прочитывающий комнату», прерывает чтение и погружается в размышления о каком-то прежнем жилище. Вам хотелось сказать о своей комнате все, вам хотелось вызвать у читателя интерес к себе, а вы между тем приоткрыли для него дверь фантазии. Ценности сокровенного столь всепоглощающи, что читатель уже не «прочитывает» вашу комнату, — он вернулся в собственный дом. Он уже далеко, он вслушивается в воспоминания об отце или бабушке, о матери или служанке — доброй душе, короче, о том, кто занимает главное место в уголке самых дорогих его воспоминаний.

И дом воспоминаний психологически усложняется. Вслед за прибежищами одиночества возникают спальня, гостиная, в которой царили главные существа. Родной дом обитаем. Ценности сокровенного в нем рассеяны, они не закреплены, подвержены диалектическим превращениям. Сколько рассказов о детстве — если

бы рассказы о детстве были искренними! — где говорится, что ребенок, не имея своей комнаты, обиженно забивается в свой угол!

Но независимо от воспоминаний родной дом вписан в нас физически. Дом — это совокупность органических привычек. Спустя двадцать лет, забыв все безличные лестницы, мы вспомним рефлекс «первой лестницы», мы не споткнемся на той ступеньке, что повыше остальных. Дом откроется нам всем своим преданным существом. Мы тем же жестом отворим скрипучую дверь, в темноте пройдем в глубь чердака. Малейшая щеколда по-прежнему нам послушна.

Дома, в которых мы жили позже, несомненно, придали нашим жстам банальность. Но при возвращении в старый дом после многолетней одиссеи мы внезапно удивляемся тому, что самые неприметные, первичные жесты живы, все так же безошибочны. В целом, родной дом вписывает в нас иерархию различных функций обитания. Мы являем собой диаграмму функций обитания в этом доме, и другие наши жилища — лишь вариации на основную тему. «Привычка» — слишком избитое слово, чтобы выразить чувственную связь не забывающего тела с незабываемым домом.

Но эта область детальных воспоминаний, естественно сохраняемых именами вещей и людей, живших в родном доме, может быть предметом изучения обычной психологии. Более смутны, не так отчетливы воспоминания о грезах, и обрести их вновь мы можем только с помощью поэтической медитации. Поэзия — в этом величие ее назначения — возвращает нас в ситуацию грез. Родной дом — больше, чем место обитания, это место грез. Каждый его закоулок был прибежищем фантазии. И нередко прибежище определяло характер грез. Там мы привыкли мечтать по-особому. Дом, комната, чердак, где мы оставались в одиночестве, — в этой обстановке мы мечтали без конца, и только поэзия способна воплотить эти мечты в законченном творении. Если вернуть всем уединенным уголкам их функцию — быть прибежищами грез, то можно сказать (как я уже отмечал в одной из предыдущих работ¹⁹), что у каждого из нас есть онирический дом, дом воспоминания-грезы, затерянный где-то во тьме, за гранью реального прошлого. Этот онирический дом, как я говорил, — крипта родного дома. Для нас это ось, вокруг которой обращаются интерпретация мечты мыслью и, наоборот, интерпретация мысли мечтой. Слово «*интерпретация*» придает излишнюю жесткость этому обращению. На самом деле перед нами нерасторжимое единство образа и воспоминания, функциональное смешение воображения и памяти. Психологические история и география в их позитивности не могут служить пробным камнем для определения *подлинного бытия* нашего детства. Детство, несомненно, больше, чем реальность. Для испытания нашей при-

вязанности к родному дому, с годами неизменной, греза обладает куда большей силой, чем мысль. Именно силы бессознательного фиксируют самые далекие воспоминания. Если бы в родном доме не существовал компактный центр грез покоя, то разнообразные обстоятельства, окружающие реальную жизнь, заглушили бы наши воспоминания. За исключением нескольких медалей с чеканным изображением предков, в памяти детства хранятся лишь стертые монеты. Именно в плане грез, а не фактов детство остается в нас живым и поэтически продуктивным. Благодаря этому непреходящему детству мы храним поэзию прошлого. Онирически жить в родном доме значит не просто жить в нем в воспоминаниях; это означает жить в несуществующем доме так, как мы в нем мечтали.

Какое преимущество глубины свойственно детским грезам! Счастлив ребенок, который обладал — поистине обладал — часами одиночества! Благоговенно, полезно для ребенка некоторое время поскучать, познавая диалектику неумных игр и беспричинной скуки, просто скуки. Александр Дюма в своих «Воспоминаниях» рассказывает, что в детстве он испытывал скуку и даже плакал от скуки. Видя его скучающим и в слезах, мать спрашивала: «Отчего плачет Дюма?» — «Дюма плачет, потому что льются слезы», — отвечал шестилетний ребенок. Конечно, это анекдот, из тех, что так часто встречаются в мемуарах. Но как точно отражена в нем абсолютная скука, скука, не связанная с отсутствием товарищей по играм. Разве не случается, что дети бросают игру и забиваются в дальний угол чердака, где можно поскучать? Чердак моей скуки, сколько раз я с сожалением вспоминал о тебе, когда суeta жизни отнимала у меня крохи свободы.

Итак, помимо позитивных ценностей защиты в родном доме утверждаются ценности воображения, последние ценности, которые остаются, когда нет самого дома. Центры скуки, одиночества, грез вместе составляют онирический дом, более долговечный, нежели рассеянные в родном доме воспоминания. Нужен был бы продолжительный феноменологический поиск, чтобы определить все эти ценности воображения, передать глубину области грез, где коренятся воспоминания.

И не забудем, что именно эти ценности воображения передаются поэзией от души к душе. Чтение стихов — главным образом и прежде всего греза.

V

Дом — воплощение образов, дающих человеку опору или иллюзию устойчивости. Воображение без конца заново рисует реальность

нашего дома: дифференцируя все эти образы, мы описали бы душу дома, то есть раскрыли бы истинную психологию дома.

Для того чтобы упорядочить эти образы, представляется необходимым рассмотреть две главные связующие темы.

1. В нашем воображении дом предстает как некая вертикальная сущность. Дом возвышается. Его отличия определяются по вертикали. Дом пробуждает в нас сознание вертикальности.

2. В воображении дом предстает как сущность концентрическая. Он пробуждает в нас сознание центральности²⁰.

Конечно, эти темы сформулированы весьма абстрактно. Однако доказать примерами их психологически конкретный характер не составит труда.

Вертикальное измерение дома обеспечено полярностью подвала и чердака. Проявления этой полярности столь глубоки, что за ними открываются как бы два совершенно разных направления феноменологии воображения. В самом деле, можно противопоставить рациональность крыши и иррациональность подвала, что вряд ли нуждается в комментариях. Крыша с первого взгляда обнаруживает свое предназначение — служить человеку укрытием от дождя и солнца. Географы подчеркивают, что в каждой стране форма крыши — один из знаков, позволяющих всего вернее судить о климате. Наклон крыши подлежит «истолкованию». Даже грезы здесь рациональны; с точки зрения мечтателя, островерхая кровля рассекает облака. Чем ближе крыша, тем яснее мысли. На чердаке мы с удовольствием рассматриваем перекрытия — мощный скелет кровли. Мы приобщаемся к прочной плотничьей геометрии.

Подвал, несомненно, не лишен полезных свойств. Мы можем найти ему рациональное оправдание, перечислив все его удобства. Однако прежде всего подвал воплощает *темную сущность* дома; он причастен к тайным подземным силам. Греза о подвале отдает нас во власть иррациональности глубин.

Вертикальная биполярность дома ощутима для тех, кто настолько восприимчив к функции обитания, что превратил ее в реплику фантазии к функции строительства. Верхние этажи, чердак — мечтатель «возводит» их и перестраивает заново, даже если они уже построены. Греза в ясной вышине, мы находимся — повторяем — в рациональной зоне интеллектуализированных проектов. Что же касается подвала, подверженный страстям обитатель активизирует его глубину, роая все дальше и дальше. Реальность не удовлетворяет, и за работу принимается воображение. Углубляясь в недра земли, фантазия не знает предела. Позже мы приведем пример ультраподвальных грез. А пока останемся в пространстве,

поляризованном чердаком и подвалом, и посмотрим, как можно проиллюстрировать с его помощью тончайшие психологические нюансы.

Психоаналитик К.Г. Юнг использует двойной образ подвала и чердака, описывая живущие в доме страхи. Так, в книге «Человек в поисках своей души» мы найдем сравнение, объясняющее свойственную разумным существам надежду «уничтожить автономию комплексов путем их переименования». Вот это сравнение. «Сознание ведет себя совсем как человек, который, услышав подозрительный шум в подвале, бросается на чердак, где убеждает-ся в том, что воров нет и что, следовательно, шум всего лишь померещился ему. На самом же деле спуститься в подвал этот осторожный человек так и не отважился»²¹.

Именно в той мере, в какой используемая Юнгом иллюстрация убедительна для читателя, он феноменологически переживает обе разновидности страха: страх чердачный и подвальный. Вместо того, чтобы смело открыть подвал (бессознательное), «осторожный человек», по Юнгу, ищет доказательств своей храбрости на чердаке. Бывает, что крысы и мыши затевают на чердаке шумную возню. Но стоит появиться хозяину — и они тихо шмыгнут в норки. В подвале действуют существа не столь резвые и куда более таинственные. Чердачные страхи легко поддаются «рационализации». Рационализация подвальных страхов — дело не такое скорое и ясное, даже для того, кто посмелее, чем юнговский персонаж; здесь рационализация никогда не является окончательной. На чердаке ночные страхи всегда рассеиваются с наступлением дня. В подвале темно и днем, и ночью. Даже спускаясь туда со свечой, видишь пляску теней на окутанных мраком стенах.

Если, вдохновляясь пояснительным примером Юнга, мы полностью осознаем психологическую реальность, мы придем к союзу психоанализа и феноменологии; на этом союзе мы будем постоянно настаивать, стремясь осмыслить человеческий феномен. Необходимо феноменологическое понимание образа, чтобы он мог обрести психоаналитическую эффективность. В данном случае феноменолог воспримет образ психоаналитика с сочувственным трепетом. Он воскресит эти страхи в их первичности и специфике. При нашей цивилизации, когда повсюду сияет одинаковый свет и подвалы оснащены электричеством, спускаясь туда, мы уже не берем с собой свечу. Бессознательное неподвластно цивилизации. Оно спускается в погреб со свечкой. Психоаналитик не может удовлетвориться поверхностным слоем метафор или сравнений, и феноменолог в исследовании образов должен идти до конца. И здесь, ничего не редуцируя, не объясняя, не сравнивая, феноменолог будет доводить до крайности преувеличение. Так, вмес-

те читая новеллы Эдгара По, феноменолог и психоаналитик раскроют в них значение осуществления: в этих новеллах представлено осуществление детских страхов. Читатель, «отдавшийся» чтению, услышит за стеной мяуканье проклятого кота, символизирующего неискупленные грехи²². Подвальный мечтатель знает, что стены подвала уходят в землю, что по ту сторону стены в один ряд кирпичей — *вся земля*. Это усиливает драматизм, страх разрастается до преувеличения. Но чего стоит страх, если в нем нет преувеличения?

Полный сочувственного трепета, феноменолог принимает чутким ухом «к самому безумию», как пишет поэт Тоби Марселен. Подвал — это погребенное безумие, в нем замурованы трагедии. Рассказы о подвалах — свидетелях преступлений — оставляют в памяти неизгладимое впечатление; оживлять его неприятно: у кого возникнет желание перечитывать «Бочонок амонтильядо»? Здесь драма слишком поверхностна, но сюжет эксплуатирует естественные страхи, присущие двойственной природе человека и дома.

Не станем составлять досье человеческих трагедий; рассмотрим некоторые «ультраподвалы», и мы легко убедимся, что подвальная греза неодолимо усиливает реальность.

Если дом мечтателя находится в городе, нередко хозяин грезит о том, чтобы в подземной глубине распространить свою власть на окрестные подвалы. Под его домом должны быть подземелья сказочного замка, потайные ходы под крепостными стенами, укрепления и рвами свяжут сердцевину замка с дальним лесом. Замок вырастал на холме, а разветвленные подземелья были его корнями. Какую мощь обретет обыкновенный дом, выстроенный над сетью подземных ходов!

С подобными ультраподвалами мы сталкиваемся в романах Анри Боско, большого мастера домашней грезы. Под домом «Антиквара» расположена «сводчатая ротонда, откуда ведут четыре двери». Четыре двери выходят в коридоры, которым как бы *подвластны* четыре стороны света подземного горизонта. Открывается восточная дверь, и «мы идем далеко под землей, под домами квартала...» Эти страницы романа несут отпечаток сновидений с блужданием по лабиринтам. Но лабиринты коридоров «со спертým воздухом» дополнены ротондами и часовнями, святилищами тайны. Таким образом, подвал Антиквара, если можно так выразиться, онирически усложнен.

Читателю помогут в его изучении сны, связанные либо с мучительным преодолением коридоров, либо с удивительными видениями подземных дворцов. Здесь можно потеряться (в прямом и переносном смысле). Вначале читатель не вполне улавливает литературную необходимость столь сложной геометрии. Вот когда

феноменологический анализ покажет свою эффективность. Что нам подсказывает феноменологическая установка? Она воспитывает в нас гордость читателя, дающую иллюзию соучастия в творческой работе автора. Такая установка не может возникнуть при первом чтении книги. Оно оставляет читателя слишком пассивным. Он еще похож на ребенка, которого книга развлекает. Но каждая хорошая книга, едва мы закончили ее читать, должна быть тут же перечитана заново. После эскиза, каковым является первое чтение книги, мы приступаем к творческому чтению. Теперь нужно ознакомиться с *задачей* автора. Второе, третье чтение... и мы постепенно приходим к решению задачи. Незаметно мы проникаемся иллюзией, что задача и решение — наши собственные. «Мы сами должны были бы это написать», — такой психологический оттенок делает читателя феноменологом. До тех пор, пока этот нюанс ему недоступен, он остается психологом или психоаналитиком.

Какую же литературную задачу ставит Анри Боско, описывая свой ультраподвал? Он конкретизирует в центральном образе основную направленность романа — романа о *подпольных происках*. Здесь эту старую метафору иллюстрирует изображение разветвленных подземелий, сети галерей, ряда камер, с дверьми, нередко запертыми на засов. Вот где рождаются секретные замыслы, куются планы. Действие романа продвигается под землей. Поистине, мы попадаем в сокровенное пространство подкопа.

Именно в таком подполье антиквары, плетущие интригу романа, пытаются вершить судьбы. Подвал Анри Боско с его разветвленной геометрией — это ткацкий станок судьбы. Сам герой, повествующий о своих приключениях, — обладатель перстня судьбы, кольца с камнем, на котором начертаны древние знаки. Затем антикваров — в прямом смысле подпольные, инфернальные — потерпят крах. В тот самый момент, когда великая любовь должна соединить судьбы, в мозгу проклятого дома гибнет одно из прекраснейших созданий романиста, сильфида, обитательница сада и башни, существо, призванное дарить счастье. Для читателя, достаточно чуткого к аккомпанементу космической поэзии, активно звучащему в психологической прозе Боско, многие страницы романа будут свидетельствовать о драматическом конфликте между воздушной и земной стихиями. Но чтобы приобщиться к таким драмам, нужно перечитать роман и суметь переключить свой интерес или держать при чтении в поле внимания и людей, и вещи, ничего не упуская в антропокосмической ткани человеческой судьбы.

В другом доме, куда приводит нас писатель, ультраподвал уже не связан с инфернальными планами злодеев. Этот подвал впол-

не естествен, вписан в природу подземного мира. Следуя за Анри Боско, мы станем обитателями дома с космическими корнями.

Дом с космическими корнями предстает перед нами как каменное растение. Он вырастает из скалы и тянется башней к небу.

Герой романа «Антиквар», застигнутый врасплох во время нескромного визита, принужден скрыться в подвале. Однако интерес повествования сразу же переключается с реального на космическое. Факты — лишь повод к описанию грез. Вначале мы все еще находимся в лабиринте высеченных в скале коридоров. Внезапно путь в ночи преграждает водоем. Описание событий романа прерывается. Мы сможем оценить по достоинству эту страницу, только восприняв ее сквозь призму собственных ночных грез. В повествование вплетена грандиозная фантазия, неподдельная в деталях. Прочтем эту поэму космического подземелья.

«Прямо у моих ног во тьме возникла вода.

Вода!.. Огромный водоем!.. И какая вода!.. Черная, сонная, безупречно гладкая поверхность — ни морщинки, ни пузырька.

У этой воды не было начала, не было истока. Она стояла здесь тысячелетиями, скованная скалистой породой, расстилалась беспрепятственным цельным полотнищем; в каменной оправе она сама стала камнем — темная, застывшая, пленница царства минералов. Этот мир теснил ее своей тяжелой массой, подавлял своей громадой. Вода словно переродилась под спудом, просачиваясь сквозь толщу известняка, хранящего ее тайну. Она стала самым плотным текучим веществом подземной скалы. Непрозрачная, необычно густая²³, она превратилась в неведомую жидкость, заряженную свечением, озарявшим поверхность мимолетными вспышками. Знаменье тайных сил, дремлющих в глубине, эти электрические сполохи говорили о скрытой жизни и грозном могуществе еще не пробудившейся стихии. Я вздрогнул»²⁴.

Мы чувствуем: эту дрожь вызывает не простой человеческий страх, а космический, антропокосмический ужас, в котором жив отголосок великого мифа о человеке во власти первобытной стихии. Из высеченного в скале подвала через подземный ход к спящему омуту — из мира, построенного человеком, мы попали в мир воображения, из романа перенеслись в область поэзии. Но реальность и греза отныне слились. Дом, подвал, недра земли обретают глубинное единство. Дом стал природным существом, одним целым со скалой и водой, пробивающейся сквозь толщу земли. Гигантское каменное растение — дом не мог бы расти, если бы его не питали подземные воды. Так греза расширяется и растет, не зная границ.

Космическая фантазия прозы Боско умиротворяет читателя, побуждая его разделить покой, свойственный глубоким ониричес-

ким состояниям. Повествование живет в приостановленном времени, что способствует углублению психологизма. Теперь может быть продолжен рассказ о реальных событиях, получивший подпитку космизма и фантазии. И подвал Боско от подземного водоема вновь приводит к лестнице. После поэтической паузы описание возвращается к заданному маршруту. «В скале была вырублена лестница, винтом уходящая вверх. Она была узкой и крутой. Я стал подниматься». Извлеченный благодаря винтовой лестнице из земных недр, мечтатель вступает в область возвышенных приключений. В самом деле, по извилистым и узким переходам читатель в конце концов добирается до башни. Это идеальная башня, очаровывающая любого, кто видел в мечтах старинный замок: она «совершенно круглая» и окутана «слабым светом», падающим сквозь «узкие прорези окон». В ней сводчатые потолки. Начало начал самоуглубленного мечтанья — сводчатый потолок! В его центре — уходящее в бесконечность отражение сокровенного бытия. Неудивительно, что обительницей комнаты в башне оказывается нежная юная дева. Здесь живут воспоминания об одержимой страстями прабабушке. Круглая комната под сводом одинока в вышине. Возвышаясь в пространстве, она хранит прочное.

На молитвеннике девушки, унаследованном от прабабушки, начертан девиз:

«В миндалине всегда живет цветок».

Этот изумительный девиз придает и дому, и комнате незабываемую атмосферу душевной сосредоточенности. Возможен ли более сгущенный, более точный в своей центростремительности образ сокровенного, нежели греза о будущем цветка, еще спрятанного, свернутого в семени? Как хочется, чтобы не счастье, но предвкушение счастья осталось в оболочке круглой комнаты!

Итак, дом, изображенный Боско, устремлен от земли к небу. Ему придает вертикальность башня, восходящая из земных недр и водных глубин к обители души, верящей небесам. Такой дом, возведенный писателем, иллюстрирует вертикальность, свойственную человеку. Этот дом обладает онирической полнотой. Он драматизирует два полюса домашних грез. Он дарует башню тем, кто, возможно, не знал и голубятни. Башня — творение иного века. Без прошлого она ничто. Башня-новостройка — насмешка, да и только! Но у нас есть книги, дарящие нашим грезам тысячи обителей. Кому не приходилось проводить романтические часы в башнях из книг? Эти часы к нам возвращаются. Они нужны воображению. Башня — нота великих грез на обширной клавиатуре произведений, затрагивающих функцию обитания. С тех

пор, как прочел «Антиквара», я столько раз поселялся в башне Анри Боско!

Башня и ультраглубокие подземелья вытягивают изучаемый нами дом в двух направлениях. Этот дом, по нашему мнению, воплощает в укрупненных масштабах вертикальность жилищ более скромных, которые, однако, нуждаются в дифференциации по высоте для того, чтобы удовлетворить наше воображение. Приведем нам быть архитектором онирического дома, мы бы выбрали между домом-терцией и домом-квартой. Дом-терция, простейший с точки зрения обоснования высоты, имеет подвал, первый этаж и чердак. Дом-кварт имеет дополнительный этаж между первым этажом и чердаком. Стоит добавить еще один этаж, третий, — и грезы путаются. В онирическом доме топоанализ умеет считать лишь до трех или до четырех.

Лестницы соединяют нижний уровень с третьим и четвертым. Все они разные. По лестнице, ведущей в подвал, мы всегда спускаемся. В памяти остается именно спуск: им и характеризуется ониризм этой лестницы. По лестнице в спальню можно и подниматься, и спускаться. Это более банальный путь. Он привычен. Двенадцатилетний мальчишка разыгрывает на этой лестнице гаммы подъема, упражняясь в терциях и квартах, пытаясь даже брать квинты. Больше всего ему нравится преодолевать одним махом по четыре ступеньки. Четыре... еще четыре... что за счастье взбираться наверх таким способом!

Наконец, лестница на чердак — круче, она не так гладко обстругана, и по ней всегда поднимаются! Она отмечена знаком подъема к тишайшему уединению. Стоит мне вернуться помечтать на чердак былых времен — и я ни за что оттуда не спущусь!

Психоаналитики сталкиваются со снами о лестницах. Но поскольку в психоанализе необходима обобщающая символика для закрепления интерпретации сна, сложным сочетаниям фантазии и воспоминаний не уделялось достаточно внимания. Вот почему в этом отношении, как и в других, психоанализ подходит для исследования скорее сновидений, чем фантазии. Феноменология воображения способна разобраться в комплексе память-воображение. Чуткое отношение к дифференциации символов — ее необходимое свойство. Поэтическая фантазия, творящая символы, придает домашней атмосфере полисимволическую активность. И воспоминания становятся тоньше. Онирический дом обостряет восприимчивость нашего воображения. Иногда в памяти запечатлеваются несколько ступенек — свидетельство того, что уровни помещений в родном доме незначительно различались²⁵. В такую-то комнату вела не простая дверь, а дверь с тремя ступеньками. Стоит мысленно со-

ким состояниям. Повествование живет в приостановленном времени, что способствует углублению психологизма. Теперь может быть продолжен рассказ о реальных событиях, получивший подпитку космизма и фантазии. И подвал Боско от подземного водоема вновь приводит к лестнице. После поэтической паузы описание возвращается к заданному маршруту. «В скале была вырублена лестница, винтом уходящая вверх. Она была узкой и крутой. Я стал подниматься». Извлеченный благодаря винтовой лестнице из земных недр, мечтатель вступает в область возвышенных приключений. В самом деле, по извилистым и узким переходам читатель в конце концов добирается до башни. Это идеальная башня, очаровывающая любого, кто видел в мечтах старинный замок: она «совершенно круглая» и окутана «слабым светом», падающим сквозь «узкие прорези окон». В ней сводчатые потолки. Начало начал самоуглубленного мечтанья — сводчатый потолок! В его центре — уходящее в бесконечность отражение сокровенного бытия. Неудивительно, что обительницей комнаты в башне оказывается нежная юная дева. Здесь живут воспоминания об одержимой страстями прабабушке. Круглая комната под сводом одинока в вышине. Возвышаясь в пространстве, она хранит прошлое.

На молитвеннике девушки, унаследованном от прабабушки, начертан девиз:

«В миндалине всегда живет цветок».

Этот изумительный девиз придает и дому, и комнате незабываемую атмосферу душевной сосредоточенности. Возможен ли более сгущенный, более точный в своей центростремительности образ сокровенного, нежели греза о будущем цветка, еще спрятанного, свернутого в семени? Как хочется, чтобы не счастье, но предвкушение счастья осталось в оболочке круглой комнаты!

Итак, дом, изображенный Боско, устремлен от земли к небу. Ему придает вертикальность башня, восходящая из земных недр и водных глубин к обители души, верящей небесам. Такой дом, возведенный писателем, иллюстрирует вертикальность, свойственную человеку. Этот дом обладает онирической полнотой. Он драматизирует два полюса домашних грез. Он дарует башню тем, кто, возможно, не знал и голубятни. Башня — творение иного века. Без прошлого она ничто. Башня-новостройка — насмешка, да и только! Но у нас есть книги, дарящие нашим грезам тысячи обителей. Кому не приходилось проводить романтические часы в башнях из книг? Эти часы к нам возвращаются. Они нужны воображению. Башня — нота великих грез на обширной клавиатуре произведений, затрагивающих функцию обитания. С тех

пор, как прочел «Антиквара», я столько раз поселялся в башне Анри Боско!

Башня и ультраглубокие подземелья вытягивают изучаемый нами дом в двух направлениях. Этот дом, по нашему мнению, воплощает в укрупненных масштабах вертикальность жилищ более скромных, которые, однако, нуждаются в дифференциации по высоте для того, чтобы удовлетворить наше воображение. Приведем нам быть архитектором онирического дома, мы бы выбирали между домом-терцией и домом-квартой. Дом-терция, простейший с точки зрения обоснования высоты, имеет подвал, первый этаж и чердак. Дом-кварт имеет дополнительный этаж между первым этажом и чердаком. Стоит добавить еще один этаж, третий, — и грезы путаются. В онирическом доме топоанализ умеет считать лишь до трех или до четырех.

Лестницы соединяют нижний уровень с третьим и четвертым. Все они разные. По лестнице, ведущей в подвал, мы всегда спускаемся. В памяти остается именно спуск: им и характеризуется ониризм этой лестницы. По лестнице в спальню можно и подниматься, и спускаться. Это более банальный путь. Он привычен. Двенадцатилетний мальчишка разыгрывает на этой лестнице гаммы подъема, упражняясь в терциях и квартах, пытаясь даже брать квинты. Больше всего ему нравится преодолевать одним махом по четыре ступеньки. Четыре... еще четыре... что за счастье взбираться наверх таким способом!

Наконец, лестница на чердак — круче, она не так гладко обстругана, и по ней всегда поднимаются! Она отмечена знаком подъема к тишайшему уединению. Стоит мне вернуться пометать на чердак былых времен — и я ни за что оттуда не спущусь!

Психоаналитики сталкиваются со снами о лестницах. Но поскольку в психоанализе необходима обобщающая символика для закрепления интерпретации сна, сложным сочетаниям фантазии и воспоминаний не уделялось достаточно внимания. Вот почему в этом отношении, как и в других, психоанализ подходит для исследования скорее сновидений, чем фантазии. Феноменология воображения способна разобраться в комплексе память-воображение. Чуткое отношение к дифференциации символов — ее необходимое свойство. Поэтическая фантазия, творящая символы, придает домашней атмосфере полисимволическую активность. И воспоминания становятся тоньше. Онирический дом обостряет восприимчивость нашего воображения. Иногда в памяти запечатлеваются несколько ступенек — свидетельство того, что уровни помещений в родном доме незначительно различались²⁵. В такую-то комнату вела не простая дверь, а дверь с тремя ступеньками. Стоит мысленно со-

средоточиться на подробностях, касающихся высоты нашего старого дома, и все его подъемы и спуски вновь оживают в своей динамике. Тут уже невозможно быть одноэтажной личностью, по выражению Жюэ Буске («этот человек одноэтажен: подвал у него на чердаке»)²⁶.

Для контраста — несколько замечаний относительно онирически неполноценных домов.

В Париже домов нет. Жители великого города существуют в коробках, нагроможденных одна на другую. «Наша парижская комната, замкнутая четырьмя стенами, — говорит Поль Клодель, — это своего рода геометрическое место, обычная нора, где мы навешали картинок, наставили безделушек и шкафов в шкаф»²⁷. Номер дома, номер этажа определяют местонахождение «обычной норы», однако наше обиталище лишено как окружающего пространства, так и свойства вертикальности. «Дома укреплены на почве с помощью асфальта, чтобы они не провалились»²⁸. Дом не имеет корня. Мечтателю такое и вообразить невозможно: у небоскребов нет подвала. От самой мостовой до крыши громоздятся друг на друга комнаты, и весь город накрыт шатром неба, под которым нет горизонта. У городских зданий есть только *внешняя* высота. Лифты обесценивают геройство покорителей лестниц. Отныне нет никакой доблести в том, чтобы поселиться в самом поднебесье. «Мой дом» — попросту некая горизонтальная плоскость, не более того. Помещения квартиры зажаты в тиски одноэтажности, тем самым упразднен один из фундаментальных принципов различения и классификации ценностей домашней жизни. Наряду с отсутствием ценностей вертикальности следует отметить и то, что в больших городах дома чужды космизму. Они утратили связь с природой. Отношения между жилищем и окружающим пространством искусственны. Все машинизировано, и для сокровенной жизни здесь нет места. «Улицы будто шланги, всасывающие людей» (*Picard M. La fuite devant Dieu*).

Отныне дому неведомы космические драмы. Случается, что ветер разобьет черепицу на крыше, и это может стоить жизни прохожему. Только запоздалый прохожий становится жертвой преступления крыши. Молния на мгновение вспыхивает за оконным стеклом. Но дом не содрогается от ударов грома. Ему не передается наш трепет. В домах, тесно прижавшихся друг к другу, нам не так страшно. В Париже буря не кажется мечтателю тем олицетворением враждебной силы, каким является она для обитателя одиноко стоящего дома. Нам это станет понятнее, когда мы рассмотрим в последующих главах *положение дома во вселенной*, которое, в свою очередь, представляет для нас конкретный вариант ситуа-

ции человека в мире, получающей нередко чисто метафизическую трактовку.

Но здесь для философа, верящего в целительную силу мечты о просторах, остается открытой одна проблема: каким образом можно способствовать космизации внешнего пространства, находясь в городской комнате? Расскажем для примера о решении проблемы городского шума одним парижским мечтателем.

Когда бессонница — бич философов — особенно сильно донимает меня из-за мучительного городского шума, когда глубокой ночью на площади Мобер режут автомобили, грохочут грузовики и я проклинаю участь горожанина, мне помогает успокоиться вживание в метафору океана. Как известно, город напоминает шумное море. Много раз говорилось о том, что ночью в Париже слышен неумолчный рокот прилива и отлива. С помощью этого штампа я создаю искренний образ, свой собственный, настолько мой, как если бы его придумал я сам, в соответствии со своей тихой манией всегда считать самого себя субъектом того, о чем я мыслю. Когда гул машин непереносим, я пытаюсь распознать в нем рокот грома — голос, обращенный ко мне, меня бранящий. И я жалею себя. Снова ты попал в бурю, бедный философ, снова несут тебя волны моря житейского! Я погружаюсь в абстрактный и конкретный мир фантазии. Мой диван превращается в лодку, затерявшуюся в волнах; внезапный визг тормозов — это свист ветра в парусах. Вокруг бушует яростный вихрь гудков. Я разговариваю сам с собой, подбадриваю себя: гляди-ка, твоя ладья еще крепка, твой каменный корабль вполне надежен. Спи же, невзирая на бурю. Спи под рокот бури. Спи, отважный герой, счастливцев, осаждаемый волнами.

И я засыпаю, убаюканный шумом Парижа²⁹.

Впрочем, все убеждает меня в том, что для города образ рококущего океана — в «природе вещей», он неподделен, ибо натурализация звуков, смягчающая их враждебность, благотворна. Мимоходом отмечу изящный нюанс этого благотворного образа в молодой поэзии наших дней. Когда в городе рассветает, Ивонна Каруч слышит «гул пустой раковины»³⁰. Мне — «ранней птичке» — этот образ помогает пробуждаться спокойно, естественно. Все образы хороши, лишь бы уметь их использовать.

Мы найдем множество других образов города-океана. Отметим среди них тот, что принадлежит художнику. Отбывая заключение в Сент-Пелажи, Курбе задумал изобразить вид Парижа с высоты тюремной крыши, рассказывает Пьер Куртион³¹. Курбе говорит в письме к одному из друзей: «Я бы написал эту вещь в духе моих марин, с небом бездонной глубины, с городским движением, с домами, куполами, похожими на вздымающиеся валы океана...»

В соответствии с нашим методом, мы старались сохранить интеграцию образов, отрицающую чистую анатомию. Нам пришлось попутно говорить о космизме дома. Однако к этому свойству мы должны будем еще вернуться. Теперь, после того как рассмотрена вертикальность онирического дома, необходимо исследовать, как мы намечали ранее, центры интимизации домашнего пространства, аккумулирующие фантазию.

VI

Прежде всего, следует отыскать в многообразии домашнего пространства центры простоты. Как говорит Бодлер, во дворце «нет ни одного уединенного уголка».

Но простота, которую отстаивают иногда слишком рационально, не является мощным источником ониризма. Здесь надо говорить о первобытности убежища. И за какими-то пережитыми ситуациями откроются ситуации воображаемые. За положительными воспоминаниями, дающими материал для позитивной психологии, нужно заново открыть область первичных образов, которые, возможно, были центрами фиксации запечатлевшихся воспоминаний.

Мы можем продемонстрировать первообразы фантазии непосредственно на примере родного дома как сущности, прочно живущей в нашей памяти.

Находясь в доме, в общей гостиной, поэт убежища грезит о хижине, о гнезде, об уголках, куда ему хотелось бы забиться, как зверю в норку. И так, он живет в пространстве, расположенном за гранью обычных человеческих представлений. Если бы феноменологу удалось пережить подобные первобытные образы, для него, возможно, изменился бы порядок проблем, касающихся поэзии дома. Мы найдем убедительный пример этой концентрированной радости обитания, прочтя одну великолепную страницу книги, в которой Анри Башлен рассказывает о жизни своего отца³².

Дом, где прошло детство Анри Башлена, прост, как никакой другой. Это деревенский дом в одном морванском селении. Однако в этом доме с крестьянскими подсобными помещениями благодаря труду и бережливости отца жизнь семьи течет спокойно и счастливо. В той комнате, освещенной лампой, где отец, поденщик и ризничий, вечерами читает жития святых, в той же самой комнате ребенок переживает свою первобытную грезу. В ней подчеркнут мотив одиночества: воображение рисует жизнь в хижине, затерянной в лесах. Для феноменолога, отыскивающего корни функции обитания, страница Анри Башлена — документ, сильный

своей чистотой. Вот важнейшие строки: «Именно в эти часы я с силой (могу в том поклясться) ощущал, что мы как бы отторгнуты от нашего городка, от Франции и от всего мира. Я упивался фантазией (эти ощущения я хранил в душе), представляя, что мы живем в лесной чаще, в хижине угольщика, хорошо натопленной: мне хотелось услышать, как волки скребутся когтями о прочный гранит нашего порога. Наш дом для меня был хижинкой. В нем я чувствовал себя защищенным от голода и холода. Если мне приходилось дрожать, это была лишь дрожь блаженства» (р. 97). И автор добавляет, вспоминая отца (в романе то и дело используется повествование во втором лице): «Уютно устроившись на стуле, я отдавался ощущению твоей силы».

Итак, писатель приводит нас в центр дома, как в точку излучения силы, в зону наибольшей защищенности. Он погружается в «грезу о хижине», хорошо знакомую тем, кому дороги сказочные образы примитивного жилища. Но чаще всего греза о хижине означает желание жить где-то в другом месте, вдали от нашего загроможденного дома, от городских забот. Это мысленное бегство в поисках подлинного убежища. Башлен счастливее тех, кто мечтает о бегстве в дальние края; он обретает в собственном доме корень грезы о хижине. Стоит ему лишь слегка преобразить мысленно общую комнату и вслушаться в гудение печки в вечерней тишине, когда за окном бушует северный ветер, — и вот прямо посреди своего дома, в световом круге, очерченном лампой, он становится обитателем круглой первобытной хижины. Сколько жилищ оказались бы вставленными одно в другое, если бы воплотились в деталях и в иерархическом порядке все те образы, которые оживляли наши домашние грезы. Сколько рассеянных ценностей могли бы мы собрать, переживая со всей искренностью образы наших грез!

Хижина в описании Башлена предстает как стержневой корень функции обитания. Это простейшее взращенное человеком растение, которому не нужно ветвиться, чтобы выжить. Хижина настолько проста, что она не принадлежит миру воспоминаний, порой слишком красочных. Она принадлежит миру легенд. Это центр легенды. Кто не мечтал о хижине при виде далекого огонька, затерянного в ночи? А углубившись еще дальше в мир легенды, кто не мечтал о хижине отшельника?

Хижина отшельника — вот самая первая гравюра. Подлинные образы — это гравюры. Воображение отпечатывает их в нашей памяти. Они углубляют воспоминания о реально пережитом и становятся воспоминаниями нашего воображения. Хижина отшельника — тема, которая не нуждается в вариациях. Достаточно простого упоминания — и феноменологическое «эхо» стирает все незначущие отзвуки. Хижина отшельника — это гравюра, которой

излишняя красочность способна только повредить. Она черпает подлинность в интенсивности своей сути, сути глагола «обитать». Хижина означает, прежде всего, сосредоточенное одиночество. В мире легенд хижина не может быть общежитием. Пусть географы привозят нам из дальних экспедиций фотографии деревень, состоящих из хижин. Легендарное прошлое трансцендентно по отношению ко всему, что можно видеть, к нашему личному опыту. Нас ведет образ. Мы идем к предельному одиночеству. Отшельник *один* перед Богом, хижина отшельника — антипод монастыря. Вокруг этого сосредоточенного одиночества сияет мир медитации и молитвы, мир вне мира. Хижина не приемлет никаких благ «от мира сего». Она сильна блаженной силой нищеты. Хижина отшельника прославляет бедность. Через отречение от излишеств она открывает для нас абсолют убежища.

Это значение центра сосредоточенного одиночества столь сильно, столь первично, столь безусловно, что дальний огонек служит ориентиром и для менее четко локализованных образов. Разве не слышит Генри Дэвид Торо «рожок в лесной чаще»? Этот «образ» с неопределенным центром, звучание, наполняющее ночную природу, ассоциируется для него с образом покоя и доверия: «Звук этот так же дружелюбен, как и свеча отшельника вдали»³³. И почему, вспоминая долину нашей души, где еще звучат рожки давней поры, мы сразу же без сомнений приемлем общую дружелюбность мира звуков, пробужденного рожком, и озаренного далеким светом мира отшельника? Почему образы, с которыми мы так редко встречаемся в жизни, с такой силой воздействуют на воображение?

Великие образы имеют как историю, так и предысторию, они всегда представляют собой и воспоминание и легенду одновременно. Наше переживание образа никогда не является первым. Каждый великий образ имеет неизмеримую онирическую глубину, и наше личное прошлое накладывает особые краски на этот онирический фон. Вот почему подлинное благоговение перед образом приходит к нам нескоро, с открытием его корней за пределами запечатлевшейся в памяти истории. В царстве абсолютного воображения молодость бывает поздней. Нужно потерять земной рай, чтобы обрести подлинную жизнь в нем, пережить его образы в их реальности, в той абсолютной сублимации, которая возвышает любую страсть. Поэт Виктор-Эмиль Мишле, размышляя о творческом пути другого большого поэта, Вилье де Лиль-Адана, пишет: «Увы! Нужно достичь преклонных лет, чтобы завоевать молодость, освободить ее от пут, чтобы жить, следуя первому порыву».

Поэзия вызывает не столько ностальгию по нашей молодости (это было бы пошло), сколько ностальгию по ее образам. Она да-

рит нам те грезы, которые, должно быть, рождались в нашем воображении «первым порывом» молодости. Эти первообразы, простые гравюры, грезы о хижине вновь пробуждают фантазию. Они возвращают нас в места, где мы жили, в дома, где концентрируется защищенность бытия. Кажется, поселившись в этих образах, внушающих такое чувство устойчивости, мы могли бы зажить иной жизнью, подлинно нашей до глубины души. Созерцание подобных образов, картин, описанных в книге Башлена, вновь и вновь *обращает к первоначальному*. Именно в силу воссоздаваемой, желанной, переживаемой в простых образах первоначальности альбом с изображениями хижин мог бы стать сборником простых упражнений по феноменологии воображения.

Вслед за далеким огоньком хижины отшельника — символом человека бодрствующего — можно рассмотреть обширное досье литературных документов, имеющих отношение к поэзии дома, под знаком горящей за окном лампы. Следовало бы связать этот образ с одной из величайших теорем воображения, относящихся к миру света: «Любой источник света видит». Рембо выразил эту космическую теорему в двух словах: «Перламутр видит»³⁴. Лампа бодрствует, а стало быть, наблюдает. Чем уже световой круг, тем зорче наблюдение.

Лампа в окне — это око дома. В царстве воображения никогда не зажигают лампу на улице. Свет ее замкнут внутри дома, он может лишь просачиваться наружу. Одно стихотворение, озаглавленное «Замурованный», начинается так.

Лампа, горящая за окном,
Тайно бодрствует в сердце ночи.

Немного раньше поэт говорит о

Взгляде, заточенном
В четыре каменных стены³⁵.

В романе Анри Боско «Гиацинт», который, наряду с рассказом «Сад Гиацинта», относится к самым удивительным произведениям современной прозы о жизни души, лампа *ждет* у окна. В ней сосредоточено ожидание дома. Лампа — знак большого ожидания.

Видным издалека светом дом смотрит, он бодрствует, наблюдает, ждет.

Когда я отдаюсь головокружительным взаимопревращениям фантазии и реальности, мне представляется образ: далекий дом с его светом становится в моих глазах домом, глядящим в свою очередь изнутри наружу в замочную скважину. Да, в бодрствующем доме кто-то есть, там кто-то работает, пока я мечтаю, там

упорно бьется чья-то жизнь, пока я гоняюсь за пустыми грезами. Только светом своим дом человечен. Он зряч, как человек. Это око, отверстое в ночь.

Бесконечной чередой идут и другие образы, расцветивающие поэзию дома в ночи. Иногда дом светится, как светлячок в траве — существо, горящее одиноким огоньком:

Мне предстанут ваши дома светлячками у подножья холмов³⁶.

Другой поэт называет блещущие огнями дома на земле «звездами в траве». Кристиан Барукоа так же называет лампу в доме:

Пленная звезда в ледящих оковах мгновенья.

Судя по этим образам, звезды сходят с небес и поселяются на земле. Жилища людей образуют земные созвездия.

Ж.-Э.Клансье прибывает к земле созвездие Левиафана из десятка деревень с их светящимися окнами:

Ночь, десять деревень, гора,
Черный Левиафан, прибитый золотыми гвоздями.
(*Clansier G.-E. Une voix. Ed. Gallimard, p. 172*)

Эрик Нейманн исследовал сон одного пациента, который наблюдал с вершины башни, как рождаются и светят звезды на земле. Они появлялись из недр земли; в этом наваждении земля была не просто образом звездного неба. Она была великой матерью, рождающей мир, рождающей ночь и звезды³⁷. Объясняя сон пациента, Нейманн показывает силу архетипа матери-земли, Mutter-Erde. Естественным источником поэзии является греза, не столь *детализированная*, как сновидение. Речь идет лишь о «ледяном мгновении». Однако поэтический документ достаточно примечателен. Земным знаком отмечено небесное тело. На археологию фантазии проливает свет мгновенная, мимолетная вспышка поэтического образа.

Мы представили все эти варианты развития образа, который кому-то покажется банальным, желая доказать, что образы не могут вести себя спокойно. В отличие от фантазии сновидческой, поэтическая фантазия никогда не засыпает. Ей необходимо, чтобы простейший образ постоянно излучал волны воображения. Но несмотря на то что одинокий дом, освещенный звездой своей лампы, обретает поистине космическое измерение, доминантой его всегда остается одиночество. Приведем еще один, последний текст, где подчеркнут этот мотив.

В «Отрывках из дневника», которыми открывается том «Избранных писем» Рильке³⁸, описана следующая сцена. Рильке вме-

сте с двумя спутниками глубокой ночью видит «крест рамы освещенного окна далекой хижины, последней хижины, совсем одинокой на горизонте среди полей и болот». Образ одиночества, символ которого — одинокий огонек, трогает сердце поэта, и это переживание, глубоко личное, отделяет его от спутников. И, говоря о троих друзьях, Рильке замечает: «Пусть мы стояли совсем рядом, плечо к плечу, мы все же были тремя одиночками, впервые увидевшими ночь». Высказывание неисчерпаемое: ведь банальнейшая картина, несомненно, виденная поэтом сотни раз, внезапно означена как «увиденная впервые», и этот знак она передает обычной ночи. Не можем ли мы сказать, что огонек одинокого бдения упрямого часового ночи приобретает гипнотическую силу? Нас гипнотизируют одиночество и взгляд одинокого дома. Связь между ним и нами столь крепка, что мы ни о чем уже не мечтаем, кроме уединенного дома в ночи:

O Licht im schlafenden Haus!³⁹.

Хижина, огонек, бодрствующий вдали на горизонте, помогли нам обозначить в простейшей форме сгущенный интимизм убежища. С другой стороны, ранее, в начале главы, мы попытались определить дом в отношении его вертикальности. Теперь же нам придется, опять-таки с помощью обстоятельных литературных документов, подробнее остановиться на охранных ценностях дома, противостоящего осаждающим его внешним силам. Рассмотрев динамичную диалектику дома и мира, мы перейдем к анализу поэзии, представляющей дом как особый мир.

* О свет в спящем доме! (нем.).

Глава II

Дом и мир

Когда сойдутся вершины наших небес,
Мой дом обретет крышу.

Поль Элюар.
Достойные жить⁶

В предыдущей главе мы отметили, что есть смысл в выражениях «прочтение дома», «прочтение комнаты», поскольку комната и дом представляют собой психологические диаграммы, которыми руководствуются писатели и поэты, исследующие сокровенное. Попытаемся медленно «прочесть» несколько домов и комнат, изображенных крупными писателями.

I

Будучи до мозга костей горожанином, Бодлер чувствует, как повышается ценность домашнего бытия наступление зимы. В «Искусственном рае» Бодлер описывает блаженство Томаса де Квинси: в зимнем плену он читает Канта, подкрепляя свой идеализм опиумом. Сцена действия — «коттедж»⁴⁰ в Уэльсе. «Разве приятный дом не прибавляет поэтичности зиме, а зима не подчеркивает поэтичность дома? Белоснежный коттедж *расположился* на дне *маленькой долины, закрытой со всех сторон достаточно высокими горами*; его словно *укрывал* кустарник» (р. 280). Мы подчеркнули в этой короткой фразе слова, принадлежащие фантазии покоя. Какое окружение, какая спокойная обстановка для ненасытного курильщика опиума, который читает Канта и соединяет одиночество грез с одиночеством мысли! Вероятно, мы можем отнестись к этому тексту Бодлера как к легкому, чересчур легкому чтению. Литературный критик мог бы даже удивиться тому, что великий поэт с такой легкостью обращается к банальным образам. Но если при чтении этой слишком простой страницы мы воспримем навешиваемые ею грезы покоя, если мы выделим паузой подчеркнутые слова, — мы тут же ощутим, что телом и душой разделяем это спокойствие. Мы почувствуем себя защищенными внутри домика в долине, мы тоже «укутаны» покрывалом зимы.

И мы согреты, *потому что* холодно снаружи. Продолжая описание «искусственного рая», укутанного зимой, Бодлер говорит, что мечтатель жаждет суровой зимы. «Каждый год он выпрашивает у неба как можно больше снега, града и инея. Ему нужна канадская зима, русская зима. Тем теплее, нежнее, милее будет его гнездышко...»⁴¹. Как и Эдгару По, мастеру фантазий на тему завесы, Бодлеру нужны еще «ниспадающие до пола тяжелые шторы», чтобы заткнуть все щели дома, заключенного в оболочку зимы. Из-за темных портьер снег кажется еще белее. Все усиливается при скоплении противоречий.

Картина, описанная Бодлером, ориентирована к центру; он приводит нас в центр грезы, и теперь мы можем воспользоваться этим для себя. Несомненно, мы придадим грезе личные черты. В изображенном Бодлером коттедже Томаса де Квинси мы разместим персонажей нашего прошлого. Таким образом, мы извлекаем пользу из описания, не перегруженного деталями. Здесь могут поселиться самые личные воспоминания. В силу неизъяснимой симпатии описание Бодлера утратило банальность. И так бывает всегда: правильно определенные центры грезы служат средством общения для мечтателей — это так же верно, как и то, что правильно определенные понятия служат средством общения для мыслителей.

В «Эстетических достопримечательностях» Бодлер упоминает об одной картине Лавьея, где изображена «хижина на опушке леса» зимой, «в грустное время года». Между тем, замечает Бодлер, «отдельные эффекты, часто передаваемые художником, представляются мне квинтэссенцией зимнего блаженства» (р. 331). Изображение зимы оттеняет блаженство жизни в доме. В том мире, где безраздельно царит воображение, описание зимы усиливает присущую дому ценность убежища.

Если бы нас попросили произвести онирическую экспертизу коттеджа, воссозданного Бодлером, мы сказали бы: в нем разлит опиумный дурман, он погружен в дремоту. Ничто не говорит об отваге стен, мужестве крыши. Этот дом — не борец. Мы сказали бы, что Бодлеру известен только один способ защиты: задернуть шторы.

Зимнее изображение дома в литературе нередко отмечено отсутствием духа борьбы. Здесь упрощена диалектика отношений дома и мира. Например, снег с чрезвычайной легкостью упраздняет внешний мир. Он окрашивает всю вселенную в один универсальный цвет. Единственное слово — «снег» — полностью выражает мир и уничтожает его для тех, кто находится в доме. В «Пустынях любви» Рембо пишет: «Это было похоже на зимнюю ночь, когда затихает под снегом бездыханный мир» (р. 104).

Во всяком случае, зимний космос за пределами жилья — это космос упрощенный. Это не-дом — в том смысле, в каком метафизик говорит о Не-Я. Все противоречия между домом и не-домом улаживаются легко и просто. В доме все дифференцируется, становится многообразнее. Благодаря зиме дом обретает резервы и нюансы уюта. В мире, лежащем за стенами дома, снег заметает следы, засыпает дороги, глушит звуки, маскирует краски. Мы ощущаем в этой универсальной белизне действие космического отрицания. Домашний мечтатель знает, чувствует все это, и ослабление бытия внешнего мира позволяет ему с большей интенсивностью переживать все ценности бытия сокровенного.

II

Зима старше всех времен года. Она придает воспоминаниям давность, отодвигает их в далекое прошлое. Под снегом дом кажется старым, как будто жизнь его движется вспять, в минувшие века. Это чувство хорошо передает Башлен, описывая разгар лютой зимы. «В такие вечера, когда за стеной старого дома кружит снег и трещит мороз, знаменитые истории, прекрасные легенды, передаваемые из уст в уста, обретают конкретный смысл, и тот, кто глубоко вникает в их суть, способен найти им непосредственное применение. Быть может, именно потому кто-то из наших предков, умирая в тысячном году, верил в наступление конца света»⁴². Речь идет не о волшебных бабушкиных сказках, а об историях из жизни людей, наполненных размышлениями о различных силах и знамениях. В другом месте той же книги Башлен признается, что тогда, в такие зимы «под огромным каминным колпаком старые легенды представлялись значительно более старыми, чем кажется сегодня» (р. 58). Они несли в себе древность трагических катаклизмов, предвещавших конец света. Вспоминая об этих суровых зимах, об этих вечерах в отчем доме, Башлен пишет: «Когда наши поздние гости уходили, утопая в сугробах, склоняя головы под порывами ветра, мне казалось, что они держат путь далеко-далеко, в неведомый край волков и филинов. Мне хотелось крикнуть им вслед те слова, что я читал когда-то в своих первых исторических книгах: «Сохрани вас Бог!»» (р. 104).

Не удивительно ли, что в душе ребенка простой образ занесенного снегом отчего дома способен слиться с картинами тысячного года?

Обратимся к более сложному, быть может, парадоксальному при- меру. Речь идет об одном из писем Рильке.

В противоречии с тем общим тезисом, который мы аргументиро- вали в предыдущей главе, для Рильке гроза страшнее всего именно в городе: здесь гнев небес выражен предельно ясно. Такой враждеб- ности мы будто бы не ощущаем в буре, разразившейся в сельской местности. С нашей точки зрения, это некий парадокс космизма. Однако, несомненно, страница Рильке прекрасна, и мы не без инте- реса ее прокомментируем.

Вот что пишет поэт «музыкантше»: «Знаешь, как меня пугают в городе эти ураганы? Не правда ли, кажется, что силы стихии в сво- ей гордыне нас даже не замечают? Меж тем как на природе они ви- дят одинокий дом, заключают его в свои мощные объятия и прида- ют ему стойкость; там тебе хочется выйти из дома прямо в ревущий сад или, по крайней мере, не отходить от окна, и ты понимаешь гнев старых деревьев, раскачивающихся с такой силой, будто в них все- лился дух пророков»⁴³.

Страница Рильке представляется мне, говоря языком фотогра- фии, «негативом» дома, некой инверсией функции обитания. Гроза ревет и гнет деревья; поэт стремится покинуть кров, но влечет его не желание насладиться ветром и дождем — он слышит зов мечты. Он разделяет — мы это чувствуем — возмущение дерева, противостояще- го ярости ветра. Но в сопротивлении дома поэт не участвует. Он ве- рит в мудрость урагана, в прозорливость молнии, доверяет силам стихии, которые даже в неистовстве не упускают из виду жилище человека и по взаимному согласию щадят его.

Но и этот образный «негатив» достаточно характерен как сви- детельство динамики космической борьбы. Рильке не чужды дра- мы людских жилищ — тому много доказательств в его поэзии, и нам нередко придется к ним обращаться. На каком бы полюсе диалектики ни находился мечтатель, будь то полюс дома или мира, — эта диалектика весьма динамична. Дом и мир не просто соседствуют в пространстве. В сфере воображения дом и мир вза- имодействуют, обмениваясь импульсами, и рождают грезы про- тивоположного толка. Рильке согласен с тем, что испытания «за- каляют» старый дом. В победах над ураганом дом накапливает силу. И поскольку исследование воображения побуждает нас возвыситься над чисто фактической реальностью, нам известно, что в старом доме, в родном доме мы чувствуем себя безопаснее, спокойнее, чем в доме, затерянном среди городских улиц, где мы находим кратковременное пристанище.

В противовес только что рассмотренному «негативу» приведем пример позитива — всецелого участия человека в драме дома, атакуемого бурей.

Дом Маликруа⁴⁴ зовется «Ля Редус». Он построен на острове в Камарге, неподалеку от ревущей реки. Это скромный дом. Он кажется хрупким. Мы убедимся в его мужестве.

Писатель посвящает несколько страниц приближению бури. Поэтическая метеорология доискивается истоков движения и шума. С каким мастерством передает автор, прежде всего, полнейшую тишь, огромность пространств безмолвия! «Ничто не дает такого чувства бескрайнего простора, как тишина. Я вошел в этот простор. Шум окрашивает пространство, насыщая его звуковой материей. Безмолвие совершенно очищает его — нас охватывает чувство шири, бездонности, бескрайности. Наполненный этим ощущением, на несколько мгновений я слился с величием ночной тишины.

Она была осязаема, как живая.

Тишина была плотью — плотью, растворенной в ночи, сотворенной из ночи. Реальной и неподвижной».

На последующих страницах этой большой поэмы в прозе шум и страх нарастают, как в стансах Виктора Гюго «Джинны». Но здесь писатель со всей обстоятельностью передает, как пространство вокруг дома сжимается, а дом, будто живое сердце, бьется в тревоге. Буре предшествует своего рода космический ужас. И вот ураган разверзает свои глотки. Его звериная душа воет на тысячи ладов. Можно было бы составить целый бестиарий ветров, будь у нас досуг, и не только по тем страницам, о которых идет речь, но по всем произведениям Анри Боско, анализируя в них динамику бури. Писатель интуитивно убежден, что все проявления агрессии, исходят ли они от человека или от мира, имеют звериную природу. Агрессивность человека, даже в самых утонченных, косвенных, замаскированных, изощренных формах, обнаруживает свои неискупленные истоки. В малейшей вспышке гнева сквозит животное начало. Поэт-психолог (или психолог-поэт, если такое возможно) безошибочно соотносит разные типы агрессии с головами зверей. Способность интуитивно постигать силы вселенной только через психологию гнева — один из страшных знаков, метящих человека.

И этой свое, все более разнузданной в своей ярости, дом противостоит как истинное воплощение чистой человечности: он защищается, он не берет на себя ответственность нападать. «Ля Ре-

дус» — это Соппротивление человека. Это человеческая ценность, величие Человека.

Вот ключевая страница, посвященная человеческому сопротивлению дома в самом сердце бури.

«Дом храбро сражался. Вначале у него вырвался стон; сильнее ветра налетели на него сразу со всех сторон, соревнуясь в злобе, с таким яростным завыванием, что порой я содрогался от ужаса. Но дом устоял. Едва началась буря, смерчи с ожесточением обрушились на крышу. Они силились ее сорвать, переломить ей хребет, растерзать на куски, втянуть в вихревой поток. Но крыша, выгнув спину, вцепилась в старые перекрытия. Примчались новые ветры и, атакуя с земли, ринулись на стены. Под их стремительным натиском гнулось все — гибкий дом, наклонившись, выдержал звериный удар. Должно быть, несокрушимые корни крепко привязывали его к островной земле, откуда и черпали сверхъестественную силу тонкие стены из тростника и досок, покрытых слоем штукатурки. Буря осыпала оскорблениями ставни и двери, изрыгала дикие угрозы, улюлюкала в каминной трубе — всё было напрасно: дом, укрывший мое тело, дом, ставший человеческим существом, не сдавался. Он прижался ко мне, как волчица, и мгновеньями я ощущал его материнский запах, проникавший прямо в сердце. В ту ночь дом и вправду был мне матерью.

Он один был мне защитой и опорой. Нас было только двое» (р. 115).

Говоря о материнстве дома в книге «Земля и грезы о покое», мы приводили строки Милоша, где соединены образы Матери и Дома:

«Моя Мать», — говорю я. И думаю о тебе, Дом!
Дом прекрасных, смутных дней детства.

(Грусть)

Подобный образ встает в сознании охваченного чувством благодарности обитателя «Ля Редус». Но источник образа — не ностальгия по детству, а актуальность защитной функции дома. Помимо уз нежности, здесь есть и общность силы, концентрация мужества дома и человека, концентрация сопротивления двоих. Дом «прижался» к человеку, а человек слился с его стенами, превратился в клетку этого единого тела — какой образ концентрации бытия! Убежище сжалось. И, с усилением его защитной роли, оно укрепляется. Это не просто убежище, это редут. Хижина сделалась крепостью мужества для одиночки, который должен здесь научиться побеждать страх. Такой дом воспитывает. Читая эти страницы, мы видим, как пополняются запасы сил в крепости души. В доме, помещенном воображением в самый центр урагана, герою приходится пережить нечто большее, чем обычное успокоитель-

ное чувство убежища. Здесь необходимо стать участником космической драмы, которую выдерживает дом-борец. Драма Маликруа заключается в испытании одиночеством. Обитатель «Ля Редус» должен справиться с одиночеством в доме на острове без единой деревни. Ему нужно отстоять достоинство одиночества, на которое трагические обстоятельства обрекли его предка. Герой оказывается один, один в мире, не являющемся миром его детства. Представитель племени изнеженных счастливицев, он должен взрастить в себе мужество, научиться мужеству перед лицом грубого, бедного, холодного мира. Одиноким дом дарит ему образы силы, иными словами, дает уроки сопротивления.

Итак, в противостоянии буре и урагану, принявшим враждебное звериное обличье, присущие дому ценности защиты и сопротивления транспонируются в человеческие ценности. Дом получает физическую и нравственную энергию человеческого тела. Он выгибает спину под ливнем, напрягает мускулы. Под натиском ветра дом наклоняется, когда это необходимо, уверенный в том, что в нужный момент он вновь распрямит спину, опровергнет временное поражение. Такой дом призывает человека к космическому героизму. Это инструмент противостояния космосу. У приверженцев метафизики «человека, заброшенного в мир», есть повод для конкретного размышления о доме, брошенном в схватку с ураганом и бросившем вызов гневу небес. Наперекор всему, дом помогает человеку заявить: я буду жителем мира, вопреки миру. Речь идет не только о проблеме бытия, но о проблеме энергии и, следовательно, противоборства.

Говоря о динамическом единстве человека и дома, о динамичном противоборстве дома и мира, мы очень далеки от каких-либо ссылок на простые геометрические формы. Дом, данный нам в опыте, — не просто неподвижная коробка. Обжитое пространство трансцендентно пространству геометрическому.

Можно ли рассматривать транспозицию сущности дома в человеческие ценности как метафорическую акцию? Не имеется ли в виду только образный язык? Если речь идет о метафорах, литературному критику легко будет назвать их преувеличенными. С другой стороны, психолог немедленно сведет образный язык к психологической реальности страха — страха человека, замурованного в своем одиночестве, вдали от помощи людей. Однако феноменология воображения не может удовлетвориться редукцией, которая сводит образы к второстепенным средствам выражения; феноменология воображения требует непосредственного переживания образов, воспринимаемых как внезапные события жизни. Когда образ нов, мир обновляется.

В чтении, перенесенном в жизнь, пассивность совершенно исчезает, если мы делаем попытку осознать творческий акт поэта, выражающего мир — мир, открывающийся нам в грезе. В романе Анри Боско «Маликруа» мир влияет на одинокого героя сильнее, чем все персонажи. Если изъять из романа содержащуюся в нем поэзию в прозе, останется лишь вопрос о наследстве — дуэль нотариуса с наследником. Но как много выигрывает психолог воображения, обогащая «социальное» прочтение романа «космическим» его прочтением! Он убеждается в том, что космос формирует личность, делает из жителя равнины человека острова и реки; он понимает, как преобразует человека дом.

Таким образом, дом, в котором живет поэт, открывает нам некое чувствительное место антропокосмологии. Дом является инструментом топоанализа. Этот инструмент весьма эффективен именно потому, что оперировать им нелегко. В целом, мы ведем обсуждение наших положений, заняв невыгодную для себя территорию. Действительно, дом — это прежде всего объект геометрической формы. Мы испытываем искушение заняться рациональным анализом этого объекта. В своей первичной реальности дом доступен зрению и осязанию. Он построен из ровно обтесанных камней, хорошо пригнанных балок. Прямая линия в нем господствует. Отвес отметил его знаком трезвости и уравновешенности⁴⁵. Казалось бы, такой геометрический объект должен сопротивляться метафорам человеческого тела и души. Однако транспонировка в человеческий регистр происходит сразу же, едва мы воспримем дом как пространство успокоения и сокровенности, пространство, призванное быть конденсатором и стражем сокровенности. Тогда, помимо всякой рациональности, открывается область ониризма. Читая и перечитывая «Маликруа», я слышу, как стучат по кровле «Ля Редус», говоря словами Пьера-Жана Жува, «железные башмаки мечты».

Но комплекс реальность-мечта не может получить окончательного разрешения. Даже когда дом начинает жить как человек, он не теряет «объективности». Следует поближе присмотреться к тому, какими представляются, в плане мечтательной геометрии, дома нашего прошлого, дома, которые возвращают нам в мечтах сокровенный мир былого. Будем продолжать исследовать, как благодаря дому нежная материя сокровенности вновь обретает форму — ту форму, в которую она была облечена, удерживая в себе первичное тепло:

И старого дома
Золотое тепло
Струится от плоти к разуму⁴⁶.

Прежде всего, свой старый дом можно нарисовать, воспроизвести его изображение, имеющее все свойства копии реального объекта. Такой объективный рисунок, чуждый мечтательности, обладает жесткой определенностью документа, биографического свидетельства.

Однако это внешнее изображение, если в нем проявились мастерство и талант рисовальщика, способно стать неотступным, призывным, так что простое суждение о достоинствах рисунка может дать импульс созерцанию и фантазии. Здесь, в правдивом рисунке, снова поселяется греза. Мечтатель не останется надолго равнодушным к изображению дома.

Еще до того, как я начал ежедневно читать стихи, я нередко признавался себе, что хотел бы жить в таком доме, какие мы видим на гравюрах. Особенно красноречивы для меня лаконичные линии дома, изображенного гравером по дереву. Деревянная гравюра, думается, требует простоты. Благодаря таким произведениям моя мечта находила убежище в сущностном доме.

Эти наивные мечты, казалось, свойственны только мне, но как же я удивился, обнаружив их след в том, что читал.

Андре Лафон в 1913 году написал:

Я в низком домике мечтаю поселиться,
Там окна высоко, а три ступеньки стертых травкою поросли
.....
Таинствен, будто старая гравюра, смиренный дом —
Он лишь во мне живет, и изредка туда я возвращаюсь
Забыть о сером и дождливом дне⁴⁷.

Под знаком «бедного дома» созданы многие стихотворения Андре Лафона. На литературных «гравюрах» поэта дом гостеприимно встречает читателя. Смелее, художник, — читатель почти готов сам взять в руки резец, чтобы запечатлеть прочитанное.

Классификация гравюр помогает уточнить, о каком типе дома идет речь. Анни Дютый пишет:

«Я нахожусь в доме с японской гравюры. Он пронизан солнцем, ибо прозрачен»⁴⁸.

Бывают светлые дома, где лето живет круглый год. Они целиком состоят из окон.

Не является ли обитателем гравюры и другой поэт, сказавший эти слова:

Кто не хранит в глубинах сердца
Мрачный Эльсинор

.....
Как зодчие былых времен,
В самих себе, за камнем камень, строим
Огромный замок, полный привидений⁴⁹.

Так утешают меня вычитанные в стихах рисунки. Я поселяюсь в «литературных гравюрах», подаренных мне поэтами. Чем проще дом на гравюре, тем сильнее он возбуждает воображение обитателя. Он не остается «изображением». Его линии *крепки*. Убежище нас *укрепляет*. Оно требует от обитателя *простой* жизни, полная *безопасность* которой обеспечена именно *простотой*. Дом на гравюре пробуждает во мне *ощущение хижины*; я чувствую *силу взгляда*, свойственную маленькому окошку. Обратите внимание: если я искренне описываю образ, у меня возникает потребность подчеркнуть. А подчеркивать — не значит ли это гравировать написанное?

VI

Иногда дом растет, расширяется. Чтобы жить в нем, необходимы воображение более гибкое, греза, менее четко обрисованная. «Мой дом, — говорит Жорж Спиридаки, — прозрачен, хотя он не стеклянный. Скорее он соприроден пару. Его стены уплотняются или рассеиваются по моему желанию. Порой я сжимаю их вокруг себя, будто прячусь в доспехи... А иногда я позволяю стенам моего дома расти в их собственном пространстве — пространстве безграничной растяжимости»⁵⁰.

Дом Спиридаки дышит. Он то превращается в доспехи, то расширяется до бесконечности. Значит, живя в нем, мы то укрываемся, то ищем приключений. Дом — это и келья, и вселенная. Геометрия преодолена.

Когда образ, крепко привязанный к реальности, становится ирреальным, нас поднимает волна поэзии. К расширению дома приобщимся мы в произведениях Рене Казеля, если согласимся поселиться в созданных им образах. В самом сердце Прованса, края предельно четких контуров, поэт пишет:

«Небывалый дом, где, изливаясь, дышит лава, где рождаются грозы, изнурительное счастье, — когда перестану искать его?

.....
Покончив с симметрией, быть пастбищем ветров.

.....
Дом мой пусть будет похож на жилище морского ветра, приют трепещущих чаек»⁵¹.

Так всякая греза о доме потенциально таит в себе гигантский космический дом. Из центра его во все стороны веет ветер, из

окон летят чайки. Столь динамичный дом позволяет поэту жить во вселенной. Или, иными словами, вселенная обитает в доме поэта.

Порой, отдыхая, поэт возвращается в сердцевину дома:

... И вновь все дышит
Скатерть бела
(р. 29).

Всего лишь скатерть, пригоршня белизны — и дом, найдя свой центр, стал на якорь.

В поэтических домах Жоржа Спиридаки и Рене Казеля обитает простор. Стены отпущены на волю. Здесь можно лечиться от клаустрофобии. В иные часы полезно пожить в таком доме.

Образ дома, который вмещает ветер, стремится к воздушной легкости, несет в ветвях своей невероятно разросшейся кроны гнездо, готовое улететь, — такой образ может быть отвергнут позитивным умом реалиста. Однако для обобщающего исследования воображения этот образ ценен тем, что в нем отозвалось (и, вероятно, незаметно для самого поэта) влияние противоположных элементов, движущих великими архетипами. Эрик Нейманн показал в одной из статей своей книги⁵², что любое существо, крепко связанное с землей (а дом — это существо, крепко связанное с землей), улавливает тем не менее сигналы мира воздушно-го, небесного. Хорошо укорененному дому приятно иметь ветвь, чуткую к дуновению ветра, чердак, где слышен шум листвы. Именно вспомнив о чердаке, поэт написал:

По лестнице деревьев
Поднимемся⁵³.

Когда дом превращается в поэму, нередко случается, что самые сильные противоречия, как сказал бы философ, пробуждают нас от сна среди понятий и освобождают от утилитарной геометрии. У Рене Казеля диалектика воображения затрагивает свойства твердых тел. Мы вдыхаем неправдоподобный запах лавы, гранитная глыба взмахивает крыльями. И наоборот, ветер вдруг отвердевает, как балка. Дом завоевывает часть неба. Весь небосвод террасой расстилается перед ним.

Однако наш комментарий становится чересчур конкретным. Он легко переходит на частную диалектику разных свойств дома. Продолжая, мы разбили бы единство архетипа. Так бывает всегда. Лучше оставить амбивалентность архетипов в оболочке их главного значения. Вот почему поэт всегда дает больше пищи для размышлений, чем философ. Поэту именно и принадлежит право

пробуждать мысль. И тогда, подталкиваемый силой внушения, читатель может пойти дальше, гораздо дальше. При чтении и перечитывании поэмы Рене Казеля, едва мы воспримем заданный образом импульс, у нас уже нет сомнений, что жить можно не только в пределах высоты дома, но и выше. И я с удовольствием проделываю подобные сверхвысотные эксперименты на материале множества образов. Образ дома свернут по высоте в устойчивое представление. Когда поэт его развертывает, растягивает, высота предстает в феноменологически чистом виде. Образ, которому обычно свойствен «покой», «приподнимает» сознание. Утрачивая описательность, он становится всецело суггестивным.

Странное положение: любимое нами пространство не желает вечно оставаться запертым на ключ. Оно способно развертываться. Можно сказать, оно с легкостью переносится в другое место, в другое время, в различные плоскости воображения и воспоминаний.

Почему бы читателю не воспользоваться вездесущностью, выраженной в стихотворении вроде этого:

Дом, возведенный в сердце,
Мой храм безмолвия,
Возрожденный утренней грезой,
Опустелый под вечер,
Дом под кровом зари,
Открытый ветрам юности⁵⁴.

Дом этот — нечто невесомое, приводимое в движение, как я понимаю, дыханием времени. Такой дом поистине открыт ветрам иных времен. Можно сказать, что, пока мы живем, каждое утро он готов приютить нас и одарить верой в жизнь. В моих грезах стихи Жана Лароша близки к тем страницам Рене Шара, где описаны мечты поэта в «комнате, которая стала легкой и понемногу расширяла пространство путешествия»⁵⁵. Послушавшись Поэта, Творец создал бы летающую черепаху, и она взяла бы с собой в голубое небо основательный запас земной прочности.

Нужны ли еще свидетельства о легких домах? Вот о чем грезит Луи Гийом в стихотворении под названием «Ветряной дом»:

Долго строил тебя я, о дом!
Камни воспоминаний носил с побережья,
Поднимая стены твои.
Я видел: насиженная временами года
Соломенная кровля, переливаясь, как море,
Пляшет под небесами,
С облаками смешав дымок.

Стоит ветряной дом, что от вздоха единого таял⁵⁶.

Впору удивиться тому, что мы собрали так много примеров. Реалист убежден заранее: «Чепуха! Это лишь пустая, никчемная поэзия, без всякой связи с реальностью». Для позитивного ума все ирреальное схоже, ведь в ирреальном мире все формы расплывчаты, размыты. В индивидуальности нельзя отказать только реальным домам.

Но тот, кто мечтает о доме, находит дома повсюду. В чем угодно видится ему зародыш грезы о жилище. У Жана Лароша также сказано:

Пион — туманная обитель,
Где каждый обретает ночь.

Не прячет ли пион под покровом красной ночи спящее насекомое?

Всякая чашечка обитаема.

Другой поэт превращает этот дом в обитель вечности.

Пионов и маков безмолвный эдем! —

в одном стихе Жан Бурдейет описывает беспредельность⁵⁷.

Промечтав так долго в чашечке цветка, мы по-иному вспоминаем себя в доме, затерянном, затонувшем в волнах прошлого. Кто не погрузится в бесконечную грезу по прочтении этого четверостишия:

В умирающей комнате запах меда и липы
Секретер распахнут в знак траура
Дом и смерть слились
В зеркале потускневшем⁵⁸.

VII

При переходе от этих переливчатых картин к образам, настоятельно побуждающим углубиться в воспоминания о более далеком прошлом, поэты остаются нашими наставниками. Как убедительно они доказывают, что навеки потерянные дома продолжают жить в нас. Стремление дома выжить в нашей душе так упорно, словно он ждет, что мы продлим его реальное бытие. Насколько лучше могли бы мы жить в нем! Сколь яркие возможности бытия обнаруживают вдруг наши давние воспоминания! Мы вершим суд над прошлым. Нечто вроде угрызений совести оттого, что мы

не жили в старом доме достаточно глубокой жизнью, просыпается в душе, затопляет ее, поднимаясь из прошлого. Рильке говорит об этом пронзительном сожалении в незабываемых стихах — в стихах, которые мы «присваиваем» по праву боли, покаясь не столько их выразительности, сколько драматизму глубокого чувства:

О ностальгия по местам,
В свой час любовью обделенным,
Как я хочу им возвратить издалика
Забытый жест, еще одно движение⁵⁹.

Почему мы так скоро пресытились счастьем жить в том доме? Почему не продлили те летучие часы? Реальности не доставало чего-то большего, чем реальность. В том доме мы мало мечтали. А поскольку возродить дом способна лишь мечта, контакт восстановить трудно. Память загромождена фактами. Мы хотели бы перешагнуть через навязчивые воспоминания, вернуть утраченные впечатления и грезы, которые вселяли веру в счастье:

Где растерял я вас, мои затоптанные картинки?⁶⁰ —

вопрошает поэт.

И вот, если в нашей памяти удержалась греза, стоит нам выйти за пределы собрания конкретных воспоминаний, как дом, затерянный в ночи времен, проступает из мрака, являя одну деталь за другой. Мы ничего не делаем для его реконструкции. Сущность дома самовозрождается изнутри, из смутной тишины домашнего бытия. Кажется, будто наши воспоминания связывает некий флюид. В этом флюиде прошлого мы растворяемся. Рильке было знакомо такое глубинное растворение. Он говорит о растворении души в утраченном доме. «Я никогда потом уж не видел удивительного дома... Детское воображение не вверило его моей памяти цельной постройкой. Он весь раздробился во мне; там комната, там другая, а там отрывок коридора, но коридор этот не связывает двух комнат, но остается сам по себе, отдельным фрагментом. И так разъединено во мне всё — залы, ступенчатый спуск ступеней и другие, юркие выходящие лесенки, которые, как кровь по жилам, гонят тебя во тьме...»⁶¹ 8*.

Грезы порой уходят так далеко в неопределенное прошлое, в прошлое, свободное от чисел, что кажется, будто отчетливые воспоминания о родном доме отдаляются от нас. Наше воображение удивляется этим грезам. В конце концов мы уже сомневаемся, действительно ли мы жили там, где жили. Наше прошлое располагается в каком-то другом мире, и пространство и время пропи-

таны ирреальностью. Мы словно обретаемся в преддверии бытия. Поэтам и мечтателям случается сочинять такие страницы, осмысление которых пошло бы на пользу метафизикам. Вот, например, страница конкретной метафизики: когда автор облакает грезой воспоминание о родном доме, она уносит нас в неопределенные, неведомые пространства жизни, и пребывание в них вызывает удивление. Уильям Гойен пишет: «Подумать только, что появляешься на свет в месте, которое поначалу не можешь даже назвать, которое видишь впервые, и в этом анонимном, неизвестном месте растешь, ходишь и наконец узнаешь, как оно именуется, с любовью произносишь его имя — имя родного гнезда, где ты укоренен; находишь в нем приют своей любви и всякий раз говоришь о нем так, как говорят влюбленные, посвящая ему ностальгические гимны, стихи, полные страсти»⁶². Та земля, где случай поселял человеческое растение, сама по себе была ничем. Но на поле небытия вырастают человеческие ценности. Если вернуться вспять, перейти порог воспоминаний и углубиться в грезу, в предпамять, то мнится, будто небытие ласкает бытие, пронизывает бытие, потихоньку развязывает узы бытия. Мы спрашиваем себя: было ли то, что было? Имели ли факты ту *ценность*, которую придает им память? Далекая память, вспоминая о фактах, непременно наделяет их ценностью, ореолом блаженства. Стоит стереть ценность, факты рухнут. Были ли они? Некая ирреальность закрадывается в реальность воспоминаний, пограничных между личной нашей историей и неопределенной предысторией, относящихся к поре, когда — после нашего рождения — родной дом рождается в нашей душе. Ибо до нас, как объясняет Гойен, дом был анонимен. Это было место, затерянное в мире. Так, на пороге нашего пространства, до эры нашего времени царит некое марево: бытие то поймано, то ускользает. И реальность воспоминаний в целом становится призрачной.

Но разве не вызывает у мечтателя ощущение той же ирреальности, свойственной грезам воспоминаний, предмет наипрочнейший — каменный дом, куда этот мечтатель, чье воображение странствует по свету, возвращается вечером? Уильяму Гойену знакома такая ирреальность реального: «Вот почему так часто, когда ты шел один по тропе сквозь пелену дождя, тебе казалось, будто дом возвышается над прозрачайшим газовым покрывалом, сотканным из твоего дыхания. И тебе приходила мысль, что дом, созданный трудом плотников, пожалуй, вовсе не существует, а может, никогда и не существовал, что это лишь фантазия, плод твоего дыхания, и ты сам, сотворивший его дыханием, можешь точно так же, одним дуновением, его разрушить» (La maison d'haleine, p. 88). Здесь воображение, память, восприятие меняются функци-

ями. Образ создается взаимодействием реального и ирреального, сочетанием функции реального и функции ирреального. Для исследования не альтернативы, а союза противоположностей были бы неэффективны инструменты диалектической логики, с помощью которых мы способны лишь препарировать живое. Но если дом — живая ценность, он неизбежно включает элементы ирреального. Зыбкость миража — свойство всех ценностей. Без этого миражного трепета ценность мертва.

Когда встречаются два необычных образа, созданные независимо воображениями двух поэтов, возникает впечатление, что они усиливают друг друга. Конвергенция двух неповторимых образов представляет собой как бы совпадение показаний для феноменологического расследования. Образ уже не является немотивированным. Свободная игра воображения не беспорядочна. Итак, с образом «дома, сотворенного дыханием», Уильяма Гойена можно сопоставить образ, о котором мы упоминали в работе «Земля и грезы покоя» (р. 96), не сумев тогда найти ему аналогов.

Пьер Сегер пишет:

Дом, куда я направляюсь один, называя
Имя, чей звук возвращают мне тишина и стены,
Станный дом, удержанный моим голосом,
Обиталище ветра.
Я его сочиняю, мои руки рисуют облако,
Корабль в открытом небе над лесом,
Туман, что рассеивается и пропадает,
Словно игра фантазии⁶³.

Чтобы удалась постройка из тумана и дыхания, нужны, пишет поэт,

... Голос погромче и голубой фимиам
Сердца и слов.

Как и дом, созданный дыханием, дом ветра и голоса — ценность, зыблущаяся на грани реального и ирреального. Вероятно, эта зона миражей останется недоступной для реалиста, но любитель поэзии, радуясь грезам, отметит белым камнем день, когда ему удалось услышать в двух регистрах отзвуки утраченного дома. Не представляет ли собой дом прошлого некую геометрию отзвуков для того, кто воспринимает его слухом? Голоса, голос прошлого звучат неодинаково в большой гостиной и в маленькой комнате. По-иному слышны они на лестнице. У прихотливых воспоминаний, весьма далеких от геометрии чертежа, свой порядок:

нужно уловить тональность освещения, затем — нежные запахи, витающие в опустелых комнатах и каждую из них отметившие воздушной печатью. Можно ли припомнить в том дальнем зазеркалье не просто тембры, интонации «умолкнувших милых голосов», но еще и услышать, как они раздавались во всех комнатах озвученного дома? В сфере предельно тонких воспоминаний документы утонченного психологизма можно отыскать только у поэтов.

VIII

Иногда дом будущего представляется надежнее, светлее, просторнее, чем все дома прошлого. Образ дома мечты работает в направлении, противоположном родному дому. В позднюю пору жизни мы все еще говорим с непобедимой дерзостью: мы сделаем то, чего не сделали. Мы построим настоящий дом. Быть может, речь идет попросту о мечте домовладельца — воплощении всего, что принято считать удобным, комфортабельным, полезным, долговечным, наконец, желательным для других. В этом случае дом должен удовлетворять требованиям гордыни и разума, что несовместимо. Если таким мечтам суждено сбыться, то они выходят за рамки нашего исследования и относятся к сфере проектной психологии. Но мы уже подчеркивали, что проект, с нашей точки зрения, включает слабую проекцию ониризма. Здесь раскрывает себя разум, но душа не обретает полной жизни. Быть может, неплохо оставить при себе мечты о доме, где мы будем жить когда-нибудь потом, всегда потом, так что осуществить эти мечты мы уже не успеем. Дом, который должен стать последним, по симметрии к нашему первому дому, располагал бы уже не к мечтам, а к размышлениям — размышлениям серьезным, печальным. Жить во временном доме лучше, чем в окончательном.

Вот анекдот, в нем — добрый совет.

Рассказывает его Кампенон. Он беседовал о стихах с поэтом Дюси. «Когда мы дошли до коротких стихотворений, которые он посвятил *своему дому, клумбам, огороду, своей роуще, своему погребу...* — я не смог удержаться и со смехом заметил, что, пожалуй, лет через сто он заставит комментаторов изрядно поломать голову. Расхохотавшись, Дюси признался, что всю жизнь с молодости напрасно мечтал о сельском доме с садиком и в семьдесят лет принял решение подарить их себе, не тратя ни гроша, собственной властью поэта. Для начала он завел дом; аппетиты собственника росли, и он присовокупил к дому *сад*, а потом и *роущу* и пр. Все существовало только в воображении поэта, но этого оказалось вполне достаточно, чтобы небольшие химерические владения об-

рели в его глазах реальность. Он говорил о них, наслаждался ими, как настоящими, и фантазия имела такую силу, что я бы не удивился, заметив во время апрельских или майских заморозков его искреннее беспокойство за свой виноградник в Марли.

Он рассказал мне в связи с этим, что один добропорядочный провинциал, прочитав в газете несколько стихотворений, воспевающих скромное имение поэта, предложил ему в письме свои услуги в качестве управляющего, ничего не требуя, кроме жилья и жалованья, которое было бы сочтено приличным».

Живи повсюду, но не заточай себя нигде — вот девиз того, кто мечтает о доме. В последнем жилище, как и в реальном доме, фантазия обитателя терпит притеснения. Мечта о других пространствах всегда должна оставаться свободной.

Прекрасная тренировка функции обитания в доме мечты — путешествие по железной дороге. Это путешествие разворачивает целый фильм о воображаемых, одобряемых или отвергаемых домах. И притом, в отличие от путешествия в автомобиле, тут у нас нет соблазна остановиться. Мы с головой погружены в иллюзию, *проверить* которую, к нашему же благу, нам нельзя. Опасаясь, не является ли такой способ путешествовать всего лишь индивидуальной тихой манией, приведу один текст.

«Каждый раз при встрече с одиноким домом в сельской местности, — пишет Генри Дэвид Торо, — я говорю себе, что мог бы в полном довольстве провести здесь всю жизнь, ибо эти дома предстают мне в выгодном свете, без недостатков. Я не успел принести сюда свои скучные мысли и прозаические привычки и, таким образом, еще не испортил вида»⁶⁴. Затем, думая о счастливых обитателях встретившихся ему на пути домов, Торо говорит: «Мне не нужно ничего, кроме глаз, видящих то, чем вы обладаете».

Жорж Санд утверждает, что людей можно разделить на тех, кто хотел бы жить в хижине, и тех, кто стремится жить во дворце. Однако вопрос более сложен: владелец замка мечтает о хижине, а хозяин хижины грезит о дворце. Еще точнее, каждый из нас делит свое время между хижинной и дворцом. Спускаясь на землю, чувствуешь под ногами под хижину, а потом хочется окинуть взглядом горизонт из какого-нибудь воздушного замка. Чтение подарило нам столько обитателей, что мы научились управлять диалектикой хижины и дворца в своей душе. Один большой поэт имел подобный опыт. В «Феериях души» Сен-Поля Ру мы найдем две зарисовки; достаточно их сопоставить, и мы получим две Бретани, две картины мира. Грезы переходят из одного мира в другой, из одного дома в другой. Первая новелла называется «Прощание с хижинной» (р. 205); вторая — «Сеньор и крестьянин» (р. 359).

Вот мы попадаем в хижину. Она сразу распахивает перед нами сердце и душу. «На заре ты открываешься для нас всем своим существом, свежая, побеленная; дети почувствовали себя будто под крылом голубки, и нам сразу полюбилась приставная лесенка на чердак — единственная твоя лестница». Далее поэт говорит о том, что хижина излучает свет человечности, крестьянского братства. Дом-голубка — гостеприимный ковчег.

Но однажды Сен-Поль Ру сменит хижину на «замок». «Отправляясь туда, где “роскошь и гордыня”, — говорит Теофиль Бриан, — в глубине своей францисканской души он предавался сетованиям и долго еще стоял в дверях Росканвеля»⁶⁵. Бриан цитирует:

«Позволь мне, хижина, поцеловать напоследок твои смиренные стены, поцеловать и тень их, темную, как моя боль...»

Замок Камаре, где поселяется Сен-Поль Ру, — без сомнения, поэтическое творение в полном смысле, воплощение мечты поэта о замке. Он купил дом рыбака на гребне дюны, которую жители Бретани называют Тулингетским Львом, прямо над волнами. Вместе со своим другом, артиллерийским офицером, поэт создал проект замка с восемью башенками, поместив в центре купленный дом. Архитектор упростил план, и замок с хижинкой в сердцевине был построен.

«Однажды, чтобы дать мне общее представление о “полуостровке” Камаре, — рассказывает Теофиль Бриан, — Сен-Поль набросал на листе бумаги каменную пирамиду, наметил штрихами ветер, волнистыми линиями море и подытожил: “Камаре — это камень на ветру над лирой”» (*Briant Th. Saint-Pol Roux*, p. 37).

На предыдущих страницах речь шла о стихах, воспевающих дома, созданные ветром и дыханием. Мы полагали, что эти стихи предельно метафоричны. Но вот по рисунку этих метафор поэт строит собственное жилище.

Мы могли бы развивать подобные фантазии, забравшись пометчать внутрь крепкого приземистого конуса ветряной мельницы. Мы ощутили бы ее земной характер, мы вообразили бы, что это примитивная хижина; вылепленная из земли, крепко стоящая на земле, сопротивляющаяся ветру. А потом, придав масштабность нашему обобщению, мы представили бы в то же время крылатый дом, стонущий при легчайшем дуновении бриза и крадущий энергию ветра. Мельник, похититель ветра, с помощью бури мелет добрую муку.

Во второй миниатюре из «Феерий души», упомянутой нами, Сен-Поль Ру рассказывает, что, будучи сеньором замка Камаре, он жил в нем, как в хижине. Быть может, еще никто и никогда не переворачивал диалектику хижины и замка с такой простотой и силой. «Мои подбитые гвоздями сабо прикованы к первой ступеньке крыльца, — говорит поэт, — я никак не решусь выпорхнуть

сеньором из куколки виллана»⁶⁶. И далее: «Моя гибкая натура привыкает к блаженству парить орлом над городом и океаном. Благодаря своему невероятному дому я сразу обрел некое превосходство над стихиями и живыми существами. Вскоре крестьянин-парвеню, поддавшись эгоизму, забывает о том, что первоначальным оправданием замка было стремление постичь по контрасту сущность хижины» (р. 362).

Само по себе слово «куколка» — штрих, который не обманывает. Здесь смыкаются две грезы — грезы о покое и о полете, о вечерней сосредоточенности и о крыльях, раскрывающихся навстречу дню. В теле крылатого замка, что возвышается над городом и океаном, над людьми и миром, поэт сохраняет куколку хижины и прячется в ней совсем один, обретая величайший покой.

Ранее, ссылаясь на работы бразильского философа Лусио Альберто Пинheiro Душ Сантуша, мы говорили, что при детальном рассмотрении ритмов жизни, от больших ритмов, определяемых вселенной, до едва уловимых, испытывающих пределы чувствительности человека, можно обосновать ритмоанализ — метод, помогающий легко, даже с удовольствием переносить противоречия расстроенной психики, выявляемые психоаналитиками⁶⁷. Стоит прислушаться к поэту, и грезы, сменяя одна другую, перестают соперничать между собой. Противоположные реальности, хижина и замок, согласно Сен-Полю Ру, — это обрамление наших потребностей в замкнутости и в экспансии, в простоте и в роскоши. Хижина и замок обрамляют наш опыт ритмоанализа функции обитания. Не стоит ложиться в большой комнате, чтобы хорошо выспаться. Не следует забиваться в чулан, чтобы плодотворно поработать. Для того, чтобы сочинить и написать поэму, необходимы оба типа жилища. Ритмоанализ особенно полезен для активно работающей психики.

Итак, в доме мечты должно быть все. Каким бы он ни был просторным, он должен стать хижинкой, телом голубки, гнездом, куколкой. Сокровенная жизнь нуждается в уюте гнезда. Эразм Роттердамский, как сообщает биограф, долго «искал в великолепном доме гнездышко, где он мог бы надежно укрыть *свое тщедушное тело*. Наконец он уединился в спальне и там нашел возможность дышать *теплом*, которое было ему необходимо»⁶⁸.

Многие мечтатели хотели бы, чтобы дом, комната стали для них платьем по мерке.

Однако повторим еще раз: гнездо, куколка, платье составляют лишь один аспект жилища. Чем сосредоточеннее покой, чем плотнее закрыта куколка, тем дальше устремляет свой полет вылупившееся из куколки существо, чувствуя себя гостем из другого мира. Думаем, что и читатель, переходящий от поэта к поэту, получит динамичный заряд воображения, когда вслушается в сло-

В одном итальянском романе я прочел историю о подметальщике улиц, который поднимал свою метлу величественным жестом косца. На асфальте он выкашивал воображаемый луг; он грезил об огромном луге, о настоящей природе — в этой грезе с восходом солнца к нему возвращались молодость и высокое ремесло косца.

Для определения «состава» поэтического образа необходимы более чистые реактивы, чем для психоанализа. Тонкие определения, которых требует поэзия, вводят нас в область микрохимии. Реактив, испорченный готовыми психоаналитическими интерпретациями, способен вызвать помутнение раствора. Переживая обращенное к горе приглашение войти через окно, ни один феноменолог не истолкует его как сексуальное извращение. Скорее мы имеем дело с поэтическим феноменом совершенного освобождения, абсолютной сублимации. Образ свободен от власти вещей, как и от давления бессознательного. Огромный, он летит, парит в вольной атмосфере большой поэзии. Через окно поэзии дом вступает в контакт со всем миром в его необъятности. И, по излюбленному выражению метафизиков, дом людей открывается миру.

Точно так же, наблюдая за тем, как создается, каждодневно обновляя свой блеск, дом женщин, феноменолог должен подняться над психоаналитическими интерпретациями. В более ранних наших работах⁷² мы также не обошли их вниманием. Однако мы полагаем, что можно заглянуть поглубже и почувствовать, как человек отдает себя вещам и приносит вещи себе в дар, совершенствуя их красоту. Немного красивее — и перед нами уже новая вещь. Чутьочку красивее — и это уже совсем другая вещь.

Здесь мы касаемся парадокса первоначальности привычного действия. Заботы хозяйки не столько придают дому своеобразие, сколько возвращают его к первообразу. Ах, жизнь раздвинула бы границы, если бы мы могли каждое утро заново создавать собственными руками все вещи в доме, если бы вещи «выходили» из наших рук! Винсент Ван Гог говорит в письме к Тео, что необходимо «сохранять в характере некоторые черты такого оригинала, как Робинзон Крузо» (*Van Gogh V. Lettres à Théo. Trad.*, p. 25). Все создать, все сотворить заново, подарить каждой вещи «еще один жест»^{9*}, навощенной зеркальности — новую грань: все это блага, которыми осыпает нас воображение, позволяющее ощутить, как дом растет изнутри. Стремясь поддерживать активность в течение дня, я повторяю сам себе: «Каждое утро обращай мыслью к святому Робинзону».

Мечтатель перестраивает мир на основе одной вещи, окружая ее чарами своих забот, и легко убедиться, что в жизни поэта все способно быть началом. Вот обширный фрагмент прозы Рильке,

трогающий простодушием, несмотря на некоторые затруднения (перчатки и костюм).

В «Письмах к музыкантше» Рильке сообщает Бенвенуте, что в отсутствии горничной он стирал пыль с мебели. «Итак, я пребывал в чудесном одиночестве... как вдруг на меня напала старая страсть. Придется тебе объяснить: речь идет, вероятно, о самом сильном моем пристрастии в детстве и еще о моей первой встрече с музыкой; ибо в ведение вытиральщика пыли попадало пианино — один из немногих предметов, подчинявшихся этой операции по доброй воле, без какого-либо изъясления досады. Даже наоборот, на усердные движения тряпки оно вдруг отвечало металлическим мурлыканьем... а его красивый глубокий черный цвет становился все более прекрасным. Что познал тот, кому довелось это пережить! Уже само необходимое в этом случае облачение вызывало гордость: огромный фартук, а также моющиеся лайковые перчатки для защиты нежной кожи рук; на дружбу вещей, счастливых таким хорошим обращением, так аккуратно водворяемых на место, я отвечал вежливостью не без примеси озорства. Вот и сегодня, должен тебе признаться, в то время как все вокруг начинало сиять и черная поверхность моего рабочего стола, притягивающая взоры всех прочих вещей, исполнялась в некотором смысле новым сознанием объема комнаты, все лучше отражая ее — светло-серую, почти кубической формы... — да, я был так взволнован, словно здесь что-то происходило, и не только на поверхности вещей, говорю искренне: некое грандиозное действо, касающееся души, — словно император омывал ноги старцам или святой Бонаventura мыл посуду в своем монастыре» (Lettres à une musicienne. Trad., p. 109).

Комментарий, которым сопровождает описание этих эпизодов Бенвенута, жестко прямолинеен: по ее словам, мать Рильке «заставляла его с самого раннего детства вытирать пыль и заниматься работой по дому»⁷³. Как можно не почувствовать *ностальгию по этой работе*, сквозящую в тексте Рильке! Как не понять, что в нем объединены психологические документы разных периодов жизни души, ибо радость помогать матери приобщает автора к славе одного из великих мира сего, омывающего ноги бедняков. Отрывок являет сложную смесь чувств, соединяя вежливость и озорство, смирение и трудолюбие. А кроме того, во главе страницы — замечательные слова: «Я пребывал в чудесном одиночестве». В одиночестве, как при начале всякого подлинного дела, дела, которое совершается не «по обязанности». И чудо нетрудного дела состоит именно в том, что оно все же возвращает нас к истоку действия.

В отрыве от контекста процитированная нами длинная страница представляется хорошим тестом читательского интереса. Кто-

Ящики, сундуки и шкафы

I

Я всегда чувствую себя несколько задетым, мне немного обидно за слово, когда большой писатель вкладывает в него уничижительный смысл. Прежде всего, слова — все без исключения — честно выполняют свою работу в языке повседневности. И между тем даже самые банальные слова, означающие самые обычные реалии, все же сохраняют поэтические возможности. С каким презрением говорит Бергсон о ящике! Это слово постоянно выступает у него в качестве полемической метафоры. Философ командует и судит, причем судит всегда одинаково. Ему не нравятся аргументы, спрятанные в ящиках.

Приведенный пример, как нам кажется, позволяет показать коренное различие между образом и метафорой. Мы немного остановимся на этом различии, прежде чем вернуться к исследованию образов сокровенного, связанных с ящиками и сундуками, со всякими тайниками, куда запирает и где хранит свои секреты человек — великий изобретатель замков.

При обилии метафор, образы у Бергсона, в конечном итоге, встречаются редко. Кажется, его воображение исчерпывается метафорами. Метафора конкретизирует, облекает в плоть труднопередаваемое впечатление. Она имеет отношение к отличной от нее психической сущности. Образ же, производное абсолютного Воображения, именно в воображении черпает полноту бытия. Углубляя сравнение метафоры и образа, мы поймем, что метафора не подлежит феноменологическому анализу. Он просто не имеет смысла, ибо метафора лишена феноменологической ценности. В лучшем случае она представляет собой искусственно созданный образ без глубоких, подлинных, реальных корней. Метафора — эфемерное выражение, или, по крайней мере, таково предназначение метафоры, употребляемой однократно, мимоходом. Следует остерегаться слишком долго над нею размышлять. Следует опасаться того, что чита-

тель начнет обдумывать метафору. А ведь каким успехом пользуется у бергсонянцев метафора ящика!

В отличие от метафоры, образу можно предаться всем своим читательским существом; образ дарует бытие. Чистое творение абсолютного воображения, образ есть феномен бытия, одно из особых проявлений существа говорящего.

II

Как известно, Бергсон использует метафору *ящика* наряду с некоторыми другими (такими, как «готовое платье»), говоря об ущербности философии понятия. ~~Понятия — ящики, служащие для классификации знаний; понятия, подобно готовой одежде, обезличивают опытное знание. Каждому понятию отводится свой ящик в каталоге категорий. Понятие являет собой мертвую мысль, ибо оно, по определению, есть мысль, прошедшая классификацию.~~

Укажем на некоторые тексты, характеризующие полемическую природу метафоры ящика в философии Бергсона.

В «Творческой эволюции» (1907) мы читаем: «Как мы пытались доказать, ~~память — это не способность классифицировать воспоминания, раскладывать их по ящикам или заносить в реестр. Нет ни реестра, ни ящиков...~~» (*L'évolution créatrice*, p. 5)⁷⁵.

Встретившись с любым новым объектом, разум вопрошает: «Какая из известных старых категорий подходит для нового объекта? В какой ящик, готовый открыться, поместим мы этот объект? В какие — уже скроенные — одежды мы его облачим?» (p. 52). Ибо, несомненно, готовое платье — вот то одеяние, которым довольствуется бедняга рационалист. Во второй оксфордской лекции от 27 мая 1911 г., воспроизведенной в «Мысли и движущемся» (*La pensée et le mouvant*, p. 172), Бергсон показывает, сколь убого представление, согласно которому «в мозгу, там и сям, есть ящички для воспоминаний, где будто бы хранятся фрагменты прошлого».

Во «Введении в Метафизику» (*La pensée et le mouvant*, p. 221) Бергсон говорит, что Кант видит в науке «только рамки, заключенные в другие рамки».

Та же метафора приходит в голову Бергсону, когда он пишет «Мысль и движущееся» (1922), — эссе, во многих отношениях итоговое для его философии. Он вновь повторяет (p. 80, 26^e éd.), что память не сохраняет слова «в мозговом или каком-либо другом ящике».

Если бы это было уместно, мы могли бы показать⁷⁶, что в современной науке деятельность по изобретению понятий, став-

шая необходимой в силу эволюции научной мысли, уходит от понятий, детерминируемых простыми классификациями, «вложенных друг в друга», как говорил Бергсон («Мысль и движущееся»). Если философия хочет извлечь уроки из концептуализации в современной науке, то метафора ящика, напротив, остается рудиментарным полемическим инструментом. Но с точки зрения занимающей нас сейчас проблемы, проблемы различения образа и метафоры, здесь перед нами пример окостенелой метафоры, утратившей всю образную непосредственность. Особенно это заметно в том упрощенном бергсонианстве, какое преподносит нам школа. Полемическая метафора — ящик в картотеке — то и дело воспроизводится в элементарных изложениях с целью разоблачения стереотипных идей. На некоторых уроках слушатель может даже предсказать появление метафоры ящика. Но если метафора предсказуема, значит, воображение здесь совсем ни при чем. Эта метафора — рудиментарный инструмент полемики — вместе с некоторыми мало отличающимися вариантами внесла нечто механическое в спор бергсонианцев с приверженцами некоторых разновидностей философии познания, в частности, той из них, которой Бергсон, судя слишком поспешно, дал определение «сухого рационализма».

III

Цель этих беглых заметок — всего лишь показать, что метафора — не более чем случайность речи и рассматривать ее как мысль — небезопасно. Метафора является ложным образом, поскольку она лишена непосредственных качеств продуктивного выразительного образа, формируемого языковой фантазией.

Одному из крупных прозаиков попалась метафора Бергсона. Но он использовал ее для описания психологии не рационалиста-кантианца, а глупого учителя. Речь идет о персонаже романа Анри Боско⁷⁷. Впрочем, метафора Бергсона здесь перевернута: не разум уподоблен шкафу с ящиками, а шкаф олицетворяет разум персонажа. Из всей обстановки дома только к одной вещи Кар-Бенуа относился с нежностью: это была его дубовая картотека. Всякий раз, проходя мимо этого массивного сооружения, он останавливался на нем ласковый взгляд. Тут, по крайней мере, все было незыблемо, надежно. Ты видишь именно то, что видишь; осязаешь именно то, что осязаешь. Ширину не путаешь с высотой, пустоту — с наполненностью. Все предусмотрено, все рассчитано, тщательно продумано пользы ради. Что за чудо этот инструмент! Заменяет все: и память, и ум. Никакой неуловимо-

сти, никакой неопределенности в этом ловко сложенном кубе! Что положено было туда однажды, сто раз, десять тысяч раз, то, осмелюсь сказать, находилось мигом. Сорок восемь ящичков! Есть где разместить целый мир упорядоченных позитивных знаний. Г-н Кар-Бенуа признавал за ящичками некую магическую власть. «Ящичек, — приговаривал он, — это основа человеческого разума»⁷⁸.

В романе, повторяем, слова эти вложены в уста ничтожества. Но заставляет его говорить гениальный писатель. Картотека с ящиками помогает выразить дух тупого администрирования. И поскольку над глупостью стоит посмеяться, герой Анри Боско, произнеся свой афоризм, выдвигает ящики «царственной картотеки» и обнаруживает, что служанка сложила туда горчицу, соль, рис, кофе, горох и чечевицу. Мыслящая вещь превратилась в кладовку.

В конце концов, возможно, именно этот образ мог бы послужить иллюстрацией «философии обладания» — в прямом и в переносном смысле. Бывают эрудиты, запасающие провиант. Там посмотрим, думают они, захочется ли нам употребить его в пищу.

IV

В качестве преамбулы к нашему позитивному исследованию образов сокровенного мы рассмотрели одну метафору, которая воплощает поспешность мысли и в действительности не связывает внешнюю реальность с внутренней. Далее, как мы обнаружили, на странице прозы Анри Боско прекрасное описание реальности прямо смыкается с характерологией. Теперь мы должны вернуться к позитивному изучению творческого воображения. Тема ящиков, сундуков, замков и шкафов возвращает нас к бездонному источнику трез о сокровенном.

Шкаф со своими полками, секретер с ящичками, сундук с двойным дном — вот, поистине, органы тайной жизни души. Без этих и некоторых других, не менее значимых «объектов» в нашей внутренней жизни отсутствовала бы модель сокровенного. Это смешанные объекты, объекты-субъекты. Они — как мы сами, благодаря нам, для нас — несут в себе некую сокровенность.

Какой мечтатель, равнодушный к словам, не отзовется душой на слово «*armoire*» (шкаф)? Это одно из замечательных слов французского языка, величественное и вместе с тем привычное. Как прекрасно и глубоко оно дышит! Какой широкий вдох на «а»

в первом слоге, какой спокойный, медленный выдох в слоге уга-сающем. Для кого открыта поэтическая сущность слов, тот никогда не торопится. И «е немое» настолько немо в этом слове, что ни один поэт не пожелал бы придать ему звучание. Возможно, как раз по этой причине в поэзии «агмоіге» всегда употребляется в единственном числе. При фонетическом связывании во множественном числе это слово звучало бы как трехсложное. Однако во французском языке наиболее значительные, поэтически доминирующие слова имеют лишь два слога.

Красивому слову должна соответствовать красивая вещь; слову со столь весомым звучанием — глубокая сущность. Поэт вещей — будь он хоть жителем мансарды, поэтом без вещей — интуитивно знает, как глубоко внутреннее пространство старого шкафа. Внутреннее пространство шкафа — пространство сокровенное, оно не открывается первому встречному.

А слова обязывают. Положить в шкаф что попало мог бы только человек душевно убогий. Кладь что попало, как попало, куда попало — признак непростительного ослабления функции обитания. В шкафу находится средоточие порядка, благодаря чему весь дом защищен от безграничного хаоса. В шкафу царит порядок, а точнее, там порядок есть особое царство. Порядок этот — не просто геометрия. Он хранит память об истории семьи. Это знает поэт, который написал:

Стройность. Гармония.
Стопы белья в шкафу.
Меж простынь лаванда⁷⁹.

Вместе с лавандой в шкаф проникает и хроника времен года. Лаванда сама по себе вносит в иерархию простынь бергсоновскую длительность. Ведь прежде чем использовать простыни, надо дать им время, как у нас говорили, хорошенько «пролавандиться». Какой запас грез — стоит лишь вспомнить, стоит лишь вернуться в край спокойной жизни! Воспоминания теснятся толпой, едва возникнет в памяти полка, где лежат кружева, батист, муслин поверх более плотных тканей. «Шкаф полон неслышным шорохом воспоминаний», — говорит Милош⁸⁰.

Философ не хотел, чтобы память принимали за шкаф для воспоминаний. Но образы настойчивее идей. И самый верный бергсонист, если только он поэт, признает, что память — это шкаф. Не написал ли Пегги знаменательную строку:

На полках памяти и в храме шкафа⁸¹.

Однако настоящий шкаф — не обыденный предмет мебели. Его открывают не каждый день. Ключ — как и ключ от замкнутой души — в замке не оставляют.

А шкаф был без ключей... Да, без ключей... Как странно!
К себе приковывал он взгляды постоянно,
Он заставлял мечтать о тайнах, спящих в нем,
За дверцей черною, что заперта ключом;
И слышался порой из скважины замочной
Какой-то смутный гул во тьме его полночной^{82 11*}.

У Рембо, таким образом, обозначена направленность надежды: какие блага хранит запертый шкаф! Он полон обещаний, на сей раз в нем заключена не только история, но и нечто большее.

Андре Бретон одним словом открывает чудеса ирреального. Он обогащает загадку шкафа счастливой невозможностью. В «Револьвере с белыми волосами» он пишет с невозмутимостью сюрреалиста:

Шкаф заполнен бельем,
Есть и полки с лунным сиянием, и можно его развернуть⁸³.

В стихах Андре Бретона перед нами образ, доведенный до крайности, что совершенно чуждо людям благоразумным. Но вершиной живого образа всегда бывает некое преувеличение. Упомянуть, вдобавок к прочему, о белье фей — значит изобразить одним словесным завитком кипы, груды, вороха добра, избыточествующего за дверцами шкафа былых времен. Как величествен этот образ и какой бескрайней представляется развернутая старинная простыня. А как белоснежна старая скатерть — словно залитое лунным светом зимнее поле! Если немного помечтать, образ Андре Бретона покажется вполне естественным.

Не приходится удивляться, что предмет, исполненный такого внутреннего богатства, окружен самой нежной заботой хозяйки. Анна де Турвиль говорит о бедной жене дровосека: «Она снова принялась чистить, и сердце ее радовалось игре солнечных зайчиков на дверце шкафа»⁸⁴. Шкаф наполняет комнату тихим, приветливым светом. Не случайно поэту видятся на его поверхности отблески октябрьского заката.

Отражается в створке старинного шкафа
Угасанье октябрьского дня⁸⁵.

Если мы питаем к вещам надлежащую дружбу, мы открываем шкаф с некоторым трепетом. Под его золотистой деревянной обложкой — ослепительная белизна миндалина. Открывая шкаф, мы переживаем белизну как событие.

Обширный раздел психологии могла бы составить антология «ларчика». Сложные предметы мебели — творения мастеров-ремесленников — свидетельствуют о *необходимости секретов*, о науке создания тайников. Дело не только в том, чтобы надежно сохранить добро. Нет такого замка, который нельзя было бы взломать. Любой замок привлекает взломщика. Замок — это поистине психологический барьер! Замок с украшениями — прямой вызов нескромности. Украшенный замок — средоточие «комплексов». У племен бамбара, пишет Дениза Польм, средней части замка придают «форму человеческой фигуры, каймана, ящерицы, черепахи...»⁸⁶. Сила открывающая и закрывающая должна нести в себе мощь жизни, могущество человека, священного животного. «У догонов замки украшают две фигурки (чета предков)» (там же, р. 35).

Однако вместо того, чтобы бросать вызов нескромному или утрачивать его знаками могущества, лучше его провести. Тогда в дело идут многообразные ларчики. Первые секреты складывают в первый ящик. Раскрыв их, нескромность будет удовлетворена. Можно удовлетворить ее и лжесекретом. Короче, есть ремесло краснодеревщика — специалиста по «комплексам».

Кажется, нет необходимости долго доказывать, что существует соответствие между геометрией шкатулки и психологией секрета. Прозаики иногда в нескольких фразах касаются этого соответствия. Один из персонажей Франца Элленса, намереваясь преподнести подарок дочери, выбирает между шелковой косынкой и японской лаковой шкатулкой. Он останавливает выбор на шкатулке, которая «кажется ему более подходящей к ее замкнутому характеру»⁸⁷. Это оброненное вскользь простое замечание, возможно, ускользнет от внимания торопливого читателя. Однако оно составляет сердцевину странного рассказа, в котором отец и дочь скрывают *одну и ту же* тайну. Эта тайна готовит им одну судьбу. Требуется незаурядный талант прозаика, чтобы читатель почувствовал тождество родственных теней. Книгу следует присоединить к досье по психологии замкнутой души под грифом «шкатулки». Мы узнаем, что невозможно понять психологию замкнутого человека, обобщая его отрицательные ответы, классифицируя проявления его холодности, описывая все случаи его молчания. Лучше понаблюдать за ним в минуту подлинной радости, когда он открывает новую шкатулку, как девушка, получившая от отца невысказанное разрешение прятать секреты — сохранять свою тайну. В рассказе Франца Элленса двое «понимают друг друга», не признаваясь в этом самом себе, без слов, бе-

VI

В предыдущей главе мы утверждали, что выражение «прочитать дом», «прочитать комнату» имеет смысл. Точно так же можно сказать, что писатель позволяет нам «прочесть» свою шкатулку. Понятно, что «написание шкатулки» значит не только ее точное геометрическое описание. Между тем Рильке рассказывает, как радуется его созерцание плотно закрывающейся коробки. В «Записках Мальте Лауридса Бригге» мы читаем: «... речь идет о крышке от жестянки, от непомятой жестянки, у которой края изогнуты точь-в-точь как края самой крышки. Такая крышка одного только и должна желать — прикрывать жестянку...»^{12*}. Возможно ли, спросит литературный критик, чтобы в столь отточенном тексте, как «Записки», автор допустил такой «штамп»? Но мы не станем останавливаться на этом замечании, если воспримем семя фантазии, заключенное в легко закрывающейся коробке. Как далеко уведет нас слово «желать»! Вспоминаю оптимистическую поговорку, распространенную у меня на родине: «Нет горшка, который не нашел бы своей крышки». Как прекрасно был бы устроен мир, если бы горшок и крышка всегда подходили друг другу.

Что легко закрыть, то легко и открыть — вот бы в нашей жизни все шло как по маслу!

Но «прочтем» рильковский ларец, посмотрим, как потаенная мысль неминуемо находит образ шкатулки. В письме к Лилиане есть такие строки: «Все, что связано с этим невыразимым опытом, должно пока оставаться вдали или, рано или поздно, дать повод лишь к самым сдержанным отношениям. Да, если мне придется признаться, воображаю, как однажды это должно будет произойти: совсем как с массивными крепкими замками XVII века, оснащенными всевозможными засовами, крючками, задвижками и рычагами, занимавшими всю крышку сундука, — а между тем все это защитно-заградительное устройство в самой середине легко открывалось одним-единственным ключом. Но ключ действует не сам по себе. Как тебе известно, на таких сундуках замочная скважина спрятана под кнопкой или под язычком, которые, в свою очередь, поддаются только при незаметном нажатии»⁸⁸. Сколько материализованных образов формулы «Сезам, откройся!» Какое незаметное нажатие, какое нежное слово необходимо, чтобы раскрылась душа, обрело покой сердце в рильковском мире.

Вне всякого сомнения, Рильке обожал замки. Но кто же равнодушен к замкам и ключам? Психоналитическая литература на эту тему обширна. Однако с точки зрения преследуемой нами цели, выявление сексуальных символов только замаскировало бы глубину грез о сокровенном. Никогда, быть может, не почувствуешь яснее, чем на этом примере, однообразие символики психоанализа. Приснится вам ночью конфликт ключа и замка — и для психоаналитика это уже наочевиднейший знак, столь очевидный, что продолжение истории становится излишним. Вам уже не в чем признаваться, если вы видите во сне ключ и замок. Но поэзия никак не вмещается в рамки психоанализа. Из сновидения она всегда творит грезу. А поэтическая греза не может удовлетвориться рудиментом некой истории; для нее не может быть завязкой узел комплекса. Поэт живет грезой, и его греза бодрствует, а главное, она пребывает в мире, среди предметов этого мира. Она собирает мировое пространство вокруг объекта, внутри объекта. Вот она открывает сундуки, и она же сжимает сокровища вселенной и умещает их в маленькой шкатулке. Если в шкатулке лежат украшения и драгоценные камни, значит, предметом поэтического вымысла станет прошлое, длительное прошлое, охватывающее жизнь целых поколений. Камни заговорят, конечно, о любви. А вместе с тем, и о могуществе, и о судьбе. Все это так грандиозно по сравнению с ключом и замком!

В шкатулке хранятся вещи незабываемые, незабываемые и для нас, и для тех, кому мы подарим свой сокровища. Прошлое, настоящее, неизвестное будущее находятся здесь в сжатом виде. Таким образом, ларчик — это память о незапамятном.

Психологическое применение образов позволит нам признать, что любое значительное воспоминание — бергсоновское чистое воспоминание — покоится в оправе маленького ларчика. Чистое воспоминание, образ, который принадлежит только нам, *не хочется* кому-либо передавать. Мы открываем лишь некоторые его яркие подробности. Но само существо воспоминания принадлежит только нам, и мы никогда не захотим раскрыть его до конца. Здесь нет ничего общего с подавлением. Подавление — это неловкое движение. Вот почему оно обладает столь явными симптомами. Однако у любого секрета есть свой ларчик, и этот абсолютный, надежно запертый секрет чужд какому-либо движению. Сокровенная жизнь приобщается здесь к синтезу Памяти и Воли. Здесь — *Железная Воля*, но не против внешнего мира, не против других, по ту сторону какой бы то ни было психологии противостояния. Некоторые воспоминания нашей души надежно оберегает *абсолютный ларец*⁸⁹.

Но вот и мы, дойдя до «абсолютного ларца», заговорили метафорами. Вернемся же к образам.

/ Сундук, а особенно шкатулка (ею мы владеем более полновластно) — это *предметы, которые открываются*. Когда ларец закрыт, он возвращается в сообщество вещей и занимает свое место в пространстве. Но можно его открыть! Таким образом, этот открывающийся предмет, как сказал бы философ-математик, есть первая дифференциальная величина открытия. В одной из последующих глав мы обратимся к исследованию диалектики внутреннего и внешнего. Но в момент, когда шкатулка открывается, диалектики уже нет. Одним движением внешнее зачеркнуто, все принадлежит новизне, неожиданности, неизвестности. Внешнее не имеет никакого значения. И — самый большой парадокс — не имеет смысла даже трехмерность пространства, ибо открылось новое измерение: измерение сокровенного.

Оно может быть бесконечным для того, кто ценит его по-настоящему, кто находит свое место в перспективе ценностей сокровенного.

Нас убедит в этом удивительная по проницательности страница, где представлена настоящая теорема топоанализа пространств сокровенного.

Эта страница взята нами из сочинения писателя, который в анализе литературного произведения идет от преобладающих образов⁹⁰. Жан-Пьер Ришар заставляет нас заново пережить момент открытия сундука, найденного под знаком Золотого жука в рассказе Эдгара По. Прежде всего, найденные драгоценности неоценимы! Такие сокровища не могут быть «обыкновенными». Клад описывает не нотариус, а поэт. Нагруженное «неведомым и возможным, сокровище вновь становится объектом воображения, порождает гипотезы и грезы, в нем открывается бездна, за его неуловимостью — бесчисленное множество иных кладов». И кажется, что в тот момент, когда рассказ уже близок к концу, к завершению, бесстрастному, как развязка детективной истории, он ни в коей мере не утрачивает свойственное ему онирическое богатство. Воображение никогда не скажет: дело только в этом. За этим всегда есть нечто большее. Как мы не раз повторяли, вымышленный образ не подлежит проверке реальностью.

Переходя от значимости содержимого к оценке содержащего, Жан-Пьер Ришар в итоге выводит следующую насыщенную формулу: «Дно ларца всегда для нас недоступно». Можно ли яснее выразить бесконечность измерения сокровенного?

Порой с любовью изготовленный сундучок таит в себе перспективы бесконечных воображаемых превращений. Открыв ларчик,

обнаруживаешь дом — дом, спрятанный внутри. Так, в стихотворении в прозе Шарля Кро мы встречаемся с подобным чудом, когда поэт продолжает работу мебельщика. Шедевры, созданные удачливой рукой мастера, обретают вполне естественное «продолжение» в фантазии поэта. У Шарля Кро «секрет» мебели маркетри порождает воображаемые существа.

«Для того, чтобы постичь тайну вещи, раскрыть изнутри перспективы инкрустации, проникнуть сквозь зеркальные стеклышки в фантастический мир», требовались «весьма быстрый глаз, весьма чуткое ухо, весьма обостренное внимание». Воображение в самом деле обостряет все наши чувства. Фантазирующее внимание готовит чувства к мгновенному восприятию. И поэт продолжает:

«Но наконец я подсмотрел тайный праздник, расслышал почти беззвучные менуэтики, уловил хитросплетения ларцовых интриг.

Открыв створки, видишь как будто гостиную для насекомых, отмечаешь бело-коричнево-черный узор плиточного пола в искаженной перспективе»⁹¹.

Закрывая ларец, поэт пробуждает в глубине его ночную жизнь.

«Когда створки закрыты, когда докучливые уши заграждены сном или наполнены внешним шумом, а мысли людей пленены какими-то позитивными предметами, в гостиной ларца происходят странные сцены и из зеркальных стеклышек появляются персонажи необыкновенных размеров и диковинного вида» (р. 88).

На сей раз предметы воссоздаются запертыми в ночном ларчике отражениями. Поэт с такой силой переживает перевернутость внутреннего и внешнего, что для него предметы и отражения меняются местами.

И снова, вообразив крошечную гостиную, лихорадочное оживление бала старомодных персонажей, поэт открывает ларец: «Гаснет сияние огней, гости — шеголи, кокетки и пожилые родители — разбегаются, забыв о достоинстве, и скрываются в зеркалах, коридорах и колоннадах; исчезают кресла, столы и шторы.

И в гостиной становится пустынно, тихо и чисто» (р. 90). А серьезные люди вслед за поэтом могут сказать: «Это инкрустированный ларчик, и больше ничего». Вторя этому разумному суждению, читатель, не желающий играть в превращения большого и малого, внешнего и внутреннего, вправе, в свою очередь, сказать: «Это стихи, и больше ничего». «And nothing more»^{13*}.

В действительности поэт перевел в конкретный план известную психологическую тему: в закрытом ларце всегда заключено нечто большее, чем в открытом. Попытка это проверить губит образы. *Воображение* всегда больше, чем *жизнь*.

Работа тайны идет, не прекращаясь, от прячущего к прячущемуся. Ларец — темница для вещей. И вот мечтатель чувствует, что он

сам — в темнице своей тайны. Хотелось бы открыть дверь, открыться. Нельзя ли увидеть оба смысла в стихах Жюль Сюпервьеля?

Я ищу в сундуках, плотно меня обступивших,
Переворачивая потемки вверх дном,
В ящиках, глубоких-глубоких,
Будто в мире ином ⁹².

Кто закапывает сокровище, погребает и себя вместе с ним. Тайна — это могила, и не случайно человек скрытный хвалится, будто он хранит секреты, как могила.

Все внутреннее сокрыто. Жозе Буске пишет: «Никто не видит, как я изменяюсь. Но кто вообще меня видит? Я сам для себя *тайник*»⁹³.

В этой работе мы не собираемся возвращаться к проблеме внутренней сути вещества, которой касались в других книгах⁹⁴. Но мы должны, по крайней мере, указать на общую точку приложения усилий мечтателей, исследующих внутренний мир человека и душу материи. Юнг отмечал эту общность с мечтателями-алхимиками (см.: «Психология и алхимия»). Иначе говоря, все, что можно назвать *высшей степенью тайного*, имеет *единое основание*. Потаенное в человеке и скрытое в вещах подлежат единому топоанализу, если мы оказываемся в странной, почти не изученной психологией области *превосходных степеней*. По правде говоря, всякая позитивность снижает превосходную степень до сравнительной. Чтобы подняться в сферу превосходной степени, мы должны оставить позитивную реальность ради воображаемой и вслушаться в то, что говорят поэты.

Глава IV

Гнездо

С обнаженной ветви плюща снял я гнездо,
Высланное полевым мхом и травой грез.

Иван Голль. Могила отца

Гнезда белые, расцветут ваши птицы

.....
Вы взлетите, пуховые тропы

Робер Ганзо¹⁴

I

У Виктора Гюго в одной короткой фразе сконцентрированы образы и субстанции функции обитания. Для Квазимодо, пишет он, собор последовательно служил «то яйцом, то гнездом, то домом, то родиной, то, наконец, вселенной». «Можно, почти не преувеличивая, сказать, что он принял форму Собора, подобно тому как улитки принимают форму своей раковины. Собор был его жилищем, его логовом, его оболочкой (...) Квазимодо прирос к Собору, как черепаха к своему щитку. Шероховатая оболочка здания была его панцирем»^{95 15*}. Все эти образы потребовались, чтобы описать полное слияние несчастного существа со своими укрытиями причудливых форм в закоулках странного здания. Так, умножая образы, автор позволяет нам почувствовать силу разных убежищ. Однако он сразу добавляет замечание, сдерживающее этот образный поток. «Бесполезно предупреждать читателя, — пишет далее Гюго, — чтобы он не принимал буквально тех сравнений, к которым мы вынуждены прибегать здесь, чтобы обрисовать это своеобразное, совершенное, непосредственное, почти органическое совокупление человека с храмом».

Поразительно, впрочем, что сознание блаженства даже в светлом доме побуждает прибегать к сравнению с животным в своем укрытии. Обладатель спокойного жилья художник Вламинк пишет: «То блаженство, которое я испытываю возле очага, когда вокруг бушует ненастье, совершенно сродни звериному. Крыса в своем логове, кролик в норе, корова в хлеву, вероятно, так же счастливы, как и я»⁹⁶. Итак, блаженство возвращает нас к первозданности убежища. Физически существо, обретшее чувство укрытия, сжимается в комок, свертывается клубком, съезживается, прячется, затаивается. Отыскивая в сокровищнице словаря глаголы, все-

сторонне передающие динамику укрытия, мы найдем названия движений, свойственных животным, жестов свертывания, впечатанных в наши мускулы. Если бы мы могли дать психологическое описание каждого мускула, как это углубило бы психологию! Сколько живых тварей заключено в человеке! Наше исследование не заходит так далеко. Вполне достаточно будет представить значимые образы убежища и показать, что понимание образов позволяет в некоторой степени пережить их.

Обратившись к гнезду и в особенности к раковине, мы получим целый набор образов, которые попытаемся охарактеризовать как первичные, как образы, пробуждающие в нас нечто первозаданное. Затем мы убедимся в том, что существо, испытывающее физическое блаженство, любит «затаиться в укромном уголке».

II

Гнездо выделяется необыкновенной значимостью в мире неодушевленных предметов. Ему приписывают совершенство, в нем усматривают признаки безошибочного инстинкта. Этот инстинкт вызывает восхищение, и гнездо пользуется легкой славой чуда животного мира. Возьмем образчик восхваления его совершенства в сочинении Амбруаза Паре: «Хитроумие и ловкость, с коими все эти животные устраивают свои гнезда, столь безупречны, что превзойти их невозможно, и, стало быть, они искуснее любых каменщиков, плотников и зодчих; ибо нет человека, который сумел бы возвести для себя и своих детей постройку более аккуратную, нежели те, что сооружают для себя эти малые животные, а потому у нас есть даже поговорка: люди умеют делать все, кроме птичьих гнезд»⁹⁷.

Этот восторг быстро умерит чтение книги, ограничивающейся фактами. Например, из работы Ландсборо-Томсона можно узнать, что нередко гнезда представляют собой черновую заготовку, а порой и вовсе бывают сострепаны кое-как. «Устраивая себе жилье на дереве, золотой орел иногда нагромождает гигантский ворох сучьев, к которому каждый год прибавляет новые ветки, пока, наконец, однажды все это сооружение не рухнет под собственной тяжестью»⁹⁸. Если проследить историю орнитологии, можно обнаружить массу оттенков между восторгом и научной критикой. Но не об этом речь. Отметим только, что здесь мы столкнулись со спором о ценностях, когда частенько обе стороны искажают факты. Позволительно задаться вопросом: не получает ли автор рассказа об этом падении — не орла, но орлиного гнезда — маленькое удовольствие от сознания собственной непочтительности?

Если рассуждать здраво, нет ничего более абсурдного, чем наде-
 лять образы гнезда *человеческим* смыслом. Для *птицы*, по-видимо-
 му, гнездо является теплым и уютным жилищем. Этот дом жиз-
 ненно необходим: он продолжает выполнять роль наседки для
 птенца, вылупившегося из яйца. Пока не опустится голое тельце
 новорожденного, его согревает снаружи пух гнезда. Но не слиш-
 ком ли мы торопимся в столь ничтожном предмете увидеть очело-
 веченный, человеку адресованный образ? Можно почувствовать,
 как это смешно, реально сопоставив укромное, теплое «гнездыш-
 ко», о котором мечтают влюбленные, и настоящее гнездо, зате-
 рянное в листве. Следует заметить, что птицам известна только лю-
 бовь под открытым небом. Гнездо выют позже, когда любовная
 горячка в полях утихнет. Если бы все это сделалось предметом
 мечты и назиданием для людей, им пришлось бы еще изобрести
 некую диалектику любви в лесу и в городской спальне. Но это
 тоже не наша тема. Только Андре Тёрье способен сравнить ман-
 сарду с гнездом, добавив к своему сравнению лишь одно замеча-
 ние: «Не стремится ли мечта найти пристанище повыше?»⁹⁹. Ко-
 роче, образ гнезда в литературе — это, в общем-то, ребячество.

Итак, «жизнь в гнездышке» — образ неудачный. Однако он из-
 начально обладает кое-какими достоинствами, которые может
 обнаружить феноменолог — любитель маленьких проблем. Это
 еще одна возможность рассеять недоразумение, связанное с ос-
 новной функцией феноменологии как философского направле-
 ния. Задача ее заключается не в описании гнезд, встречающихся
 в природе, — эта целиком позитивная задача относится к области
 орнитологии. Феноменологическая философия гнезда начнется
 тогда, когда нам удастся истолковать тот интерес, который вызы-
 вает у нас перелистывание альбома с изображениями гнезд, или,
 еще радикальнее, — когда к нам вернется наивное восхищение,
 испытанное давным-давно при виде найденного гнезда. Это вос-
 хищение со временем не ослабевает. Найти гнездо — значит вер-
 нуться в детство, свое или чье-то, в детство, которое могло бы
 быть нашим. Немногих жизнь сполна одаривает космизмом.

Сколько раз в своем саду изведаль я разочарование, найдя гнез-
 до *слишком поздно*. Наступила осень, листва уже редее. Вот на
 скрещенье двух веток покинутое гнездо. Значит, они тут были:
 отец, мать и малыши, а я их не видел!

Опустевшее гнездо — запоздалая находка в зимнем лесу — драз-
 нит разорителя птичьих гнезд. Гнездо — тайник летающих созда-
 ний. Как могло оно остаться незамеченным, невидимым, распо-

женное под открытым небом, не то что надежные убежища в земле? Но поскольку для определения всех оттенков бытия образа следует усилить его двойным изображением — вот легенда, где греза о невидимом гнезде обретает форму крайне преувеличенную. Мы заимствуем ее из прекрасной книги Шарбонно-Лассе «Бестиарий Христа». «Утверждали, что угод способен полностью исчезнуть из поля зрения любого живого существа, и потому на исходе Средневековья ещё верили, будто в гнезде удода находится пестрая трава, делающая невидимкой того, кто носит ее при себе»¹⁰⁰.

Возможно, это и есть «травя грёз» Ивана Голля.

Но в наше время фантазия не уводит так далеко, и в покинутом гнезде уже нет травы, превращающей человека в невидимку. Подобранное в ветвях живой изгороди, подобное засохшему цветку гнездо — не более чем некая «вещь». Я имею право взять его в руки, освободить от листьев. Сквозь смутную грусть во мне воскресает былой житель полей и лесов, немного гордый оттого, что может поделиться с ребенком своей премудростью: «Это гнездо синицы».

Итак, пустое гнездо входит в категорию объектов. Чем объекты разнообразнее, тем проще понятие. Коллекционирование гнезд не тревожит воображение. Связь с живым гнездом утрачивается.

Между тем именно живое гнездо способно дать начало феноменологии реального гнезда — того самого гнезда, которое мы находим в природной среде и которое становится на миг — без всякого преувеличения — центром мира, основой состояния вселенной. Я тихонько приподнимаю ветку — под ней птица, высиживающая птенцов. Такая птица не улетит. Она лишь слегка трепещет. Меня самого пробивает дрожь оттого, что я заставил ее дрожать. Боюсь, сидящая на яйцах птица знает, что я человек — существо, лишившееся доверия птиц. Застываю не дыша. Понемногу утихают — так мне кажется — страх птицы и моя боязнь спугнуть ее. Я перевожу дыхание. Отпускаю ветку. Я вернусь завтра. Сегодня меня переполняет радость: птицы свили гнездо в моем саду!

На следующий день, когда я возвращаюсь, ступая по аллее бесшумнее, чем накануне, я вижу в гнезде восемь розовато-белых яичек. Боже! Какие они маленькие! Каким крошечным выглядит яйцо среди кустарника!

Вот живое гнездо, гнездо обитаемое. Гнездо — птичий дом. Я давно это знал, мне давно об этом рассказывали. Это так старо, что сомневаюсь, стоит ли повторять, даже самому себе. Но ведь я только что пережил это заново! И память с величайшей простотой воскрешает дни моей жизни, когда мне случалось найти живое гнездо. Как редки в жизни человека эти подлинные воспоминания!

И как понятна мне теперь та страница у Туссенеля, где он пишет: «Воспоминание о первом найденном мною самостоятельно

птичьим гнезде запечатлелось в памяти глубже, чем воспоминание о награде, которой удостоился мой школьный перевод. Это было очаровательное гнездо зеленушки, а в нем четыре розово-серых яйца, разрисованных красными линиями наподобие символической карты мира. Потрясенный, охваченный невыразимой радостью, я остолбенел и добрый час стоял как вкопанный, не отводя глаз от своей находки. В тот день случай указал мне мое призвание»¹⁰¹. Какой великолепный текст для нас, исследователей первичных интересов! Становится понятнее, как, с самого начала откликнувшись на такое «потрясение», Туссенель сумел соединить жизнь и творчество с гармоничной философией в духе Фурье, жизнь птиц — с символической биографией, сомасштабной целому миру.

Однако и человек, живущий вполне привычной жизнью среди лесов и полей, обнаружив гнездо, всегда испытывает новые чувства. Знаток растений Фернан Лекен, гуляя со своей женой Матильдой, замечает в кустах чёрного терновника гнездо славки. «Матильда опускается на колени, дотрагивается пальцем до нежного мха, палец замирает в воздухе...

Вдруг меня пронзает дрожь.

Женская суть гнезда, свитого на развилке двух сучьев, — вот что внезапно открылось мне. Куст настолько очеловечен, что я вскрикиваю:

— Не трогай, только не трогай!»¹⁰².

IV

«Потрясение» Туссенеля, «дрожь» Лекена неподдельны. Читая, мы откликаемся на их искренность — ведь именно книги позволяют нам испытать радость неожиданной «находки». Продолжим поиски гнезд в литературе. Приведем пример того, как писатель усиливает домашний аспект значения гнезда. За примером мы обратимся к Генри Дэвиду Торо — он говорит о том, что дерево служит прихोжей для птичьего гнезда. Само дерево, имеющее честь принять под свою сень гнездо, участвует в таинстве его создания. Для птицы дерево — это уже укрытие. Торо описывает зеленого дятла, который принимает за свое жилище целое дерево. Вселение дятла в свои владения Торо сравнивает с радостным возвращением семьи в давно покинутый ею дом. «Так, когда после долгого отсутствия семья соседей возвращается в пустой дом, я слышу веселый шум голосов, детский смех, вижу дым над крышей кухни. Двери распахнуты настежь. Дети с криком носятся в холле. Вот и дятел ныряет в лабиринт ветвей, проделывает там окошко, вы-

пархивает, тараторя, устремляется к другому входу, проветривает дом. Его голос раздается то сверху, то снизу, он готовит себе жилище... и вступает в права владения»¹⁰³.

И гнездо, и дом представлены у Торо в расширении. Не правда ли, поразительно, что в тексте метафора получает развитие в двух направлениях: радостный дом — это крепкое гнездо; доверие дятла к своему убежищу в кроне дерева, где он прячет гнездо, — это обживание дома. Здесь перед нами нечто более значительное, чем сравнения и аллегории. Дятел — «домовладелец», выглядывающий из окна дерева, распеваящий на балконе, рассудительному критику покажется, скорее всего, «преувеличением». Но поэтическая душа будет благодарна писателю, который дарит нам увеличенный образ, распространяя гнездо до размеров целого дерева. Дерево превращается в гнездо, когда оно укрывает великого мечтателя. В «Замогильных записках» Натаньериана мы прочтем такое признание: «На одной из этих ив я устроил себе сиденье, наподобие гнезда: там, совсем один между небом и землей, я проводил целые часы со славками».

В самом деле, нам становится дороже то дерево в саду, на котором поселяется птица. Как бы ни был таинствен (а часто вовсе невидим) дятел в своем зеленом оперенье среди листвы, он становится нам близок. Дятел — сосед отнюдь не тихий. И напоминает он о себе не пением, а работой. Звонкими ударами клюва он долбит древесину по всей длине ствола. Часто его не видно, но всегда хорошо слышно. Это труженик сада.

Так дятел занял место в моем звуковом мире. Для меня его образ целителен. Когда сосед по парижской квартире полночь забивает в стену гвоздь, я «натурализую» этот звук. Верный собственному методу успокаиваться, что бы ни было мне помехой, я представляю, будто нахожусь в своем дижонском доме, и, убеждая себя в естественности всего, что слышу, говорю: «Это мой дятел трудится на акации».

V

Гнездо, как все образы покоя, умиротворения, непосредственно ассоциируется с образом простого жилища. Переход от одного образа к другому — от гнезда к дому и наоборот — возможен только под знаком *простоты*. Ван Гог, изобразивший немало гнезд и хижин, пишет брату: «Хижина под тростниковой крышей напомнила мне гнездо королька»¹⁰⁴. Нет ли здесь двойного интереса для взора художника, если, изображая гнездо, он мечтает о хижине, а изображая хижину, грезит о гнезде. Такие узлы образов зас-

тавляют думать, что греза удваивается, звучит в двух регистрах. Простейший образ двойится, будучи и самим собой, и чем-то иным. На хижинах Ван Гога переизбыток соломы. Толстые, грубо перехваченные связки соломы, нависая над стенами, выражают подчеркнутое стремление укрывать. Обо всех достоинствах укрытия здесь свидетельствует в первую очередь кровля. Под защитой крыши — глинобитные стены. Окошки прорезаны низко. Хижина поставлена прямо на землю, совсем как гнездо в поле.

А гнездо королька — и впрямь хижина, поскольку оно крытое и круглое. Аббат Венсло описывает его так: «Королек придает своему гнезду форму шара, совершенно круглого; в нем проделано маленькое отверстие, расположенное снизу, чтобы внутрь не проникала вода. Обычно отверстие спрятано под веткой. Нередко мне приходилось осмотреть гнездо со всех сторон, прежде чем я замечал отверстие, служащее проходом для самки»¹⁰⁵. Переживая очевидно единый образ хижины-гнезда у Ван Гога, я вдруг улавливаю игру слов. С удовольствием повторяю про себя: в хижине живет маленький король. Вот образ-сказка, образ, вызывающий в воображении разные истории.

VI

Дому-гнезду не свойственна молодость. Выражаясь научнообразно, можно назвать его естественным вместилищем функции обитания. В такой дом возвращаются, в него мечтают вернуться так же, как птица возвращается в гнездо, ягненок — в овчарню. Знаком возвращения отмечены бесконечные грезы, ибо у людей возвращения совершаются в большом ритме человеческой жизни, в ритме, который пронизывает годы, преодолевает все разлуки благодаря мечте. В сближении образов гнезда и дома проявляется глубинная составляющая верности.

В этой области образ создается простыми, деликатными мазками. Душа настолько чувствительна к этим простым образам, что в гармоничном чтении ей вняты все оттенки звучания. Чтение на уровне понятий было бы бесцветным, холодным, однолинейным. Подобное чтение требует от нас понимания образов в их последовательном сцеплении. Но картину гнезда отличает такая простота, что даже удивительно, как поэт может быть ею очарован. Однако простота заставляет обо всем забыть, и нас вдруг наполняет чувство благодарности поэту, чей талант находит для этой простоты новое, необычное звучание. Как не откликнуться феноменологу на подобное обновление простого образа? И мы читаем с сердечным волнением простые стихи Жана Кобера, озаглавленные

«Теплое гнездо». Стихотворение обретает еще большую значительность, если учесть, что оно включено в суровую книгу, соданную под знаком пустыни.

Теплое, мирное гнездо,
Где распевает птица

.....
Напомнит песни, чары,
Чистый порог
Старого дома¹⁰⁶.

Порог здесь гостеприимен, этот порог не подавляет своим величием. Два образа: мирное гнездо и старый дом — ткнут на станке фантазий крепкое полотно сокровенного. И образы эти совсем просты, поэт ничуть не озабочен поисками живописности. Он безошибочно почувствовал, что воспоминание о гнезде, о пении птицы, о чарах, влекущих нас к старому дому, к первому нашему дому, отзвонится в душе читателя своеобразным музыкальным аккордом. Но не нужно ли потерять дом своего счастья, чтобы потом с такой нежностью сравнивать дом и гнездо? В этой нежной песне звучит сожаление. Если мы возвращаемся в старый дом, как возвращаются в гнездо, причина в том, что воспоминания становятся грезами, что дом прошлого превратился в грандиозный образ, образ утраченного тепла.

VII

Итак, ценности изменяют взгляд на факты. Если образ нравится, он перестает быть точным отражением факта. Новое доказательство тому даст нам Мишле, один из величайших мечтателей, воспевших жизнь пернатых. Впрочем, он посвятил лишь несколько страниц «птичьей архитектуре», но в то же время эти страницы полны мысли и фантазии.

По словам Мишле, птица — это рабочий, у которого нет никаких орудий, — «ни лапок белки, ни зубов бобра». «В действительности птице служит орудием само ее тело — своей грудью она сдавлирует, прессует строительные материалы, пока они не станут вполне податливыми, а затем смешивает их и соединяет с сооружением в целом»¹⁰⁷. И Мишле создает образ дома, выстроенного телом и для тела; подобно раковине, он принимает форму тела изнутри, по мере того, как в недрах его идет физическая работа. Форма гнезда определяется изнутри. «Орудие, действующее изнутри и придающее гнезду округлую форму, — не что иное, как тело птицы. Постоянно совершая круговые движения и равномер-

но надавливая на стенки, птица в конце концов создает эту шарообразную форму». Живой станок, самка вытачивает себе дом. Самец доставляет ей снаружи разнородные материалы, крепкие травинки. Энергичным сдавливанием самка превращает все это в войлок.

«Дом — это сама личность обитателя, — продолжает Мишле, — его облик и непосредственные его усилия; я бы сказал, его боль. Результат можно получить, лишь постоянно, многократно надавливая грудью. Нет ни одной травинки, которая, для закрепления приданной ей дугообразной формы, не была бы тысячу раз выглажена грудью, сердцем, что, без сомнения, стоило одышки, быть может, учащенного сердцебиения».

Какая невероятная инверсия образов! Не правда ли, здесь зародыш формирует утробу? Все решает напор изнутри, физическое превосходство внутреннего. Гнездо — это плод: он увеличивается в объеме, давит на оболочку.

Из каких глубин воображения возникают подобные образы? Не связаны ли они с грезой о ближайшем к телу укрытии, облегающем покрове? Дом-платье — эта греза не чужда тем, кому доставляет удовольствие развивать в воображении функцию обитания. Если бы мы трудились над своим жилищем так, как описывает грезящий о гнезде Мишле, нам бы не пришлось носить готовое платье, столь часто наделяемое отрицательным значением у Бергсона. У нас было бы персональное жилье, гнездо для тела, валяное точно по мерке. После всех жизненных испытаний Кола Брюньон получает в подарок новый дом — более просторный и удобный — и отказывается от него, как от одежды, сшитой не по мерке. «Пожалуй, он будет плохо на мне сидеть, а то и затрещит по швам», — говорит герой Ромена Роллана¹⁰⁸.

Так, развивая и переводя в человеческий план образы гнезд, собранные Мишле, мы понимаем, сколь человечны они были с самого начала. Вряд ли какой-нибудь орнитолог стал бы описывать строительство гнезда в духе Мишле. Гнездо, построенное таким способом, должно именоваться «гнездом Мишле». Опыт феноменолога обогатится здесь динамикой странного свертывания в клубок — энергичного, бесконечно повторяемого. Речь не идет о движении человека во время бессонницы, когда он ворочается на своем ложе с боку на бок. Мишле призывает лепить свой дом, деликатными прикосновениями придавать ему форму, сравнивая и разглаживая изначально шершавую и неоднородную поверхность. Ко всему прочему, эта страница Мишле представляет собой редкое и потому особенно ценное свидетельство материального воображения. Для того, кто любит вещественные образы, страница Мишле незабываема, ибо здесь описана *сухая формовка*. Это именно фор-

мовка — соединение мха и пуха в сухом воздухе, нагретом летним солнцем. Гнездо Мишле — памятник во славу войлока.

Отметим, что среди поэтов гнезд немногие любят ласточкины гнезда, сделанные, как говорят, из слюны и грязи. Возник вопрос: где же могли обитать ласточки до появления домов и городов? Стало быть, ласточка — птица не «рядовая». Шарбонно-Лассе сообщает: «Я слышал от крестьян Вандеи, что ласточкино гнездо даже зимой отпугивает ночных бесов» (Le bestiaire du Christ, p. 572).

VIII

Несколько углубляя фантазии, навеваемые гнездом, мы вскоре сталкиваемся со своеобразным парадоксом чувствительности. Гнездо — и это мы сразу понимаем — непрочное, и все же оно является источником грез о надежном укрытии. Почему же явная непрочность гнезда не препятствует таким грезам? Парадокс решается просто: мы грезим, как бессознательные феноменологи. В нас пробуждается, вместе со своего рода наивностью, инстинкт птицы. Нам приятно подчеркивать миметизм гнезда, зеленого среди зеленой листвы. Конечно же, мы его заметили, однако мы утверждаем, будто оно было хорошо спрятано. Этот очаг животной жизни таится среди огромной массы жизни растительной. Гнездо — это поющий букет листьев. Оно причастно покою растительного царства. Это точка в счастливой вселенной больших деревьев.

Один поэт пишет:

Я мечтал о гнезде, огражденном от смерти деревьями¹⁰⁹.

Итак, созерцая гнездо, мы находимся у истоков доверия к миру, получаем залог доверия, слышим призыв к вселенскому доверию. Неужели птица стала бы строить гнездо, не имея инстинкта доверия к миру? Если мы слышим этот призыв, если хрупкое убежище, каковым является гнездо, возводится нами (это, конечно, парадокс, однако навеянный возвышенным порывом воображения) в абсолют надежности, — значит, мы возвращаемся к истокам онирического дома. Наш дом, в его онирическом могуществе, — это гнездо в мире. В нем мы будем жить с врожденным доверием, если в наших грезах мы и вправду приобщены к надежности первого жилища. Для того, чтобы пережить чувство доверия, так глубоко укорененное в наших снах, мы не нуждаемся в перечислении материальных обоснований этого доверия. Гнездо, подобно онирическому дому, и онирический дом, подобно гнезду, — если мы действительно пребываем у истока наших грез, — не знают враждебности мира. Жизнь

человека начинается со спокойного сна, а в гнезде все яйца хорошо согреты. Опыт враждебности мира — а значит, и наши оборонительно-агрессивные сны — приходят позже. Каждая жизнь в зачатке есть блаженство. Бытие начинается с благобытия. Созерцая гнездо, философ успокаивается и продолжает размышлять о своем бытии среди спокойного бытия мира. И тогда, переводя абсолютную наивность своей грезы на язык современных метафизиков, мечтатель может сказать: мир — гнездо человека.

Мир — гнездо; великая сила хранит все мировые создания в этом гнезде. В «Истории древнееврейской поэзии»^{16*} Гердер говорит, приводя образ огромного неба, опирающегося на огромную землю: «Воздух — голубка; опираясь на гнездо, она согревает птенцов».

Я вынашивал эти мысли, эти грезы — и вот в осеннем выпуске *Cahiers G.L.M.* за 1954 г. натолкнулся на строки, где нашел подтверждение аксиомы «миростроительства», представляющей гнездо центром мира. Борис Пастернак говорит об «инстинкте, с помощью которого мы, подобно ласточке, строим мир — гигантское гнездо, сплав земли и неба, смерти и жизни и двух времен — свободного и недостающего»¹¹⁰. Да, двух времен, ибо, в самом деле, какой срок потребовался бы нам для того, чтобы из самой сердцевины души могли излиться и дойти до пределов мира волны спокойствия.

Но как сконцентрированы образы у Бориса Пастернака в его мире — ласточкином гнезде. Разве можем мы оставить строительство, перестать уплотнять тесто мира вокруг нашего жилища? Гнездо человека, мир человека незавершимы, и воображение помогает нам продолжать созидание. Не может поэт оставить столь грандиозный образ, а точнее — такой образ не может оставить своего поэта. Пастернак прав (loc. cit., p.5): «Человек нем, говорит образ. Ибо очевидно, что *только* образ способен стать ровень с природой».

Раковина

I

Раковине соответствует настолько четкое, определенное, жесткое понятие, что поэт, лишенный возможности попросту ее нарисовать, когда ему приходится говорить о ней, ощущает прежде всего недостаток образов. Полет в мир воображаемых ценностей сдерживает геометрическая реальность форм. Формы же так многообразны, нередко так неожиданны, что в результате позитивного исследования царства раковин воображение побеждается реальностью. Здесь природа — и мечтатель, и ученый. Достаточно посмотреть атлас аммонитов, и мы убедимся в том, что начиная со вторичного периода моллюски строили раковины по всем правилам трансцендентной геометрии. Аммониты конструировали свои дома по оси логарифмической спирали. В великолепной книге Моно-Герцена мы найдем яркий рассказ о том, как жизнь строит геометрические формы¹¹¹.

Естественно, поэт способен понять эту эстетическую категорию жизни. Прекрасный текст Поля Валери «Ракушки» исполнен ясным духом геометрии. Для поэта «*кристалл, цветок, раковина* выделяются среди обычного беспорядка всей совокупности чувственно воспринимаемых вещей. Для нас это предметы особенные, легче распознаваемые глазом, однако таящие больше загадок для мысли, чем все прочие предметы, видимые неотчетливо»¹¹². Кажется, поэт, истинный картезианец, считает раковину вполне застывшей, «ясной и отчетливой» истиной животной геометрии. Осмысляемый объект отличается высокой степенью понятности. Загадкой остается не форма, а *формообразование*. Но что касается будущей формы, какое жизненно важное решение заключено в изначальном выборе: влево или вправо будет закручена раковина? Чего только ни говорилось об этом изначальном завихрении! Действительно, начало жизни — не столько порыв, сколько вращение. Кружащий жизненный порыв — что за лукавство в этом чуде, какой изящный образ жизни! А сколько можно было бы грезить о

раковине-левше! О раковине, преступившей закон вращения данного вида!

Внимание Поля Валери надолго приковывает идеал вылепленного, выточенного предмета, который, видимо, оправдывает свое бытие прекрасной, крепкой геометрией формы, далеко превосходящей простую задачу защищать тело. Девиз моллюска, вероятно, таков: следует жить, чтобы строить свой дом, а не строить дом, чтобы жить в нем.

Во второй части своих размышлений поэт осознает, что раковина, выточенная человеком, была бы результатом внешней работы, своеобразного перечня действий, значение которых сводится к отделке красивой формы, меж тем как (р. 10) «раковина моллюска — его эманация», он «выделяет» строительный материал, «мерно источает чудесную свою оболочку». И с первой же капли дом обретает целостность. Так подходит Валери к тайне формотворчества жизни, тайне медленного, непрерывного созидания формы.

Но тайна медленного формообразования приоткрыта лишь в одном из фрагментов размышлений поэта. Его книга в целом вводит читателя в некий музей форм. Сборник иллюстрирован акварелями Поля-А.Робера. Художник писал предварительно подготовленные раковины, с отполированной внутренней поверхностью. Тонкая полировка обнажила корневую систему оттенков. Мы как бы приобщаемся к колористической воле, к самой истории цвета. И дом предстает во всей своей красоте, столь ослепительной, что мечта о жизни в нем была бы святотатством.

II

Феноменолог, нацеленный на переживание образов функции обитания, не должен уступать соблазнам внешней красоты. Вообще, красота переводит во внешний план размышление о внутреннем, мешает ему. Феноменолог не может также долгое время следовать за конхилиологом, чья задача — классифицировать необозримое многообразие раковин. Конхилиолог жаждет разнообразия. Правда, феноменолог мог бы кое-чему у него поучиться, если бы тот поделился с ним рассказом о первом своем изумлении.

Ибо здесь, как и в случае с гнездом, первоначальное удивление надо считать отправной точкой для долговременного интереса наивного наблюдателя. Возможно ли, чтобы живое существо обитало в камне, в этом куске камня? Первое удивление — это то, что нельзя пережить заново, жизнь вскоре его стирает. Впрочем, сколько приходится мертвых ракушек на одну «живую» раковину! Сколько пустых — на одну обитаемую?

~~Но пустая раковина, подобно пустому гнезду, пробуждает грезу об укрытии.~~ Наверное, интерес к столь простым образам предполагает некоторую утонченность фантазии. Однако идти к максимальной простоте, полагаем мы, необходимо феноменологу. Итак, представляется любопытным предложить феноменологию обитаемой раковины.

III

Верная примета изумления — преувеличение. Обитатель раковины удивляет, и фантазия немедленно населяет раковину удивительными существами, необычностью превосходящими всякую реальность. Полистаем, к примеру, прекрасный альбом Юргиса Балтрушайтиса «Фантастическое средневековье», и мы увидим воспроизведение античных гемм, на которых «из раковины, как из сундука фокусника, появляются самые неожиданные животные: заяц, птица, олень, собака»¹¹³. Сравнение с сундуком фокусника совершенно бесполезно для того, кто занимает позицию непосредственно на оси развития образов. Кто не противится небольшому удивлению, готов представить диковину посильнее. В плане вымысла вполне нормально, что из раковины улитки выходит такое огромное животное, как слон. Однако требовать, чтобы он, в порядке фантазии, залез обратно, было бы чем-то из ряда вон выходящим. В одной из глав у нас еще будет повод показать, что в области воображения «войти» и «выйти» — отнюдь не симметричные образы. «Таинственным способом гигантские животные свободно выходят из маленького предмета, — говорит Балтрушайтис и добавляет: — В подобных обстоятельствах на свет явилась Афродита»¹¹⁴. Прекрасное и великое заставляет зародыш расти. Великое происходит из малого — как мы позднее увидим, в этом заключается одно из свойств миниатюры.

В создании, выходящем из раковины, все диалектично. И поскольку оно не выходит наружу все целиком, наружная его половина оказывается в противоречии с той, что заключена внутри. Тыловая часть этого существа остается в плену крепкой геометрической формы. Однако при выходе жизнь так спешит, что не всегда принимает вполне определенную форму — зайца или верблюда. На гравюрах из раковин выходят причудливые гибриды, как, например, улитка, воспроизведенная в книге Юргиса Балтрушайтиса, — «с бородатой человеческой головой и заячьими ушами, в митре и со звериными лапами» (р. 58). Раковина — котел колдуны, где варятся свойства животных. «Часослов Маргариты де Боже, — продолжает Балтрушайтис, — изобилует подобными гротескными

существами. Некоторые из них, сбросив панцирь, сохранили витую форму. Соба́чи, волчьи, птичьи, человеческие головы присоединены непосредственно к незащищённому телу моллюска». Так необузданная фантазия, вдохновленная животным миром, воплощает схему его эволюции в сгущенном виде. Достаточно сократить эволюцию, и рождается гротеск.

В самом деле, выходец из раковины навеивает нам грезы о смешанном существе. Это не только «полурыба-полумясо», это еще и существо полуживое-полумертвое или, в крайних пределах, полуживое-получеловек. Здесь фантазия на тему Медузы оборачивается своей противоположностью. Человек рождается из камня. Присмотримся к изображениям в книге Юнга «Психология и алхимия»: мы увидим Мелузин — но это не романтические Мелузины, выходящие из озерных вод, а алхимические символы, помогающие сформулировать мечту о камне, из которого предстоит извлечь принципы жизни. Мелузина действительно выходит из собственного хвоста, чешуйчато-каменистого, из далекого прошлого — хвоста, слегка закрученного спиралью. У нас нет впечатления, что низшая стадия бытия сохранила свою энергию. Хвост-раковина не выталкивает своего обитателя. Скорее речь идет об уничтожении высшей жизнью жизни низшей. Здесь, как и повсюду, энергия жизни заключена в ее вершине. И источник динамизма этой вершины — в завершённом символе человеческого существа. Любой поэт эволюции животного мира думает о человеке. На рисунке, изображающем алхимических Мелузин, человеческая форма выходит из бедной, тонкой, удлинённой формы, на которую художник затратил минимум усилий. Инертное не пробуждает фантазию, раковина — это оболочка, она вот-вот будет сброшена. И таковы силы, выводящие наружу, так живы силы производящие, порождающие, что из бесформенной раковины могут произойти два человеческих существа, увенчанные одной диадемой на рисунке 11 в книге К.Г.Юнга. Это Мелузина *doppelköpfige**, Мелузина о двух головах^{17*}.

Все эти примеры дают нам феноменологическую документацию для феноменологии глагола «выходить». Они имеют чисто феноменологический характер, тем более что соответствуют вымышленным «выходам». Здесь животное — лишь предлог для умножения образов «выхода». Человек живет образами. Как и все важные глаголы, глагол «*выходить из ...*», вероятно, требует многих изысканий, охватывающих, наряду с конкретными инстанциями, едва ощутимые движения некоторых абстракций. В грамматических деривациях, дедукциях, индукциях действие почти уже не чувствуется. Сами

* Doppelköpfige (нем.) — двухголовая.

глаголы застывают, как будто это существительные. Только образы способны снова придать глаголам движение.

IV

Когда воображение занимает тема раковины, предметом его работы становится, кроме диалектики малого и большого, диалектика свободного и связанного; а от того, кто сорвался с привязи, ждать приходится чего угодно!

Конечно, в действительности моллюск плавно выползает из раковины. Если бы наше исследование касалось реальных феноменов «поведения» улитки, мы без особых затруднений могли бы за ним наблюдать. Между тем, если бы нам удалось восстановить полную наивность самого наблюдения, то есть доподлинно заново пережить свое первое наблюдение, мы привели бы в действие тот комплекс страха и любопытства, который сопровождает всякое первичное взаимодействие с миром. Мы хотим увидеть — и боимся этого. Вот где осязаемый порог всякого познания. На этом пороге интерес колеблется, отступает в смущении, вновь возвращается. Пример, с которым мы столкнулись, отмечая комплекс страха и любопытства, не так уж существен. Страх перед улиткой мгновенно прошел, он исчерпан, «незначителен». Но мы посвящаем эти страницы изучению незначительного. И порой здесь открываются удивительные тонкости. Чтобы они стали явными, рассмотрим их под увеличительным стеклом воображения.

Насколько усиливаются колебания между страхом и любопытством, когда отсутствует сдерживающая их реальность, когда мы фантазируем. Но не будем ничего придумывать; приведем документы, касающиеся подлинных образов, рожденных фантазией, запечатленных в реальных рисунках, сохранившихся в геммах и резьбе по камню. Задумаемся вновь над некоторыми страницами из книги Юргиса Балтрушайтиса. Он напоминает нам, как *действует* рисовальщик, изображая подвиг собаки, которая «выскакивает из раковины» и бросается на кролика. Еще одно проявление агрессии, и собака из ракушки набрасывается на человека. Мы свидетели акта преувеличения, позволяющего воображению превзойти реальность. Здесь воображение воздействует не только на геометрические измерения, но также на силы и скорости, работает не просто в увеличенном пространстве, а в ускоренном времени. В кино нам показывают в ускоренном темпе распускающийся цветок — это прекрасный образ дара. Цветок, раскрывающийся без промедления, без колебаний, как бы наделен чувством дара, он словно дар мира. Если бы нам показали в кино в ускоренном

темпе, как из ракушки выползает улитка, стремительно выбрасывающая рожки, грозя небу... — сколько агрессивности! Какие злобные рожки! Всякое любопытство было бы подавлено страхом. Комплекс страх-любопытство был бы разорван.

Все рисунки, где некое существо в крайней степени возбуждения выскакивает из недвижной раковины, отмечены стремительностью. Рисовальщик придает ускорение своим анималистическим гротескам. Наряду с раковинами улиток, откуда появляются четвероногие, птицы, люди, должны быть упомянуты и принадлежащие к тому же типу фантазий укороченные изображения зверей, у которых голова прямо соединена с хвостом; о промежуточной части — туловище — художник забыл. Сокращение промежуточных стадий — идеал скорости. Своеобразное ускорение воображаемого жизненного порыва требует, чтобы существо, появляющееся из-под земли, немедленно обрело свое лицо.

Но чем же объясняется очевидный динамизм этих утрированных образов? Их одушевляет диалектика скрытого и явного. Тот, кто прячется, «уходя в свою скорлупу», готовится к «выходу». Это подтверждает весь спектр метафор, начиная от воскрешения из гроба и кончая внезапным выступлением человека, долго молчавшего. Если держаться в сфере изучаемого нами образа, представляется, будто существо, замкнутое в своей недвижной раковине, готовится в некоторый момент взорвать, взвихрить бытие. Самым стремительным бывает бегство из-под пресса, а вовсе не бегство расслабленного ленивца, не имеющего иных желаний, кроме как предаться лени в другом месте. Переживая парадоксальный образ могучего моллюска — а комментируемые гравюры дают о нем ясное представление, — мы соприкасаемся с агрессивностью самой решительной — сдерживаемой до поры, ожидающей своего часа. Волк, заключенный в раковину, свирепее волка, скитающегося на воле.

V

Итак, в соответствии с методом, которому мы придаем решающее значение в феноменологии образов и который состоит в том, чтобы представить образ как эксцесс воображения, мы выделили диалектику большого и малого, скрытого и явного, благодушного и агрессивного, пассивного и энергичного. Мы проследили за тем, как воображение справляется с задачей преувеличения вплоть до выхода за пределы реальности. Чтобы превзойти реальность, необходимо сперва представить ее в преувеличенном виде. Мы видели, как свободно воображение оперирует с пространством, временем, силами. Но воображение разрабатывает не только план

образов. Оно также доходит до крайности в плане идей. Существуют идеи-грезы. Некоторые теории, считавшиеся научными, являются плодом грандиозной, беспредельной фантазии. Приведем пример такой идеи-грезы. Она принимает раковину за наиболее ясное свидетельство свойственной жизни способности формообразования. В таком случае, все, что обладает формой, имело онтогенез раковины. Первичное усилие жизни направлено на создание раковин. Думается, что в центре обширной картины эволюции живых существ, заключенной в трудах Ж.-Б.Робине, находится великая греза о раковинах. Название одной из книг Робине само по себе говорит о направленности его мыслей: «Философские воззрения на естественную последовательность форм бытия, или опыты о природе, обучающейся сотворению человека» (Амстердам, 1768). Читатель, у которого хватит терпения прочесть книгу целиком, обнаружит за догматической формой настоящих комментариев к упоминавшимся выше рисункам. *Частичные признаки животной жизни* возникают повсюду. С точки зрения Робине, окаменелости — это фрагменты жизни, эскизы органов, которым предстоит обрести гармоничную жизнь на вершине эволюции, подготавливающей человека. Можно сказать, что человек внутри представляет собой некое соединение раковин. Каждый орган имеет собственную формальную обусловленность, уже испытанную на какой-либо раковине в течение долгих веков, пока природа училась творить человека. Функция строит свою форму по старым образцам, частичная жизнь строит себе дом так же, как моллюск строит раковину.

Если мы можем заново пережить эту частичную жизнь, именно как жизнь, придающую себе форму, то обретенную форму бытию подвластны тысячелетия. Всякая форма сохраняет жизнь. Окаменелость — уже не просто когда-то жившее существо; это существо, живое поныне, уснувшее в своей форме. Раковина — самый яркий пример скорлупообразующей вселенской жизни.

На этом настаивает Робине. «Будучи убежден в том, что окаменелости живут, — пишет он, — если не внешней жизнью, поскольку, возможно, им не хватает членов и чувств (впрочем, утверждать это я бы не решился), то, по крайней мере, жизнью внутренней, закрытой, но в своем роде совершенно реальной, хотя и низшей в сравнении со спящим животным и растением, — менее всего я склонен отказывать им в органах, необходимых для функций их жизненного хозяйства, и какой бы ни была форма этих органов, я понимаю ее как шаг к форме их аналогов у растений, насекомых, крупных животных и, наконец, у человека» (loc. cit., p. 17).

Затем в книге Робине следуют описания, сопровождаемые превосходными гравюрами, где изображены литокардиты — камни в

виде сердца, энцефалиты — прообраз мозга; камни, имитирующие челюсть, ногу, почку, ухо, глаз, руку, мускул; затем идут орхисы, диорхисы, триорхисы, приаполиты, колиты и фаллоиды, имитирующие мужские половые органы; истерапетиа, имитирующие женские половые органы.

Было бы ошибкой видеть здесь простую ссылку на привычки языка, использующего при наименовании новых предметов их сравнение с предметами уже известными. Здесь названия мыслят и грезят, воображение действует. Литокардиты — сердечные раковины, эскизы сердца, которое впоследствии будет биться. Минералогические коллекции Робине — это анатомические части человека — такого, каким он станет, когда Природа сумеет его создать. Натуралист XVIII века, как заметит человек, критически мыслящий, — «жертва своего воображения». Но и феноменолог, в принципе исключающий для себя критическую позицию, не может не признать, что в самой избыточности бытия, приданной словам, в чрезмерности образов проявляется глубинная работа воображения. При любых обстоятельствах Робине изнутри мыслит форму. Для него жизнь есть причина форм. Совершенно естественно, что жизнь, причина форм, образует живые формы. В подобных грезах опять-таки форма оказывается обиталищем жизни.

Раковины, как и окаменелости, — это опытные заготовки Природы для формирования различных частей человеческого тела, фрагменты тела мужского и женского. Робине приводит описание раковины Венеры, представляющей вульву. Психоналитик не преминул бы усмотреть в этих названиях и подробных описаниях навязчивую сексуальную идею. В музее раковин он без труда нашел бы воплощения фантазмов — таких, как, например, зубчатое влагалище (один из основных мотивов в исследовании г-жи Мари Бонапарт, посвященном Эдгару По). Слушая Робине, можно поверить, будто Природа сошла с ума еще до появления человека. А как забавно ответил бы Робине на критику психоаналитиков и психологов, отстаивая свою систему. Он пишет просто и невозмутимо: «Не следует удивляться вниманию Природы к умножению образцов детородных частей, учитывая их важность» (loc. cit., p. 73).

В отношении такого мыслителя-мечтателя, как ученый Робине, организующего в систему свои идеи-видения, психоаналитик, привыкший распутывать семейные комплексы, оказался бы в тупике. Здесь нужен космический психоанализ, который, оставив на время человеческие заботы, озабочился бы противоречиями Космоса. Кроме того, здесь нужен психоанализ материи: признавая, что человек следует за воображением материи, мы приблизились бы вплотную к глубинной игре ее образов. В той ограниченной обла-

сти, где мы исследуем образы, нужно разрешить противоречия раковины, снаружи иногда столь грубой, а внутри столь гладкой, перламутровой. Как эта полировка может быть результатом трения мягкого существа? Разве греза пальца, осязающего этот внутренний перламутр, не превосходит человеческие, слишком человеческие мечтания? Иногда самые простые вещи психологически сложны.

Позволив себе увлечься грезой обитаемого камня, мы никогда бы не остановились. Любопытно, что эти грезы и долги, и коротки. Они могут продолжаться бесконечно, и все же мысль решительно их останавливает. Малейший признак заставляет нас очеловечивать раковину, однако мы знаем в то же самое время, сколь далека раковина от человека. В раковине домостроительный порыв жизни получает завершение слишком стремительно. Безопасность жизни, заключенной в укрытие, дается природе слишком быстро, но мечтатель не может поверить, что работа окончена, когда стены крепки, и, таким образом, грезы о созидании раковин наделяют жизнью и энергией молекулы, соединение которых образует столь совершенную геометрическую форму. Для мечтателя раковина — в самой ее вещественной ткани — полна жизни. Мы найдем тому доказательство в одной великой легенде о природе.

VI

Как утверждает иезуит отец Кирхер, на побережье Сицилии «измельченные в порошок раковины рыб способны возрождаться и восстанавливаться при условии, что этот порошок поливают соленой водой». Аббат де Вальмон¹¹⁵ приводит эту басню в параллель легенде о Фениксе — он возрождается из пепла, а вот вам феникс из воды. Ни одна, ни другая сказка о фениксе не вызывает у аббата де Вальмона никакого доверия. Но мы, находясь в царстве воображения, обязаны отметить, что оба феникса суть плоды вымысла. Они являются *фактами воображения*, весьма позитивными фактами вымышленного мира.

Эти воображаемые факты, между прочим, связаны с аллегориями многовековой давности. Юргис Балтрушайтис напоминает (Le myoen âge fantastique, p. 57): «Вплоть до эпохи Каролингов в захоронения нередко помещают раковины улиток — аллегория гроба, в котором человек ждет пробуждения». Шарбонно-Лассе, со своей стороны, пишет: «Раковина, взятая в целом, — оболочка и чувствительный организм — символизировала для древних человека в его полноте, в единстве души и тела. В их символических представлениях раковина была эмблемой тела, являющегося внешней оболочкой души, дающей жизнь человеческому существу в целом, вопло-

щением которого служил организм моллюска. Как тело, разлученное с душой, становится неподвижным, — говорили они, — так же неспособна двигаться и раковина в отдельности от одушевляющей ее части» (Le bestiaire du Christ, p. 922). О «раковинах воскресения»¹¹⁶ можно было бы собрать обширное досье. Простые исследования, которыми мы заняты в настоящей работе, не требуют подробного освещения древних традиций. Все, что от нас требуется в этом исследовании, — спросить себя, как могут питать традицию простейшие образы в некоторых наивных фантазиях. Шарбонно-Лассе говорит об этом с простотой и наивностью, каких только можно желать. Ссылаясь на Книгу Иова и на непобедимые чаяния воскресения, автор «Бестиария Христа» добавляет: «Как случилось, что тишайшую земляную улитку избрали символом этой страстной, всепобеждающей надежды? Причина в том, что в мрачную пору, когда зима смертью сковывает землю, улитка закапывается поглубже, прячется, будто в гробу, в своей раковине за плотной известковой эпифрагмой, откуда не наступит весна и не пропоет пасхальное “аллилуйя” над ее могилой... Тогда улитка разбивает свою скорлупу и вновь появляется на свет, полная жизни» (p. 927).

Если такой энтузиазм вызывает улыбку у читателя, мы предложили бы ему прочувствовать изумление археолога, обнаружившего в одном захоронении (департамент Эндр-и-Луара) «гроб, наполненный примерно тремя сотнями раковин улиток, расположенных вдоль скелета от ступней до пояса...» Подобное столкновение с верованием подводит нас к самому его истоку. Утраченная символика возрождается в слиянии грез.

Итак, все доказательства силы обновления, воскрешения, пробуждения бытия, которые нам приходится излагать последовательно, должны образовать сплав грез.

Стоит прибавить к аллегориям и символам воскрешения синтезирующий характер фантазий о силе вещества, и станет понятно, почему великие мечтатели не могут отделаться от грезы о фениксе из вод. Раковина, в которой подготавливается воскресение, в синтетической грезе сама представляет собой вещество воскресения. Если способен ожить прах, заключенный в раковину, то почему бы самой раковине, стертой в прах, не обрести заново силу для совершения витка?

Конечно, критический ум смеется — такова его функция — над необусловленными образами. Реалисту по меньшей мере требуются эксперименты. Он хотел бы здесь, как и повсюду, проверить образы, сопоставляя их с реальностью. При виде ступки с измельченными ракушками он скажет: делай же улитку! Однако планы феноменолога *более* амбициозны: он хочет пережить *то же*, что переживали великие творцы фантастических образов. И, раз уж мы

подчеркиваем отдельные слова, просим читателя заметить, что «*то же*» сильнее, чем «*так же, как*», где именно феноменологический оттенок оказывается забытым. «*Так же*» подражает, «*то же*» означает перевоплощение в самого субъекта, грезящего грезу.

Итак, нам никогда не собрать воедино достаточно грез, если мы хотим *феноменологически понять*, как улитка строит свой дом, как существо самое мягкое создает самую твердую раковину, как это замкнутое существо отзывается на грандиозный космический ритм времен года. И эта проблема не является психологически бессмысленной. Она сама собой возникает снова, как только мы возвращаемся — по выражению феноменологов — к самой вещи, как только мы обращаемся к мечте о доме, растущем по мере роста обитающего в нем тела. Как может расти маленькая улитка в своей каменной темнице? Вот *естественный* вопрос, вопрос, возникающий естественным образом. Нам не нравится его задавать, так как он напоминает наши детские вопросы. Для аббата де Вальмона этот вопрос остается без ответа, и он замечает: «В Природе мы редко попадаем в область знания. На каждом шагу встречается нечто, смиряющее и уязвляющее Гордые Умы». Иначе говоря, раковина улитки, дом, растущий по меркам хозяина, есть чудо Вселенной. В общем, заключает аббат де Вальмон (*Curiosités de la nature...*, p. 255), раковина — это «возвышенный предмет созерцания для духа».

VII

Всегда забавно видеть, как ниспровергатель басен становится жертвой басни. В начале XVIII века аббат де Вальмон не верит ни в феникса из огня, ни в феникса из воды; зато он верит в палингенезис, в некую смесь феникса из огня и феникса из воды. Сожгите папоротник; растворите пепел в чистой воде, выпарите раствор. Вы получите прекрасные кристаллы, имеющие форму листа папоротника. Можно было бы привести много других примеров, когда мечтатели размышляют над способом найти, так сказать, соли роста, насыщенные формальной причинностью¹¹⁷.

Если подойти поближе к проблемам, занимающим нас в настоящий момент, то мы обнаружим в книге аббата де Вальмона следы контаминации образов гнезда и раковины. Де Вальмон говорит о растении «Анатиферус» или раковине «Анатиферус», произрастающих на дереве корабельного корпуса. По его словам, «это соединение восьми раковин, довольно схожих с букетом тюльпанов... Вещество их в точности подобно веществу, образующему раковины мидий... Входное отверстие расположено у них сверху и закрыто дверцами, пригнанными одна к другой самым восхитительным

способом. Остается выяснить, как образуется это морское растение с его маленькими обитателями, населяющими столь художественно отделанные квартирки» (*Curiosités de la nature...*, p. 243).

Несколькими страницами ниже контаминация раковины и гнезда вырисовывается со всей ясностью. Эти ракушки — гнезда, из которых вылетают птицы. «Я говорю, что различные раковины моего растения анатиферус... представляют собой гнезда, где зарождаются и выводятся те птицы столь темного происхождения, которых у нас во Франции именуют турпанами» (p. 246).

Здесь мы соприкасаемся со смешением родов, довольно обычным для фантазий протонаучной эпохи. Турпанов принимали за холонокровных птиц. На вопрос, как эти птицы высиживают птенцов, часто отвечали так: зачем им высиживать, если от природы они не способны согреть яйца и птенцов? «Ассамблея геологов Сорбонны, — добавляет аббат де Вальмон, — постановила вывести турпанов из класса птиц и поместить их в класс рыб» (p. 250). Так они стали постной пищей.

Прежде чем покинуть гнездо-раковину, эти птицы-рыбы живут там, прикрепленные к нему клювом-цветоножкой. Так ученая греза нагромождает легендарные дефисы. Великие грезы гнезда и раковины явлены здесь в двух перспективах, так сказать, во взаимной анаморфозе. Гнездо и раковина — два значительных образа, вызывающие взаимоотражение грез. Подобные сближения определяются не только формой. Принцип фантазии, приемлющей такие легенды, имеет внеопытный характер. Мечтатель вступает в область, где формируются убеждения, зародившиеся вне пределов видимого и осязаемого. Если бы гнездо и раковина не представляли собой ценности, невозможно было бы так легко и неосторожно синтезировать эти образы. Закрыв глаза, не обращая внимания на форму и цвет, мечтатель верит: это убежище. Убежище, в котором жизнь концентрируется, подготавливается, трансформируется. Не что иное, как ониризм, столь прочно объединяет гнездо и раковину. Целая ветвь «онирических домов» обретает в них два дальних корня, и эти корни переплетаются, как все «дальнее» в человеческой фантазии.

Истолковывать эти грезы не любят. Их не объяснишь никаким отчетливым воспоминанием. Улавливая их внезапный выход на поверхность, очевидный в только что приведенных текстах, начинаешь думать, что воображение предшествует памяти.

VIII

После длительного экскурса в дальние области фантазии вернемся к образам, которые кажутся более близкими к реальности.

Впрочем (заметим в скобках), мы задаемся вопросом, может ли образ фантазии быть близким к реальности. Частенько мы фантазируем, полагая, будто мы заняты описанием. Получившееся описание, как мы думаем, и забавно и вместе с тем поучительно. Этот фальшивый жанр охватывает целый пласт литературных сочинений. В одной книге XVIII века, предназначенной якобы для назидания юных кавалеров, автор следующим образом «описывает» открытую ракушку мидии, прикрепленную к гальке: «Точь-в-точь палатка, с веревками и колышками»¹¹⁸. Автор не забывает сообщить, что из этих веревочек делали ткани. Действительно, из «снастей» мидий изготавливали нити. Автор приходит также к философскому выводу, облеченному в весьма банальный образ, который, однако, необходимо отметить: «Улитки строят домик и носят его с собой». Так что, «где бы улитка ни путешествовала, она всегда у себя дома». Мы не стали бы произносить подобного трюизма, если бы сотни раз не встречали его в различных текстах. Здесь предлагается над ним поразмыслить шестнадцатилетнему кавалеру.

Как всегда, слышим мы и замечание о совершенстве природных жилищ. Все они, по словам автора, «создаются с одной целью: обеспечить животному укрытие. Но сколько разнообразия в достижении такой простой цели! Каждый из этих домов совершенен, изящен и удобен по-своему» (р. 256).

Все эти образы и размышления выражают наивное, поверхностное, бестолковое восхищение, но психология воображения обязана все фиксировать. Малейшая заинтересованность подготавливает большой интерес.

Приходит пора, когда слишком наивные образы подавляются, когда избитыми образами пренебрегают. Образ раковины-дома — самый избитый. Он слишком прост, чтобы его можно было удачно усложнить, слишком стар, чтобы его можно было освежить. В одно слово он вкладывает все, что способен сказать. Но несмотря ни на что, это *первичный образ*, и он незыблем. Это достояние неизменной лавки древностей человеческого воображения.

В самом деле, фольклор изобилует песенками, которые поются улитке, чтобы она показала рожки. Ребенок забавляется, дразня ее травинкой и заставляя скрыться в свою ракушку. Уход улитки объясняют с помощью самых неожиданных сравнений. Один биолог пишет: улитка уползает «украдкой в свой киоск, как обиженная девушка идет плакать к себе в комнату»¹¹⁹.

Слишком ясные образы — здесь мы видим такой пример — становятся общими понятиями. Они блокируют воображение. Увидел, понял, сказал. Круг замкнулся. Нужно встретиться с особенным образом, чтобы общее представление вновь ожило. Вот один

пример для оживления этого параграфа, в котором мы, кажется, стали жертвой банальности.

Робине думал, что улитка строит свою «лестницу», оборачиваясь вокруг собственной оси. Тогда весь дом улитки представляет собой как бы лестничную клетку. С каждым изгибом мягкого тела моллюск строит новую ступеньку своей винтовой лестницы. Извиваясь, улитка движется вперед и растет. Птице, строящей гнездо, достаточно было вращения по кругу. Динамичный образ раковины Робине можно сопоставить с динамичным образом гнезда Мишле.

IX

Природе очень просто нас удивить: надо создать нечто огромное. Раковина, обычно называемая «Большая Купель», показывает, что природа грезит об укрытии, бредит укрытием, и эта беспредельная греза достигает чудовищных масштабов. Моллюск «весит всего 14 фунтов, а вес каждой из створок его раковины от 250 до 300 кг, и длина их составляет от 1 до 1,5 м»¹²⁰. Автор книги, вошедшей в знаменитую «библиотеку чудес», добавляет: «В Китае... у богатых мандаринов бывают ванны, сделанные из таких раковин». Сколь приятным должно быть купанье в апартаментах эдакого моллюска! Какая возможность расслабиться для животного весом в 14 фунтов, располагающего таким пространством! В биологических реалиях я полный невежда. Я всего лишь книжный мечтатель. Но чтение этой страницы Армана Ландрена увлекает меня грандиозной космической грезой. Кто не почувствует заряда космической бодрости, мысленно принимая ванну в «Большой Купели»!

Сила моллюска соответствует величине и массе стен его дома. Надо запрячь двух лошадей в каждую створку «Большой Купели», говорит автор, чтобы вынудить ее «поневоле приоткрыться».

Хотелось бы взглянуть на гравюру, запечатлевшую этот подвиг. Я представляю его себе с помощью столько раз виденной старой картинки, изображающей лошадей «Магдебургского опыта», запряженных в две полусферы, между которыми образовалась пусота. Легендарная в элементарной научной культуре картинка, по видимому, может быть биологически проиллюстрирована. Четверка лошадей для одоления семи килограммов мягкой плоти!

Пусть природа создает грандиозные вещи. Человек с легкостью воображает нечто еще более грандиозное. На гравюре Корка по картине Иеронимуса Босха, известной под названием «Раковина, путешествующая по воде», мы видим гигантскую ракушку мидии, в которой разместились десяток взрослых персонажей, четверо де-

тей и собака. Прекрасное воспроизведение этой раковины, населенной людьми, можно найти в великолепной книге Лафона о Иеронимусе Босхе (p.106).

Гипертрофированная греза о заселении всех на свете полых предметов сопровождается гротескными сценами, характерными для фантазии Босха. В раковине мореплаватели устраивают пирушку. Мечта о покое, в которую хотим мы уйти, когда «прячешься в свою скорлупу», разрушена бредовой волей, свойственной гению этого художника.

После гипертрофированных фантазий надо вернуться к грезе, отмеченной первичной простотой. Мы прекрасно знаем: жить в раковине можно только в одиночестве. Переживая образ, мы знаем, что согласны на одиночество.

Жить в одиночестве — великая греза! Самый инертный, физически абсурдный образ — картина жизни в ракушке — может стать зачатком такой грезы. Она приходит ко всем, к слабым и сильным, в больших жизненных невзгодах, в борениях с несправедливостью людей и судьбы. Так, Салавен, с его смутной тоской, находит успокоение в своей тесной комнатке, ибо она тесна, и он может сказать себе: «Разве не было у меня этой каморки, бездонного тайника, похожего на ракушку? Эх! Не понимают улитки своего счастья»¹²¹.

Порой образ почти скрыт, едва намечен, но все же действен. Он выражает одиночество замкнутого в себе существа. Поэт, возвращаясь в мечтах в дом детства, возвеличенный воспоминанием, в тот

Старый дом, где звезд и роз
Круговорот,

пишет:

Ракушкой тень у ног моих свернулась,
И слушает поэт, как прошлое шумит
В ракушке тени¹²².

Бывает еще, что образ набирает силу благодаря изоморфизму всех пространств покоя. И любое уютное углубление превращается в безмятежную раковину. Гастон Пюэль пишет:

«Сегодня я расскажу о простом счастье человека, лежащего на дне лодки.

Его укрыла удлиненная раковина.

Он спит. Это плод миндаля. Лодка, словно ложе, охраняет сон»¹²³.

Человек, животное, плод миндаля — все обретает в раковине величайший покой. Во всех этих образах доминируют значения покоя.

Поскольку мы стремимся охватить все многообразие диалектических оттенков работы воображения, дающего жизнь простейшим образам, отметим несколько указаний на агрессивность ракушки. Так же, как возможен дом-западня, бывают и раковины-капканы. Воображение превращает их в усовершенствованные верши, с приманкой и защелкой. По рассказу Плиния, пинна добывает себе пропитание следующим способом. «Слепая ракушка, раскрывшись, выставляет тело моллюска на обозрение резвящихся вокруг рыбешек. Осмелев от безнаказанности, рыбки заполняют раковину. В этот момент краб *Pinoteres*, который держится начеку, подает знак, слегка кусая пинну: ракушка захлопывается, раздавливая между створками попавшуюся добычу, и делит ее с сообщником»¹²⁴.

В области сказок о животных трудно пойти дальше. Чтобы не нагромождать примеры, приведем еще только одну басню, поскольку ее подкрепляет имя великого человека. В «Дневниках» Леонардо да Винчи есть запись: «Устрица полностью открывается в полнолуние, и краб, видя ее, бросает камешек или веточку, чтобы она не смогла закрыться и послужила ему кормушкой». Как подбавляет, Леонардо извлекает из басни мораль: «Так и язык, разболтавший секрет, отдает себя на милость нескромного слушателя».

Потребовались бы продолжительные психологические исследования, дабы оценить значение нравственного примера, который всегда находили люди в жизни животных. Для нас столкновение с этой проблемой случайно, мы всего лишь мимоходом обозначаем ее. Есть, впрочем, названия, сами по себе рассказывающие целую историю: среди них — «рак-отшельник». Этот моллюск не строит себе раковину; как мы часто слышим, он поселяется в пустой ракушке и меняет ее на новую, когда ему становится слишком тесно.

Иногда образ рака-отшельника, занимающего покинутые раковины, соотносят с повадками кукушки, подкладывающей яйцо в чужое гнездо. В обоих случаях Природа словно забавляется, противореча естественной морали. Любое исключение из правил возбуждает фантазию, а фантазия с удовольствием приписывает нравам птицы-сваттера выдуманные хитрости и уловки. Говорят, кукушка разбивает одно из яиц в гнезде и сносит свое собственное, заранее выследив отлучку матери-наседки. Если кукушка сносит два яйца, она разбивает два чужих. Эта птица, что твердит «ку-ку», прекрасно умеет скрываться. Она насмешница, мастер игры в прятки. Но кто ее видел? Подобно многим другим созданиям живой природы, она известна нам больше по имени, неже-

ли сама по себе. Кто отличит рыжую кукушку от пепельной? Не утверждают ли, как передает аббат Венсло (*Les noms des oiseaux*, p.101), будто рыжая кукушка — это пепельная кукушка в первые годы жизни, будто одни кукушки «улетают на север, другие — на юг, и в одной и той же местности те и другие не встречаются, так как по закону перелетных птиц старые и молодые птицы редко летают в одни и те же места». Стоит ли удивляться, если птице, умеющей столь хорошо прятаться, приписывали особую способность менять обличье: по словам аббата Венсло, древние веками «верили, будто кукушка превращается в ястреба-перепелятника». Греза над этой легендой и памятуя о том, что кукушка крадет яйца, я нахожу, что историю превращения кукушки в перепелятника можно подытожить с помощью пословицы, слегка ее изменив: «Кто яйцо украдет, тот и на быка нападет».

XI

Есть мыслители, оказывающие неизменное предпочтение определенным образам. К ним принадлежит Бернар Палисси, которого постоянно привлекает образ раковины. Если бы нам нужно было определить Бернара Палисси по доминирующему элементу материального воображения, мы, естественно, причислили бы его к «людям земли». Но поскольку в материальном воображении важнее всего оттенки, следовало бы уточнить, что фантазия Палисси — это фантазия человека земного, занятого поисками твердой земли: землю можно закалить огнем, но возможно и естественное постепенное затвердевание под воздействием связывающей однородной соли. Этот процесс демонстрируют раковины. Мягкое, покрытое клейкой слизью существо создает, таким образом, твердую субстанцию своей раковины. И столь силен принцип затвердевания, столь совершенны результаты, что покрывающая раковину эмаль так же прекрасна, как и глазурь, полученная с помощью огня. Красоту геометрических форм дополняет красота материала. Каким замечательным предметом размышлений является раковина для горшечника и эмалировщика! Сколько зверей, застывших под слоем эмали на блюдах гениального горшечника, получили вместо шкуры самую твердую раковину! Если бы мы прониклись страстью Бернара Палисси, космической драмой веществ, схваткой глины и огня, мы бы поняли, почему крошечная улитка, образующая раковину, становилась для него (как нам предстоит убедиться) источником бесконечных грез.

Из всех этих фантазий мы хотели бы отметить здесь лишь те, что ведут к появлению курьезных образов дома. Вот одна из них:

под заголовком «О городе-крепости» она включена в работу «Подлинный рецепт»¹²⁵. Хотелось бы в нашем кратком пересказе передать без искажений масштаб повествования.

«Угроза ужасов войны» побуждает Бернара Палисси задуматься о проекте «города-крепости». Он потерял надежду найти «образец в ныне построенных городах». В век пушек, объясняет он, Витрувий уже не поможет. Палисси обходит «леса, горы и доли, разыскивая какое-нибудь хитроумное животное, сооружающее какие-либо искусные постройки». После долгих поисков мысль Палисси останавливается на «молодой улитке, которая строит себе дом и крепость с помощью собственной слюны». Греза о строительстве *изнутри* занимает его в течение нескольких месяцев. Он проводит все свободное время, гуляя по берегу океана, где видит «много разнообразных домов и крепостей, построенных некоторыми рыбками из выделяемой ими жидкости и слюны», и наконец его осеняет: «Я мог бы найти здесь кое-что полезное для моего дела». Поскольку «в море баталии и разбойные нападения» отличаются большим размахом, чем на суше, «Бог одарил» самые беззащитные, мягкотелые существа «ловкостью и умением строить для себя дом, а геометрия и архитектура сооружения и его нивелировка таковы, что и Соломон со всей премудростью не сумел создать ничего подобного».

Что же касается раковин, имеющих спиральную форму, суть ее «не только в красоте, но и в другом. Ты должен уяснить себе, что среди рыб встречаются такие остромордые особи, которые поели бы большую часть вышеупомянутых рыбок, если бы дом их имел прямоугольную форму; однако, стоит врагу осадить дверь, они прячутся внутри, ускользают, двигаясь винтообразно, уходят вглубь по спиральному коридору, и благодаря этому враги не могут причинить им вреда».

Между тем Бернару Палисси доставляют из Гвинеи две крупных раковины — «багрянку и рожок». Багрянка слабее других и потому, согласно философии Палисси, она должна быть защищена наиболее надежно. Действительно, раковина со всех сторон оснащена «довольно толстыми шипами, и с тех пор я убедился, что упомянутые выступы образовались не без причины и что это настоящие заграждения для обороны крепости».

Мы сочли необходимым дать все подробности вступительной части, ибо они ясно показывают, что Бернар Палисси ищет *вдохновения в природе*. Строя свой город-крепость, он не находит ничего лучшего, как «взять за образец крепость вышеозначенной багрянки». Усвоив урок, Палисси вооружается циркулем и линейкой и принимается за план. В самом центре города-крепости будет квадратная площадь, где разместится дом коменданта. От площади отходит *единственная* улица, четырежды ее огибающая; пер-

вые два витка повторяют форму квадрата, а два последующих имеют контур восьмиугольника. На этой улице в четыре оборота все двери и окна смотрят внутрь крепости, а задние стены домов сливаются в сплошную стену. Последний ряд домов примыкает к крепостной стене, и город, таким образом, представляет собой гигантскую улитку.

Бернар Палисси обстоятельно излагает преимущества *естественной* крепости. Даже если неприятель частично ее оккупирует, центр всегда останется свободным для отступления. Именно такое движение — отступление по спирали — предопределило основные линии чертежа. Артиллерия неприятеля тоже не сможет следить за отступающими и обстреливать продольным огнем улицы города-улитки. Вражеские канониры будут столь же обескуражены, как и «остромордый» хищник перед витой ракушкой.

Данное резюме, которое, возможно, покажется читателю слишком длинным, все же не позволило нам подробно вникнуть в переплетения доказательств и образов. Вчитываясь в текст Бернара Палисси, строка за строкой, психолог обнаружил бы в нем образы-*доказательства*, образы-свидетельства рассуждающего воображения. Эти простые страницы психологически сложны. Для нас, в наш век, такие образы не убедительны. Верить в естественные крепости уже не приходится. Когда военные строят круговую оборону «в виде ежа», им известно: они находятся не в сфере образов, а в сфере простых метафор. Но какую ошибку допустили бы мы, перепутав жанры и приняв крепость-улитку Палисси за простую метафору! Это образ, живший в великом уме.

Что касается нас лично, читая на досуге такую книгу, образы которой нас забавляют, мы не могли пройти мимо этой улиты-монстра.

А в доказательство того, что увеличение придает завершенность всякому образу благодаря простой игре воображения, приведем стихотворение, где улитка вырастает до размеров целой деревни.

Вот улитка-великанша
Вниз по склону гор сползает,
Тянется за ней
Пенистый ручей,
Уцелел один лишь рог
У старушки —
Это столбик колокольни... ¹²⁶

И ниже:

Ее ракушка — замок...

Однако на других страницах сочинений Бернара Палисси вырисовывается судьба того же образа, который мы узнаем в домераковине, обживаемом Палисси. В самом деле, виртуальный строитель крепости-ракушки был еще и ландшафтным архитектором и проектировал сады. План сада дополнен у него планом «кабинетов». Кабинеты представляют собой уединенные павильоны, неровностью скалистых стен напоминающие раковину устрицы. «С наружной стороны... — пишет Бернар Палисси, — вышеозначенный кабинет будет выложен крупными необработанными камнями, не полированными и не обтесанными, ибо своим внешним видом кабинет не должен уподобляться зданию»¹²⁷. Зато архитектору хотелось бы, чтобы изнутри стены сооружения были гладкими, как внутренность раковины. «Когда кабинет будет таким образом отделан, я намерен покрыть его несколькими слоями эмали, от вершины свода до самого основания и до каменного настила; после чего я хотел бы разжечь внутри сильный огонь... с тем, чтобы упомянутые слои эмали оплавилась или растеклись по каменной кладке...» Тогда кабинет покажется «сделанным внутри из единого куса... а полировка будет так сиять, что забежавшие внутрь дщерицы увидят себя, как в зеркале».

Этот огонь, разведенный в доме для глазурирования облицовки, далек от того пламени, с помощью которого «сушат штукатурку». Не воскресают ли здесь для Палисси видения гончарной печи, на стенах которой огонь оставляет кирпичные слезы? Так или иначе, необыкновенный образ требует необыкновенных средств воплощения. Человек хочет жить в раковине. Он хочет, чтобы ограждающие его существование стены были ровными, гладкими, глухими, как будто чувствительному телу предстоит непосредственно соприкоснуться со стенами дома. Греза Бернара Палисси выражает функцию обитания в плане осязания. Раковина передает мечту о чисто физическом ощущении уюта.

Доминирующие образы тяготеют к слиянию. Четвертый кабинет Бернара Палисси — это синтез дома, раковины и пещеры. «Изнутри он будет выложен так искусно, — говорит Палисси, — что создастся полное впечатление, словно это скала, в которой вырыта пещера для того, чтобы добывать камень; кроме того, стены указанного кабинета будут искривленными и бугристыми, со множеством неровных выступов и впадин, без малейших признаков формы, изваянной мастером, или творения рук человеческих; своды же будут выгнуты, создавая видимость, что они вот-вот обрушатся из-за множества висячих выступов» (*Recepte véritable*, p. 82). Разумеется, этот скрученный спиралью дом изнутри покроется эмалью. Это будет грот в форме витой раковины. Используя немалый человеческий труд, хитроумный архитектор создаст *естественное* жилище. Дабы подчеркнуть природ-

ный характер кабинета, его обложат землей, «и когда в эту землю высадят несколько деревьев, останется весьма мало сходства с постройкой». Итак, истинный дом великого землянина, каким был Палисси, — это дом подземный. Он хотел бы жить в глубине скалы, в каменной раковине. Висячие выступы грозят раздавить вас в скалистом доме. Спираль, уходящая в недра скалы, пугает глубиной. Но тот, кто *хочет* жить в подземелье, умеет побеждать присущие людям страхи. Бернар Палисси, в своих фантазиях, — герой подземной жизни. В воображении он обращает себе на пользу (он сам говорит об этом) страх собаки, лающей у входа в пещеру, нерешительность посетителя, не держащего продолжить путь по извилистому лабиринту. Грот-раковина — это «город-крепость» для одного человека, великого одиночки, который умеет обороняться и защищаться с помощью простых образов. Ему не нужны ни заграждения, ни кованые двери: прищельца остановит страх...

А сколько феноменологических изысканий следовало бы посвятить *темному отверстию входа!*

XII

Гнезда, раковины позволили нам — не без риска утомить терпеливого читателя — расширить перечень образов, иллюстрирующих, как мы полагаем, в элементарных, возможно, слишком далеко уводящих воображение формах функцию обитания. Ясно чувствуется, что перед нами проблема смешанная — проблема воображения и наблюдения. Позитивное исследование областей биологии, конечно, не является нашей задачей. Мы просто хотим показать, что стоит жизни обрести пристанище, защиту, укрытие, тайник — и воображение проникается симпатией к существу, поселившемуся в защищенном пространстве. Воображение переживает защищенность во всем многообразии оттенков безопасности, начиная от жизни в настоящих, вполне материальных раковинах вплоть до таких утонченных способов защиты, как простой миметизм поверхностей. Словно в грезах поэта Ноэля Арно, жизнь ищет укрытия в подобии¹²⁸. Когда убежищем служит цвет, не означает ли это высшую степень безмятежности обитания, граничащую с неосторожностью. Тень — тоже обитель.

XIII

В завершение нашего исследования раковин мы могли бы привести несколько историй и сказок, относящихся к панцирям. Сама

по себе черепаха, хозяйка ходячего дома, может стать предметом несложных комментариев, всего лишь иллюстрирующих вышеизложенные тезисы на новых примерах. И потому мы не будем тратить целую главу на черепашие жилище.

Но поскольку небольшие расхождения, противоречащие основным образам, порой активизируют воображение, мы прокомментируем один отрывок из путевых заметок итальянского поэта Джузеппе Унгаретти, сделанных во Фландрии¹²⁹. В доме поэта Франца Элленса — обладателями подобных сокровищ бывают только поэты — Унгаретти увидел гравюру на дереве. Художник «передал ярость волка, который бросается на черепаху, скрывшуюся тут же в жестком панцире, и впадает в безумие, так и не утолив голод».

Эти три строчки не выходят у меня из головы, и я сочиняю бесконечные истории на эту тему. Я вижу, как волк бредет издалека, из голодных краев. Он совсем исхудал, лихорадочно пылающий язык свесился на бок. Тут-то и выползает из кустов черепаха — изысканное лакомство для всех гурманов на земле. Одним прыжком волк достигает добычу, однако черепаха, от природы одаренная особым проворством, с которым она прячет в дом голову, лапы и хвост, действует быстрее, чем волк. Теперь для оголодавшего волка она все равно что камень на дороге.

Чью сторону принять в этой драме голода? Я пытался быть беспристрастным. Я не люблю волков. Но не следовало ли черепахе уступить один-единственный раз? И Унгаретти, надолго погрузившийся в мечты над старинной гравюрой, со всей определенностью говорит, что художнику удалось изобразить «симпатичного волка и гнусную черепаху».

Сколько комментариев мог бы сделать феноменолог по поводу этого комментария! В самом деле, здесь перед нами реальность *комментированной гравюры*. Психологическая интерпретация, несомненно, выходит за рамки фактов. Никакая линия на рисунке не способна передать гнусность черепахи. Животное в футляре уверенно владеет своим секретом. Оно превратилось в чудовище полной непроницаемости. Итак, феноменолог должен рассказать самому себе басню о волке и черепахе. Он должен возвести эту драму на космический уровень и задуматься о том, что такое голод-в-этом-мире (с дефисами, которые так любят ставить феноменологи, описывая ось своего вхождения в мир). Проще говоря, феноменологу необходимо, всего на мгновение, перед окаменевшей добычей ощутить в себе волчье нутро.

Если бы у меня были репродукции такой гравюры, я использовал бы их как тест для различения и оценки перспектив и глубины участия людей в драме голода в мире. Почти навёрняка про-

явилась бы неоднозначность этого участия. Для некоторых, убаюканных басней, останется незыблемой старая игра детских представлений. Наверное, досада злого волка их позабавит, они втихомолку посмеются вместе с черепахой, скрывшейся в свое убежище. Другие, разбуженные интерпретацией Унгаретти, способны перевернуть ситуацию. В этом перевертывании басни, скованной сном традиции, функция басенного вымысла черпает как бы вторую молодость. В данном случае воображение получает новый импульс, и феноменолог вправе этим воспользоваться. Возможно, подобные перевертывания ситуации покажутся слишком незначительным материалом тем феноменологам, которые сразу же занимают позицию против Мира. Они непосредственно осознают свое бытие внутри Мира, бытие в Мире. Однако для феноменолога воображения проблема усложняется. Он то и дело сталкивается со *странностями* мира. Более того: воображение, с его свежестью, собственной работой превращает привычное в необычное. Благодаря поэтической детали воображение показывает нам новизну мира. Отныне деталь доминирует над панорамой. Простой образ, если он нов, открывает незнакомый мир. Увиденный сквозь тысячи окон вымысла, мир изменчив. И он обновляет проблему феноменологии. Решая малые задачи, мы учимся решать большие. Мы ограничились предложением своих упражнений на уровне элементарной феноменологии. Впрочем, по нашему убеждению, в человеческой душе нет ничего незначительного.

Закройте пространство!
Застегните карман Кенгуру!
Здесь тепло.

Морис Бланшар^{19*}.

I

Очевидно, что, рассматривая гнезда и раковины, мы имели дело с переносом функции обитания. Нам пришлось исследовать вместилища жизни, химерические или грубые, воздушные, как гнездо в кроне дерева, или символизирующие живое существо, жестко прикрепленное к камню, подобно моллюску. Мы хотели бы теперь обратиться к впечатлениям уютного крова, которые, при их мимолетности или иллюзорности, имеют корни более человеческие. Те впечатления, что мы собираемся рассмотреть в данной главе, не нуждаются в транспозиции. Они могут быть предметом прямого психологического анализа, даже если позитивный разум принимает их за пустые мечтания.

Вот исходный пункт наших размышлений: любой угол в доме, в комнате, любой укромный уголок, где мы охотно прячемся, сжавшись в комок, есть пространство одиночества для нашего воображения, а значит, зачаток комнаты, зародыш дома.

Материалов, которые можно почерпнуть из чтения, немного, поскольку эта чисто физическая собранность в комок уже отмечена каким-то негативизмом. «Обживаемый» угол во многих аспектах отвергает, ограничивает, скрывает жизнь. Угол отождествляется с отрицанием Вселенной. В углу мы не ведем разговоров с самим собой. Вспоминая о часах, проведенных в углу, мы вспоминаем тишину, молчание мыслей. Зачем же описывать геометрию столь скудного одиночества? Психолог, а тем более метафизик сочтут совершенно бессмысленными эти топоаналитические схемы. Они умеют непосредственно наблюдать «замкнутые» характеры и не нуждаются в том, чтобы мы им описывали хмурого человека как существо, забившееся в угол. Но мы так легко не сбрасываем со счетов обстоятельства места. И, думается, всякому уединению души соответствует форма укрытия. Самое презренное из убежищ — угол — заслуживает рассмотрения. Забиться в свой угол — по всей вероятности, бедное выражение. Однако, будучи бедным,

оно включает множество образов — весьма древних, быть может, даже психологически примитивных. Порой, чем проще образ, тем грандиознее грезы.

Но прежде всего, угол — это пристанище, обеспечивающее нам одну из первичных ценностей бытия: устойчивость. Это надежное, доступное вместилище моей неподвижности. Угол — своеобразный полуящик, полустены-полудвери. Он послужит иллюстрацией к диалектике внутреннего и внешнего, о чем пойдет речь в одной из последующих глав.

Сознание мирного пребывания в своем углу распространяет, если можно так выразиться, неподвижность, излучает неподвижность. Вокруг нашего тела, которое ощущает себя надежно укрытым, когда мы обретаем убежище в углу, строится некая воображаемая комната. Тени превращаются в стены, мебель служит ограждением, драпировка — крышей. Но во всех этих образах слишком много вымысла. А нужно обозначить пространство неподвижности, сделав его пространством бытия. Один поэт, автор книги, озаглавленной «Состояние наброска», написал такую строчку:

Я есмь пространство, где я есмь¹³⁰.

Великий стих. Но где лучше всего это чувствуется, если не в углу?

В «Моей жизни без меня» Рильке пишет: «Внезапно перед глазами возникла комната, освещенная лампой, почти осязаемая во мне. Я, было, стал одним из ее углов, но ставни, почуяв мое присутствие, захлопнулись»^{20*}. Как лучше выразить, что угол дает приют человеческому бытию?

II

Обратимся теперь к неоднозначному тексту, где человек открывает самого себя именно в тот момент, когда он выходит из своего угла.

В книге о Бодлере Сартр приводит цитату, заслуживающую обширного комментария. Она взята из романа Хьюгеса. «Эмили играла, устраивая себе дом в уголке прямо на носу корабля...»¹³¹ Сартр использует не эту фразу, а следующую: «Устав играть, она бесцельно брела в сторону кормы, как вдруг ее молнией пронзила мысль, что она — это она...» Прежде чем всесторонне рассмотреть эти мысли, заметим, что, по всей видимости, в романе Хьюгеса они соответствуют явлению, которое следует назвать «вымыш-

ленным детством». Романы изобилуют подобными примерами. Писатель переносит в вымышленное, не пережитое детство события, отличающиеся выдуманной наивностью. Это нереальное прошлое, спроецированное «на корму» повествования усилиями литератора, нередко маскирует актуальность грезы — грезы, которая обладала бы в полноте феноменологической ценностью, если бы она была нам представлена с истинно актуальной наивностью. Но бытие и письмо сближаются с трудом.

Однако приведенный Сартром текст, такой, как есть, представляет ценность, ибо в нем топоаналитически — то есть с точки зрения пространства, познания внутреннего и внешнего — намечены оба направления, которые психоаналитики обозначают терминами «интровертность» и «экстравертность». Эту двойственность писатель встречает на пороге жизни, в преддверии страстей, в самой схеме бытия. Внезапная мысль, осеняющая девочку в этой повести, — мысль о том, что она является самой собой, — нисходит именно тогда, когда героиня покидает «свой уголок». Речь идет сразу о «*cogito*»* выхода — нам не было дано «*cogito*» существа, замкнутого в себе, более или менее сумрачное «*cogito*» существа, вначале игравшего в создание картезианского «очага», химерического жилища в уголке корабля. Девочка открывает, что она — это она, вырвавшись во внешний мир; возможно, такова реакция на сосредоточенность в уголке бытия. Ведь угол на корабле и есть уголок бытия, не так ли? Вернется ли девочка в свой домик, познав большой мир, каковым является корабль посреди моря? Зная теперь, что она есть она, вернется ли она к своей игре в дом, возвратится ли в свой уголок, иными словами, уйдет ли вновь в себя? Конечно, можно осознать свое существование, будучи свободным от пространства, но здесь фабула бытия связана с пространственной игрой. Романист должен был описать во всех подробностях эту перемену направления грезы, открывающей бытие в движении из своего мирка во внешний мир. Поскольку речь идет о вымышленном детстве, о романизированной метафизике, писатель владеет ключами от двух миров. Он чувствует, что обе области взаимосвязаны. Вероятно, он мог бы иначе проиллюстрировать осознание «бытия». Но свой мирок предшествовал большому миру, и потому следовало представить нам мечты в домике. Автор, таким образом, принес в жертву — возможно, подавил — грезы в уголке. Он отметил их знаком детской «игры», тем самым как бы признав, что серьезность жизни — достояние внешнего мира.

Однако о жизни в углах, о самой вселенной, заключенной в уголок вместе с погруженным в себя мечтателем, поэты скажут

* Мыслью (лат).

нам больше. Поэты без колебаний принимают эту грезу во всей ее актуальности.

III

В романе поэта Милоша «Любовная инициация» центральный герой, человек цинично-откровенный, ничего не забывает. Речь идет не о воспоминаниях юности. Весь роман разворачивается под знаком сиюминутных переживаний. И непосредственно во дворце, в том самом дворце, где герой ведет бурную жизнь, есть у него излюбленные уголки, в которых он нередко ищет пристанища. Например, «тот темный угол между камином и дубовым сундуком, куда ты забивался», когда она уезжала. Изменницу он ждал не в просторном дворце, а, поистине, в углу угрюмых ожиданий, где можно было пережить свой гнев. «Что за сладостные часы грусти и ожидания провел ты здесь, старый болван, сидя на жестких, холодных мраморных плитах с неразрезанной книгой в руке и блуждая взглядом по потолку, изображавшему небеса!» (р. 201). Не правда ли, это убежище подходит для противоречивых переживаний? Мечтатель счастлив оттого, что ему грустно, он рад одиночеству и ожиданию. В таком углу приходят мысли о жизни и смерти, как обычно бывает в разгар страсти: «Жить и умереть в этом сентиментальном углу комнаты, говорил ты себе; ну да, здесь жить, здесь и умереть; почему бы нет, господин де Пинамонт, любитель темных пыльных углов?».

И все обитатели углов внесут свой вклад в оживление этого образа, так что бытие обитателя углов заиграет множеством всевозможных оттенков. Кто одержим грезами углов, закоулков и щелей, тот не знает пустых пространств, для него диалектика наполненности и пустоты всего лишь соответствует двум геометрическим ирреальностям. Функция обитания соединяет наполненность и пустоту. Живое существо заполняет пустоту убежища. Образы — тоже обитатели. Все углы населены, хотя бы призраками. Созданный Милошем мечтатель из угла, господин де Пинамонт, продолжает, устроившись в «логове» — в общем-то просторном — между сундуком и камином: «Здесь живет паук-созерцатель, могущественный и счастливый; здесь прошлое сжимается, становится совсем маленьким, как перепуганная старая божья коровка... Ироничное, хитрое насекомое, прошлое здесь вновь находит себя, зато становится неуловимым для дотошного лорнета коллекционера безделушек». Как тут, повинувшись волшебной палочке поэта, не превратиться в божью коровку, как не упрятать воспоминания и грезы под крылышки круглого жучка, из всех живых тварей са-

мой круглой? Ловко же скрывала свое умение летать эта красная бусинка, капелька наземной жизни! Она выпархивает из своей сферической формы, будто из норки. Быть может, в синем небе ее, словно девочку в романе, озаряет мысль, что она — это *она*! Как забыть о мечтах, глядя на крошечную ракушку, вдруг оказавшуюся летучей?

Взаимопроникновение между жизнью животной и человеческой — постоянная тема прозы Милоша. Его циничный и мечтательный герой говорит далее: здесь, в углу между сундуком и камином, «найдется множество средств излечить твою скуку, бездна предметов, достойных занимать твой ум целую вечность: затхлый дух подлинников трехвековой давности, тайный смысл иероглифов, начертанных мухами, триумфальные ворота мышинной норки, бахромы обоев, к которым блаженно привалилась твоя согнутая костлявая спина, нетерпеливое постукивание твоих пяток по мраморным плитам, твое оглушительное чиханье... наконец, душа этой древней пыли, скопившейся в углу зала, позабытом щелчке» (р. 242).

Однако кто пойдет далее в прочтении этих *гнезд пыли*, кроме «читателей из углов», к коим принадлежим и мы? Быть может, второй Мишель Лейрис, вооружась булавкой, займется раскопками в пыльных щелях пола?¹³² Но, повторим еще раз, далеко не все сознаются в подобных вещах.

Между тем сколь древним предстает прошлое в таких грезах! Они уносятся в бескрайнюю страну незапамятного прошлого. Отпуская воображение блуждать в крипах памяти, мы, сами того не замечая, приобщаемся к созерцательной жизни, протекающей в щелках дома, в звериных норах грез.

И на этом дальнем фоне возвращается детство. В своем *медиативном углу* герой Милоша проверяет совесть. Прошлое всплывает, показывается на поверхности настоящего. И неожиданно мечтатель замечает, что плачет: «Ведь в детстве тебе уже нравились чердаки замков и углы библиотек, заваленные старой рухлядью, и ты с жадностью разбирал, ни единого слова не понимая, высочайшие разрешения, напечатанные в Диафуарусовых²¹ голландских in-folio... Ах, негодник, ты ухитрился прокрасться в чуланы дворца Мероне, припорошенные ностальгической пылью, и провести там упоительные часы! Ты убивал время, стараясь проникнуть в душу вещей, давно свое отживших! С каким наслаждением превращался ты в потерянную старую домашнюю туфлю, спасшуся от мусорного ящика и свалки».

Следует ли здесь остановить, оборвать грезу, прекратить чтение? Кто, оставив позади паука, божью коровку и мышь, дойдет до самоотжествления с забытой в углу вещью? Но что это за

мечта, если ее можно остановить? К чему выставлять перед нею заслоны щепетильности, хорошего вкуса, презрения к старым вещам? Милош не останавливается. И читатель, чье воображение, увлекаемое книгой, уносится далеко за пределы романа, грезит вместе с автором об угле гостиной, который стал могилой для «деревянной куклы, забытой здесь маленькой девочкой в прошлом веке...» Вероятно, надо погрузиться в грезу с головой, чтобы почувствовать волнение перед великим музеем безделиц. Вряд ли можно мечтать о старом доме, который не был бы пристанищем старого хлама, причем дом должен хранить *свои собственные* вещи, а не наполняться привозным товаром только из-за одержимости коллекционера старых безделушек. Чтобы воскресить душу углов, скорее подходят потрепанная туфля и голова куклы, притягивающие думы мечтателя. «Тайна вещей, — продолжает Милош, — маленькие привязанности во времени, огромная пустота вечности! Бесконечное целиком уместилось в этом каменном углу, между камином и дубовым сундуком... Где же, где сейчас, черт возьми, твои великие паучьи блаженства, твои глубокие раздумья над истрепанной, мертвой вещицей?» (р. 243).

Затаившись в своем углу, мечтатель напоминает вещи — свидетеля предательства одиночества, вещи, хранящие память одиночества, изведавшие предательство в одном лишь забвении, брошенные в углу. «Вспомни лампу, такую старую: она издавала приветствовала тебя в окне твоих дум, в окне, обожженном солнцем былого...» Забившись в свой угол, мечтатель вновь видит дом, еще более старый, дом в другой стране, и для него сливаются воедино родной дом и дом онирический. Вещи, старинные вещи вопрошают: «Что станет думать о тебе зимними ночами твоя покинутая подруга, старая лампа? Что станут думать о тебе вещи, которые были так нежны, братски нежны с тобой? Разве их смутная судьба не была неразрывно связана с твоею?.. Вещи, недвижимые и безгласные, не забывают никогда: печальные и презренные, они принимают исповедь о самом смиренном, самом сокровенном, что несем мы в душе» (р. 244). Какой призыв к смирению слышит мечтатель в своем углу! Угол отрицает дворец, пыль отрицает мрамор, старые вещи отрицают блеск и роскошь. Мечтатель в углу перечеркнул мир, погрузившись в грезу, скрупулезно, один за другим, разрушающую все предметы этого мира. Угол превращается в шкаф воспоминаний. Победив беспорядочное нагромождение покрытых пылью предметов, вещи-воспоминания приводят прошлое в порядок. С наибольшей неподвижностью связаны самые далекие путешествия в исчезнувший мир. У Милоша греза уходит в прошлое так далеко, что как бы касается зазеркалья памяти. «Все эти вещи далеко-далеко, их больше нет, они никогда не существовали. Про-

шное не помнит о них... Смотри, ищи и удивляйся, трепещи... Ты и сам уже не имеешь прошлого» (р. 245). Размышляя над страницами книги, чувствуешь, как погружаешься в своего рода предсуществование, словно тебя уносит в страну за гранью грез.

IV

Обратившись к прозе Милоша, мы хотели показать один из примеров наиболее исчерпывающего опыта мрачных мечтаний, мечтаний человека, заточившего себя в угол. Здесь он обретает некий обетшальный космос. Отметим мимоходом, какой силой обладает прилагательное, когда мы связываем его с жизнью. Мрачная жизнь, мрачное бытие обозначают особый мир. Это не просто поверхностная окраска вещей; это сами вещи, кристаллизующие в себе грусть, сожаления, тоску. Когда философ ищет у поэта — большого поэта, такого, как Милош, — ключ к индивидуализации мира, он быстро убеждается, что мир имеет отношение к порядку прилагательных, а не существительных!

Если бы в философских системах, касающихся вселенной, воображению уделялось подобающее внимание, стало бы очевидно: в начале явилось прилагательное. Можно дать совет: если хотите найти сущность философии мира, ищите прилагательное.

V

Но вернемся к грезам не столь далеким, навеянным детальным рассмотрением вещей, на первый взгляд незначительными чертами реальности. Сколько раз упоминалось, что Леонардо да Винчи советовал художникам, не испытывающим вдохновения перед натурой, задумчиво созерцать трещины старой стены! Разве в линиях, начертанных временем на старой кладке, не угадывается план вселенной? Кто из нас не видел карты нового материка в рисунке трещин, появившихся на потолке? Поэту все это знакомо. Но для того чтобы выразить по-своему, каковы эти миры, созданные случаем на грани рисунка и грез, поэт в них поселяется. Во вселенной потрескавшегося потолка он отыскивает уголок для временного жительства.

Так, поэт странствует по ложбинам орнамента в поисках хижин в углу карниза. Послушаем Пьера Альбера-Биро: в «Стихах для второго Я» автор «льнет к согревающему изгибу». Нежное тепло вскоре и нас заставляет завернуться, закутаться в него. Вначале Альбер-Биро растворяется в лепнине:

Я точно придерживаюсь изгибов узора,
Идущего по кромке потолка.

Однако, «слушаясь» рисунка вещей, мечтатель попадает прямо в угол, и ловушка захлопывается за ним.

Но бывают углы, откуда уже не выбраться.

В эту самую темницу нисходит мир. Кажется, в этих углах, в заламах мечтатель познает покой бытия и небытия одновременно. Он обретается в некой ирреальности. Только событие способно вытолкнуть его вон. И действительно, поэт продолжает:

«Но клаксон вызволил меня из угла, где я, было, навек заснул ангельским сном».

Легко подвергнуть риторической критике подобные строки. Критический разум имеет массу оснований рассеивать, устранять такие образы, такие грезы.

Прежде всего, потому что они «неразумны», потому что невозможно жить «в углах потолка», нежась в то же время в удобной постели; потому что паутина, вопреки утверждению поэта, — вовсе не драпировка и, наконец, — это уже критика более личностная — потому, что образное преувеличение должно было бы казаться на-смешкой философу, который стремится собрать бытие в центре и в средоточии бытия находит своеобразное единство места, времени и действия.

Да, но даже если критические доводы разума, презрение философии, традиции поэзии объединенными усилиями отталкивают нас от лабиринта фантазии поэта, нельзя не признать, что он сделал из своего стихотворения ловушку для мечтателей.

Что касается меня, я попался. Я точно придерживался изгибов узора.

В одной из глав, посвященных дому, мы говорили, что изображенный на гравюре дом естественно вызывает желание в нем поселиться. Мы чувствуем, что нам бы понравилось там жить, прямо среди штрихов четко гравированного рисунка. Так же и химеры, побуждающие поселиться в углу, иногда порождаются красотой простого рисунка. Но в этом случае изящество кривой линии — не просто бергсоновское движение с красиво расположенными изгибами. Красота линии — не просто развешиваемое время. Она являет собой еще и пригодное для обитания, гармонично формирующееся пространство. И тот же Пьер Альбер-Биро дарит нам «угол-эстамп», прекрасную литературную гравюру.

И вот я стал рисунком узора,
Сентиментальной волютой,
Завитком спирали,
Поверхностью, организованной черным и белым.
Однако мне слышалось, будто я дышу.
Что же это — узор
Или я?

(Poèmes à l'autre moi, p. 48)

Кажется, мы пойманы спиралью, сомкнувшей объятья. Рисунок активнее в отношении того, что заключено внутри, по сравнению с тем, что отделено его внешним контуром. Чувствуя это, поэт находит кров в закруглении волюты, обретает тепло и спокойную жизнь в лоне кривой линии.

Философ-интеллектуалист, стремящийся удерживать слова в рамках точного смысла, видящий в них множество инструментов ясной мысли, может только удивляться дерзостям поэта. Однако же синкретизм чувств не дает словам окончательно кристаллизоваться в твердые тела. Вокруг центрального смысла существительного образуются агломерации неожиданных прилагательных. Новая среда позволяет слову войти не только в мысли, но и в грезы. Язык грезит.

Критический разум здесь бессилен. То, что мечтатель способен написать, будто кривая линия *теплая*, — факт поэзии. Можно ли полагать, что Бергсон не выходил за рамки *смысла*, когда он приписывал кривой линии грацию, а прямой, вероятно, *жесткость*? Что же особенного в наших утверждениях, будто угол холоден, а кривая тепла? Будто кривая нас обнимает, а слишком острый угол отталкивает? Будто угол мужествен, а кривая женственна? Оттенок значения все изменяет. Грация кривой линии — это приглашение поселиться. Невозможно бегство от нее без надежды на возвращение. Любимая кривая наделена свойствами гнезда; в ней — призыв к обладанию. Кривая есть закругленный угол. Это обитаемая геометрия. Мы получаем минимальное убежище в этой сверхупрошенной схеме грезы покоя. Только мечтателю, округляющемуся при созерцании завитка, ведомы эти простые радости нарисованного покоя.

Наверное, автор поступает неосторожно, сосредоточив на последних страницах главы наименее связные идеи, образы, жизнь которых заключена в одной детали, убеждения, при всей их искренности, недолговечные. Но что еще может сделать феноменолог, желая противостоять напору бурного воображения? Нередко для него одно слово содержит зачаток грезы. Читая произведения мастера словесных фантазий — такого, как Мишель Лейрис (см., в частности, «Зачеркивания»), — ловишь себя на том, что пережи-

ваешь внутренние движения в словах, в одном слове. Подобно дружбе, слово иногда разрастается завитком одного слога. В других словах все невозмутимо, плотно. Жубер, мудрец Жубер — не познал ли он внутренний покой в слове, так удивительно говоря о понятиях-«хижинах»? Слова (как я часто себе представляю) — это маленькие домики с подвалом и чердаком. Здравый смысл живет на первом этаже и всегда готов к «внешним сношениям», на равных с другими, совсем не мечтателями, — вот с этим прохожим. Подниматься по лестнице в домике слова — значит абстрагировать, ступень за ступенью. Спускаться в подвал означает мечтать, блуждать в далеких коридорах неясной этимологии, искать в словах неуловимые сокровища. Подъем и спуск непосредственно в словах — в этом заключается жизнь поэта. Подниматься слишком высоко, спускаться слишком низко дозволено поэту, соединяющему земное и небесное. Неужели лишь философ будет осужден своими собратьями на вечное пребывание на первом этаже?

Миниатюра

I

Психологи — и философы *a fortiori** — не уделяют особого внимания игре миниатюр, часто встречающейся в волшебных сказках. С точки зрения психолога, сооружая домики размером с горошину, писатель *забавляется*. Эта нелепая исходная посылка ставит сказку в разряд простейших фантазий. В самом деле, здесь писатель не вступает в великую область Фантастического. Кажется, развивая свой легкий вымысел (порой довольно тяжеловесно), он и сам не верит в то, что подобным миниатюрам соответствует *психологическая реальность*. Недостает того зернышка мечты, которое писатель мог бы передать своему читателю. Надо верить самому, чтобы заставить поверить другого. Стоит ли философу поднимать феноменологическую проблему, связанную с «литературными» миниатюрами, с предметами, которые сочинитель так легко уменьшает? Может ли сознание — писателя или читателя — быть искренним источником таких образов?

Однако же надо признать определенную объективность этих образов хотя бы потому, что они получают поддержку и даже вызывают интерес у многих мечтателей. Можно сказать, что дома в миниатюре фальшивы, лишены подлинной психологической объективности. Воображение действует здесь типичным способом, ставя перед нами проблему, которую следует отличать от общей проблемы геометрического подобия. В двух подобных фигурах, начерченных в различных масштабах, геометр видит *в точности одно и то же*. План дома в уменьшенном масштабе не вызывает никаких проблем, связанных с философией воображения. Нам даже не приходится помещать самих себя в общий план изображения (хотя исследовать феноменологию подобия с этих позиций было бы весьма интересно). Специфика нашей работы должна определяться тем, что она безусловно имеет отношение к воображению.

* Тем более (лат.).

Например, все станет ясно, если, вступая в область воображения, мы будем вынуждены перешагнуть порог абсурдности. Последуем на минутку за героем Шарля Нодье («Сокровище бобов»), сажаясь в экипаж феи. Этот юноша влезает в коляску величинной с фасолину, держа четверть пуда фасоли на плече. Таким образом, опровергнуты одновременно и указанное количество, и пространственные размеры. Шесть тысяч фасолин содержатся в одной? Точно так же, когда толстяк Мишель входит — с каким удивлением! — в жилище Феи крошек, спрятанное под пучком травы, он чувствует себя уютно. Он здесь вполне помещается. Блаженствуя в малом пространстве, он на собственном опыте познает, что такое топофилия. Оказавшись внутри миниатюры, он увидит там обширные апартаменты. Изнутри ему откроется внутренняя красота. Здесь происходит инверсия перспективы, мимолетная или глубоко захватывающая, в зависимости от того, каков талант рассказчика и насколько читатель способен грезить. Нодье часто слишком заботится о «приятности» повествования, слишком забавляется игрой вместо того, чтобы полностью отдаться фантазии, и сохраняет плохо замаскированные рациональные мотивации. Психологически объясняя это проникновение в миниатюрный дом, он вспоминает об игрушечных картонных домиках: будто бы воображаемые «миниатюры» просто-напросто возвращают нам детство, причастность к игре, к *игрушечной реальности*.

Но воображение — это нечто большее. В действительности, ~~во~~ воображение, рисующее миниатюру, — естественно. Фантазии такого рода посещают прирожденных мечтателей в любом возрасте. Чтобы обнаружить их подлинные психологические корни, необходимо как раз отстраниться от забавного. Например, мы можем *всерьез* прочитать страницу Германа Гессе, опубликованную в журнале «Фонтэн». Заключение изобразил на стене камеры пейзаж: маленький поезд уходит в туннель. Когда тюремщики приходят за ним, он спокойно просит их «подождать минутку, пока я сяду в поезд на картине, чтобы проверить там одну вещь. По своему обыкновению они расхохотались, так как принимали меня за слабоумного. Тут я сделался совсем крошечным. Я вошел в картину, сел в поезд, он тронулся и пропал во тьме туннеля. Еще несколько мгновений едва виднелись легкие завитки дыма, клубившиеся над круглым отверстием. Наконец дымок рассеялся, вместе с ним исчезла картина, а с картиной и я сам...» (Fontaine. № 57, p. 725). Сколько раз поэту-художнику приходилось пробивать туннель в стене камеры! Сколько раз, изображая свою мечту, он ускользал сквозь трещину в стене! Все способы хороши, чтобы выйти из тюрьмы. В случае необходимости абсурдность сама по себе освобождает.

Итак, если мы с сочувствием последуем за поэтом миниатюры и сядем в крошечный поезд заключенного художника, то геометрическое противоречие будет искуплено. Изображение подвластно Воображению. Отныне изображение — не более чем сумма выразительных средств, призванных передать другим наши образы. Придерживаясь философии, принимающей воображение за основную способность, можно сказать в духе Шопенгауэра: «Мир есть мое воображение». Моя власть над миром тем больше, чем искуснее я его уменьшаю. Но при этом необходимо понимать, что в миниатюре ценности конденсируются и обогащаются. Платоновская диалектика большого и малого недостаточна для познания динамичных свойств миниатюры. Нужно выйти за пределы логики, переживая великое в малом.

Рассматривая некоторые примеры, мы покажем, что литературная миниатюра, то есть совокупность литературных образов, толкующих инверсию в перспективе величин, активизирует глубинные ценности.

II

Возьмем для начала текст Сирано де Бержерака, цитируемый в прекрасной статье Пьера-Максима Шуля «Тема Гулливера и постулат Лапласа». Автор намеренно подчеркивает черты интеллектуализма в забавных образах Сирано де Бержерака, сближая их с идеями астронома и математика¹³³.

Вот текст Сирано. «Это яблоко — самостоятельная маленькая вселенная: семечко — самая горячая часть — излучает тепло, сохраняющее в целости сферу плода, и с данной точки зрения, семя представляет собой солнце этого мирка, согревающее и питающее вегетативную соль этой малой массы».

В тексте отсутствует рисунок: все является плодом воображения, и эта вымышленная миниатюра предложена как обрамление некой воображаемой ценности. В сердцевине находится семя, и оно *теплее*, чем все яблоко. Это сгущенное тепло, блаженство, тепла, ценимое людьми, переводит образ из ряда чисто зрительных в ряд переживаемых. Воображение получает заряд животельной силы благодаря зернышку, питающему вегетативную соль¹³⁴. Яблоко, плод — уже не первичная ценность. Подлинная динамичная ценность — зернышко. Оно-то парадоксальным образом и взращивает яблоко, наполняя его благоуханным соком, сообщая ему поддерживающую силу. Семя не только зарождается в нежной колыбели плода, хранимое его массой, но и само становится источником витального тепла.

Такая фантазия содержит нечто совершенно обратное по отношению к наблюдательности. Разум мечтателя по сравнению с разумом наблюдателя избирает противоположный путь. Воображение не стремится к такому результату, как диаграмма, резюмирующая знания. Оно ищет повода к умножению образов и, заинтересовавшись образом, сразу же поднимает его ценность. С того момента, как Сирано представилось Семечко-Солнце, он твердо убежден, что семя — средоточие жизни и огня, короче, ценность.

Конечно, перед нами образ-крайность. Элемент игры у Сирано, как у многих авторов, в частности у Нодье, упомянутого выше, противопоставлен размышлению-фантазии. Образы мчатся слишком быстро, уводят слишком далеко. Однако психолог, читающий не спеша, рассматривающий образы в замедленном темпе, каждому уделяя необходимое время, переживает своего рода неограниченную интеграцию ценностей. Ценности потоком устремляются в миниатюру. Миниатюра пробуждает грезу.

В заключение исследования Пьер-Максим Шуль показывает на этом удачном примере опасности воображения, порождающего ошибки и искажения. Мы согласны с автором, но грезим мы по-своему, а точнее, не противимся мечтательной реакции на прочитанное. Здесь возникает целая проблема онирического приятия онирических ценностей. Описывая грезу *объективно*, мы тем самым принижаем и прерываем ее. Сколько грез в объективном пересказе обратились попросту в онирическую пыль. Образ, дышащий мечтой, должен восприниматься как приглашение продолжить породившую его грезу.

Психолог воображения, определяющий позитивное содержание образа динамикой грезы, призван оправдать творимый образом вымысел. В том примере, который мы исследуем, постановка проблемы абсурдна: считать ли зернышко солнцем для яблока? Все больше и больше насыщаясь грезами, вопрос в конце концов предстанет онирически значимым. Не дожидаясь появления сюрреализма, Сирано де Бержерак с радостью шел навстречу абсурдным вопросам. В плане воображения он не «ошибался» — ведь воображение никогда не ошибается, ибо ему не приходится сопоставлять образ с объективной реальностью. Далее: Сирано не собирался вводить читателя в заблуждение. Он прекрасно знал: читателя «не проведешь» — и всегда надеялся, что найдутся читатели, которым его фантазии будут по плечу. В любом творении фантазии присутствует своеобразный оптимизм в отношении бытия. Разве не сказал Жерар де Нерваль (Аурелия, р. 41): «Полагаю, человеческое воображение не выдумало ничего, что не было бы истиной — в этом ли мире или в иных мирах».

Пережив в его непосредственности образ, подобный планетарному образу яблока Сирано, понимаешь, что образ этот — не итог мысли. У него нет ничего общего с образами, иллюстрирующими или подтверждающими научные идеи. К примеру, планетарный образ атома Бора в научной мысли (не говоря уже о каких-нибудь жалких и вредных попытках придать вес вульгаризаторской философии) — чисто схематическое обобщение математических идей. Крошечное солнце в сердцевине планетарного атома Бора *не греет*.

Цель нашего краткого замечания — подчеркнуть фундаментальное различие между образом абсолютным, самодостаточным и завершенным в себе, и образом постижимым, задача которого — всего лишь резюмировать мысль.

III

Второй пример возвышенной литературной миниатюры мы найдем, последовав за грезой ботаника. Душа ботаника наслаждается миниатюрой бытия, явленной в цветке. Описывая сокровенную жизнь цветка, он наивно употребляет слова, соответствующие предметам обычной величины. В объемистом «Словаре христианской ботаники», одном из томов изданной в 1851 г. «Новой богословской энциклопедии», в статье «Чистец» можно прочесть следующее описание цветков чистеца немецкого.

«Эти цветы, растущие в ватных колыбельках, — маленькие, нежные, розовой и белой окраски... Я приподнимаю чашечку, покрытую сетью длинной щетины... Нижняя губа цветка прямая, слегка изогнутая; с внутренней стороны она ярко-розовая, а с внешней покрыта густым мехом. От всего растения, едва к нему прикоснешься, исходит тепло. Наряд у него вполне северный. Четыре маленькие тычинки напоминают желтые щеточки». До сих пор текст можно принять за объективный. Однако он стремительно психологизируется. Описанию все более явно сопутствует греза. «Четыре тычинки держатся прямо и живут в полном согласии в своеобразной нишке, образованной нижней губой. В своих утепленных казематах они хорошо согреты. Пестик почтительно расположился в их подножии, но поскольку он совсем коротышка, тычинкам приходится, в свою очередь, преклонять колени, беседуя с ним. Маленьким женщинам свойственна важность; даже те, что разговаривают, казалось бы, смиреннейшим тоном, нередко бывают настоящими деспотами в своей семье. Четыре голенских семени остаются на дне чашечки и растут, как младенцы в Индии, качаясь в гамаке. Каждая тычинка признает свое произведение, и ревности здесь нет места».

Так, ученый-ботаник усмотрел в цветке миниатюру семейной жизни, ошутил нежное тепло, сохраняемое мхом, увидел гамак, баюкающий семя. Гармония форм внушила ему вывод о благоустроенном жилище. Надо ли подчеркивать, что, как и в тексте Сирано, нежное тепло закрытого пространства толкуется как первый признак интимного уюта? Тепло интимности — корень всех образов. Образы — впрочем, это очевидно — уже не соответствуют никакой реальности. В лупу можно было бы еще распознать желтую щеточку тычинки, но ни один *наблюдатель* не сумел бы разглядеть ни малейшего реального элемента, способного оправдать психологические образы, нагроможденные автором «Христианской ботаники». Надо думать, рассказчик был бы осмотрительнее, если бы речь шла о предмете обычных размеров. Но он *вошел* в миниатюру, и образы тотчас же стали множиться, расти, разбегаться. Великое порождается малым, но не по логическому закону диалектики противоположностей, а благодаря освобождению от какой бы то ни было необходимости, обусловленной размерами, — освобождению, прямо присущему деятельности воображения. В статье «Примула» из того же «Словаря христианской ботаники» написано: «Читатель, изучайте примулу в деталях, вы увидите, насколько деталь укрупняет предмет».

Человек с лупой в двух строчках формулирует великий психологический закон. Он помещает нас в некую чувствительную точку объективности, в тот момент, когда необходимо воспринять незамеченную деталь и овладеть ею. Лупа в данном эксперименте есть условие вхождения в мир. Здесь человек с лупой — не старик, которому хочется, как обычно, прочесть газету, хотя его глаза устали смотреть. Человек с лупой воспринимает Мир как нечто новое. Если бы он поделился с нами тем, что пережил и открыл, мы получили бы чисто феноменологический материал, где открытие мира, вхождение в мир было бы не просто банальным выражением, потускневшим от столь частого употребления его философами. Нередко философ феноменологически описывает свое «вхождение в мир», «бытие в мире» под знаком какого-то привычного объекта. Это может быть феноменологическое описание чернильницы. Скромная вещь служит привратником огромного мира.

Человек с лупой просто-напросто отгораживается от привычного мира. Он смотрит свежим взглядом на новый предмет. Лупа ботаника — это вновь обретенное детство. Она возвращает ботанику распахнутый взгляд ребенка. С лупой он снова приходит в сад, в тот сад,

где дети видят мир огромный¹³⁵.

Так мелкий предмет — подлинно тесные врата — позволяет открыть неизвестный мир. Деталь какой-нибудь вещи может стать знаком новой вселенной, обладающей, подобно всем мирам, атрибутами величия.

Нередко величие таится и в миниатюре.

IV

Разумеется, наш феноменологический набросок человека с лупой не имеет в виду лабораторного ученого. Дисциплина в отношении объективности, присущая научному работнику, пресекает все грезы воображения. Под микроскопом ученый наблюдает то, что уже видел. Можно сказать, как ни парадоксально, что он никогда не видит предмет впервые. Во всяком случае, строго объективно, «первый раз» в области научного наблюдения не считается. Наблюдение принадлежит сфере «многократности». Научная работа требует, прежде всего, психологически «переварить» удивление. То, что наблюдает ученый, четко определено совокупностью идей и экспериментов. Таким образом, когда мы исследуем воображение, наши замечания не относятся к уровню проблематики научного эксперимента. Как мы уже отметили во «Введении», нам приходится забыть все навыки научной объективности и искать *образы «первого раза»*. Если бы мы обратились к психологическим документам из истории науки — ибо нам могут сказать, что под рубрикой «Впервые» здесь хранятся неистощимые богатства, — мы бы убедились, что первые наблюдения в микроскоп породили легенды о мелких предметах, а наблюдение живых объектов — легенды о жизни. Увидел же один наблюдатель, будучи все еще в плену наивных представлений, человеческие формы в «животных-сперматозоидах»¹³⁶¹

Итак, вот для нас очередной довод в пользу постановки проблем Воображения в связи со словом «впервые». Этим оправдан наш поиск примеров среди фантазий самых немислимых. В качестве удивительной вариации на тему человека с лупой мы рассмотрим поэму в прозе Андре Пьейра де Мандьярга под названием «Яйцо в пейзаже».

Поэт, подобно многим, грезит возле оконного стекла. Но непосредственно в стекле он обнаруживает небольшую деформацию, которая становится причиной деформации мира в целом. Де Мандьярг обращается к читателю: «Подойди к окну, стараясь немного сдерживать любопытство к внешнему миру. Наконец на глаза тебе попадется одно из ядрышек, похожих на кисту в стекле: этакая косточка, — порой они совсем прозрачны, но чаще

мутноваты или почти непроницаемы и продолговатой формой напоминают кошачий зрачок»¹³⁷. Каким предстает мир, увиденный сквозь стеклянное веретенце, сквозь этот кошачий зрачок? «Изменяет ли мир свою природу или же подлинная природа торжествует победу над видимостью? Во всяком случае, экспериментально установлен факт, что вкрапление ядрышка в пейзаж немедленно придает ему расплывчатость... Стены, скалы, стволы деревьев, металлические конструкции совершенно утратили жесткость в зоне подвижного ядра» (р.106). И тут поэт запускает целый фейерверк образов. Представив нам один атом вселенной, он множит их без конца. Мечтатель, вслед за поэтом, чуть поворачивая голову, обновляет собственный мир. Он извлекает новую вселенную из миниатюры, рожденной дефектом оконного стекла. По воле мечтателя мир «распластывается самым странным образом» (р.107). По его воле то, что было реальным миром, покрывается рябью ирреальности. «Окружающий мир целиком преобразовался в абсолютно податливую среду перед этим уникальным, твердым и всепроникающим телом — истинным философским яйцом, которое ты свободно перемещаешь в пространстве легким поворотом головы».

Итак, поэту не пришлось далеко идти в поисках подспорья для воображения. А между тем с каким мастерством он разрушает пейзаж изнутри! С какой изобретательностью вносит он в пространство многочисленные искривления! Да ведь это римановское кривое пространство фантазии! Ибо любую вселенную объемяют кривые линии; любой мир сосредоточен в ядре, в зародыше, в начинном энергией центре. Центр наделен силой, поскольку это центр воображаемый. Пьейр де Мандьярг позволяет нам сделать следующий шаг в мире образов и испытать живое ощущение центра, наделенного воображением, — и тогда мы прочитываем пейзаж внутри стеклянного ядра. Мы уже не смотрим сквозь него. Это ядро, ведущее свою подрывную деятельность, представляет собой целый мир. Миниатюра расширяется до масштабов вселенной. И на сей раз снова в малом содержится великое.

Вооружась лупой, мы напрягаем внимание, но быть внимательным — не значит ли это уже взять лупу? Ведь внимание само по себе и есть увеличительное стекло. В другом произведении Пьейр де Мандьярг размышляет о цветке молочая. «Под его чересчур пристальным взглядом растение таинственно увеличилось, словно блоха в разрезе под линзой микроскопа: теперь перед ним была пятиугольная крепость, вознесшаяся на необычайную высоту среди пустынных белых утесов, и казались недоступными розовые стрелы соцветий — пять башен, венчающих звездами замок, стоящий в авангарде флоры засушливого края»¹³⁸.

Благоразумный философ — а этот тип редкостью не является — возразит, быть может, что эти материалы полны преувеличений, что в них великое выводится из малого без достаточных оснований, только на словах. Похоже, это всего лишь словесный фокус, ничтожный по сравнению с деяниями фокусника, вынимающего из наперстка будильник. Однако мы бы выступили в защиту «литературного» фокуса. Действия фокусника удивляют, забавляют. Творение поэта пробуждает фантазию. Я не могу снова и снова переживать действия фокусника. Но написанное поэтом принадлежит мне, если только я люблю мечтать.

Благоразумный философ оправдал бы наши образы, если бы их можно было представить как результат воздействия наркотика, скажем, мескалина. Тогда бы они обрели для философа физиологическую реальность. Он воспользовался бы ими для разрешения собственных проблем союза души и тела. Мы же берем литературный документ как пример *воображаемой реальности*, как чистый продукт воображения. Ибо почему акты воображения должны быть менее реальны, чем акты восприятия?

И почему бы эти образы-«крайности», которые мы не умеем создавать сами, но можем, как читатели, искренне принять от поэта, не считать (если уж без данного понятия не обойтись) виртуальными «наркотиками», несущими семена грез? Этот виртуальный наркотик исключительно эффективен. «Преувеличенный» образ дает нам полную уверенность в том, что мы движемся в русле свободного воображения.

V

Не без некоторых сомнений привели мы выше длинное описание, принадлежащее перу ботаника из «Новой богословской энциклопедии». Страница эта слишком быстро отрекается от ростков фантазии и становится болтливой. К ней обратишься, если есть время повеселиться. От нее отвернешься, когда захочешь найти живые ростки воображаемого. Это, если можно так выразиться, миниатюра, собранная из больших кусков. Нам следует поближе познакомиться с воображением, рисующим миниатюру. Будучи камерным философом, автор лишен возможности созерцать живописные миниатюры мастеров Средневековья — великой эпохи терпеливого уединенного труда. Но мы представляем себе именно такое терпеливое усердие. Оно сообщает пальцам покой. Стоит лишь его представить, и мир нисходит в душу. Все мелкие предметы требуют неторопливости. Чтобы увидеть мир в миниатюре, надо провести долгие часы досуга в спокойном уединении своей комнаты. Надо лю-

бить пространство, чтобы описывать его с такой кропотливостью, будто мир состоит из молекул, и целую картину заключать в одну молекулу рисунка. Какая диалектика интуиции, с ее творческим размахом, и труда, враждебного взлетам вдохновения, явлена в этом подвиге. В самом деле, интуитивист охватывает все единым взором, в то время как детали открываются и выстраиваются в порядке очередности, тщательно, с рассудочным лукавством, свойственным искусному миниатюристу. Кажется, миниатюрист бросает вызов ленивой созерцательности философа-интуитивиста. Он словно говорит: «Никогда бы вы этого не увидели! Рассмотрите же не спеша все эти мелочи — ведь их невозможно различить, созерцая целое». При созерцании миниатюры необходимо то и дело подстегивать внимание, чтобы охватить детали.

Конечно, проще описывать миниатюру, чем создавать ее, и мы без труда соберем коллекцию литературных описаний, представляющих мир в уменьшенном виде. Поскольку эти описания изображают вещи уменьшенными, они автоматически оказываются многословными. Такова и эта страница Виктора Гюго (приводим ее в сокращении). Мы ссылаемся на нее, чтобы привлечь внимание читателя к разновидности грезы, которая может показаться малозначительной.

Виктор Гюго, обладавший, как говорят, творческой дальновзоркостью, был также мастером миниатюры. В его «Рейне» читаем: «Во Фрейберге я надолго забывал о расстилавшемся передо мной необозримом пейзаже, неотрывно рассматривая лужайку, на которой разместился. Это был заросший бугорок на склоне холма. Здесь жил своей жизнью целый мир. В гуще волокнистых травинок неспешно пробирались скарабеи; зонтики цветущей цикуты напоминали итальянские пинии... Бедный промокший шмель в черно-желтом бархатном наряде с трудом карабкался вверх по колючей ветке; густой рой мошкары окутал его мглой средь бела дня. Трепетал на ветру голубой колокольчик, а под его гигантским шатром поселилось целое племя тли... Я видел, как выползал из тины и, извиваясь, тянулся к свежему воздуху земляной червь, похожий на допотопного питона, — быть может, в этой микроскопической вселенной какой-нибудь Геракл готовит ему гибель, а местный Кювье его опишет. В общем, этот мир так же велик, как наш»¹³⁹. Описание продолжается, поэт забавляется, вспоминает Микромегаса, развивает поверхностные теории. Но читатель, если он не торопится (только на такого читателя можем уповать и мы сами), несомненно, вовлечен в грезу-миниатюру. Праздный читатель частенько сам вот так же грезил, только никогда бы не дерзнул об этом писать. Поэт придает грезам достоинство литературы. Мы же хотели бы — немалые притязания! — придать им статус философии. Ибо, в конце концов, поэт не заблуждается, он дей-

ствительно открыл новый мир. «Здесь жил своей жизнью целый мир». Слишком часто Мир, о котором говорит философ, — всего лишь Не-я. Огромность мира — скопление негативности. Философ спешит перейти к позитиву и дарит себе единственный Мир. Такие формулировки, как «бытие-в-мире», «бытие Мира», для меня чересчур возвышенны; переживание этих понятий мне недоступно. В мирах миниатюры я чувствую себя куда свободнее. Эти миры как бы подвластны мне. Я переживаю их и ощущаю, как все мое существо, обьятое грезой, излучает волны мирозидания. Отныне для меня огромность мира — лишь источник помех, заглушающих эти волны. Искренне переживаемая миниатюра отделяет меня от окружающего мира, помогает сопротивляться разложению среды.

Миниатюра — это освежающий метафизический опыт, она позволяет заниматься мироустройством почти без риска. Какой покой в таком освоении подвластного тебе мира! Миниатюра умиротворяет, но вовсе не усыпляет. Здесь воображение бодрствует и ликует.

Но чтобы с чистой совестью предаться метафизике миниатюры, нам необходимо расширить опорную базу, подобрав несколько текстов. Иначе, признав свое пристрастие к миниатюре, мы бы опасались подтвердить тот диагноз, который поставила нам госпожа Фавез-Бутонье на заре нашей давней доброй дружбы, еще четверть века тому назад: «Ваши лилипутские галлюцинации симптоматичны для алкоголизма».

Во многих произведениях лужайка превращается в лесную чащу, пучок травы — в кустарник. У Томаса Гарди клочок мха становится еловым бором. Й.-П.Якобсен в своем романе об изощренных и запутанных страстях «Нильс Люне» описывает Лес Счастья: осенние листья, рябины, «согнувшиеся под тяжестью красных гроздьев», и в довершение картины — «мощный густой мох, напоминающий ели и пальмы». «Был там и нежный мох; он укутывал стволы деревьев, навевая мысль о пшеничных полях эльфов» (trad., p. 255). Когда писатель, поставив задачу раскрыть напряженную человеческую драму (а именно такова задача Якобсена)¹⁴⁰, прерывает рассказ о любви «описанием этой миниатюры», — перед нами парадокс, и его разъяснение помогло бы уточнить параметры литературного замысла. Понемногу вживаясь в текст, начинаешь ощущать, как обостряет человеческие чувства это всматривание в карликовый лесок, спрятанный в недрах настоящего леса с большими деревьями. Пронизанный сквозной пульсацией (диастола — систола), двойной лес дышит космизмом. Парадокс, но кажется, что жизнь в миниатюре позволяет расслабиться в малом пространстве.

Это одна из бесчисленных грез, которые выводят нас за пределы действительности и перемещают в другой мир. Она понадобится

лась романисту, чтобы перенести нас в зазеркалье, каким представляется мир новой любви. Туда не входи те, кого торопят людские заботы. Читатель, следящий лишь за перипетиями великой страсти, вправе удивиться этому прорыву космичности. Он читает книгу *линейно*, следя за событийной нитью жизни людей. С его точки зрения, действие ничего не выигрывает от описаний. Но скольких грез лишает нас линейное чтение!

В таких грезах — напоминание о вертикальности. Это паузы в повествовании, во время которых читатель призван мечтать. Они чисты, ибо бесполезны. Их следует отличать от обычного сказочного приема, когда карлик строит козни герою, прячась под салатным листом, как, например, в «Желтом карлике» господи Ольнуа. Поэзия космизма не имеет отношения к сюжетам детских сказок. Как видно из приводимых примеров, она претендует на участие в поистине сокровенной растительной жизни, той жизни, которой, вопреки приговору бергсонизма, чуждо сонное оцепенение. В самом деле, благодаря союзу с микроскопическими силами растительный мир являет величие в малом, живость в смирении, полноту жизни в своем зеленом созидании.

Иногда поэт становится очевидцем драмы в миниатюре. Так, Жак Одиберти, изображая в удивительном произведении «Абраксас» борьбу стенницы с каменной оградой, передает драматизм того момента, когда растение «приподнимает серую чешуйку». Настоящий Атлас растений! Грезы и явь у Одиберти тесно переплетены. Ему знакомы мечты, приводящие интуицию в *punctum proximum**. И тогда возникает желание помочь корню стенницы проделать еще одну брешь в старой стене.

Но разве у людей в этом мире есть время любить вещи, рассматривать их вблизи, меж тем как они пользуются преимуществом своей малости? Единственный раз в жизни я видел, как прорастает и стелется по стене молодой лишайник. Гимн юности и силы во славу поверхности!

Мы без сомнения утратили бы представление о реальных ценностях, интерпретируя миниатюру в духе простого релятивизма большого и малого. Стебелек мха вполне может быть елью, но никогда ель не покажется стебельком мха. Воображение не действует с равной убедительностью в обоих направлениях.

Именно в садах-миниатюрах поэт познает, как прорастают цветы. Хотел бы я иметь право присоединиться к словам Андре Бретона: «У меня есть руки, чтобы сорвать тебя, о крошечный чебрец моих грез, розмарин моей невыразимой бледности»¹⁴¹.

* Ближайший пункт (лат.).

В сказке образ рассуждает. Сказка стремится соединить необычайные образы, как будто они могут быть вполне логичными. Убедительность первичного образа передается в сказке целому ряду производных образов. Но эта связь настолько поверхностна, рассуждения так гладко текут, что вскоре совсем забывается, где же исток сказки.

В сказке-миниатюре, например в сказке о Мальчике-с-Пальчике, казалось бы, можно без труда обнаружить принцип первообраза: просто-напросто малый рост облегчает все подвиги. Но, если всмотреться пристальнее, феноменологическая ситуация в этой сказке-миниатюре не стабильна. В самом деле, она подчиняется диалектике восхищения и высмеивания. Иногда один дополнительный штрих прерывает соучастие в чуде. Мы еще готовы восхищаться какой-нибудь картинкой, но комментарий переходит все границы: один из Мальчиков-с-Пальчиков, упоминаемый Гастоном Парисом, так мал, «что пробивает головой пылинку и проходит сквозь нее»¹⁴². Другого лягнул муравей и сразил наповал. Последний штрих совершенно лишен онирической ценности. Наш анималистический ониризм, так сильно развитый, когда дело касается крупных животных, деятельность мелких тварей не замечает. Анималистический ониризм менее склонен углубляться в миниатюру, чем ониризм, связанный с растительным царством¹⁴³.

Как верно говорит Гастон Парис, тот путь, где Мальчик-с-Пальчик погибает от муравьиного пинка, ведет прямо к эпиграмме, к своего рода порицанию образом, выражающим презрение к миниатюрному существу. Здесь речь идет о контрсоучастии. «С такого рода остроумием мы встречаемся у римлян; в эпиграмме периода упадка, адресованной карлику, говорится: “Тебе велико даже платье из шкуры блохи”». И в наши дни, продолжает Гастон Парис, те же шутки воспроизводит песенка «Крошка-муженек». Между прочим, Парис представляет ее как «детскую», что должно удивить наших психоаналитиков. За три четверти века возможности психологического объяснения, к счастью, расширились.

Во всяком случае, Гастон Парис ясно указывает на уязвимое место легенды: произведения, высмеивающие малый рост, деформируют исконную сказку, подлинную миниатюру. В первичной сказке, которую феноменолог обязан восстановить, «маленький рост не смешон, а чудесен; интерес сказки заключается как раз в чудесах, совершаемых Мальчиком-с-Пальчиком благодаря его росту; впрочем, в любых обстоятельствах ума и хитрости ему не занимать, и он неизменно выходит победителем из всех ловушек, в которые ему случается попасть» (loc. cit., p. 23).

Итак, сказочному герою необходимо сочетать утонченный ум и физическую subtilность. Сказка приглашает нас «проскальзывать» между трудностями. Иначе говоря, следует принять не только рисунок, но и динамику миниатюры. В этом состоит дополнительное феноменологическое требование. Как воодушевляет сказка, когда мы прослеживаем причинность малого, самые истоки движений крошечного существа, воздействующего на гиганта! К примеру, динамика миниатюры часто проявляется в сказках, где Мальчик-с-Пальчик, устроившись в лошадином ухе, управляет силой, тянущей плуг. «Именно здесь, — говорит Гастон Парис, — кроется, на мой взгляд, первооснова его истории; именно эта деталь встречается у всех народов, тогда как другие приписываемые ему истории, плод фантазии, разбуженной этим забавным малышом, у разных народов обычно не совпадают» (р. 26).

Конечно же, сидя в лошадином ухе, Мальчик-с-Пальчик приказывает: «Но, трогай, поворачивай!» Он воплощает центр принятия решений; по внушению грез нашей воли мы размещаем его в малом пространстве. Выше мы говорили, что в малом живет великое. Активный Мальчик-с-Пальчик возбуждает в нас динамичное сочувствие — и вот что мы видим: в малом существе обитает первобытная сила. Как сказал бы картезианец (будь он способен шутить), в этой истории Мальчик-с-Пальчик — шишковидная железа плуга. Как бы то ни было, силой повелевает некто совсем незаметный, великаном командует пигмей. Мальчик-с-Пальчик сказал свое слово, а лошади, лемеху и человеку остается только повиноваться. Уж верно борозда получится тем ровнее, чем послушней будут трое подчиненных.

Мальчик-с-Пальчик будто у себя дома в ушной раковине — у самого входа в естественную полость звука. Ухо в ухе сидит. Так, наряду с визуальными представлениями в сказке одновременно появляется то, что мы назовем в следующем параграфе миниатюрой звука. Действительно, по ходу сказки нам предлагается опуститься ниже порога слышимости, слышать только с помощью воображения. Мальчик-с-Пальчик забирается в ухо лошади, чтобы говорить беззвучно, то есть отдавать громкие распоряжения голосом, не слышным никому, за исключением того, кто должен «слушать». Слово «слушать» выступает здесь в двойном значении — слышать и слушаться. Не правда ли, именно на пределе звучания, в миниатюре звука, наподобие той, что рисует легенда, игра двойного смысла обладает особой тонкостью?

Этот Мальчик-с-Пальчик, чьи разум и воля направляют упряжку пахаря, кажется довольно далеким от Мальчика-с-Пальчика нашего детства. Однако он на первом плане в тех сказках, что приведут нас (под руководством Гастона Париса, мастерски выявляющего в них примитивные черты) к исходной легенде.

По мнению Гастона Париса, ключи к легенде о Мальчике-с-Пальчике — как и ко многим другим легендам! — надо искать на небе: не кто иной, как Мальчик-с-Пальчик, управляет созвездием Колесницы²². В самом деле, отмечает Парис, во многих странах маленькую звезду, расположенную над Колесницей, именуют Мальчиком-с-Пальчиком.

Мы не собираемся полностью воспроизводить здесь последовательность доказательств — читатель сможет найти их в книге Гастона Париса. Остановимся только на одной швейцарской легенде, которая дает замечательно точный образ уха, способного грезить. Согласно легенде, рассказанной Парисом (см.: p.11), в полночь колесница с грохотом опрокидывается. Не учит ли это сказание вслушиваться в ночь — слушать ночное время, время звездного неба? Где я прочитал, как отшельник, глядя без молитвы на свои каменные песочные часы, услышал терзающий ухо шум? Он вдруг услышал в песочных часах катастрофу времени. Тиканье наших наручных часов — такое грубое, механически-резкое — лишило нас тонкости слуха, позволяющей слышать текущее время.

VII

Сказка о Мальчике-с-Пальчике, перенесенная на небо, показывает, что образы легко переходят от малого к большому и наоборот. Греза Гулливера естественна. Большой мечтатель переживает свои образы дважды: на земле и на небе. Но в этой поэтической жизни образов заключено нечто большее, чем просто игра масштабов. Греза не геометрична. Мечтатель погружается в ее глубину. В приложении к диссертации С.А.Хаккетта «Лиризм Рембо» под заголовком «Рембо и Гулливер» мы найдем замечательные страницы, где Рембо представлен маленьким рядом со своей матерью и большим в мире, ему подвластным. Если рядом с матерью он всего лишь «человечишка в стране Бробдингнэг», то в школе маленький Артюр «воображает себя Гулливером в Лилипутии». Автор цитирует Виктора Гюго, который в «Созерцаниях» описывает, как дети смеются

При виде страшных великанов-глупцов,
Побежденных хитроумными карликами.
(Воспоминания отца)

Хаккетт в данном случае приводит полный набор элементов для психоанализа личности Артюра Рембо. Но если психоанализ, как мы неоднократно отмечали, вносит нечто ценное в понима-

ние душевного склада писателя, иной раз он отвлекает нас от изучения непосредственных свойств образа. Некоторые образы так грандиозны, а присущая им сила внушения манит нас в такую даль, прочь от жизни, от нашей жизни, что психоаналитический комментарий обречен развиваться на периферии ценностей. Какой простор фантазии в двух строчках Рембо:

Мечтательный Мальчик-с-Пальчик, я разбрасывал по пути
Рифмы. Мой постоянный двор звался Большой Медведицей^{23*}.

Конечно, можно допустить, что в Большой Медведице поэт видел «воплощение госпожи Рембо» (См.: *Hackett C.A. Le lyrisme de Rimbaud*, p. 69). Но такое психологическое объяснение не передает динамики образного полета, благодаря которому Рембо воскрешает легенду о Мальчике-с-Пальчике из Валлонии. Мало того, поскольку я стремлюсь приобщиться к феноменологической благодати образа пятнадцатилетнего мечтателя и пророка, мне придется на время забыть свои психоаналитические познания. Если постоянный двор Большой Медведицы — всего лишь суровый дом, где подростка мучают придирами, то он не пробудит во мне никаких положительных воспоминаний, никакой активной грезы. Только в небесах Рембо могу я грезить. Частная причинность, извлекаемая психоанализом из жизни писателя, при всей психологической точности, имеет мало шансов оказать воздействие на какого-нибудь читателя. Между тем образ так необычен, я воспринимаю то, что он говорит мне. На мгновение он вырывает меня из моей жизни, из жизни вообще, превращает в существо, способное воображать. Именно такие обстоятельства чтения постепенно подтолкнули меня к тому, чтобы усомниться не только в психоаналитической, но и вообще во всякой психологической причинности поэтического образа. Поэзия, с ее парадоксами, может нести в себе контрпричинность — и это один из способов быть все же от мира сего, вовлекаться в диалектику страстей. Но когда поэзия достигает автономии, можно утверждать, что она беспричинна. Феноменология, как нам теперь представляется, более адекватна, нежели психоанализ, задаче *непосредственного восприятия* особенностей отдельно взятого образа (а изолированный образ обладает всей полнотой свойств) — ведь феноменология как раз и требует того, чтобы мы сами без критики, с воодушевлением восприняли образ.

В таком случае, «Постоянный двор Большой Медведицы», воспринятый как *непосредственная греза*, имеет не больше общего с тюрьмой материнского дома, чем с деревенской вывеской. Речь идет о «доме небесном». Когда мы полностью погружаемся в гре-

зу, рассматривая квадрат, мы ощущаем его прочность, мы убеждены, что это очень надежное убежище. Большой мечтатель способен искать пристанища меж четырех звезд Медведицы. Возможно, он хочет бежать подальше от земли, и психоаналитик перечислит все причины его бегства, но прежде всего, мечтатель уверен, что найдет для себя кров — обитель, соразмерную его грезам. Как же он кружится, этот небесный дом! Другие звезды, затерянные в океане неба, блуждают без руля и без ветрил. Но Большая Колесница с пути не сбивается. Когда видишь, как устойчива она на своей орбите, ты будто правишь ее движением. И, без сомнения, в грезах поэта соединяются разные легенды. И все они воскресают в образе. Легенды — это не древнее знание. Поэт не пересказывает нам бабушкиных сказок. У поэта нет прошлого. Он живет в новом мире. Он полностью сублимировался относительно прошлого и всех вещей мира сего. Феноменологу надлежит последовать за поэтом. Психоаналитика же занимает только отрицательная сторона сублимации.

VIII

В связи с темой Мальчика-с-Пальчика мы наблюдали как в фольклоре, так и в творчестве поэта преобразования величин, дающие двойную жизнь поэтическому пространству. Иногда для такого преобразования достаточно двух строк, как, например, в стихах Ноэля Бюро:

Он лежал под травинкой —
И небо расширилось¹⁴⁴.

Но порой взаимодействие малого и большого развивается, как цепная реакция, распространяется, как многоголосое эхо. Когда привычный образ вырастает до небес, нас вдруг поражает чувство, что привычные объекты, соответственно, становятся миниатюрами вселенной. Макрокосм и микрокосм соотносимы.

Эта взаимосвязь, действующая как в прямом, так и в обратном направлении, лежит в основе стихотворений Жюлья Сюпервьеля, в частности собранных под характерным заголовком «Гравитации». Все, что притягивает поэтический интерес — на небе или на земле, — представляется здесь активным центром гравитации. Для поэта этот центр поэтического тяготения вскоре, осмелюсь сказать, одновременно оказывается и на небе и на земле. Какая свобода образов, например, в том, что автор переносит семейный стол на небо, превращает в лампочку солнце.

Мужчина, женщина, дети
За воздушным столом,
Опирающимся на чудо
В поисках самоопределения¹⁴⁵.

А потом, после «взрыва ирреальности», поэт возвращается на землю.

Вот я снова, как всегда, за столом,
На возделанной земле,
Что родит кукурузу и кормит стада.

.....
Вокруг я снова увидел лица
С рельефными чертами истины.

Стержневой образ этой преобразующей фантазии — то земной, то воздушный, то домашний, то вселенский — образ лампы-солнца и солнца-лампы. Можно собрать тысячи литературных документов, где встречается этот образ, старый как мир. Но Жюль Сюпервьель вносит в образ существенное изменение, придавая ему двустороннюю силу действия. Так воображение обретает предельную гибкость — столь чудесную, что образ, можно сказать, совмещает в себе двоякую направленность — расширяющую и концентрирующую. Поэт не позволяет образу застыть в неподвижности.

Переживая космизм стихов Сюпервьеля, объединенных под заголовком «Гравитации», который для современного ума нагружен научным значением, мы встречаемся с мыслями, имеющими долгое прошлое. Если не подвергать ошибочной модернизации историю науки и Коперника, например, принимать таким, каким он был, со всеми мечтами и идеями, — тогда становится понятно, что небесные светила вращаются именно вокруг источника света. Солнце — прежде всего великий Светильник Мира. Математики впоследствии сочтут его притягивающей массой. В высших сферах свет является центрообразующим началом. Свет — это величайшая ценность в иерархии образов. Мир, с точки зрения воображения, вращается вокруг ценности.

Вечерняя лампа над семейным столом — тоже центр мира. Стол, освещенный лампой, представляет сам по себе маленькую вселенную. И, может быть, философу-мечтателю приходится опасаться, что при нынешнем рассеянном вечернем освещении мы потеряем центр комнаты. Сохранит ли тогда наша память лица из давнего прошлого,

С рельефными чертами истины?

Внимательно прочитав все стихотворение Сюпервьеля, где чередуются порывы к звездам и возвращения в мир людей, мы замечаем, что привычный мир обрел новую рельефность, свойственную ослепительно-яркой космической миниатюре. Мы и не знали, что наш повседневный мир так огромен. Поэт показал нам, что большое и малое совместимы. И вспоминается Бодлер, который в связи с литографиями Гойи мог говорить об «огромных картинах в миниатюре»¹⁴⁶, а о художнике-эмальере Марке Бо сказал: «Он умеет создать великое в малом»¹⁴⁷.

В действительности, как мы еще убедимся, когда будем подробнее рассматривать образы большого пространства, миниатюрное и огромное созвучны. Поэт всегда готов увидеть великое в малом. Например, космогония такого поэта, как Клодель, благодаря преимуществам образа быстро ассимилировала словарь — если не мысль — современной науки.

В «Пяти больших одах» Клодель пишет:

«Так же, как рассматривают паучков или личинки каких-нибудь насекомых, подобные драгоценным камням, хранящимся в вате и в атласных мешочках,

Я смог увидеть целый выводок солнц, еще укутанных в холодные складки туманности» (p.180).

Смотрит ли поэт в микроскоп или в телескоп — он видит всегда одно и то же.

IX

Отдаленность, заметим, рисует миниатюру в любой точке горизонта. Мечтатель выделяет в панораме расстилающегося вдали пейзажа эти миниатюры, будто гнезда одиночества, где ему хотелось бы жить.

Так, Жюэ Буске пишет: «Я растворяюсь в этой мелкомасштабности, возможной благодаря отдалению, и стараюсь как-то соразмерить с уменьшением мою вынужденную неподвижность»¹⁴⁸. Великий мечтатель, прикованный к постели, преодолевает расстояние и «углубляется» в миниатюру. Затерянные на горизонте деревни становятся родными для взора. Вдали ничто не рассеивается. Напротив, даль собирает в миниатюре страну, где хотелось бы жить. В дальних миниатюрах разрозненные предметы «складываются» в одно целое. Они отдаются в нашу «власть», обращая в ничто расстояние, которое их и создало. Мы владеем ими издавна — и как спокойно!

С миниатюрными картинками на горизонте можно сопоставить картину, созерцаемую мечтателем с вершины колокольни. Подоб-

ные описания настолько многочисленны, что считаются банальными. Писатели дают лишь беглые зарисовки, не отличающиеся разнообразием. А между тем каков урок одиночества! Человек, одиноко стоящий на колокольне, созерцает людей, суетящихся на площади, высветленной летним солнцем. Люди представляются ему «ростом с муху», они спуют бессмысленно, «как муравьи». Эти сравнения, такие избитые, что уже не решаешься их повторять, как будто по недосмотру появляются на многих страницах, посвященных грезам на колокольне. Тем не менее феноменолог, занимающийся художественным образом, должен отметить крайнюю простоту этого размышления, с такой легкостью отделяющего мечтателя от суетного мира. Ощущение господства дается мечтателю само собой. Однако, указав на банальность подобной грезы, заметим, что она обозначает одиночество в вышине. Одиночество взаперти должно вызывать другие мысли. Оно отрицает мир по-другому. В этом случае господство над миром не воплощалось бы в конкретной картине. С высоты своей башни философ владычества видит мир уменьшенным. Все становится маленьким, потому что сам он высоко. Он высоко, и, стало быть, он велик. Высота жилища — доказательство его собственного величия.

Сколько теорем топоанализа требуется решить для того, чтобы всесторонне оценить, какую работу проделывает в нас пространство. Образ сопротивляется попыткам его измерить. И хотя он говорит о *пространстве*, его параметры непостоянны. Малейшая ценность его расширяет, возвышает, умножает. И мечтатель отождествляется с бытием образа. Он впитывает образное пространство или же замыкается в миниатюре своих образов. Наше «бытие-здесь», по выражению метафизиков, следует определять для каждого образа, и иногда мы рискуем обнаружить в себе лишь миниатюру бытия. Мы вернемся к этим аспектам нашей проблемы в одной из следующих глав.

Х

Поскольку наши размышления сосредоточены на проблемах переживаемого пространства, миниатюра для нас связана исключительно со зрительными образами. Но *причинность малого* затрагивает все чувства, и следовало бы заняться изучением «миниатюр», свойственных каждому из них. В области таких чувств, как вкус и обоняние, эта проблема может оказаться даже более интересной, чем в области зрения. Драмы зрения непродолжительны. Но след аромата, едва уловимый запах способен поистине обуславливать климат в воображаемом мире..

Проблемы причинности малого, естественно, изучались психологией ощущений. Совершенно достоверно, с большой тщательностью психолог устанавливает разные *пороги*, характеризующие функционирование тех или иных органов чувств. У разных индивидуумов пороги могут быть неодинаковы, но их реальность неоспорима. Понятие порога относится к тем понятиям современной психологии, объективность которых наиболее очевидна.

В этом параграфе нам хотелось бы выяснить, действительно ли воображение призывает нас преодолевать пороги, а поэт, особенно чуткий к внутреннему слову, слышит нечто, выходящее за пределы осязаемого, когда наделяет речью краски и формы. Слишком много соответствующих парадоксальных метафор, и они требуют систематического анализа. По всей вероятности, за ними скрывается определенная реальность, определенная правда воображения. Приведем некоторые примеры того, что для краткости мы будем называть звуковыми миниатюрами.

Для начала мы должны отмежеваться от обычных ссылок на проблематику галлюцинаций. Ссылки на объективные феномены, проявляющиеся в реальном поведении и фиксируемые с помощью фотоснимков лица, встревоженного «воображаемыми» голосами, на самом деле преградили бы нам путь в сферу чистого воображения. Как мы полагаем, смешение подлинных ощущений и галлюцинаций, настоящих или мнимых, не позволяет уловить автономную деятельность творческого воображения. Наша задача, повторяем, заключается не в изучении людей, а в рассмотрении образов. С точки зрения феноменологии, мы можем рассматривать только образы передаваемые, образы, которые благополучно переданы и восприняты нами. Даже если автор подвержен галлюцинациям, созданный им образ способен удовлетворить стремление фантазировать, свойственное нам — читателям, не страдающим галлюцинациями.

Нужно признать, что происходит поистине онтологическое изменение, когда великий писатель придает литературное достоинство тому, что психиатр назвал бы слуховой галлюцинацией, как, например, в рассказах Эдгара По. Психологические или психоаналитические объяснения, относящиеся к автору художественного произведения, могут здесь привести к неверной постановке или к игнорированию проблем творческого воображения. Вообще говоря, *факты* не объясняют *ценностей*. В творениях поэтической фантазии ценности несут явные признаки новизны, и все связанное с прошлым пассивно по отношению к ним. Воображение подвергает переплавке любые воспоминания. Мы храним в памяти микрофильмы, которые можем прочитать, только если их осветит живой свет воображения.

Конечно, можно утверждать, что Эдгар По написал новеллу «Падение дома Эшеров» именно потому, что он страдал слуховыми галлюцинациями. Но болезнь противоречит творчеству. Нет сомнений, что По написал свою новеллу не в то самое время, когда «страдал» от недуга. Образы в ней гениально переплетены. Тонкими соответствиями связаны сумрак и тишина. Ночью предметы тихо светятся во мраке. Слова звучат чуть слышно. Любое чуткое ухо знает, что эта проза написана поэтом и в определенный момент поэзия подчинит себе смысл. В итоге, в плане слуха мы имеем дело с грандиозной звуковой миниатюрой — миниатюрой шепчущего космоса.

Такая миниатюра мировых звуков обязывает феноменолога систематически фиксировать все, что превосходит порядок осязаемого — и органически, и объективно. Мы не имеем в виду звон в ушах или расширение трещины в стене. В склепе погребена женщина — покойница, не желающая умирать. На полке книжного шкафа стоят старинные книги, рассказывающие о другом прошлом — о прошлом, неизвестном мечтателю. Память о незапамятном работает в прамире. Грезы, мысли, воспоминания сплетаются в единую ткань. Душа грезит и размышляет, а затем фантазирует. Поэт приводит нас к пограничной ситуации, к границе, которую страшно переступить, — границе между безумием и разумом, между живыми и мертвой. Едва уловимый шорох подготавливает катастрофу. Беспорядочные порывы ветра предвосхищают всеобщий хаос. Шорох и грохот близки между собой. Это урок онтологии предчувствия. Нас держат в напряжении, заставляя прислушиваться. Нас призывают осознавать еле заметные признаки. Прежде чем стать явлением, все возникает как признак в этом пограничном космосе. Чем слабее признак, тем глубже его смысл, ибо он свидетельствует об истоке. Кажется, все эти признаки, понятые как истоки, без конца вновь и вновь начинают рассказ. Мы получаем простейшие уроки гениальности. Новелла оканчивается, рождаясь в нашем сознании, вот почему она становится достоянием феноменолога.

Сознание развивается здесь не в межчеловеческих отношениях, которые чаще всего лежат в основе наблюдений психоанализа. Как тут заниматься человеком, когда перед глазами гибнущий космос? И все живет трепетом предощущений в этом доме, готовом обрушиться, под его стенами, которые, рухнув, окончательно погребут умершую.

Но этот космос не *реален*. Он, если использовать выражение Эдгара По, обладает идеальностью «серных испарений». Его создает мечтатель из наплывающих зыбких образов. Человек и Мир, человек и его мир здесь особенно близки, так как поэт умеет по-

казать их нам в мгновения наибольшей близости. Человек и мир объединены общей опасностью. Они взаимно опасны. Все это слышится, предугадывается в нарастающем подземном гуле этой поэмы.

XI

Однако наше доказательство реальности поэтических звуковых миниатюр, видимо, упростится, если мы возьмем менее сложные по составу миниатюры. Итак, отберем примеры, содержащие всего несколько стихов.

Нередко поэты вводят нас в мир *невозможных звуков* — настолько невозможных, что их легко принять за фантазию, не представляющую интереса: улыбнешься и пройдешь мимо. Однако же чаще всего поэт не считает свое стихотворение игрой, так как эти образы навеяны несказанной нежностью.

Рене-Ги Каду, житель Деревни счастливого дома, написал:

Слышен щебет цветов на ширме¹⁴⁹.

Ибо все цветы разговаривают, поют, даже если они нарисованы. Немыслимо рисовать цветок, птицу в полном молчании. Другой поэт говорит:

То был его секрет —
.....
Слушать, как блекнет
Окраска цветка¹⁵⁰.

Клод Виже, подобно многим поэтам, слышит, как растет трава. Он пишет:

Я слушаю,
как молодой орешник
Зеленеет¹⁵¹.

Бытие подобных образов следует принимать, по меньшей мере, как *реальность творческого выражения*. Именно поэтическое творчество — и только оно — является источником их бытия. Если бы мы захотели соотнести их с реальностью, пусть даже реальностью психологической, мы бы принизили их бытие. Они выше психологии. Они не соответствуют никакому психологическому импульсу, лишь чистой потребности в творческом выражении, ког-

да в минуты праздности прислушиваешься в природе ко всему, что не способно говорить.

Излишне требовать правдивости от таких образов. Они есть. В них — абсолют образа. Они преодолели границу между обусловленной и абсолютной сублимацией.

Но даже если исходить из психологии, перевод психологических впечатлений на язык поэзии порой отличается такой тонкостью, что возникает соблазн усматривать за чисто поэтической выразительностью реальную психологическую основу. Моро (де Тур) «не отказывается от удовольствия цитировать Теофиля Готье, поэтически передающего впечатления курильщика гашиша». «Мой слух, — говорит Теофиль Готье, — невероятно обострился; я слышал звучание красок; зеленые, красные, синие, желтые звуки наплывали отчетливо различимыми волнами»¹⁵². Но Моро далеко не наивен: по его замечанию, он цитирует слова поэта, «несмотря на печать поэтического преувеличения, которое не стоит принимать во внимание». Но тогда для кого этот документ? Для психолога или для философа, исследующего сущность поэзии? Иначе говоря, кто здесь «преувеличивает»: гашиш или поэт? Вряд ли сам по себе гашиш способен вызвать такие преувеличения. А мы, спокойные читатели, знакомые с гашишем лишь благодаря посредничеству литературы, не услышали бы этого трепета красок, если бы поэту не удалось заставить нас слушать, напрягать слух сверх его возможностей.

Итак, можно ли видеть не слыша? Некоторые сложные формы издаёт звуки даже в полном покое. Исключенная форма продолжает со скрежетом выкручиваться. Рембо знал это:

Он слушал, как шуршат нагих кустов шпалеры.
(«Семилетние поэты»)^{24*}

Легенда о мандрагоре заключена в самой ее форме. Этот корень с человеческими очертаниями, должно быть, кричал, когда его вырывали из земли. А как звучит — по слогам — это название для грезящего уха! Слова — слова суть наполненные возгласами раковины. Сколько историй вмещает миниатюра одного слова!

В поэзии плещут могучие волны тишины. В одном стихе из маленького сборника Перикла Патокки, изданного с великолепным предисловием Марсея Рэмона, сосредоточена тишь далеко-го мира:

Вдали я слышал молитву родников земли.
(«Двадцать стихотворений»)

Бывают стихотворения, в которых путь к тишине подобен нисхождению в глубины памяти. Таковы прекрасные стихи Милоша:

Меж тем как пронзительный ветер
высвистывает имена умерших
Или шумит давний дождь проливной
на какой-то дороге
.....
Слушай — более ничего — только тишь великую —
слушай.
(*O.W. de L.Milosz. Les Lettres, 2^e année, № 8*)

Здесь нет нужды в звукоподражании, как в столь знаменитом и красивом стихотворении Виктора Гюго «Джинны». Здесь, скорее, сама тишина заставляет поэта слушать ее. Греза становится более интимной. Уже непонятно, где наступила тишина: в огромном ли мире или в неоглядном прошлом. Тишина приходит издалека — ее исток дальше, чем причина стихания ветра или дождя. Ведь в другом своем стихотворении Милош написал незабываемую строчку:

Запах тишины так древен...
(loc. cit., p. 372)

Ах, какие только мгновения тишины не стоит перебрать в памяти на склоне жизни!

XII

Как трудно определить местоположение великих ценностей бытия и небытия! Тишина — где ее корни, прославляет ли она небытие или властвует над бытием? Она «глубока». Но где корень ее глубины? В мире, где молятся еще не родившиеся источники, или в сердце много перестрадавшего человека? И на какой высоте бытия должны отверзаться уши слушающих?

Что касается автора, то философ прилагательных обременен трудностями диалектики глубокого и большого; бесконечно уменьшенного, уходящего вглубь, — и большого, простирающегося в беспредельность.

Каких глубин бытия достигает короткий диалог между Вьолен и Марой в «Благовещении»! Несколько слов завязывают узел онтологии невидимого и неслышимого.

Вьолен (слепая). — Я слышу...

Мара. — Что ты слышишь?

Вьолен. — Как всё существует вместе со мной.

Здесь затронуты такие глубины, что требуется долго размышлять о мире, чье существование углублено звучанием, о мире, существование которого целиком сводилось бы к существованию голосов. Голос — нечто хрупкое и эфемерное — может свидетельствовать о самой прочной реальности. В диалогах Клоделя (мы без труда найдем тому немало подтверждений) голос становится несомненным фактором реальности, соединяющей человека с миром. Но прежде чем говорить, надо услышать. Клодель обладал великим даром вслушивания.

XIII

Мы обнаружили, что трансцендентность видимого и трансцендентность слышимого едины в величии бытия. Чтобы упрощенно, одним штрихом обозначить эту двойную трансцендентность, обратим внимание на поэтическую смелость автора такой строки:

Я слышал, как закрылись и вновь открылись мои глаза¹⁵³.

Каждый одинокий мечтатель знает, что с закрытыми глазами он слышит иначе. Кто из нас, размышляя, прислушиваясь к внутреннему голосу, стараясь написать главную, емкую фразу, выражающую самую «суть» мысли, не нажимал с силой на веки большим, указательным и средним пальцами? Тогда ухо знает, что глаза закрыты, оно знает, что в нем сосредоточена ответственность думающего, пишущего человека. Когда веки поднимутся, наступит разрядка.

Но кто поведает нам о грезах с закрытыми, полуоткрытыми или широко раскрытыми глазами? Что оставляет от мира тот, кто открывается трансцендентному? В книге Ж.Моро, написанной более столетия назад, мы читаем (*Du haschisch et de l'aliénation mentale*, p. 247): «Некоторым больным достаточно просто прикрыть веки, чтобы в состоянии бодрствования вызвать зрительные галлюцинации». Цитируя Баярже, Моро замечает: «Прикрыв веки, можно вызвать не только зрительные, но и слуховые галлюцинации».

Сколько грез дарю я себе, соединив наблюдения добрых старых докторов и такого тонкого поэта, как Лоис Масон! Как изощрен слух поэта! С каким искусством играет он инструментарием грез: зрением и слухом, сверх-зрением и сверх-слухом, способностью воспринимать слухом собственную зрячесть.

Другой поэт учит нас, если можно так сказать, слышать, как мы слушаем.

«Слушай же. Слушай не мой слова, а тот смутный шум, что поднимается в твоём теле, когда ты прислушиваешься к себе»¹⁵⁴. Рене Домаль точно улавливает, где находится отправная точка для феноменологии глагола «слушать».

Собирая все документы фантазии и грез, отражающие любовь к игре словами, мимолетными впечатлениями, мы вновь подтверждаем наше намерение оставаться поверхностными. Мы исследуем лишь тонкий слой рождающихся образов. Наверное, в самом хрупком, самом эфемерном образе приоткрывается трепет глубин. Но необходимо было бы исследование совсем иного толка, чтобы выявить метафизику мира, лежащего по ту сторону чувственного восприятия. В частности, нужна отдельная большая книга, чтобы показать воздействие тишины на время человека и вместе с тем на слово человека и его бытие. Такая книга написана. Читайте «Мир тишины» Макса Пикара¹⁵⁵.

Простор внутри нас

✓ Мир огромен, но в нас он глубок,
как море.

Рильке.

Большое пространство всегда
принуждало безмолвствовать.

Жюль Валлес^{25}.*

I

Простор можно назвать философской категорией грезы. Конечно, разнообразные картины дают пищу грезе, но своего рода врожденная склонность побуждает ее созерцать величие. А созерцание величия определяет особенную позицию, своеобразное состояние души, когда греза уводит мечтателя за пределы окружающего мира, открывая перед ним мир, отмеченный знаком бесконечности.

Вдали от бескрайних просторов моря или равнины простое воспоминание может воскресить в нашей мысли отзвуки созерцания величия. Но действительно ли в таком случае речь идет о воспоминании? Разве не способно воображение само по себе расширять до беспредельности образы пространства? Разве воображение не проявляет активности уже при первоначальном созерцании? В самом деле, греза — это состояние, полностью сформировавшееся с первого мгновения. Мы не видим ее начала, и тем не менее она начинается всегда одинаково. Она уходит от близкого предмета и сразу же оказывается далеко, в другом месте, в пространстве *нездешнем*⁵⁶.

Когда это *нездешнее* пространство *естественно*, когда оно не заключено в домах прошлого, оно огромно. И грезе можно отождествить с *первичным созерцанием*.

Если бы мы могли заняться анализом впечатлений беспредельности, образов беспредельного или анализом того, что беспредельность привносит в образ, мы вскоре оказались бы в области чистейшей феноменологии — феноменологии без феноменов, или, говоря не столь парадоксально, феноменологии, которой для познания продуктивного образного потока не приходится ждать,

чтобы феномены воображения оформились в устойчивые завершённые образы. Иными словами, поскольку беспредельность не есть объект, феноменология беспредельного должна отсылать нас напрямую к нашему воображающему сознанию. [Когда мы анализируем образы беспредельного, в нас как бы осуществляется чистое бытие чистого воображения. Тогда должно быть очевидным, что художественные произведения являются *побочными продуктами* этого экзистенциализма воображающего субъекта.] В этом смысле подлинный *продукт* грезы о беспредельном — расширяющее сознание. Мы чувствуем, что облечены достоинством субъекта, исполненного восхищения.

Размышляя таким образом, мы оказываемся уже не «заброшенными в мир», поскольку мы как бы распахиваем мир, поднимаясь над миром, который видим таким, как есть, таким, каким он был до наших грез. Даже сознавая хрупкость своего бытия, в силу самого влияния грубой диалектики, мы проникаемся сознанием грандиозности. И отдаемся естественно присущей нашей душе работе беспредельного расширения.

✓ Беспредельность внутри нас. Она связана со своего рода экспансией души — ее сдерживает жизнь, приостанавливает осторожность, но она возобновляется в одиночестве. Стоит нам перестать двигаться — и мы уже не здесь: мы грезим в необъятном мире. Беспредельность — это движение неподвижного человека. Беспредельность — одна из динамических характеристик спокойной грезы.

И, раз уж мы черпаем философскую премудрость в поэзии, процитируем Пьера Альбера-Биро, у которого в трех строчках все сказано:

Один росчерк пера,
И я — хозяин Мира,
Человек, не знающий пределов¹⁵⁷.

II

Пусть это покажется парадоксальным, но часто именно *внутренний простор* придает подлинный смысл выражениям, относящимся к миру, который предстает нашим глазам. Подкрепляя рассуждения конкретным примером, рассмотрим поближе, чему соответствует *огромность Леса*. «Огромность» его порождается *совокупностью впечатлений*, реально не связанных с какими-либо географическими сведениями. Не обязательно долгое время находиться в лесу, чтобы возникло всегда немного тревожное впечатление, будто «углубляешься» в безграничный мир. Если не знаешь, куда идешь, то очень скоро уже не знаешь, где ты. Нетруд-

но подобрать литературные свидетельства — многочисленные вариации на тему бескрайнего мира (неотъемлемый признак, изначально присущий образам леса). Но краткий отрывок необычайной психологической глубины, взятый из весьма полезной книги Марко и Терезы Бросс, позволит нам лучше определить центральную тему. Авторы пишут: «В особенности лес, со свойственной ему тайной пространства, уходящего в бесконечность за пологом листвы и стволов, пространства, скрытого от взгляда, но прозрачным для действия, является поистине психологическим трансцендентом»¹⁵⁸. Мы, со своей стороны, произнесли бы с некоторой запинкой термин «психологический трансцендент». Но это, по крайней мере, хороший знак, направляющий феноменологическое исследование «за пределы» ординарной психологии. Как лучше показать, что функции описания — описания как психологического, так и объективного, — здесь неэффективны! Мы чувствуем: необходимо выразить *нечто другое*, не то, что объективно поддается выражению. Следовало бы выразить именно скрытую беспредельность, некую глубину. Не доверяясь многоречивости впечатлений, избегая погружения в детали светотени, мы чувствуем: перед нами «сущностное» впечатление, которое ищет своего выражения; короче, перед нами то, что наши авторы называют «психологическим трансцендентом». Если стремишься к «переживанию леса», как лучше сформулировать, что перед тобою — некая явленная непосредственно на месте беспредельность, беспредельность лесных глубин. Поэт ощущает эту бескрайность древнего леса, явленную на месте.

Лес, благочестия полный, изломанный лес,
откуда не выносят мертвых,
Бесконечно закрытая чаща старых,
прямых, розовых стволов,
Бесконечно густые дебри старых, седых,
нарумяненных сосен
Над толщей глубокого бархатно-скрипучего мха¹⁵⁹.

Поэт не описывает. Он сознает, что его задача более значительна. Благочестивый лес изломан, закрыт, дремуч, тесен. Он накапливает на месте свою бесконечность. Дальше в стихотворении прошумит лесная симфония «вечного» ветра, обитателя раскачивающихся вершин.

Итак, «лес» Пьер-Жана Жува *непосредственно священен*, священен в силу традиции его природы, вне зависимости от истории людей. Леса были священными до того, как в них пришли боги. Божества поселились в священных лесах. Они лишь придали человеческие, слишком человеческие черты великому закону лесной грезы.

Даже упоминая о географических масштабах леса, поэт интуитивно знает, что этот масштаб прочитывается на месте, ибо он укоренен в особой онирической ценности. Так, говоря о «Глубоком Лесе» (лесе Броселианд), Пьер Геген (La Bretagne, p. 71) уточняет его размеры, но не в размерах проявляется сила образа. Геген говорит, что Глубокий Лес называют еще «Землей Спокойствия, из-за необычайной тишины, застывшей в растянувшемся на 30 лье массиве зелени». Автор призывает нас к «трансцендентному» спокойствию, к «трансцендентной» тишине. Ибо лес шумит, «застывшее» спокойствие дрожит, трепещет, оно оживлено тысячью жизнью. Но этот шум, это движение не нарушают тишь и спокойствие леса. Переживая написанное Гегеном, чувствуешь, что поэт унял всякую тревогу. Для него покой леса — это мир души. Лес есть состояние души.

Поэты об этом знают. У некоторых на то указывает всего один штрих, как у Жюлья Сюпервьеля. Ему известно, что в часы спокойствия мы —

Чуткие обитатели лесов нашей души.

У других подход более рассудочный: так, Рене Менар представляет прекрасный альбом с изображениями деревьев, где каждому дереву соответствует образ поэта. Вот *лес души* Менара: «Сквозь меня идут просеки, на мне печать солнечного света и тени... Я живу в густой чаще... Сень зовет меня. Прячу голову под широкоплечие кроны... В лесу я обретаю цельность. Все возможно в сердце, как в тайниках лощин. Нравственные понятия и города отсюда далеки, нас разделяет плотная преграда»¹⁶⁰. Но надо прочесть полностью эту поэму в прозе, дышащую, по словам поэта, «благоговейным трепетом перед Фантазией Творения».

В изучаемой нами области поэтической феноменологии есть одно прилагательное, требующее от метафизика воображения большой осторожности: прилагательное «древний». Действительно, этому прилагательному соответствует слишком поспешная оценка, нередко чисто словесная, практически бесконтрольная, которая уводит от непосредственного характера глубинного воображения и, более того, от глубинной психологии вообще. «Древний» лес превращается в таком случае в дешевый «психологический трансцендент». Древний лес — это картинка для детской книжки. Если в связи с этим образом стоит поставить феноменологическую проблему, она будет заключаться в том, чтобы выяснить, по какой актуальной причине, благодаря какой ценности активного воображения такой образ нас очаровывает, что-то нам говорит. Возводить истоки его влияния к бесконечно далеким временам — необоснованная психологическая гипотеза. Такая гипотеза —

теза, принятая во внимание феноменологом, позволила бы ему предаться лени. Что касается нас, мы считаем своим долгом устанавливать актуальность архетипов. Как бы то ни было; в царстве ценностей воображения слово «древний» — слово не объясняющее, а требующее объяснения.

Но кто нам скажет, как измерить Лес во времени? Исторических данных для этого недостаточно. Нужно знать, как проживает Лес свою долгую жизнь, почему в царстве воображения не бывает молодых лесов. Что до меня, я умею размышлять только над тем, что характерно для моих краев. Я умею переживать, как научил меня мой незабвенный друг Гастон Рупнель, «диалектику полевых и лесистых пространств»¹⁶¹. В огромном мире не-я «не-я» полей — совсем не то же самое, что «не-я» лесов. Лес — это пред-я, пред-мы. Что касается полей и лугов, мои мечты и воспоминания с ними неразлучны в любое время, и в пахоту, и в жатву. Когда диалектика я и не-я становится более гибкой, я чувствую, что луга и поля со мной, вместе-с-я, вместе-с-мы. Но лес царит в предыстории. В таком-то, известном мне лесу заблудился мой дед. Мне об этом рассказывали, я не забыл. Это было в давнем прошлом, еще до моей жизни. Самым давним моим воспоминаниям — лет 100 или чуть больше.

Вот мой древний лес. Все прочее — литература^{26*}.

III

В таких грезах, овладевающих человеком, погруженным в раздумье, детали размыты, краски блекнут, боя часов не слышно и пространство расширяется безгранично. Такие грезы можно назвать грезами бесконечности. В образах «глубокого» леса мы только что в общих чертах обрисовали эту силу беспредельности, которая являет себя в ценности. Однако можно выбрать противоположный путь: созерцая беспредельное пространство, например бескрайний простор ночи, поэт станет нашим проводником к внутренним глубинам души. Страница прозы Милоша поможет нам убедиться в том, насколько созвучны огромность мира и глубина мира внутреннего.

В романе «Любовная инициация» Милош пишет: «Я созерцал этот сад чудес пространства с таким чувством, будто мне открылось самое глубокое, самое потаенное в моей собственной душе; я улыбался, ибо даже в мечтах никогда не видел себя столь чистым, великим, прекрасным! Вселенский гимн благодарения зазвучал в моем сердце. Все эти созвездия — твои, они в тебе; вне твоей любви они теряют всякую реальность! Увы! Каким ужасным кажется мир тому, кто не знает себя! Когда-то на берегу моря ты чувствовал себя одиноким и покинутым, — подумай: каким должно быть одиночество

вод в ночи, одиночество ночи среди бесконечной вселенной!» (р. 64). И поэт развивает этот любовный дуэт между мечтателем и вселенной, где мир и человек предстают как два существа, соединившиеся друг с другом, парадоксально единые в диалоге двух одиночеств.

В другом месте романа, в своеобразной восторженной медитации, соединяющей обе тенденции — концентрации и расширения, — Милош восклицает: «Пространство, пространство, ты разделяешь воды; мой радостный друг, с какой любовью дышу я тобой! Вот, я подобен крапиве в цвету под теплым солнцем у развалин, или камню под струей источника, или змее в нагретой траве! Так что же, мгновение поистине есть вечность? Вечность — поистине мгновение?» (*L'amoureuse initiation*, р. 151). И далее текст связывает воедино ничтожное и бескрайнее, белую крапиву и синеву небес. Все острые противоречия — такие, как противоречие острого камня и прозрачной волны, — оказываются ассимилированными, снятыми, едва лишь мечтателем преодолено противоречие малого и большого. Для пространства экзальтации не существует пределов: «Рухните, не знающие любви границы горизонтов! Явитесь, истинные дали!» (р.155). И на странице 168: «Все было свет, кротость, мудрость; и в ирреальном воздухе дальше подавало знак дальнему. Моя любовь заключила в объятия всю вселенную».

Разумеется, если бы нашей целью было объективное исследование образов беспредельности, нам пришлось бы открыть объемистое досье, ибо беспредельность — неисчерпаемая поэтическая тема. Коснувшись этой проблемы в одной из предыдущих работ¹⁶², мы подчеркнули дерзновенную волю человека, медитирующего наедине с безграничной вселенной. Мы смогли описать комплекс зрелищности, при котором ядро созерцающего сознания составляет гордость свидетеля. Но в настоящей книге мы рассматриваем проблему более непринужденного приобщения к образам простора, более сокровенных отношений между малым и огромным. Нам хотелось бы, в определенном смысле, избавиться от комплекса зрелищности, способного придать жесткость некоторым ценностям поэтического созерцания.

IV

Беспредельность в душе, спокойно отдающейся размышлениям и грезам, кажется, ожидает образов беспредельного. Разум рассматривает предметы. Душа обретает в предмете гнездо беспредельности. Мы получим разнообразные доказательства тому, наблюдая за грезами, открывающимися в душе Бодлера под знаком одного слова vaste (обширный, огромный, просторный). Это одно

из самых «бодлеровских» слов — слово, наиболее естественно обозначающее для поэта бесконечность внутреннего пространства.

Без сомнения, можно найти страницы, где слово *vaste* выступает лишь в скромном объективно-геометрическом значении. «Вокруг огромного овального стола»... — говорится в описании из «Эстетических достопримечательностей» (р. 390). Но приобретая сверхчувствительность к этому слову, понимаешь, что оно связывается с благодатной широтой. Кроме того, если бы мы провели статистический анализ различных употреблений слова *vaste* у Бодлера, нас поразило бы, сколь редко употребляется оно в его объективном практическом значении по сравнению со случаями, когда в нем звучат отголоски сокровенного¹⁶³.

Бодлер, который столь отстраненно относится к словам, продиктованным привычкой, и, в частности, тщательно обдумывает свои прилагательные, избегая «осложнять» ими существительное, не контролирует употребление слова *vaste*. Оно властно утверждается, когда вещь, мысль, греза отмечены величием. Укажем на некоторые приметы этой удивительной особенности словоупотребления.

Опиоману, дабы насладиться успокоительной грезой, необходим «широкий досуг»¹⁶⁴. Грезе способствует «просторная тишь деревни»¹⁶⁵. Тогда «нравственный мир открывает широкие перспективы, полные нового света»¹⁶⁶. Некоторые грезы ложатся на «огромный холст памяти». Бодлер говорит также о «человеке, осаждаемом грандиозными планами, обремененном широкими замыслами».

Хочет ли он дать определение нации? Он пишет: «Нации... огромные животные, организация которых адекватна их среде». Он возвращается к теме: «Нации, огромные коллективные существа»¹⁶⁷. Вот текст, где слово *vaste* усиливает звучание метафоры; если бы не это слово, ценимое Бодлером, возможно, бедность мысли заставила бы его отступить. Но слово *vaste* все спасает, и Бодлер добавляет: такое сравнение станет понятно читателю, стоит ему освоиться «с этими широкими наблюдениями».

Без преувеличения, слово *vaste* у Бодлера — подлинно метафизический аргумент, объединяющий широту мира и широту мысли. Но разве не более активно величие, характеризующее внутреннее пространство? Это величие порождено не зрелищем, а бездонной глубиной великих помыслов. Действительно, Бодлер пишет в «Дневнике»: «При некоторых состояниях души, почти сверхъестественных, глубина жизни полностью открывается в том зрелище, которое у нас перед глазами, как бы ordinarily оно ни было. Оно получает символическое значение» (*Journaux intimes*, р. 29). Именно в данном тексте определено направление феноменологии, которому мы стараемся следовать. Внешняя картина способствует раскрытию внутренней широты.

Слово *vaste* у Бодлера — еще и слово высшего синтеза. Мы поймем, какая разница между рассудочными действиями разума и способностями души, если вникнем в такую мысль: «Лирической душе свойствен широкий шаг обобщений; ум романиста наслаждается анализом»¹⁶⁸.

Так, под знаком слова *vaste* душа обретает присущий ей синтезизм. Оно соединяет противоположности.

«Огромное как ночь и как свет»^{27*}. В «Поэме о гашише» мы встречаем отголосок этого прекрасного стиха, незабываемого для поклонников Бодлера: «Нравственный мир открывает широкие перспективы, полные нового света»¹⁶⁹. Таким образом, именно «нравственная» природа, «нравственный» храм несет величие в изначальных своих свойствах. Можно проследить на протяжении творческого пути поэта влияние «широкого единства», готового связать между собой разрозненные ценности. Философский разум бесконечно рассуждает об отношениях единства и множества. Размышление Бодлера — поистине типичное поэтическое размышление — обретает глубокое и таинственное единство в самой способности синтеза, благодаря которой будет установлено соответствие между различными чувственными ощущениями. Нередко «соответствия» рассматривали слишком эмпирически, как факты чувственного восприятия. Но клавиатуры чувств мечтателя и какого-либо другого человека совсем не идентичны. Бензой, не говоря о радости звучания, доставляемой любому читателю, не доступен всем и каждому. Однако с первых аккордов сонета «Соответствия» вступает в действие способность лирической души к синтезу. Даже если поэтическое восприятие наслаждается бесчисленными вариациями темы «соответствий», надо признать, что сама по себе тема — высшее наслаждение. И Бодлер как раз говорит, что в таких обстоятельствах «ощущение бытия безгранично возрастает»¹⁷⁰. Здесь нам открывается, что *огромность* как измерение внутреннее есть *интенсивность*, интенсивность бытия, интенсивность души, развертывающейся в широкой перспективе внутреннего пространства. В принципе, «соответствия» вбирают в себя беспредельность мира и преобразуют ее в интенсивность нашего внутреннего бытия. Они устанавливают взаимодействие между двумя типами величия. Нельзя забывать о том, что Бодлер переживал такое взаимодействие.

Самому движению присуща, так сказать, благодатная объемность. Гармония движения дает основания Бодлеру включить его в эстетическую категорию огромности. Он пишет о движении корабля: «Поэтическая идея, исходящая от этого совершаемого по курсу движения, представляет собой гипотезу огромного, гигантского, сложного, но гармоничного существа — гениального животного, страдающего и томящегося всеми томлениями и всеми амбициями, свойственными человеку»¹⁷¹. Итак, корабль, прекрасная громада,

опирающаяся на воды, заключает в себе безграничность слова *vaste*, которое не описывает, но сообщает первичность бытия всему, что требует описания. Слово *vaste* у Бодлера охватывает комплекс образов. Они взаимно углубляют друг друга, так как огромное существо служит основой для их роста.

Рискуя тем, что наше доказательство будет излишне распыленным, мы попытались обозначить все точки в творчестве Бодлера, где всплывает на поверхность это странное прилагательное, странное, ибо оно придает величие впечатлениям, не имеющим между собой ничего общего.

Но для того чтобы наше доказательство стало более цельным, мы рассмотрим еще один образный ряд, еще одну ценностную линию, которые позволят нам убедиться, что огромность у Бодлера есть измерение души.

Нигде сокровенный характер понятия беспредельности не выражен яснее, чем на страницах Бодлера, посвященных Рихарду Вагнеру¹⁷². Бодлер представляет, если можно так сказать, три степени впечатления огромности. Сначала он приводит выдержки из программы концерта, на котором исполнялась увертюра к «Лозенгину» (loc. cit., p. 212). «С первых тактов душа набожного отшельника, чающая святой чаши, *погружается в бескрайние пространства*. Его взору предстает странное видение, постепенно обретающее контуры и форму. Видение обрисовывается все яснее: к нему летит *чудный сонм ангелов*, несущих с собою святой сосуд. Священная процессия приближается, сердце Божьего избранника все более наполняется восторгом; оно растет, ширится; в нем просыпаются невыразимые стремления; *возрастающее блаженство охватывает его* по мере приближения *сияющего видения*, и наконец, когда сам Святой Грааль является ему посреди священной процессии, *экстатический восторг овладевает им, как будто весь мир вдруг исчез*» (p. 212). Все подчеркнутые места выделены самим Бодлером. Они прекрасно передают, как греза постепенно растет, вплоть до высшего момента, когда огромность, порожденная в душе восторгом, растворяет и словно поглощает чувственно воспринимаемый мир.

Вторая ипостась того, что, как нам кажется, можно назвать расширением бытия, дана в одном тексте Листа. Он приобщает нас к мистическому пространству, созданному музыкальной медитацией (см.: p. 213). Над «широкой сонной пеленой мелодии... стелется воздушный эфир». Далее у Листа метафоры света помогают уловить расширение прозрачного мира музыки.

Но этот текст лишь подготавливает страницу, принадлежащую самому Бодлеру, где появятся «соответствия», многообразно расширяющие чувственное восприятие, причем укрупнение одного образа каждый раз влечет за собой рост другого. Огромность получает

развитие. На сей раз Бодлер, целиком во власти ониризма музыки, испытывает, по его словам, «одно из тех счастливых ощущений, которые почти все люди, наделенные фантазией, испытывали в грезах, во сне. Я чувствовал себя освобожденным от *пут тяжести* и ощущал в воспоминании необыкновенное *наслаждение*, рассеянное в *вышине*. И я невольно рисовал себе восхитительное состояние человека, захваченного великой грезой, погруженного в полнейшее одиночество, но одиночество с *бескрайним горизонтом* и *широко рассеянным светом*; это была *огромность* как таковая, лишенная примет какого-либо пейзажа».

Далее в тексте нашлось бы достаточно материала для феноменологии экстенсивного роста, экспансии, экстаза — словом, для феноменологии префикса «экс». Однако после долгой подготовки Бодлер уже привел нас к формуле, которая должна стать средоточием наших феноменологических наблюдений: огромность как таковая, без примет какого-либо пейзажа. Эта огромность, как подробно рассказал нам Бодлер, является завоеванием внутреннего мира. Величие мира ширится по мере углубления сокровенной жизни души. Греза Бодлера сложилась не в созерцании вселенной. Поэт — он сам говорит об этом — грезит с закрытыми глазами. Он живет не воспоминаниями. Его поэтический экстаз постепенно стал жизнью без событий. Ангелы, расправившие в небесах лазурные крылья, растаяли во вселенской лазури. Понемногу огромность утверждается как *первичная ценность*, как *первичная внутренняя ценность*. По-настоящему переживая слово «огромный», мечтатель оказывается свободным от забот, мыслей, свободным от грез. Собственный вес его больше не ограничивает. Он уже не пленник своего естества.

Если следовать в изучении бодлеровских текстов обычными путями психологии, можно прийти к выводу, что поэт, предпочитающий красотам этого мира переживание одного лишь пейзажа беспредельности, не знает ничего кроме абстракции — того, что древние психологи называли «реализованной абстракцией». Внутреннее пространство, над которым таким образом работает поэт, было бы вполне аналогично внешнему пространству геометров: им тоже нужно бесконечное пространство, без иных признаков, кроме самой бесконечности. Но такой вывод означал бы незнание конкретного действия продолжительной грезы. Всякий раз, как греза отказывается от слишком образной характеристики здешнего мира, она получает возможность дополнительно расширить пространство внутреннего бытия. Читатель, лишенный преимущества слышать «Тангейзера», размышляя над страницами Бодлера, детализируя последовательные состояния его грезы, конечно же, отдает себе отчет в том, что поэт отказывается от поверхностных метафор, ибо его призвание — онтология глубин человеческой души. Для Бодлера поэтическое предназ-

начение человека — быть зеркалом огромности, или, еще точнее, огромность сама себя осознает в человеке. Человек для Бодлера — существо огромное.

Итак, думается, мы разносторонне доказали, что в поэтике Бодлера слово *vaste* действительно не принадлежит объективному миру. Мы хотели бы добавить еще один феноменологический нюанс, связанный с феноменологией слова.

Для Бодлера, как мы полагаем, слово *vaste* представляет вокальную ценность. Это слово *произносимое*, а не только читаемое, не только зримое в объектах, к которым его относят. Оно из тех слов, которые писатель всегда тихонько произносит, когда пишет. В стихах или в прозе, оно всегда оказывает поэтическое — вокально-поэтическое — воздействие. Оно сразу же выделяется среди соседних слов, оно выделяется на фоне образов, выделяется, быть может, на фоне мысли. В этом проявляется «сила слова»¹⁷³. Стоит нам прочитывать это бодлеровское слово, вписанное в ритм стиха или в широкий период стихотворения в прозе, — и кажется, что поэт принуждает нас произнести его вслух. Слово *vaste* становится тогда вокабулой дыхания. Оно ложится на наше дыхание. Оно требует, чтобы мы дышали медленно и спокойно¹⁷⁴. И в самом деле, в поэтике Бодлера слово *vaste* — это призыв к спокойствию, миру, ясности. Оно передает жизненную убежденность, глубокую внутреннюю убежденность. Оно приносит эхо тайников нашей души. Это слово степенное, не терпящее шумливости, излишнего напряжения декламирующего голоса. Дикция, поработанная стихотворным размером, разобьет его на части. Необходимо, чтобы слово *vaste* царило средь мирной тишины бытия.

Будь я психиатром, я бы рекомендовал больному, страдающему тревожностью, при симптомах приступа читать стихи Бодлера, вполголоса произносить царственное бодлеровское слово — слово *vaste*, дающее спокойствие и цельность, открывающее пространство — пространство без границ. Это слово учит нас дышать тем воздухом, что покоится над горизонтом, вдали от стен химерических тюрем, пугающих нас. В нем заключены вокальные свойства, воздействующие на порог возможностей голоса. Певец Панзера, чуткий к поэзии, говорил мне однажды, что, по мнению психологов-экспериментаторов, невозможно помыслить гласную *a* без иннервации голосовых связок. При виде буквы *a* голос уже хочет петь. Гласная *a*, плоть от плоти слова *vaste*, обособленная в своей деликатности, — анаколуф говорящего восприятия.

Не очевидно ли, что в многочисленных комментариях, посвященных «бодлеровским соответствиям», забыто это шестое чувство, работающее над моделировкой, модулированием голоса. Ибо та ма-

ленькая эолова арфа, самая чуткая, что подвешена природой над вратами нашего дыхания, и есть шестое чувство, приходящее последним и возвышающееся над остальными. Простое движение метафор заставляет эту арфу трепетать. Благодаря ей мысль человека способна петь. Так, бесконечно развивая свою грезу, философ-упрямец, я прихожу к мысли, что *a* — это гласная беспредельности. Это звуковое пространство, которое берет начало во вздохе и расширяется безгранично.

В слове *vaste* гласная *a* сохраняет свои способности расширяющей звучности. С вокальной точки зрения, слово *vaste* не только объемно. Оно обладает свойствами нежного бальзама, обволакивающего нас безграничным спокойствием. Благодаря ему наша грудь вмещает беспредельность. Благодаря ему мы обретаем космическое дыхание, удаляясь от человеческих тревог. Стоит ли пренебрегать малейшим фактором в оценке поэтических ценностей? Все, что в какой-то степени способствует решающему психическому воздействию поэзии, должно быть охвачено философией динамического воображения. Порой самые несхожие и наиболее тонкие ценности восприятия, сменяя друг друга, делают произведение динамичным, расширяют его. Подробное исследование бодлеровских соответствий должно прояснить соответствие между каждым из чувств и словом.

Иногда звук слова, сила одной буквы приоткрывает или определяет глубинную мысль слова. В замечательной книге Макса Пикара «Человек и слово» мы читаем: «Das W in Welle bewegt die Welle im Wort mit, das H in Hauch lässt den Hauch aufsteigen, das t in fest und hart macht fest und hart»* ¹⁷⁵. Философ «Мира тишины» такими замечаниями подводит нас к крайне чувствительным точкам, где феномены фонетики и феномены логоса приходят в гармонию, а язык являет всё свое благородство. Однако какую неторопливость размышления следовало бы нам приобрести для того, чтобы переживать внутреннюю поэзию слова, внутреннюю огромность слова. Все великие слова, все слова, призванные к величию поэтом, — ключи к двойной вселенной, вселенной Космоса и глубин человеческой души.

V

Итак, нам представляется доказанным, что в творчестве такого крупного поэта, как Бодлер, слышится не только эхо внешнего мира, но и нечто иное — зов беспредельности из глубины души. Вот почему

* Звук «W» слова «Welle» (волна) гонит в слове волну, «H» в слове «Hauch» (дыхание, вздох) заставляет широко вздохнуть, «t» в словах «fest» и «hart» (твердый, прочный) дает твердость и прочность (*нем.*).

мы сказали на языке философии, что беспредельность есть «категория» поэтического воображения, а не только общее понятие, сформированное созерцанием грандиозных зрелищ. Приводя для контраста пример «эмпирической» огромности, прокомментируем фрагмент из сочинения Тэна. Мы увидим здесь, как действует уже не поэзия, а плохая литература, стремящаяся во что бы то ни стало к живописным эффектам, пусть даже в ущерб основным образам.

В своем «Путешествии в Пиренеи» Тэн пишет: «Впервые увидев море, я испытал самое досадное разочарование... Я решил, будто передо мной длинное поле — вроде тех, что встречаются в окрестностях Парижа, — засеянное свеклой и перемежающееся зелеными квадратами капусты и рыжими полосами ячменя. Далекие паруса напоминали крылья летящих навстречу голубей. Перспектива казалась узкой; на картинах живописцев море выглядело куда более грандиозным. Понадобилось три дня, чтобы ко мне вернулось чувство беспредельности» (*Voyage aux Pyrénées*, p. 96).

Довольно-таки искусственная смесь свеклы с ячменем, капустой и голубями! Разве что случайность разговора могла бы соединить все это в один «образ» в устах какого-нибудь любителя «оригинальных» высказываний. Как возможна у берега моря столь маниакальная одержимость свекольными полями арденнских равнин?

Феноменолог был бы счастлив узнать, каким образом после трехдневных лишений к философу вернулось «чувство беспредельности», как удалось ему обрести наивный взгляд на море и наконец увидеть его величие.

После этой интермедии возвратимся к поэтам.

VI

Поэты помогут нам открыть в себе столь экспансивную радость созерцания, что иногда перед близким предметом нам доведется пережить расширение пространства нашей души. Послушаем, например, Рильке: он одаривает созерцаемое дерево беспредельностью существования.

Пространство, вне нас, захватывает и выражает вещи:
Если хочешь, чтобы тебе удалось дать жизнь дереву,
Надели его внутренним пространством — тем,
Что имеет бытие в тебе. Окружи его ограничениями.
Оно без границ и станет поистине деревом,
Лишь обретая порядок в лоне твоего отречения.
(Poème de juin 1924 // *Les Lettres*, 4^e année.
№ 14, 15, 16, p.13)

Маллармеанская темнота двух последних стихов заставляет читателя задуматься. Поэтом задана превосходная задача на воображение. Совет «окружить дерево ограничениями», должно быть, означает прежде всего необходимость его нарисовать, положить ему пределы во внешнем пространстве. Тогда пришлось бы подчиниться простым правилам восприятия, быть «объективным», перестать фантазировать. Но дерево, как любое подлинное существо, схвачено в его бытии «без границ». Его пределы — всего лишь случайность. Вопреки случайности пределов, дереву необходимо, чтобы ты одарил его изобилием образов, выношенных во внутреннем пространстве — в том пространстве, «что имеет бытие в тебе». Тогда дерево и мечтатель упорядочиваются и растут вместе. Никогда в мире грезы дерево не утверждается как завершенная сущность. Оно ищет свою душу, говорит в одном из стихотворений Жюль Сюпервьель.

Немеркнущая лазурь пространства,
Где каждое дерево тянется ввысь
в надежде стяжать венец,
Обрести свою душу¹⁷⁶.

Но когда поэт знает, что какое-то существо в мире ищет свою душу, — значит, он сам ищет свою душу. «Высокое трепещущее дерево всегда трогает душу»¹⁷⁷.

Подвластное силам воображения, наделенное нашим внутренним пространством, дерево состязается с нами в росте. В другом стихотворении августа 1914 г. Рильке говорит:

... Сквозь нас улетают
Птицы в тиши. А я, полный желания расти,
Я смотрю вовне, и дерево внутри меня растет^{28*}.
(Les Lettres, p.11)

Итак, вечный удел дерева — величие. Оно распространяет свой удел на все, что его окружает, возвеличивая все вокруг. В письме, адресованном Клер Голль и воспроизведенном в ее книге, такой человеческой, Рильке писал: «Эти деревья великолепны, но еще великолепнее пространство между ними, возвышенно-патетичное, будто с ростом деревьев растет и оно»¹⁷⁸.

Оба пространства — внутреннее и внешнее — постоянно побуждают, если можно так сказать, друг друга к росту. Определять пространство жизни как пространство эмоциональное, что вполне обоснованно делают психологи, еще не значит, однако, дойти до самого корня грез пространственности. Поэт идет глубже, открывая вместе с пространством поэтическим новое пространство, не

замыкающее нас в эмоциональности. Каковы бы ни были эмоции, окрашивающие пространство, — будь то грустное или тяжелое чувство, — стоит им получить поэтическое выражение, и грусть смягчается, тяжесть облегчается. Поэтическое пространство, поскольку оно выражено, обретает ценности экспансии. Оно принадлежит феноменологии «экс». По крайней мере, мы хотели бы в любом случае напомнить именно этот тезис, и к нему мы собираемся вернуться в следующей работе. Мимоходом одно доказательство. Когда поэт говорит:

«Мне знакома грусть с запахом ананаса»¹⁷⁹, —
я уже не так грустен, моя грусть становится несколько слаще.

В системе отношений поэтической пространственности, где внутренняя глубина и бесконечный простор слиты в общей экспансии, чувствуется нарастающее величие. Об этом говорит Рильке:

«Во всем, что существует, развертывается единое пространство, внутреннее пространство мира...»^{28*}.

Здесь пространство представляется поэту субъектом глаголов «развертываться», «расти». Когда пространство становится ценностью (а есть ли большая ценность, чем глубина сокровенного?) — оно растет. Пространство-ценность есть глагол; величие — в нас или вне нас — никогда не является «объектом».

Придать объекту поэтическое пространство — значит наделить его большим пространством, чем объективно ему присуще, а точнее говоря, это значит последовать за экспансией внутреннего пространства объекта. В этой связи напомним еще, как Жюэ Буске воплощает внутреннее пространство дерева: «Пространство — нигде. Пространство — в нем, как мед в улье». В царстве образов мед в улье не поддается элементарной диалектике содержимого и содержащего. Метафорический мед не подлежит заключению вовнутрь. Здесь, во внутреннем пространстве дерева, мед — совсем иное, нежели «сердцевина». Именно «мед дерева» наполняет ароматом цветки. Это солнце внутри дерева. Кто грезит медом, тому хорошо известно, что мед может быть силой концентрации и излучения поочередно. Если внутреннее пространство дерева представляет собою мед, то оно сообщает дереву «экспансию бесконечного»¹⁸⁰.

Разумеется, можно прочесть страницу Жюэ Буске и не задержаться на этом образе. Но сколько грез порождает он у любителя углубляться в образы! Философ пространства и сам погружается в грезу. Если нам нравятся сложно-метафизические термины, то не можем ли мы сказать, что Жюэ Буске открыл нам пространство-сущность, мед-пространство или пространство-мед? Каждому веществу — свое местопребывание. Каждой сущности — свое существование. Каждому веществу — завоевание своего пространства,

сила экспансии за пределы тех площадей, которыми хотел бы ограничить его геометр.

И тогда кажется, что оба пространства — пространство сокровенного и пространство внешнего мира — созвучны именно «беспредельностью». Когда углубляется великое одиночество человека, две беспредельности соприкасаются, сливаются. По признанию в одном из писем, Рильке всей душой стремится «к безграничному одиночеству, благодаря которому каждый день равен жизни, к сопричастности вселенной, одним словом, к пространству, пространству невидимому, где, однако же, человек может жить, окруженный бесчисленными существами».

Насколько конкретно такое сосуществование вещей в пространстве, которое мы удваиваем сознанием нашего существования! Лейбницевская тема пространства как места сосуществования находит в лице Рильке своего поэта. Каждый предмет, наделенный внутренним пространством, становится в этом коэкзистенциализме центром всего пространства. Для каждого предмета далекое обладает непосредственным присутствием, горизонт столь же реален в своем существовании, как и центр.

VII

В царстве образов нет противоречий, и души, одинаково чуткие, могут по-разному откликаться на диалектику центра и горизонта. Можно предложить в связи с этим своеобразный *тест равнины*, выявляющий разные типы восприятия бесконечности.

В этом тесте на одном полюсе должно находиться то, что коротко высказано в грандиозной фразе Рильке: «Равнина — чувство, возвеличивающее нас». Эта теорема эстетической антропологии так ясно сформулирована, что легко уловить, как складывается коррелятивная теорема, — ее можно выразить следующими словами: чувство, которое нас возвеличивает, всегда выравнивает наше положение в мире.

На противоположном полюсе теста равнины мы бы поместили цитату из Анри Боско. На равнине «я всегда не здесь, а где-то — в каком-то неопределенно-изменчивом месте. Подолгу отсутствуя в самом себе и нигде не присутствуя, я чересчур легко связываю беспочвенность своих фантазий с безграничным пространством, которое им благоприятствует»¹⁸¹.

Между двумя полюсами — возвышения и рассеяния — мы нашли бы множество оттенков в зависимости от настроения мечтателя, времени года и направления ветра. Различные оттенки встретились бы нам и среди мечтателей, между теми, на кого равнина действует ус-

покойительно, и другими, кого она тревожит, — и эти оттенки тем интереснее для исследователя, что равнина часто рассматривается как упрощенный мир. Одна из привлекательных черт феноменологии поэтического воображения — возможность пережить новый оттенок в виду картины, характеризующейся однообразием, сводимой к одному понятию. Если поэт искренне переживает этот оттенок, то феноменолог уверен в том, что уловил исходный момент образа.

В исследовании более углубленном, чем наше, нужно было бы показать, как величие равнины или плоскогорья вбирает в себя все эти оттенки; объяснить, например, почему греза плоскогорья никогда не тождественна равнинной грезе. Такое исследование представляет трудности, потому что иногда писатель хочет, зная это заранее, описать в километрах, сколь велико его одиночество. Тогда мы грезим, как географы, над картой. Так грезит Лоти под сенью дерева в Дакаре, где он обрел пристанище. «Обратив взоры в глубь страны, мы вопрошали бескрайний горизонт песков»¹⁸². Бескрайний горизонт песков — не школьная ли это пустыня, Сахара из учебного атласа?

Насколько ценнее для феноменолога образы Пустыни в замечательной книге Филиппа Диоле «Самая прекрасная пустыня мира»! Опыт бескрайности пустыни отзывается интенсивностью жизни души. По словам Филиппа Диоле, путешественника-мечтателя, пустыню нужно пережить «такою, как она отражается в глубине души странника»¹⁸³. И Диоле призывает нас к медитации, в которой мы могли бы пережить синтез противоположностей — концентрацию блуждания. Для Диоле «эти лоскутные горы, пески и пересохшие реки, камни и беспощадное солнце» — весь этот мир, отмеченный знаком пустыни, «присоединен к внутреннему пространству». В результате такого присоединения различные образы сливаются в глубине «внутреннего пространства»¹⁸⁴. Вот решающая формулировка в плане нашего намерения доказать соответствие бескрайности мирового пространства и «пространства внутреннего».

Впрочем, интериоризация Пустыни не соответствует у Диоле сознанию внутренней пустоты. Напротив, он приобщает нас к переживанию драмы образов — фундаментальной драмы таких материальных образов, как вода и сушь. В самом деле, «внутреннее пространство» у Диоле означает пребывание внутри вещества. В течение длительного времени ему была доступна радость глубоководных погружений. Океан стал для него «пространством». При погружении на сорок метров он обрел «глубину абсолютную», неизмеримую, удвоение или утроение которой уже не расширит возможностей фантазии и мысли. Благодаря подводному опыту Диоле поистине погрузился в водный объем. И когда, следуя за ним в его предыдущих книгах, мы переживаем завоевание воды изнут-

ри, в этом пространстве-веществе мы познаем одномерное пространство. Одно вещество, одно измерение. И мы так удалены от земли, от жизни на земле, что эта одномерность воды несет знак безграничности. Определять верх, низ, право, лево в мире, столь едином по вещественному составу, значит мыслить, но не жить, — мыслить, как когда-то в земной жизни, но не жить в новом мире, обретенном в погружении. Что касается меня, пока я не прочитал книг Диоле, я не представлял, что безграничность так легко достижима для нас. Достаточно вообразить чистую глубину — глубину, которая не имеет нужды в измерении для того, чтобы быть.

Но зачем же тогда Диоле, этот психолог, онтолог жизни человека под водой, отправляется в Пустыню? Какой жестокой диалектикой объясняется его стремление перенестись из безграничных вод в бескрайние пески? Диоле отвечает на эти вопросы как поэт. Он знает: новый космизм всегда обновляет нашу внутреннюю суть, новый космос открывается, когда мы освобождаемся от уз чувствительности, свойственной нам прежде. В начале своей книги он говорит, что хотел «завершить в Пустыне ту чудесную работу, которая позволяет человеку, погрузившемуся в глубокие воды, избавиться от привычных уз времени и пространства и отождествить жизнь со смутной поэмой души» (*Le plus beau désert du monde*, p.12).

В конце книги Диоле придет к заключению: «Погружение в воду или блуждание в пустыне — это смена пространства» (p.178), а сменяя его, покидая среду привычных ощущений, мы вступаем в общение с пространством, психически обновляющим. «Ни в Пустыне, ни в глубине моря не останется душа маленьким свинцовым монолитом». Смена конкретного пространства не может быть простой операцией разума, подобно осознанию релятивизма в геометрии. Это не перемена места — перемена природы.

Но поскольку проблемы слияния человека с конкретным пространством, обладающим высокой качественной определенностью, интересуют феноменологию воображения — ибо для «переживания» нового пространства необходима большая работа воображения, — посмотрим, как влияют на нашего автора основные образы. В Пустыне Диоле не перестает любить океан. Пространство Пустыни не противоположно глубоководному, более того, в грезах Диоле оно говорит языком воды. Здесь разыгрывается подлинная драма материального воображения, исток которой — конфликт представлений, связанных со столь враждебными стихиями, как сухой песок пустыни и вода, гарантированная собственной массой, не замутненная примесями и грязью. Эту страницу отличает такая искренность воображения, что мы приведем ее целиком.

«Раньше, — говорит Диоле, — я писал, что человек, знакомый с морскими глубинами, уже не может снова стать таким, как все. И я

убеждаюсь в этом именно в такие минуты, как сейчас, посреди пустыни. Ибо я поймал себя на том, что во время пути мысленно заполняю водой пейзаж Пустыни! В моем воображении окружающее пространство, в котором я передвигался, было затоплено. Я будто наяву жил под водой, перемещаясь в текучем, светящемся, цельном, плотном веществе, каким является морская вода — воспоминание о морской воде. Благодаря всего лишь этой уловке, мир невыносимой сухости стал для меня более гуманным, и я смирился со скалами, тишиной, одиночеством, сплошным потоком солнечного золота, льющимся с неба. Даже усталость была не так тяжела. Воображаемая вода поддерживала мое тело, облегчая его вес.

Я заметил, что не впервые бессознательно прибегал к этой психологической защите. Тишина и замедленное течение моей жизни в Сахаре пробуждали воспоминания о погружении. Образы сознания были словно омыты нежностью, и мой путь, отражаясь в грезе, совершенно естественно покрывался водой. Я шел и нес в себе сияющие отблески, опаловую плотность — и это было не что иное, как воспоминание о глубоком море» (p.118).

Итак, Филипп Диоле поделился с нами психологической техникой, позволяющей находиться не здесь — в абсолютно ином пространстве, которое отражает силы, удерживающие нас в плену нашего «здесь». Речь идет не просто о бегстве в некое пространство, со всех сторон открытое приключению. Без механизма из экранов и зеркал, смонтированного в ящике, с помощью которого путешествует по царствам поднебесной Сирано, Диоле переносит нас в иное место, в иной мир. Он пользуется, если можно так сказать, лишь психологическим механизмом, приводящим в действие самые надежные, самые сильные законы психологии. Он прибегает лишь к сильным и стабильным реальностям, какими являются фундаментальные материальные образы, — образы, лежащие в основе воображения. В этом нет ничего от химер и иллюзий.

Здесь время и пространство подвластны образу. Иное место, давно прошедшее время оказываются сильнее, чем *hic et nunc**. Бытие — здесь обретает поддержку бытия в ином месте. Пространство — большое пространство — дружественно бытию.

Да, многое узнали бы философы, согласись они читать поэтов!

VIII

Мы взяли два героических образа: погружения и пустыни, — два образа, которые мы способны пережить лишь в воображении, не

* Здесь и теперь (*лат.*).

имея возможности когда-либо наполнить их конкретным опытом, — и потому в завершение главы возьмем более доступный образ: его мы можем насытить всеми нашими воспоминаниями о равнине. Посмотрим, как необычный образ способен управлять пространством, диктовать ему свой закон.

Созерцая полную споконьятия, умиротворяющую равнину, человек может познать покой и отдых. Но в припоминаемом, воображаемом мире вид равнины нередко кажется банальным. Чтобы оживить наше восприятие, необходим свежий образ. Многолетнее воздействие литературного образа — образа неожиданного — вселяет покой в затронутую душу. Литературный образ сообщает ей чувствительность, позволяющую воспринять впечатление неправдоподобно тонкое. Так д'Аннунцио на одной из своих великолепных страниц передает взгляд трусливого зайца — зайца, который, на миг забыв тревогу, переносит покой на осеннюю природу. «Случалось ли вам поутру видеть, как заяц выскакивает из свежераспаханной борозды, несколько секунд бежит по серебристому инею, затем застывает в полной тишине, садится на задние лапы, вскидывает уши и обводит взглядом горизонт? Кажется, его взгляд умиротворяет Вселенную. Неподвижно застывший заяц, отдыхая от непрестанной тревоги, созерцает дымящиеся поля. Трудно представить себе более верный знак глубокого мира, царящего окрест. В эту минуту перед нами священное животное, достойное поклонения»¹⁸⁵. Четко обозначена ось проекции покоя, расстилающегося по равнине: «Кажется, его взгляд умиротворяет Вселенную». Мечтатель, доверивший свои грезы движению этого взгляда, переживает беспредельность расстилающихся полей с большей интенсивностью.

Эта страница сама по себе является хорошим тестом на чувствительность к риторике и спокойно предстает суду критиков, безразличных к поэзии. Поистине характерный для д'Аннунцио отрывок может служить доказательством навязчивости метафор у итальянского писателя. Как было бы просто, полагают позитивные умы, *прямо* описать покой полей! Зачем избирать в посредники зайца-созерцателя? Но поэту нет дела до этих разумных аргументов. Он хочет раскрыть все степени созерцания, все мгновения развития образа, начиная с того мига, когда покой животного вписывается в мировой покой. Нас побуждают осознать функцию взгляда, которому нечего делать, взгляда, не устремленного на отдельный предмет, но смотрящего на мир. Если бы поэт описал свое собственное созерцание, для нас не было бы столь радикальным указанием на некую его первобытность. Это был бы всего лишь перепев философской темы. Но у д'Аннунцио заяц на миг становится свободным от своих рефлексивных

заячий глаз не насторожен, это уже не болтик звериного механизма, командующий: беги! Да, поистине, такой взгляд зверька, олицетворяющего страх, символизирует священное мгновение созерцания.

Несколькими строчками выше, в соответствии с перестановкой, которая передает дуализм созерцающего — созерцаемого, в прекрасных, огромных, спокойных глазах зайца поэту открылась водная природа взгляда травоядного животного: «Большие влажные глаза... великолепные, как пруд в летний вечер, с растущим в воде камышом, с небосводом, отраженным и преображенным водной гладью». В книге «Вода и грезы» мы собрали немало литературных образов, говорящих нам, что водоем — это само око пейзажа, что мир впервые видит себя, отражаясь в воде, что удвоение красоты отраженного пейзажа есть корень космического нарциссизма. Торо в «Уолдене» также наблюдает естественное умножение образов. Он пишет: «Озеро — самая красивая и выразительная черта пейзажа. Это око земли, и, заглянув в него, мы измеряем глубину собственной души»²⁹.

И вновь мы видим, как оживает диалектика простора и глубины. Неизвестно, где исток двух гипербол — слишком зоркого глаза и пейзажа, смутно видящего себя под тяжелыми веками спящих вод. Но любая теория фантазии — это непременно философия преувеличения. Любой образ обречен расти.

Современный поэт более сдержан, но он говорит о том же.

Я живу в покое листвы, лето растет, —

пишет Жан Лескюр.

Спокойный, действительно обитаемый лист, спокойный взгляд, замеченный среди полной смиренности картины, — вот операторы беспредельности, образы, благодаря которым мир расширяется, лето растет. Бывают моменты, когда поэзия излучает волны покоя. Плод воображения, покой воцаряется, как нечто, выходящее на поверхность бытия, как ценность, доминирующая вопреки второстепенным состояниям бытия, вопреки взбаламученному миру. Созерцание расширяет простор. А созерцательная позиция представляет собой столь значительную человеческую ценность, что она наделяет беспредельностью впечатление, которое психолог с полным правом мог бы назвать эфемерным и чисто личным. Однако стихи суть человеческая реальность, и для их объяснения мало ссылки на «впечатления». Они должны переживаться в их поэтической беспредельности.

Диалектика внешнего и внутреннего

Торжественная география человеческих
пределов...

Поль Элюар. Плодоносные глаза.

Ибо мы там, где нас нет.

Пьер-Жан Жув. Лирика.

Один из законов практического воспитания,
управлявших моим детством:
«Не жуй с открытым ртом».

Коlette. Тюрьма и рай^{30*}.

I

Внешнее и внутреннее образуют диалектику разрыва, и очевидная геометрия этой диалектики нас ослепляет, как только мы применяем ее в сфере метафор, куда она привносит пронзительную категоричность диалектики *да* и *нет*. Ее неосторожно кладут в основу образов, управляющих всеми представлениями о позитивном и негативном. Логик чертит окружности, либо вписанные одна в другую, либо не совмещенные, — и тут же все законы логики становятся ясны. Философ через внешнее и внутреннее осмысляет бытие и небытие. Самая глубокая метафизика, таким образом, укоренена в имплицитной геометрии, в геометрии, которая — хотим мы того или нет — придает мысли пространственность; если бы метафизик не чертил, мог бы он мыслить? Для него открытое и закрытое суть мысли. Открытое и закрытое — это метафоры, которые он применяет к чему угодно, включая метафизические системы. Жан Ипполит, анализируя в одной из лекций тонкую структуру денегации, весьма отличную от простой структуры отрицания, справедливо говорит о «первом мифе внешнего и внутреннего»¹⁸⁶. Он продолжает: «Вы чувствуете, какое значение имеет этот миф о формировании внешнего и внутреннего: значение отчуждения, основанное на этих двух терминах. То, что выражается в их формальной оппозиции, превраща-

ется в отчуждение и враждебность между ними». Так простая геометрическая оппозиция окрашивается агрессивностью. 'Формальная оппозиция не может пребывать в покое. На нее воздействует миф. Но не следует рассматривать работу мифа в бескрайней области воображения и слова в искаженном свете геометрических интуиций'¹⁸⁷.

Пара «посюстороннее — потустороннее» подспудно воспроизводит диалектику внутреннего и внешнего: все можно начертить, даже бесконечность. Хотелось бы определить бытие, а определяя его — возвыситься над всеми ситуациями, дать одну ситуацию для всего их множества. Тогда бытие человека противопоставляют бытию мира, как бы легко касаясь элементарных вещей. Диалектика *здесь и там* возводится в абсолют. Скромные наречия места наделяются выходящей из-под контроля силой онтологического детерминирования. Многие метафизические системы требуют своей картографии. Но в философии легкие пути дорого оплачиваются, а схематизация опыта — плохое начало философского знания.

II

Присмотримся к тому, как ткань языка современной философии поражает рак геометризации.

В самом деле, создается впечатление, будто в соответствии с каким-то искусственным синтаксисом происходит сращивание наречий с глаголами и образование своего рода опухолей. Этот синтаксис множит дефисы, образуя слова-фразы. Внешняя форма слова сливается с его внутренним содержанием. Философский язык становится языком агглютинации.

Иногда вместо сращивания, напротив, идет распад слова изнутри. Отпадают префиксы и суффиксы, в особенности префиксы: они желают мыслить самостоятельно. Тем самым слово иной раз теряет равновесие. Где центр тяжести «*бытия-здесь*»: «*бытие*» или «*здесь*»? Нужно ли прежде всего искать мое бытие в этом *здесь*? Или же в своем бытии я обрету прежде всего уверенность, что нахожусь именно *здесь*? Во всяком случае, один термин всегда ослабляет другой. Часто «*здесь*» звучит так энергично, что эта геометрическая фиксация грубо резюмирует онтологические аспекты проблем. Отсюда вытекает догматизация философом уже в силу требований языка. В интонационном строе французского языка «*здесь*» (*là*) несет заряд энергии, и обозначить бытие как «*бытие-здесь*» — все равно что поднять крепкий указательный палец и с легкостью отправить внутреннюю сущность в некое внеположенное место.

Но к чему такая поспешность в первичных обозначениях? Можно сказать, что метафизик не дает себе времени подумать.

Для изучения бытия, полагаем мы, было бы лучше проследить все онтологические круги различных опытов бытия. В сущности, тот опыт бытия, который позволяет узаконить «геометрические» выражения, оказывается одним из самых бедных... Прежде чем говорить по-французски о «бытии-здесь», следует хорошенько подумать. Можно замкнуться в бытии, но придется все же из него выходить. Выйдя из бытия, придется непременно в него возвращаться. В бытии, таким образом, все есть движение по цепи обход, возвращение, дискурс, все есть череда пребывания, все есть перепев песни с нескончаемой нитью куплетов.

А какую спираль представляет собой бытие человека¹⁸⁸ Сколько динамики в этой спирали, как меняются направления движения! Мы не можем сказать *сразу*, бежим ли мы к центру или от него. Поэтам хорошо знакомо это состояние бытийственного сомнения. Жан Тардье пишет:

Продвигаясь вперед, я вращаюсь —
Вихрь, куда вселилась неподвижность.

(Tardieu J. Les témoins invisibles, p. 36)

В другом стихотворении Тардье написал:

Но внутри уже нет границ!
(p. 34)

Итак, спиральное бытие, извне обозначающее себя как хорошо укрытый центр, никогда не достигнет своего центра. Бытие человека есть бытие не фиксированное. Любое выражение нарушает его фиксацию. В царстве воображения, стоит выдвинуть некое выражение, как бытию уже необходимо другое — бытие уже должно быть бытием другого выражения³¹.

По нашему мнению, следует избегать словесных конгломератов. Метафизика не заинтересована в том, чтобы мысль застыла в языковых окаменелостях. Она должна использовать чрезвычайную мобильность современных языков, сохраняя, однако, целостность родного языка, то есть придерживаясь обычной истинных поэтов.

Для того чтобы воспользоваться уроками современной психологии, знаниями о сущности человека, полученными психоанализом, метафизика безусловно должна быть дискурсивной. Необходимо осторожное отношение к тем преимуществам очевидности, которые свойственны геометрическим интуициям. Видимость говорит сразу слишком много. Бытие не видит себя. Возможно, оно прислушивается к себе. Бытие не обрисовывает себя. Небытие не *обрамляет* его. У нас нет никакой уверенности в том, что мы обречем бытие или что мы вновь почувствуем его прочность при

приближении к некоему центру бытия. А если речь идет об определении бытия человека, у нас не может быть уверенности в том, что мы приблизимся к себе, «углубляясь» в себя, двигаясь к центру спирали; часто как раз в сердцеvine бытия бытие есть блуждание. Иногда будучи именно вне себя, бытие получает опыт прочности. Случается также, что бытие, можно сказать, заперто вовне. Далее мы обратимся к поэтическому тексту, в котором темница находится снаружи.

Приводя все больше образов, заимствованных из областей света и звука, тепла и холода, мы бы разрабатывали онтологию более медленными темпами, но, вероятно, она была бы достовернее той, что основана на геометрических образах.

Мы сочли нужным остановиться на этих общих замечаниях, так как, с точки зрения геометрических выражений, диалектика внешнего и внутреннего опирается на твердыню геометризма, где границы являются барьерами. Мы должны быть свободными по отношению к любой *окончательной* интуиции — а геометризм регистрирует интуиции окончательные, — если мы намерены (как сейчас и поступим) пойти следом за смельчаками-поэтами, которые открывают нам тонкости внутреннего опыта, «прорывы» воображения.

Прежде всего, надо отметить, что два термина: вне и внутри — ставят в метафизической антропологии проблемы не симметричные. Конкретизировать внутреннее и расширить внешнее — вот, кажется, самые первые задачи, изначальные проблемы антропологии воображения. Между конкретным и беспредельным нет прямой оппозиции. Уже на первых подступах проявляется асимметрия. И так во всем: внутреннее и внешнее по-разному наделяются эпитетами — определениями, представляющими меру нашей связи с вещами. Невозможно одинаково *переживать* определения, относящиеся к внутреннему и к внешнему. Все, даже величина, является человеческой ценностью, и миниатюра, как мы показали в одной из предыдущих глав, способна вместить величие. Она по-своему *беспредельна*.

Во всяком случае, внутреннее и внешнее, переживаемые воображением, уже нельзя рассматривать в их противоположности; отныне, оставив геометризм и выбирая более конкретные, более феноменологически точные подходы к формулированию первичных выражений бытия, мы убедимся в том, что диалектика внутреннего и внешнего многолика и богата бесконечным разнообразием нюансов.

Как обычно, согласно нашему методу, подкрепим тезис примером из конкретной поэтики, обратимся к поэту, чей образ, отличающийся новизной свойственного ему *нюанса бытия*, даст нам

урок онтологического преувеличения. Благодаря новизне и преувеличению образа мы получим уверенность в том, что наш отклик возвышается над благоразумными убеждениями или находит от них в стороне.

III

В стихотворении в прозе «Пространство теней» Анри Мишо пишет: «Пространство... вы и представить себе не можете весь ужас того внутри-снаружи, каким является истинное пространство.

Некоторые из теней, напрягаясь в последний раз, делают отчаянное усилие к “бытию в целости и единстве”. Ничего не получается. Я встретил одну из них.

Уничтоженная наказанием, она стала только звуком, но звук этот был оглушителен.

Бескрайний мир все еще слышал ее, но она уже не существовала, став лишь звуком и ничем больше, а звук будет грохотать в веках, но уже обречен угаснуть *полностью*, так, словно тени никогда и не было»¹⁸⁹.

Воспримем в целом тот философский урок, что преподносит нам поэт. О чем идет речь на этой странице? О душе, потерявшей свое «бытие-здесь», о душе, утратившей в конце концов даже *бытие собственной тени*, перейдя, как пустой звук, как *затерянный шум*, в молву бытия. Была ли она? Разве она не была только шумом, в который превратилась? Не состоит ли ее наказание в том, чтобы стать лишь отголоском пустого, бессмысленного звука, каким она была? Не была ли она прежде тем, чем стала теперь: эхом под сводами преисподней? Она осуждена озвучивать свой злой умысел, повторять слова, которые, будучи вписаны в бытие, перевернули его¹⁹⁰. Ибо бытие у Анри Мишо — это бытие, исполненное вины, вины от того, что оно есть. Мы в аду — а часть нашего существа всегда пребывает в аду, ведь мы замурованы в мире дурных намерений. Что за наивная интуиция заставляет нас заключать в ад зло, не имеющее границ? Душа, тень, отголосок тени, жаждущей, как говорит поэт, своей целостности, — мы слышим это извне и не можем быть уверены в том, что все это — внутри. В «ужасном внутри-снаружи» не сформулированных слов, незавершенных бытийных интенций бытие внутри себя медленно поглощает свое ничто. Неантизация будет длиться «веками». Шум бытия молвы продолжается в пространстве и во времени. Напрасно душа напрягает последние силы, она — лишь завихрение кончающегося бытия. ~~Бытие есть то сгущение, которое, взрываясь, рас-~~
~~сеивается, то рассеивание, относимое волной к некоему центру.~~

И «снаружи», и «внутри» принадлежат *внутреннему* миру: они всегда готовы к перемене мест, к взаимобмену враждебностью. Если и есть пограничная поверхность между таким «снаружи» и таким «внутри», то она болезненна с обеих сторон. Переживая текст Анри Мишо, мы пьем микстуру — смесь бытия и ничто. Центральная точка «бытия-здесь» колеблется и дрожит. Внутреннее пространство утрачивает ясность. Внешнее пространство лишается пустоты — пустоты, этой материи возможности бытия! Мы изгнаны из царства возможности.

Где же искать пристанища в этой драме внутренней геометрии? Пожалуй, совет философа углубиться в себя, чтобы определить свое место в жизни, терять ценность и даже смысл, когда мы только что пережили самый пластичный образ «бытия-здесь», разделив онтологический кошмар поэта. Заметим, что развитие этого кошмара не поражает ужасами. Страх не приходит извне. Страх не рождается и воспоминаниями о былом. У него нет прошлого. У него нет и физиологии. Он не имеет ничего общего с философией прерванного дыхания. Здесь страх тождествен самому бытию. В таком случае куда бежать, где укрыться? В какой внешний мир могли бы мы убежать? Под какой крышей могли бы приютиться? Пространство — всего лишь ужасное «внутри-снаружи».

Кошмар прост, ибо он радикален. Сказать, что этот кошмар вызван внезапным сомнением в определенности внутреннего пространства и в ясности внешнего, означало бы интеллектуализировать опыт. Именно полноту пространства-времени двойственного бытия Мишо представляет в качестве *a priori* бытия. В этом двойственном пространстве разум потерял свою геометрическую родину и душа блуждает.

Конечно, можно и не входить в тесные врата такого стихотворения. Философиям страха такое упрощение принципов не нужно. Они не устаивают вниманием эфемерную деятельность воображения, так как в сердцевину бытия они вписали страх, предшествующий образам, придавшим ему остроту. Философы оставляют страх себе, а в образах видят лишь проявления его причинности. Их не интересует переживание бытия образа. Задачу уловить эфемерное бытие должна взять на себя феноменология воображения. Сама мимолетность образа как раз и служит ей уроком. Поразительно то, что метафизический аспект возникает непосредственно на уровне образа — образа, колеблющего пространственные понятия; между тем обычно считается, что именно они помогают снять тревогу и вернуть разуму состояние индифферентности перед пространством, не предназначенным для локализации драм.

Со своей стороны, я воспринимаю образ поэта как легкое экспериментальное безумие, как крупцу виртуального гашиша, без

помощи которой не войти в царство воображения. А как воспринимать преувеличенный образ? Только преувеличивая еще чуть-чуть, персонализируя преувеличение. Здесь сразу же проявляется преимущество феноменологии: действительно, продолжая преувеличение, мы имеем шанс избежать привычной редукции. Говоря об образах пространства, мы находимся именно в той сфере, где редукция в порядке вещей. Всегда найдется кто-нибудь, кто устранил любое осложнение и вынудит нас, едва зайдет речь о пространстве (будь то в переносном или ином смысле), исходить из оппозиции внешнего и внутреннего. Но если редукция не требует усилий, преувеличение от этого становится лишь феноменологически более интересным. Обсуждаемая проблема кажется нам весьма подходящей, чтобы подчеркнуть противоположность рефлексивной редукции и чистого воображения. Линия психоаналитических интерпретаций — более либеральных по сравнению с классической литературной критикой — повторяет все же диаграмму редукции. Только феноменология в принципе отступает на позиции, предшествующие всякой редукции, исследуя, постигая на опыте психологическую сущность образа. Диалектика динамичных взаимоотношений редукции и преувеличения способна прояснить диалектику отношений между психоанализом и феноменологией. Несомненно, именно феноменология открывает нам психическую позитивность образа. Пусть наше удивление превратится в восхищение. Для начала восхитимся. А потом посмотрим, понадобится ли нам с помощью критики и редукции структурировать наше разочарование. Для того чтобы испытать преимущества этого активного, непосредственного восхищения, нужно всего лишь подчиниться позитивному импульсу преувеличения. Я читаю и перечитываю стихотворение Анри Мишо и принимаю его как выражение фобии внутреннего пространства: словно в ту крошечную келью, какой является внутреннее пространство, уже проник гнет враждебных далей. Своим стихотворением Анри Мишо соединил в нашей душе клаустрофобию и агорафобию. Он подчеркнул болезненную чувствительность границы между внутренним и внешним. Но тем самым, с точки зрения психологии, он разрушил лениво принимаемую на веру очевидность геометрических интуиций, которые психолог намеревался использовать для управления пространством души. Во внутреннем мире, говоря образно, ничего не спрятано; глубина впечатлений выражается не в том, что они заперты на дне дальних ящиков, — они всегда появляются внезапно; какой прекрасный феноменологический штрих в простой фразе поэта-символиста: «Мысль оживала, вдруг возникая венчиком цветка...»¹⁹¹.

Итак, философия воображения должна идти за поэтом и его образами вплоть до последней черты, не редуцируя экстремизма,

неотделимого от самого феномена поэтического порыва. Рильке пишет в письме Кларе: «Произведения искусства всегда создаются теми, кто смотрел в лицо опасности, кто шел в своем опыте до конца, до предела, одолеть который не дано ни одному из смертных. Чем дальше продвигаешься, тем больше жизнь становится твоей собственной, личной, единственной»¹⁹². Но есть ли необходимость искать встречи с иной «опасностью», кроме опасности писательства, самовыражения? Разве поэт не подвергает опасности язык? Разве не произносит он опасных слов? Разве поэзия — это душевных драм — не окрашена в тона чистого драматизма? Пережить — по-настоящему пережить поэтический образ — значит познать в одном из тончайших нервов становление бытия, тождественное сознанию его *неустойчивости*. Бытие здесь настолько чувствительно, что слово способно его поколебать. В том же письме Рильке замечает: «Своего рода потерянности, свойственная нам, должна быть неотъемлемой частью нашей работы».

Впрочем, образные преувеличения так *естественны*, что при всей оригинальности поэтов один и тот же импульс нередко встречаешь у разных авторов. Некоторые образы Жюль Сюпервьеля можно сопоставить с исследуемым образом Мишо. Сюпервьель также сближает клаустрофобию и агорафобию, когда пишет:

«Излишек пространства душит нас сильнее, чем его недостаток»¹⁹³.

Сюпервьеля так же знакомо и «головокружение внешнего мира» (loc. cit., p. 21). Где-то он говорит о «внутренней беспредельности». Так головокружение переходит из одного пространства в другое.

В одном из текстов Сюпервьеля, справедливо выделенном Кристианом Сенешалем в его прекрасной книге об этом поэте, *тюрьмой оказывается внешний мир*. После бесконечных скачек по южноамериканской пампе Жюль Сюпервьель пишет: «Верховой езды и свободы было слишком много, а горизонт, несмотря на нашу отчаянную скачку, оставался неизменным, — и пампа показала мне тюрьмой, самой просторной из тюрем».

IV

Если в поэзии языковая деятельность обретает полную свободу выражения, то употребление окаменелых метафор приходится контролировать. Следует ли, например, смягчить или ужесточить метафору, когда об открытом и закрытом говорится метафорически? Повторить ли нам за логиком: дверь должна быть либо открыта, либо закрыта? И найдем ли мы в этой сентенции по-настояще-

му эффективный инструмент анализа человеческих страстей? Как бы то ни было, такие инструменты анализа в каждом случае должны быть отточены. Любую метафору следует поднять на поверхность бытия, оторвать от речевой привычки и придать ей выразительную актуальность. Опасно, когда наша речь сводится к «работе корней».

Феноменология поэтического воображения как раз позволяет исследовать бытие человека как бытие некой *поверхности* — поверхности, разграничивающей область того же самого и область иного. Не будем забывать, что в этой поверхностной зоне обостренной чувствительности мы должны предварять бытие словом. Словом, обращенным если не к другим, то по крайней мере к самим себе. Мы должны также постоянно продвигаться вперед. На этом пути мир слова управляет всеми явлениями бытия, разумеется, новыми явлениями. Благодаря поэтической речи по поверхности бытия разбегаются волны новизны. А язык несет в себе диалектику открытого и закрытого. Смысл служит закрытости, поэтическая речь — открытости.

Природе наших исследований противоречат попытки резюмировать их в радикальных формулировках, определяя, например, человеческое существо как существо двусмысленное. Мы можем заниматься только философией детали. Итак, на поверхности бытия, в той области, где бытие *хочет и* проявиться *и* спрятаться, движения закрытости и открытости столь многочисленны, они так часто меняют направленность, несут столько сомнения, что мы могли бы в заключение вывести следующую формулировку: целовек есть существо приоткрытое.

V

Какое множество грез надо было бы рассмотреть при простом упоминании о Двери! Дверь — это целый космос Приоткрытого! По крайней мере, это первообраз приоткрытого, первоисток грез, сосредоточивший желания и соблазны, искушение открыть самое сокровенное, желание завоевать всех нерешительных. Дверь схематически выражает две сильных возможности, четко обозначающие два типа грез. Иногда дверь наглухо закрыта, заперта на все замки. Иногда она открыта, распахнута настежь.

Но наступает время, когда чуткость фантазии становится особенно обостренной. В майскую ночь среди стольких закрытых дверей найдется одна, чуть-чуть приотворенная. Достаточно толкнуть ее совсем легонько! Кто-то отлично смазал петли. И вот вырисовывается человеческая судьба.

А сколько дверей были дверьми колебания! В «Романсе о возвращении» Жан Пельрен, тонкий и нежный поэт, пишет:

Дверь чувствует меня и колеблется¹⁹⁴.

В одном этом стихе на предмет переносится так много душевных переживаний, что читатель, привыкший ценить объективность, увидит здесь попросту игру ума, не более. Будь это документ, восходящий к какой-нибудь древней мифологии, его восприятие встретило бы меньше затруднений. Но почему бы нам не увидеть в стихах поэта элементов спонтанной мифологии? Разве мы не способны почувствовать, что в двери воплотилось божество порога? Так ли уж необходимо углубляться в далекое, не принадлежащее нам прошлое, чтобы ощутить сакральное значение порога? «Порог — вещь священная», — верно отметил Порфирий¹⁹⁵. Минуя подобные ссылки на ученых, почему бы нам не откликнуться на сакрализацию порога в поэзии, современной поэзии, быть может, не чуждой фантазии, но солидарной с первичными ценностями?

Другой поэт, совсем не думая о Зевсе, открывает величие порога, заглянув в собственную душу.

Я ловлю себя на мысли о пороге
Как о геометрическом месте
Уходов и возвращений
В Дом Отца¹⁹⁶.

А все те двери, что заставляли нас сгорать от любопытства, что искушали нас без причины, попусту, искушали неизвестностью, не имевшей даже образа!

Кто не отыщет в памяти двери какого-нибудь кабинета Синей Бороды, которую запрещалось не только открывать — даже приоткрывать? Или — что то же самое для философии, исповедующей первичность воображения, — которую запрещалось даже воображать открытой, способной приоткрыться?

Как все конкретизируется в мире души, когда какой-нибудь предмет, простая дверь, вызывает образы колебания, искушения, желания, безопасности, гостеприимства, уважения! Рассказ обо всех дверях, которые мы закрывали и открывали, о дверях, которые нам хочется открыть вновь, был бы историей всей нашей жизни.

Но разве открывает и закрывает дверь одна и та же личность? Как глубоко коренятся в душе жесты, дающие сознание защищенности и свободы? Не эта ли «глубина» причиной тому, что они столь естественно символичны? Так, Рене Шар выбирает темой одного из стихотворений слова Альберта Великого: «Были в Гер-

мании братья-близнецы: один из них правой рукой отворял двери, а второй затворял их левой рукой». Конечно, под пером поэта такая легенда не просто отсылает нас к старине. С ее помощью поэт обостряет нашу чуткость к окружающему миру, выявляет символику в обыденной жизни. Древняя легенда целиком обновляется. Она становится достоянием поэта. Он знает, что в двери живут два «существа», что дверь пробуждает в нас две разнонаправленные грезы, что она наделена двойной символикой.

И наконец, куда, для кого открывается дверь? Открывается ли она в мир людей или в мир одиночества? Рамон Гомес де Ла Серна писал: «Двери, открывающиеся в поле, как будто дарят тебе свободу у мира за спиной»¹⁹⁷.

VI

Стоит появиться в каком-либо выражении предлогу *в*, как *реальность выражения* перестает восприниматься буквально. Мы переводим то, что считаем иносказанием, на разумный язык. Нам трудно, нам представляется несерьезным идти за поэтом, когда он говорит, к примеру, что дом прошлого живет в его собственной голове (документы будут приведены ниже). Мы тут же переводим: поэт просто хочет сказать, что *в* его памяти сохранились старые воспоминания. Преувеличение образа, переворачивающего отношения содержащего-содержимого, заставляет нас отступить перед тем, что может показаться образным бредом. Мы были бы снисходительнее, наблюдая за автоскопическими галлюцинациями, вызванными жаром. Когда мы исследуем разветвляющийся по телу лабиринт лихорадки, «домá», где она поселилась, боль, живущую в дупле зуба, мы знаем, что воображение локализует наши страдания, что оно создает и пересоздает воображаемую анатомию. Но в этой работе мы не обращаемся к многочисленным документам, которые можно было бы позаимствовать у психиатров. Мы предпочитаем подчеркнуть свой разрыв с каузализмом, отклоня всякую органическую причинность. Наша задача — обсуждение образов чистого воображения — освобожденного, освобождающего, никак не связанного с органическими побуждениями.

Документальные свидетельства абсолютной поэтики существуют. Что касается поэта, он не отступает перед разрушением логических связей. Даже не думая о том, что благоразумного человека это шокирует, вопреки простому здравому смыслу поэт живет в перевернутом масштабе, в опрокинутой перспективе внутреннего и внешнего.

Аномальный характер образа вовсе не означает, что он искусственно сконструирован. Воображение — самая естественная из всех способностей. Очевидно, образы, которые мы будем рассматривать, не вписываются в психологию проекта, пусть даже *проекта воображаемого*. Любой проект есть образно-идейная конструкция, предполагающая воздействие на реальность. Следовательно, проект не подлежит обсуждению в рамках теории чистого воображения. Образ бесполезно даже *продолжать*, бесполезно его *удерживать*. Достаточно и того, что он есть.

Итак, рассмотрим со всей феноменологической непосредственностью документы, предоставленные нам поэтами.

В книге «Там, где пьют волки» Тристан Тцара пишет:

Медлительное смирение проникает в комнату,
Обитающую во мне, в ладони покоя.
(Tzara T. Où boivent les loups, p. 24)

Для того чтобы ониризм подобного образа стал нашим богатством, наверное, прежде всего надо расположиться «в ладони покоя», то есть внутренне собраться, углубиться в самую суть покоя — блага, которое мы имеем «под рукой», не прилагая ни малейших усилий. Тогда в нас самих забьет мощный родник простого смирения, наполняющего тихую комнату. Уют комнаты станет уютom нашей души. И, соответственно, пространство души станет таким спокойным, таким простым, что оно вместит, сосредоточит в себе все спокойствие комнаты. Комната принадлежит нам — в глубине нашей души; она — внутри нас. Мы ее уже не видим. Она уже не ограничивает нас, ведь мы проникли в самую суть ее покоя, мы погружены в покой, который она нам передала. И все комнаты прошлого поместились в этой комнате. Как все просто!

На другой странице, еще более загадочной для благоразумного человека, но столь же ясной для того, кто проявляет чуткость к топоаналитическим инверсиям образов, Тристан Тцара пишет:

Солнечный базар ворвался в комнату,
А комната вторглась в гудящую голову.

Чтобы принять этот образ, услышать его, необходимо пережить странный шум, сопровождающий появление солнца в комнате, где мы находимся в одиночестве, ибо — это факт — первый солнечный луч ударает по стенам. Этот шум услышит и тот, кто — помимо факта — знает, что каждый солнечный луч — переносчик пчел. И тогда все гудит, и голова превращается в улей, улей солнечного гудения.

сок Мальте Лауридса Бригге: «А внутри у тебя уже не хватает места; и тебя чуть не тешит мысль, что в такой тесноте ничто большое не может обосноваться». Сознание своего покоя в тесном пространстве несет нечто утешительное. Рильке глубоко осознает эту тесноту во внутреннем пространстве, где все соразмерно внутренней сущности. Дальше, со следующей фразы, текст живет диалектикой: «Но снаружи — снаружи оно непредвосхитимо; и когда снаружи оно растет, оно прибывает и в тебе, не в сосудах, которые ведь отчасти тебе подвластны, не во флегме твоих безразличных органов, но в капиллярах: засасываемое этими трубочками, оно проникает в самые дальние закоулки бесконечно разветвленного твоего существа, поднимается, поднимается, превышает тебя, и ты захлебываешься, задыхаешься. Ах! И куда же, куда же тогда? Сердце выталкивает тебя наружу, тебя гонит, ты уже почти вне себя и не можешь в себя воротиться. Как раздавленный жук, ты истекаешь собою, и тебя уже не спасет твоя легкая оболочка.

О пустая ночь! И ослепшие окна во тьму! Припертые тщательно двери. Старый, перенятый, выверенный уклад — так до конца и не понятый. О, тишина на лестнице, тишина в комнатах рядом, притаившаяся под потолком тишина. И мать — единственная, эту тишину отстранявшая, когда-то в далеком детстве»^{32*}.

Мы привели этот длинный отрывок, не прерывая текста, как раз потому, что ему свойственна динамичная непрерывность. Внутреннее и внешнее не остаются здесь в геометрической оппозиции. Что это за переполненность разветвленного внутреннего пространства, откуда истекает субстанция бытия? Идет ли речь о зове внешнего мира? Быть может, внешний мир глубоко внутри, в прошлом, затерянном во мраке памяти? В какой тиши резонирует лестничная клетка? Вот приближаются в этой тиши чуть слышные шаги: мать, как прежде, не оставит без присмотра свое дитя. Ее появление возвращает конкретный, привычный смысл всем смутным, нереальным звукам. Ночь без границ — уже не пустое пространство. Повествование Рильке, теснимое бесконечными страхами, обретает мир. Но каким длинным был путь к нему! Переживание последовательности образов в их реальности, кажется, требует неослабного внимания к взаимопроникновению пространств — внутреннего и неопределенного.

Подбирая по возможности разнообразные тексты, мы старались показать: бывает, что в игре смыслов все, относящееся к простым пространственным определениям, оттесняется на второй план. Тогда оппозиция внешнего-внутреннего утрачивает коэффициент геометрической очевидности.

В заключение главы мы рассмотрим текст Бальзака, где описано стремление вступить в единоборство с пространством. Отрывок особенно интересен тем, что писатель счел нужным внести в него исправления.

В раннем варианте «Луи Ламбера» мы читаем: «Когда он таким образом напрягал все силы, он как будто переставал осознавать свое физическое бытие и жил лишь могучей игрой внутреннего мира, постоянно ощущая ее значимость; по его собственному великолепному выражению, он заставлял *пространство отступить перед ним*»¹⁹⁹.

В окончательном варианте романа мы читаем только следующее: «По его собственному выражению, он оставлял пространство позади».

Как различны эти два способа выражения! Насколько ослабевает мощь человека, противостоящего пространству, при переходе от первой формы ко второй! Как мог Бальзак сделать такую поправку! В итоге он вернулся к «индифферентному пространству». Обычно в размышлениях о бытии пространство заключают в скобки, иными словами, его «оставляют позади». Отметим как признак утраченного тонуса бытия опущенное «великолепие». Во втором выражении, по признанию автора, нет ничего *великолепного*. Ибо поистине великолепна сила, которая заставляет *пространство отступить*, выталкивает все пространство вон, вовне, чтобы существо размышляющее было свободно в своей мысли.

Феноменология круглого

I

Порой, высказываясь коротко, метафизики улавливают непосредственную истину, истину, которая от доказательств лишь потускнела бы. В этом случае метафизик сравним с поэтом; правомерно объединить его с поэтами, раскрывающими в одном стихе глубинную человеческую правду. Так, я извлекаю из огромной книги Ясперса «Von der Wahrheit»^{*} краткое суждение: «Jedes Dasein scheint in sich rund». «Всякое бытие в себе кажется круглым» (S. 50). Подкрепляя эту бездоказательную истину, высказанную метафизиком, мы приведем несколько формулировок, относящихся к разным направлениям метафизической мысли.

Ван Гог, например, без всяких комментариев написал: «Жизнь, вероятно, кругла».

Жоз Буске, не зная этих слов Ван Гога, пишет: «Ему говорили, что жизнь прекрасна. Нет! Жизнь кругла»²⁰⁰.

И наконец, хотелось бы мне узнать, где именно сказал Лафонтен: «Благодаря ореху я становлюсь совсем круглой».

Кажется, в этих четырех цитатах из столь разных источников (Ясперс, Ван Гог, Буске, Лафонтен) феноменологическая проблема поставлена четко. Мы должны решить ее, добавив другие примеры, присовокупив другие данные, причем нужно проследить за тем, чтобы эти «данные» оставались данными внутреннего опыта, независимыми от знаний о внешнем мире. Внешний мир может предоставить лишь *иллюстрации*. Необходимо еще и остерегаться, чтобы первоначальный свет сущности образа не померк из-за чрезмерной яркости этих иллюстраций. Психологу остается только держаться в стороне, так как в нашем случае перспектива психологического исследования должна быть перевернута. Перцепция не оправдывает подобных образов. Невозможно принимать их и как метафоры — подобно тому, как человека откровенного и

* «Об истине» (нем.).

простого называют «прямым». Округлость существа или округлость бытия, о которой говорит Ясперс, может явить свою непосредственную истинность только в чисто феноменологическом размышлении.

Такие образы вмещает далеко не любое сознание. Некоторые, вероятно, захотят «понять» образ, в то время как его следует прежде всего принять в самом истоке. Более того, кое-кто станет громко заявлять о своем непонимании и возражать, что жизнь, конечно же, вовсе не имеет сферической формы. Кому-то покажется удивительным, что бытие, которое мы хотим охарактеризовать в его глубинной правде, с такой наивностью отдано нами в руки геометра, осмысляющего внешнее. Возражения посыплются со всех сторон, вынуждая нас закрыть дискуссию.

А между тем отмеченные высказывания налицо. Они явно выделяются на фоне обиходного языка, им свойственно особое значение. Их не объяснишь небрежностью речи или косноязычием. За ними не стоит стремление удивить. И хотя эти высказывания так необычны, на них лежит печать первичности. Они рождаются сразу и вполне законченными. Вот почему я вижу в них феноменологическое чудо. Такие изречения обязывают нас встать на позиции феноменологии для того, чтобы судить о них, чтобы полюбить их, чтобы они стали нашими.

Эти образы начисто стирают мир, они лишены прошлого, не связаны ни с каким прежним опытом. Мы уверены в том, что они метапсихологичны. Они дают нам урок одиночества. На мгновение нужно отнести такой образ к себе лично. Восприняв его во всей неожиданности, мы обнаружим, что только о нем и думаем, что мы всецело погружены в сущность высказывания. Стоит нам подчиниться его гипнотической силе, и окажется, что нас целиком вмещает округлость бытия, что мы живем в округлости жизни, как орех, округляющийся в скорлупе. Философ, художник, поэт и баснописец предоставили нам чисто феноменологический материал. Наша задача теперь — использовать его для познания сосредоточенности бытия в своей сердцевине; нам предстоит также обогатить восприятие темы некоторыми вариациями.

II

Прежде чем обратиться к дополнительным примерам, надлежит, полагаем мы, сократить в формулировке Ясперса одно слово, что придаст ей большую феноменологическую чистоту. Итак, мы бы сказали: *das Dasein ist rund*, бытие кругло. Добавляя: «кажется круглым», мы сохраняем пару «бытие — видимость», в то время

как высказывание хочет охватить все бытие в его округлости. В самом деле, речь идет не о созерцании, но о переживании бытия в его непосредственности. Созерцание означало бы раздвоение на созерцающее существо и созерцаемое бытие. Феноменология (в той ограниченной области, где мы ее разрабатываем) должна устранить любое посредничество, любую добавочную функцию. Следовательно, для достижения максимальной феноменологической чистоты необходимо изъять из формулировки Ясперса все, что способно завуалировать ее онтологический смысл, усложнить ее истинное значение. Именно при таком условии формула «бытие кругло» станет для нас инструментом, позволяющим распознать первичность некоторых образов бытия. Подчеркнем еще раз: образы наполненной округлости помогают нам собраться внутренне, в самих себе обрести первооснову, утвердить свое бытие изнутри, из самых глубин. Ибо переживаемое изнутри, не овнешненное бытие может быть только круглым.

Нужно ли здесь упоминать о досократовской философии, ссылаться на трактовку бытия у Парменида, на его «сферу»? Говоря обобщенно, может ли философская культура послужить введением в феноменологию? Нам так не кажется. Философия сталкивает нас с идеями, взаимосвязь которых слишком сильна, чтобы мы могли, переходя от одной детали к другой, без конца вновь и вновь возвращать себя в исходное положение, как должно поступать феноменологу. Если возможна феноменология соединения идей, то надо признать, что такая феноменология не может быть элементарной. Но в феноменологии воображения мы находим как раз преимущество элементарности. Разработанный образ утрачивает первичные свойства. Так, «сфера» Парменида прошла путь чересчур длинный, чтобы этот образ мог сохраниться в своей первозданности и стать инструментом, адекватным нашему исследованию первичности образов бытия. Как устоять перед соблазном обогатить Парменидов образ бытия совершенствами геометрического бытия сферы?

Но почему мы говорим, что образ обогащается, тогда как он кристаллизуется в геометрическом совершенстве? Можно привести примеры, когда приписываемое сфере значение совершенства оказывается чисто вербальным. Вот один из таких случаев — и он может послужить контрпримером, в котором проявляется непонимание всех значений образа. Один из персонажей Альфреда де Виньи, молодой советник, просвещается, читая «Размышления» Декарта. «Иногда, — пишет Виньи, — он брал лежавшую рядом сферу и долго вертел ее в руках, погружаясь в глубочайшие научные грезы»²⁰¹. Хотелось бы знать, какие? Писатель об этом не говорит. Полагает ли он, будто чтение «Размышлений» Декарта облегчается тем, что читатель долго крутит в руках шарик? Научная мысль раз-

живается в иной плоскости, а философию Декарта не освоить с помощью объекта, хотя бы и сферы. Под пером Альфреда де Виньи слово «глубокий», как то нередко происходит, отрицает глубину.

Впрочем, кому не ясно, что, говоря об объемах, геометр ведет речь лишь о поверхностях, которыми они ограничены? Сфера геометра — полая, пустая по существу. Она не может стать для нас подходящим символом в феноменологическом исследовании наполненной округлости.

III

В этих предварительных замечаниях, без сомнения, в скрытом виде присутствует философия. Однако нам пришлось коротко на них остановиться, потому что это было полезно лично для нас, а также потому, что феноменолог должен все высказать. Тем самым мы получили возможность «дефилософизироваться», отрешиться от навыков культуры, отмежеваться от убеждений, приобретенных в ходе длительного философского изучения научной мысли. Под влиянием философии мы слишком быстро достигаем зрелости и застываем, подобно кристаллу, в зрелом состоянии. Как в таком случае можем мы надеяться без «дефилософизации» пережить те потрясения, что приносят новые образы — образы, всегда представляющие собой феномены юности бытия? Когда наш возраст позволяет фантазировать, мы не умеем объяснять, как и почему мы фантазируем. Мы становимся способными объяснить, как действует воображение, уже разучившись воображать. Значит, нужно вернуть себя в состояние незрелости.

И раз уж мы случайно увлеклись неологизмами, добавим, предваряя феноменологическое рассмотрение образов наполненной округлости, что здесь, как и во многих других случаях, мы чувствуем для себя необходимость «депсихоанализации».

В самом деле, займись мы психологическим изучением сферических образов и особенно образов наполненной округлости лет пять-десять тому назад, мы остановились бы на психоаналитических объяснениях и без труда собрали бы огромное досье, поскольку все круглое притягивает ласку. Несомненно, подобные психоаналитические объяснения правомерны в широких пределах. Но являются ли они исчерпывающими, а главное, укладываются ли они в перспективу онтологических определений? Утверждая, что бытие кругло, метафизик разом смещает все психологические определения. Он избавляет нас от прошлого — прежних грез и мыслей. Он привлекает наше внимание к актуальности бытия. Эта актуальность, совпадающая с сущностью некоего выражения, не

может быть близка психоаналитику. Такое выражение представляется ему по-человечески малозначительным именно в силу его чрезвычайной редкости. Но как раз эта редкость пробуждает внимание феноменолога и призывает его по-новому взглянуть на перспективу бытия, обозначенную метафизиками и поэтами.

IV

Приведем пример образа, лишенного какого-либо реалистического, психологического или психоаналитического смысла.

Мишле без всякой подготовки, следуя именно абсолюту образа, говорит: «Птица почти совсем шарообразна». Отбросим это «почти», придающее ненужную сдержанность формулировке, в угоду точке зрения тех, кто склонен судить на основании формы. Соприкосновение с принципом «круглого бытия» Ясперса здесь очевидно. Птица для Мишле — это наполненная округлость, округлая жизнь. В нескольких строчках комментария Мишле придает птице значение модели бытия. «Птица, почти совсем шарообразная, несомненно, есть высшее, дивное и божественное воплощение концентрации жизни. Более высокую степень цельности ни увидеть, ни даже вообразить невозможно. Сверхконцентрация, в которой заключена огромная личная сила птицы, влечет за собою, однако, крайний индивидуализм, изоляцию, социальную слабость»²⁰².

Эти строки появляются в тексте книги также в совершенной изоляции. Чувствуется, что писатель, захваченный образом «концентрации», в своих размышлениях затронул пласт, где ему известны «очаги» жизни. Конечно, он выше всякого интереса к описанию. Геометр вновь вправе удивиться, тем более что предметом размышления является птица в полете, в воздухе, и следовательно, образ стрелы мог бы здесь ассоциироваться с представлением о динамичности. Но Мишле понял сущность птицы в ее космической ситуации как централизацию жизни, всесторонне охраняемой, заключенной в живой шарик, то есть достигшей максимальной цельности. Любые другие образы, связаны ли они с формой, цветом или движением, подвержены релятивизму в сопоставлении с тем, что должно назвать птицей-абсолютом, существом круглой жизни.

Образ бытия — ибо это образ бытия, — появившийся в книге Мишле, необыкновенен. И именно потому его воспримут как нечто незначительное. Литературный критик придал ему не больше значения, чем психоаналитик. Однако же этот образ создан писателем и живет в значительном произведении. Он приобрел бы ин-

терес и смысл, если бы утвердилась философия космического воображения, исследующая центры космизма.

Какая полнота в одном лишь обозначении этой округлости, схваченной в ее концентрации, в ее мимолетности! Упомянув о ней, поэты, не знакомые друг с другом, вступают в перекилку. Так, Рильке, разумеется, не думая о тексте Мишле, пишет:

Он здесь навис, округлый птичий крик,
покинув миг, в который он возник,
и вот, как небо, он в лесу безлистом.
И этим криком все поглощено:
округа в нем лежит в оцепененье...^{33*}

Кто открыт космизму образов, заметит: центральный по сути образ птицы в стихотворении Рильке — тот же, что и у Мишле. Только он выражен в ином регистре. Круглый крик круглого существа придает небу округлость купола. И все как будто покоится в округленном пейзаже. Круглое существо распространяет округлость, распространяет покой, присущий всякой округлости.

Какой покой обретает в слове «круглый» мечтатель, грезящий словом! Как мирно округляются рот, губы, само дыхание! Ведь об этом тоже должен сказать философ, который верит в поэтическую субстанцию слова. А какая радость, какая звонкая радость для учителя, порвав со всяческим «*бытием-здесь*», начать урок метафизики утверждением: «*Das Dasein ist rund*». Бытие кругло. И потом ждать, пока утихнут раскаты этого догматического грома над головами восхищенных учеников.

Но вернемся к округлостям более скромным, более доступным.

V

Иногда, действительно, некая форма оказывается источником первых грез и дает им направление. Для художника дерево формируется как округлость. Но поэт возводит грезу на более высокую ступень. Он знает: все изолированное округляется, принимает образ сконцентрированной в себе самой сущности. Во «Французских стихотворениях» Рильке именно так живет и утверждает себя ореховое дерево. Здесь также вокруг одинокого дерева, центра вселенной, округляется купол неба, согласно закону космической поэзии.

Дерево искони
В центре всего, что в округе.

С наслаждением дерево пьет
Полной чашей небосвод.
(Poèmes français, p.169)

Конечно, у поэта перед глазами всего лишь дерево посреди равнины; он не думает о легендарном игдразиле — дереве, заключающем в себе целый космос, соединяющем землю и небо. Но образ круглой сущности следует собственному закону: ореховое дерево, по словам поэта, «гордо округлено», и потому может наслаждаться целым небесным сводом. Круглое существо окружено круглым миром.

И стихотворение растет от стиха к стиху, расширяет свое бытие. Дерево живет, мыслит, устремляется к Богу.

Вот-вот ему явится Бог.
И уверенью навстречу
Ширит дерево круг бытия,
Простирает зрелые руки.

Дерево, может быть,
Полнится мыслью внутри...

Оно растет над собой,
Придавая себе постепенно
Форму, неуязвимую
Для прихоти ветра шального.

Можно ли найти лучший документ феноменологии бытия, которое одновременно утверждает себя и развивается в своей округлости? Расширяя орбиты зеленой кроны, дерево Рильке отстаивает округлость вопреки случайностям формы, вопреки прихотливости своих движений. Здесь становление обретает множество форм во множестве листьев, но бытие ни в коей мере не подвержено рассеянию: если бы я мог надеяться когда-нибудь представить в обширном сборнике всю полноту образов бытия — образов многоликих, изменчивых и все же говорящих о постоянстве бытия, — дерево Рильке открыло бы важную главу в моем альбоме по конкретной метафизике.

¹ См.: *Minkowski E.* Vers une cosmologie. Chap. IX.

² *Nodier Ch.* Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises. Paris, 1828, p. 46. «Различные обозначения души почти у всех народов так или иначе восходят к дыханию и являются его ониматопеями».

³ *Jouve P.-J.* En miroir. Ed. Mercure de France, p. 11.

⁴ *Jean-Paul Richter.* Le Titan. Trad. Philarète — Chasles. 1878. Т. I, p. 22.

⁵ *Bergson H.* L'énergie spirituelle, p. 23.

⁶ *Pontalis J.-B.* Michel Leiris ou la psychanalyse interminable // Les temps modernes. Décembre 1955, p. 931.

⁷ *Van den Berg J.H.* The Phenomenological Approach in Psychology. An introduction to recent phenomenological Psycho-pathology (C. Thomas ed. Springfield, Illinois, U.S.A., 1955, p. 61).

⁸ *Jouve P.-J.* En miroir. Ed. Mercure de France, p. 109. Андре Шедид пишет также: «Стихотворение остается свободным. Нам не замкнуть его судьбу в темнице нашей судьбы». Поэт убежден, что «дыхание увлечет его дальше, чем желание» (Terre et poésie. Ed. G. L. M. § 14 et 25).

⁹ *Jouve P.-J.* En miroir, p. 9: «Поэзия — редкость».

¹⁰ *Jung C.-G.* La psychologie analytique dans ses rapports avec l'oeuvre poétique // Essais de psychologie analytique. Trad. Le Lay. Ed. Stock, p. 120.

¹¹ *Lescure J.* Lapidique. Ed. Galanis, p. 78.

¹² *Proust M.* A la recherche du temps perdu. Т. V: Sodome et Gomorrhe. II, p. 210.

¹³ *Richter J.-P.* Poétique on Introduction à l'esthétique. Trad. 1862. Т. I, p. 145.

¹⁴ *Jung C.-G.* Essais de psychologie analytique. Trad. Ed. Stock, p. 86. Прочитирован фрагмент из эссе «Земная обусловленность души».

¹⁵ См.: La terre et les rêveries de la volonté. Ed. Corti, p. 378 et suiv.

¹⁶ Не следует ли возратить «фиксации» ее положительный смысл, выйдя за пределы психоаналитической литературы, вынужденной, в силу ее терапевтической функции, останавливаться прежде всего на процессах «дефиксации»?

¹⁷ Мы обратимся к изучению различий между фантазией и сном в нашей последующей работе.

¹⁸ Сент-Бёв предвдвряет описание имени маркиза де Куаэн следующим замечанием. «Описывая так подробно эти места, я делаю это не совсем ради вас, мой друг, за что мне следует принести извинения. Ведь вы никогда там не бывали, а если и бывали, все равно не сможете сейчас пережить мои впечатления, увидеть все краски моими глазами. Не старайтесь представить их по моему описанию; пусть этот образ реет в вашем сознании, следуйте за ним без усилий, легкого намека вам будет достаточно» (Volupté, p. 30).

¹⁹ La terre et les rêveries du repos, p. 98.

- ²⁰ О втором положении речь пойдет ниже, см. с. 46.
- ²¹ *Jung C.G. L'homme à le découverte de son âme. Trad., p. 203.*
- ²² См.: *Poe E. Le chat noir.*
- ²³ В работе о вещественных образах «Вода и грезы» мы сталкивались с плотной, сгущенной, тяжелой водой. Таков образ воды у великого поэта Эдгара По (см. главу II).
- ²⁴ *Bosco H. L'antiquaire, p. 154.*
- ²⁵ См.: *La terre et les rêveries du repos, p. 105–106.*
- ²⁶ *Bousquet J. La neige d'un autre âge, p. 100.*
- ²⁷ *Claudel P. Oiseau noir dans le soleil levant, p. 144.*
- ²⁸ *Picard M. La fuite devant Dieu. Trad., p. 121.*
- ²⁹ Когда эта страница была написана, я прочитал в произведении Бальзака «Мелкие несчастья семейной жизни»: «Когда ваш дом трясет, как в лихорадке, когда он получает удары по килло, вы полагаете, будто вы моряк и вас покачивает зефир» (*Ed. Formes & Reflets, 1952. Т. 12, p. 1302.*)
- ³⁰ *Carouth Y. Veilleurs endormis. Ed. Debresse, p. 30.*
- ³¹ *Courthion P. Courbet raconté par lui-même et par ses amis. Ed. Cailler, 1948, Т. I, p. 278.* Генерал Валантен не позволил Курбе написать Париж-Океан. Он велел передать художнику, что тот «находится в тюрьме не для забавы».
- ³² *Bachelin H. Le serviteur. 6-е éd. Mercure de France, — с прекрасным предисловием Рене Дюмениля, где рассказано о жизни и творчестве забытого романиста.*
- ³³ *Thoreau H.-D. Un philosophe dans les bois. Trad., p. 50.*
- ³⁴ *Rimbaud A. Oeuvres complètes. Ed. Du Grand-Chêne. Lausanne, p. 321.*
- ³⁵ *Barucoa Ch. Antée. Cahiers de Rochefort, p. 5.*
- ³⁶ *Morange H. Asphodèles et pervenches. Ed. Seghers, p. 29.*
- ³⁷ См.: *Neumann E. Eranos-Zahrbuch, 1955, p. 40–41.*
- ³⁸ *Rilke R.M. Choix de lettres. Ed. Stock, 1934, p. 15.*
- ³⁹ *Schaufal R. von. Anthologie de la poésie allemande. Ed. Stock. II, p. 125.*
- ⁴⁰ Это слово приятно для глаза, но как оно режет слух во французском тексте, если произносится на английский лад!
- ⁴¹ Анри Боско прекрасно определяет этот тип грезы в краткой формулировке: «Хороша буря, когда надежно убежище».
- ⁴² *Bachelin H. Le serviteur, p. 102.*
- ⁴³ *Rilke R. M. Lettres à une musicienne. Trad., p. 112.*
- ⁴⁴ *Bosco H. Malicroix, p. 105 et suiv.*
- ⁴⁵ В самом деле, обратим внимание на то, что слово «дом» отсутствует в весьма тщательно составленном указателе нового издания книги К.-Г. Юнга «Метаморфоза души и ее символов»⁷⁷.
- ⁴⁶ *Wahl J. Poèmes, p. 23.*
- ⁴⁷ *Lafont A. Poésies. Le rêve d'un logis, p. 91.*
- ⁴⁸ *Duthil A. La pêcheuse d'absolu. Ed. Seghers, p. 20.*
- ⁴⁹ *Monteiro V. Vers sur verre, p. 115.*
- ⁵⁰ *Spyridaki G. Mort lucide. Ed. Seghers, p. 35.*
- ⁵¹ *Cazelles R. De terre et d'envolée. Ed. G.L.M., 1953, p. 23 et p. 36.*
- ⁵² См.: *Neumann E. Die Bedeutung des Erdarchetyps für die Neuzeit // Eranos-Jahrbuch, p. 12.*
- ⁵³ *Hartmann C. Nocturnes. Ed. La Galère.*
- ⁵⁴ *Laroche J. Mémoire d'été. Éd. Cahiers de Rochefort, p. 9.*
- ⁵⁵ *Char R. Fureur et mystère, p. 41.*
- ⁵⁶ *Guillaume L. Noir comme la mer. Ed. Les Letteres, p. 60.*
- ⁵⁷ *Bourdeillette J. Les étoiles dans la main. Ed. Seghers, p. 48.*
- ⁵⁸ Р. 28. См. также воспоминание об утраченном доме (р. 64).
- ⁵⁹ *Rilke R.M. Vergers. XLI.*
- ⁶⁰ *Richaud A. de. Le droit d'asile. Ed. Seghers, p. 26.*
- ⁶¹ *Rilke R. M. Les cahiers de Malte Laurids Brigge. Trad, p. 33.*

⁶² Goyen W. La maison d'haleine. Trad. Coindreau, p. 67.

⁶³ Seghers P. Le domaine public, p. 70.

Мы расширяем объем цитирования по сравнению с 1948 г., так как наше читательское воображение воодушевлено грезами, навеянными книгой Уильяма Гойена.

⁶⁴ Thoreau H.D. Un philosophe dans les bois. Trad. R. Michaud et S. David, pp. 60 et 80.

⁶⁵ Briant Th. Saint-Pol Roux. Ed. Seghers, p. 42.

⁶⁶ Saint-Pol Roux. Les féeries intérieures, p. 361.

⁶⁷ См.: La dialectique de la durée. Ed. P.U.F., p. 129.

⁶⁸ Saglio A. Maisons d'hommes célèbres. Paris, 1893, p. 82.

⁶⁹ Supervielle J. Les amis inconnus, p. 93, p. 96.

⁷⁰ Bosco H. Le jardin d'Hyacinthe, p. 192.

⁷¹ Там же, p. 173.

⁷² См.: Психоанализ огня.

⁷³ Benvenuta. Rilke et Benvenuta. Trad., p. 30.

⁷⁴ De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants. Guide catalogue illustré d'une exposition au Musée pédagogique (1949), commenté par le Dr. F. Minkowska. Article de M-me Balif. p. 137.

Бергсон ссылается на «Материю и память», гл. II и III.

⁷⁶ См.: «Прикладной рационализм»^{10*}, гл. «Интерконцепты».

⁷⁷ См.: Bosco H. Monsieur Carre-Benoît à la campagne, p. 90.

⁷⁸ Loc. cit., p. 126.

⁷⁹ Wartz C. Paroles pour l'autre, p. 26.

⁸⁰ Milosz O.W. Amoureuse initiation, p. 217.

⁸¹ Цит. по: Béguin A. Eve, p. 49.

⁸² Rimbaud A. Les étrennes des orphelins.

⁸³ Breton A. Le revolver aux cheveux blancs, p. 110.

Другой поэт пишет:

В мертвом белье стенных шкафов
Я ищу сверхъестественное.

(Rouffange J. Deuil et luxe du coeur. Ed. Rougerie).

⁸⁴ Tourville A. de. Jabadao, p. 51

⁸⁵ Vigée C. Loc. cit, p. 161.

⁸⁶ Paulme D. Les sculptures de l'Afrique noire. P.U.F., collection «L'œil du connaisseur», 1956, p. 12.

⁸⁷ Hellens F. Fantômes vivants, p. 126. Ср.: в «Маленьких стихотворениях в прозе» Бодлер говорит об «эгоисте, закрытом, как сундук» (Les petits poèmes en prose, p. 32).

⁸⁸ Goll C. Rilke et les femmes, p. 70.

⁸⁹ В письме к Обанелю Малларме говорит: «Каждый человек несет в себе тайну, многие умирают, так и не открыв ее; они уже никогда ее не откроют, ибо они умерли: нет больше ни тайны, ни их самих. Я умер и воскрес с драгоценным ключом от моего последнего духовного тайника. Отныне, свободный от внешних впечатлений, я волен открыть его, и тайна воспарит в изумительно прекрасное небо» (письмо от 16 июля 1866 г.).

⁹⁰ Richard J.-P. Le vertige de Baudelaire // Critique. № 100—101, p. 777.

⁹¹ Cros Ch. Poèmes et proses. Ed. Gallimard, p. 87.

стихотворение «Ларец» («Le meuble») из сборника «Сандаловый ларец» («Le coffret de Santal») посвящено г-же Моте де Флёрвиль.

⁹² Supervielle J. Gravitations, p. 17.

⁹³ Bousquet J. La neige d'un autre âge, p. 90.

⁹⁴ См.: «Земля и грезы о покое», гл. I, и «Формирование научного разума». «К вопросу о психоанализе объективного познания», гл. VI.

⁹⁵ Hugo V. Notre-Dame de Paris. Liv. IV. § 3.

⁹⁶ Vlaminc. Poliment, 1931, p. 52.

⁹⁷ Paré A. Le livre des animaux et de l'intelligence de l'homme // Œuvres complètes.

Ed. J.-F. Malgaigne. T. III, p. 740.

⁹⁸ *Landsborough-Thomson A.* Les oiseaux. Trad. Ed. Cluny, 1934, p. 104.

⁹⁹ *Theuriet A.* Colette, p. 209.

¹⁰⁰ *Charbonneaux-Lassay L.* Le bestiaire du Christ. Paris, 1940, p. 489.

¹⁰¹ *Toussenel A.* Le monde des oiseaux. Ornithologie passionnelle. Paris, 1853, p. 32.

¹⁰² *Lequenne F.* Plantes sauvages, p. 269.

¹⁰³ *Thoreau H.-D.* Un philosophe dans les bois. Trad. p. 227.

¹⁰⁴ *Van Gogh V.* Lettres à Théo, p. 12.

¹⁰⁵ *Vincelot.* Les noms des oiseaux expliqués par leurs mœurs ou essais étymologiques sur l'ornithologie. Angers, 1867, p. 233.

¹⁰⁶ *Caubère J.* Déserts. Ed. Debresse. Paris, p. 25.

¹⁰⁷ *Michelet J.* L'oiseau. 4e éd., 1858, p. 208 et suiv. Жубер пишет: «Полезно было бы исследовать, нет ли какой-либо аналогии между формами, которые придает гнезду птица, никогда гнезд не видевшая, и ее внутренним строением» (*Joubert J.* Pensées. II, p. 167).

¹⁰⁸ *Rolland R.* Colas Breugnon, p. 107.

¹⁰⁹ *Shedrow A.* Berceau sans promesses. Ed. Seghers, p. 33. Автор говорит также: «Я мечтал о гнезде, где уже не спят времена».

¹¹⁰ *Cahiers G.L.M.* Automne 1954. Trad. André du Bouchet, p. 7.

¹¹¹ См.: *Monod-Herzen E.* Principes de morphologie générale. — Ed. Gauthier-Villars, 1927. T. I, p. 119:

«Раковины представляют бесчисленное множество примеров спиралеобразных поверхностей, где линии швов между последовательными витками образуют спиральные винты». Геометрия павлиньего хвоста еще более воздушна: «Глазки полукружия павлиньего хвоста располагаются в точках пересечения двойного пучка спиралей — по всей вероятности, архимедовых» (Т. I, p. 58).

¹¹² *Valéry P.* Les merveilles de la mer. Les coquillages. Collect. «Isis». Ed. Plon, p. 5.

¹¹³ *Baltrusaitis J.* Le moyen âge fantastique. Ed. Colin, p. 57.

¹¹⁴ Loc. Cit., p. 56. «На монетах Атрии голова женщины с развевающимися волосами — быть может, самой Афродиты — появляется из круглой раковины».

¹¹⁵ *Vallemont, abbé de.* Curiosités de la nature et de l'art sur la végétation ou l'agriculture et le jardinage dans leur perfection. Paris, 1709. I Partie, p. 189.

¹¹⁶ Шарбонно-Лассе цитирует Платона, Ямвлиха и отсылает к книге: *Magnien V.* Les mystères d'Eleusis, VI. Payot.

¹¹⁷ См.: La formation de l'esprit scientifique¹⁸. Ed. Vrin, p. 206.

¹¹⁸ Le spectacle de la nature, p. 231.

¹¹⁹ *Binet L.* Secrets de la vie des animaux. Essai de physiologie animale. P.U.F, p. 19.

¹²⁰ *Landrin A.* Les monstres marins. 2-e ed. Hachette, 1879, p. 16.

¹²¹ *Duhamel G.* Confession de minuit. Chap. VII.

¹²² *Alexandre M.* La peau et les os. Ed. Gallimard, 1956, p. 18.

¹²³ *Puel G.* Le chant entre deux astres, p. 10.

¹²⁴ *Landrin A.* Les monstres marins, p. 15. Ту же басню упоминает и Амбруаз Паре (Oeuvres complètes. T. III, p. 776). Маленький краб-помощник держится, «подобно портье, при входе в ракушку». Когда рыба заплывла внутрь, укушенный моллюск захлопывает раковину, а затем «оба вместе грызут и поедают добычу».

¹²⁵ *Palissy B.* Recepte véritable. Ed. Bibliotheca romana, p. 151 et suiv.

¹²⁶ *Rouquier R.* La boule de verre. Ed. Seghers, p. 12.

¹²⁷ Recepte véritable, p. 78.

¹²⁸ *Arnaud N.* L'état d'ébauche. Paris, 1950.

¹²⁹ См.: La revue de culture européenne. 4e trimestre 1953, p. 259.

¹³⁰ *Arnaud N.* L'état d'ébauche.

¹³¹ *Hughes.* Un cyclone à la Jamaïque. Plon, 1931, p. 133.

¹³² См.: *Leiris M.* Biffures, p. 9.

¹³³ См.: Journal de psychologie. Avril-juin 1947, p. 169.

¹³⁴ Сколько людей, съев яблоко, принимаются за зернышки! Невинную страсть лущить зернышки, дабы насладиться ими в полной мере, в обществе подавляют. А какое множество мыслей, трез вызывает у нас вкушение проросших семян!

¹³⁵ *Boissy P. de*. Main première, p. 21.

¹³⁶ См.: *La formation de l'esprit scientifique*^{116 18*}.

¹³⁷ *L'oeuf dans le paysage*. Ed. Métamorphoses, Gallimard, p. 105.

¹³⁸ *Peyre de Mandiargues A.* Marbre. Ed. Laffont, p. 63.

¹³⁹ *Hugo V.* Le Rhin. Ed. Hetzel. T. III, p. 98.

¹⁴⁰ Роман «Нильс Люне» был настольной книгой Рильке.

¹⁴¹ *Breton A.* Le revolver aux cheveux blancs, p. 122.

¹⁴² *Paris G.* Le petit Poucet et la Grande Ourse. Paris, 1875, p. 22.

¹⁴³ Отметим все же, что некоторые из больных неврозом утверждали, будто видели, как микробы терзают их тело.

¹⁴⁴ *Bureau N.* Les mains tendues, p. 25.

¹⁴⁵ *Supervielle J.* Gravitations, p. 183–185.

¹⁴⁶ *Baudelaire Ch.* Curiosités esthétiques, p. 429.

¹⁴⁷ Loc. cit., p. 316.

¹⁴⁸ *Bousquet J.* Le meneur de lune, p. 162.

¹⁴⁹ *Cadour R.-G.* Hélène ou le règne végétal. Ed. Seghers, p. 13.

¹⁵⁰ *Bureau N.* Les mains tendues, p. 29.

¹⁵¹ *Vigée C.* Loc. cit., p. 68.

¹⁵² *Moreau (de Tours) J.* Du haschisch et de l'aliénation mentale. Etudes psychologiques. Paris, 1845, p. 71.

¹⁵³ *Masson L.* Icare ou le voyageur. Ed. Seghers, p. 15.

¹⁵⁴ *Daumal R.* Poésie noire, poésie blanche. Ed. Gallimard, p. 42.

¹⁵⁵ *Picard M.* Die Welt des Schweigens. — Zurich, Rentsch Verlag, 1948. Le monde du silence. Trad. J. J. Anstett. Paris, P.U.F., 1954.

¹⁵⁶ См.: *Supervielle J.* L'escalier, p. 124.

«Даль захватывает меня в свой подвижный плен».

¹⁵⁷ *Albert-Birot P.* Les amusements naturels, p. 192.

¹⁵⁸ *Brosse M. et Th.* L'éducation de demain, p. 255.

«Лесной характер означает закрытость и одновременно открытость со всех сторон» (*Peyre de Mandiargues A.* Le lis de mer, 1956, p. 57).

¹⁵⁹ *Jouve P.-J.* Lyrique. Ed. Mercure de France, p. 13.

¹⁶⁰ *Ménard R.* Le livre des arbres. Ed. Arts et Métiers graphiques. Paris, 1956, p. 6 et 7.

¹⁶¹ *Rounpel G.* La campagne française. Chap. «La forêt». Ed. Club des Libraires de France, p. 75 et suiv.

¹⁶² См.: *La terre et les rêveries de la volonté*. Chap. XII. § VII «La terre immense».

¹⁶³ Слово *vaste*, однако, не упомянуто в прекрасном указателе, завершающем работу: *Fusées et journaux intimes*. Ed. Jacques Crépét (Mercure de France).

¹⁶⁴ *Baudelaire Ch.* Le mangeur d'opium, p. 181.

¹⁶⁵ *Baudelaire Ch.* Les paradis artificiels, p. 325.

¹⁶⁶ Loc. cit., p. 169; p. 172; p. 183.

¹⁶⁷ *Baudelaire Ch.* Curiosités esthétiques, p. 221.

¹⁶⁸ *Baudelaire Ch.* L'art romantique, p. 369.

¹⁶⁹ *Baudelaire Ch.* Les paradis artificiels, p. 169.

¹⁷⁰ *Baudelaire Ch.* Journaux intimes, p. 28.

¹⁷¹ Loc. cit., p. 33.

¹⁷² *Baudelaire Ch.* L'art romantique, § X.

¹⁷³ См.: *Poe E.* La puissance de la parole // *Nouvelles histoires extraordinaires*. Trad. Ch. Baudelaire, p. 238.

¹⁷⁴ У Виктора Гюго ветер огромен. Ветер говорит:

Я — тот прохожий великан, огромный, непобедимый и пустой.
(*Dieu*, p. 5.)

В трех последних словах (*vaste, invincible, vain*) при произнесении «v» губы почти неподвижны.

¹⁷⁵ *Picard M.* Der Mensch und das Wort, p. 14. Само собой разумеется, такая фраза не должна переводиться, поскольку она требует, чтобы мы прислушались к звучанию немецкого языка. В каждом языке есть свои вокально значимые слова.

¹⁷⁶ *Supervielle J.* L'escalier, p. 106.

¹⁷⁷ *Bosco H.* Antonin, p. 13.

¹⁷⁸ *Goll C.* Rilke et les femmes, p. 63.

¹⁷⁹ *Supervielle J.* L'escalier, p. 123.

¹⁸⁰ *Bousquet J.* La neige d'un autre âge, p. 92.

¹⁸¹ *Bosco H.* Hyacinthe, p. 18.

¹⁸² *Loti P.* Un jeune officier pauvre, p. 85.

¹⁸³ *Diolé Ph.* Le plus beau désert du monde. Albin Michel, p. 178.

¹⁸⁴ Анри Боско также пишет: «В скрытой пустыне, что мы носим в себе, вместившей пустыню песков и камней, пространство души затеряно в бескрайнем необитаемом просторе, исполняющем скорби одиночество на земле». (*L'antiquaire*, p. 228.) См. также p. 227.

В другом произведении, оказавшись на пустынном плато — равнине, соприкасающейся с небом, — великий мечтатель, автор «Гиацинта», передает глубинное ощущение миметизма пустыни внешнего мира и душевной пустыни: «Вновь во мне простиралась пустота, я был пустынею в пустыне». Поэтическая медитация завершается на такой ноте: «У меня уже не было души» (*Hyacinthe*, p. 33, 34).

¹⁸⁵ *D'Annunzio G.* Le feu. Trad., p. 261.

¹⁸⁶ *Hyppolite J.* Commentaire parlé sur la Verneinung de Freud // La Psychanalyse. № 1, 1956, p. 35.

¹⁸⁷ Ипполит освещает глубинное психологическое изменение отрицания в денегации. В дальнейшем мы дадим примеры такого изменения на простом уровне образов.

¹⁸⁸ Спираль? Выталкивайте геометрию за дверь философских интуиций — она влезет в окно.

¹⁸⁹ *Michaux H.* Nouvelles de l'étranger. Ed. Mercure de France, 1952, p. 91.

¹⁹⁰ Другой поэт сказал: «Подумай: одно лишь слово, одно имя — и стены твоей силы падут». (*Reverdy P.* Risques et périls, p. 23.)

¹⁹¹ *Fontainas A.* L'ornement de la solitude. Mercure de France, 1899, p. 22.

¹⁹² *Lettres.* Ed. Stock, p. 167.

¹⁹³ *Supervielle J.* Gravitations, p. 19.

¹⁹⁴ *Pellerin J.* La romance du retour. N.R.F., 1921, p. 18.

¹⁹⁵ *Porphyre.* L'antre des nymphes. § 27.

¹⁹⁶ *Barraut M.* Dominicale. I, p. 11.

¹⁹⁷ *Gomes de La Serna R.* Echantillons. Ed. Cahiers verts. Grasset, p. 167.

¹⁹⁸ *Blanchot M.* L'arrêt de mort, p. 124.

¹⁹⁹ Ed. Jean Pommier, Corti. P. 19.

²⁰⁰ *Bousquet J.* Le meneur de Lune, p. 174.

²⁰¹ *Vigny A. de.* Cinq-Mars. Chap. XVI.

²⁰² *Michelet J.* L'oiseau, p. 291.

Примечания переводчика

Перевод выполнен по изданию: *Bachelard G.* La poétique de l'espace. PUF., 1958.

^{1*} Башляр имеет в виду свою пенталогию, посвященную поэтике стихий. В нее входят:

La psychanalyse du feu (в русском переводе: Психоанализ огня / Пер. Н.В. Кисловой. М.: Издательская группа «Прогресс», 1993; Психоанализ огня / Пер. А.П. Козырева. М.: Гнозис, 1993),

L'eau et les rêves (Вода и грезы / Пер. Б.М. Скуратова. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998),

L'air et les songes (Грезы о воздухе / Пер. Б.М. Скуратова. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999),

La terre et les rêveries de la volonté (Земля и грезы воли / Пер. Б.М. Скуратова. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2000),

La terre et les rêveries du repos. (Земля и грезы о покое / Пер. Б.М. Скуратова. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2001).

^{2*} Вероятно, Башляр имеет в виду работу «Poétique de la rêverie».

^{3*} Цитата из стихотворения Жерара де Нерваля «El desdichado»:

Я — Сумрачный, я — Безутешный, я — Вдовец,

Я Аквитанский Князь на башне разоренной...

См.: *Нерваль Ж. де* / Пер. с франц. и вступление М.Кудинова // Иностранная литература. 1974. № 1, с. 170.

^{4*} *Albert-Birot P. Les amusements naturels.* p. 217.

^{5*} Здесь для нас важен именно тот поэтический текст, который находится перед глазами Башляра (*Rilke R.M. Les Lettres. 4^e année. № 14-15-16, p. 11*) — в данном случае переложение стихотворения Рильке на французский язык, предпринятое Клодом Виже. Это стихотворение автор будет цитировать еще не раз (с. 174, 175) и потому кажется уместным привести полный перевод оригинала, сделанный В.Летучим.

Почти все вещи в соприкосновенье,
мольба всех перемен: запечатлеть!
День, коему не придавал значенья,
подарком может обернуться впредь.

Кто наш доход считает? Что берем
мы, расставаясь с прошлыми годами?
Что каждый раз испытываем сами,
когда в других себя мы узнаем?

Что в час тоски дарит спасенье нам? —
О дом, о поле, о вечерний свет!
Ты вдруг подносишь их к своим глазам
и обнимаешь, обнятый в ответ.

Пространство, что для всех вещей одно, —
внутрипространство. И сквозь нас летят
ветра и птицы. Дереву я рад —
и трепетно во мне растет оно.

Я хлопочу — и дом во мне встает.
Боюсь — и страж во мне настороже.
Люблю — и в радостных слезах уже
творение мое во мне поет.

(*Рильке Р.М. Стихотворения (1906—1926).* Харьков — Москва, 1999, с. 308).

^{6*} *Eluard P. Dignes de vivre.* Ed. Julliard, 1941, p. 115.

^{7*} Башляр ссылается на франц. перевод: *Jung C.-G. Métamorphose de l'âme et de ses symboles*. Trad. Yves Le Lay.

^{8*} Цит. по: Записки Мальте Лауридса Бригге / Пер. Е.Суриц // *Рильке Р.М.* Проза. Письма. Харьков — Москва, 1999, с. 20.

^{9*} Вольная цитата из стихотворения Рильке (см. с. 65).

^{10*} Работа Башляра: *Bachelard G. Le rationalisme appliqué*. P., 1949.

^{11*} Подарки сирот к новому году / Пер. М.Кудинова // *Рембо А.* Стихи. М.: 1982.

^{12*} Записки Мальте Лауридса Бригге / Пер. Е.Суриц // *Рильке Р.М.* Проза. Письма. Харьков — Москва, 1999, с. 110.

^{13*} Строчка из стихотворения «Ворон» Э.По.

^{14*} *Goll Y. Tombeau du père // Poètes d'aujourd'hui*. 50. Ed. Seghers, p. 156;

Ganzo R. L'œuvre poétique. Ed. Grasset, p. 63.

^{15*} Цит. по: *Гюго В.* Собор Парижской Богоматери. Кн. IV, § III. Пер. Н.А.Коган. М., 1947, с. 129–130.

^{16*} *Herder J.G. L'histoire de la poésie des Hébreux*. Trad. Carlowitz, p. 269.

^{17*} См.: *Jung C.G. Psychologie und Alchimie*. S. 86.

^{18*} Работа Башляра («Формирование научного разума»).

^{19*} *Blanchard M. // Le temps de la poésie*. G.L.M. Juillet, 1948, p. 32.

^{20*} *Rilke R.M. Ma vie sans moi*. Trad. Armand Robin.

^{21*} Диафуарус — персонаж комедии Мольера «Мнимый больной» (лекарь, пересыпающий свою «ученую» речь латынью).

^{22*} «Колесница», а также «Воз», «Телега» и т.п. — народные названия Большой Медведицы. Сравнение Большой Медведицы с возом или колесницей встречается почти у всех народов (см.: Историко-астрономические исследования. Вып. 7. М., 1961, с. 113).

^{23*} Из стихотворения «Моя богема».

^{24*} Цит. пер. А.Шараповой // *Рембо А.* Поэтические произведения в стихах и прозе. М.; Радуга, 1988.

^{25*} *Vallès J. L'enfant*, p. 238.

^{26*} Строчка из стихотворения П.Верлена «Искусство поэзии».

^{27*} Строка из сонета Ш.Бодлера «Соответствия». В переводе В.Левика это место передано так:

Подобно голосам на дальнем расстоянии,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет...
(Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1970, с. 20).

^{28*} См. примечание ^{5*}.

^{29*} Цит. по: *Торо Г.Д.* Уолден, или Жизнь в лесу / Пер. З.Е.Александровой. М.: 1980, с. 220.

^{30*} *Eluard P. Les yeux fertiles*, p. 42;

Jouve P.-J. Lyrique, p. 59;

Colette. Prisons et paradis. Ed. Ferenczi, p. 79.

^{31*} Особое внимание автора к языковым аспектам философии побуждает нас сделать следующее замечание. Надо иметь в виду, что франц. отглагольное существительное l'être (бытие) обладает целым спектром значений: бытие — сущее — существо — сущность. Немаловажно и совпадение формы существительного с инфинитивом глагола «быть» (être).

^{32*} Цит. по: Записки Мальте Лауридса Бригге / Пер. Е. Суриц // *Рильке Р.М.* Проза. Письма. Харьков — Москва, 1999, с. 49.

^{33*} Страх. Пер. В. Куприянова // *Рильке Р.М.* Стихотворения / Сост. В. Куприянов. М., 1999, с. 77.

Пламя свечи

Предисловие

I

В этой книге, посвященной простым грезам, небольшой по объему и не слишком претендующей на научность, мы хотели бы, не ограничивая себя рамками какого-либо исследовательского метода, в ряде коротких глав выразить мысль о том, как обновляются грезы мечтателя при созерцании одинокого языка пламени. Из всех побуждающих грезить явлений действительности пламя — величайший *вдохновитель образов*. Оно дает мощный импульс нашему воображению. Когда мы смотрим на пламя и начинаем мечтать, воспринимаемое превращается в ничто по сравнению с тем, что мы воображаем. Пламя вносит свою стихию метафор и образов в область размышлений самого разного плана. Возьмите его в качестве субъекта предложения, выражающего проявление жизни, и вы увидите, что оно придаст этому предложению оттенок живости и воодушевления. Склонный к обобщениям философ выражает эту мысль с присущим ему догматическим спокойствием: «То, что можно назвать *Жизнью* в любых формах и во всех живых существах, есть один и тот же дух, единственное в своем роде пламя»¹. Но такое общее положение слишком быстро достигает цели. Дать же почувствовать функцию вдохновителя воображения, осуществляемую воображаемым пламенем, мы должны скорее во множественности и во всех деталях образов. В таком случае в словарь психолога должен войти глагол «воспламенять». Он управляет всей областью мира экспрессии. Образ языка пламени воспламеняет психику, он дает ту силу возбуждения, которую должна раскрывать философия поэтического. Благодаря пламени, понятому как объект грез, самые холодные *метафоры* становятся действительными *образами*. В то время как метафора часто не более чем перестановка идей в стремлении найти другое или лучшее выражение, образ, истинный образ, когда он является первичной жизнью в воображении, покидает реальный мир,

уходя в мир воображения, в воображаемый мир. Благодаря родившемуся в воображении образу мы познаем тот абсолю́т грез, каким является *поэтическая греза*. Соответственно, как мы это пытались доказать в нашей последней книге — хотя может ли книга до конца высказать убеждения автора? Мы познаем наше производящее грезы, грезящее сущее. Счастливый своей мечтой, активный в своих грезах, грезовидец заключает в себе истину бытия, будущее человеческого бытия.

Среди всех образов образы пламени — как наивные, так и самые утонченные, как мудрые, так и безумные — в наибольшей степени несут на себе печать поэтического. Грезовидец пламени — это поэт в потенции. Грезы при созерцании пламени — это грезы, способные повергать в восхищение. Любой грезовидец пламени переживает состояние первозданной грезы. Это первоначальное восхищение уходит своими корнями в наше далекое прошлое. Мы питаем к пламени естественное, можно даже сказать, врожденное восхищение. Оно усиливает в нас удовольствие от созерцания, открывает нам нечто по ту сторону того, что мы видим каждый день. Оно заставляет нас всматриваться в мир.

Пламя призывает нас вернуться к первоначальному видению; мы храним о нем тысячу воспоминаний, мы грезим о нем как личности, обладающие чрезвычайно древней памятью, и все же мы грезим о нем как все, мы отдаемся воспоминаниям так же, как и другие — итак, следуя *неизменным законам* грез, рождающихся в созерцании пламени, грезовидец живет в прошлом — не только своим — в прошлом первых пожаров мира.

II

Таким образом, созерцание пламени увековечивает непреходящий характер первичных грез. Оно отделяет нас от мира и делает более величественным мир грезовидца. Пламя само по себе обладает самодовлеющим присутствием, но когда мы оказываемся около него, наши грезы улетают далеко, очень далеко: «Мы забываемся в грезах». Вот оно пламя, маленькое и хрупкое, борющееся за поддержание своего бытия, — и мечтатель уже далеко отсюда, он теряет свое собственное существо, высоко, слишком высоко воспаряя в своих грезах, — он грезит о мире.

Пламя — это целый мир для погруженного в одиночество человека.

Если грезовидец пламени говорит о нем, то он говорит о самом себе и становится поэтом. Возвышая мир, судьбу мира, размышляя над судьбой пламени, грезовидец делает более возвы-

шенным и язык, поскольку язык выражает простоту мира. Благодаря такому панкализирующему¹ выражению сама психика возвышается, воспаряет. Размышления, проходящие под знаком пламени, являются для психики той пищей, благодаря которой она растет по вертикали. Что касается «воздушной пищи», которая может быть противопоставлена «пище земной», то нет более действенного принципа, способного придать витальный смысл поэтическим определениям. Мы вернемся к этим определениям в особой главе, чтобы проиллюстрировать тот урок, который дает нам пламя: гореть все ярче, как можно ярче, чтобы обрести уверенность в том, что даришь свет.

Для достижения этих «высот психики» нужно «раздувать» все впечатления, наполняя их поэтической материей. Мы думаем, что этого поэтического наполнения будет достаточно, чтобы можно было надеяться придать единство грезам, объединяемым нами под знаком свечи. Эта монография могла бы иметь подзаголовок: «Поэзия пламени». Поскольку же мы стремимся следовать здесь только линии грез, мы должны подчеркнуть отличие этой монографии от книги более общего плана, которую мы надеемся опубликовать под заглавием «Поэтика огня».

III

Ставя рамки своему исследованию, ограничивая себя единством одного примера, мы надеемся достичь *эстетики конкретного*, эстетики, которая не стала бы результатом философской полемики, которая не была бы рационализирована рядом простых общих идей. Одно только пламя само по себе может конкретизировать существо всех своих образов, существо всех своих фантомов.

Объект — пламя! — притягивающий к себе литературные образы, столь прост, что мы надеемся, что сможем определить общность типов воображения. Благодаря литературным образам пламени сюрреализм имеет некоторую гарантию обрести основания в реальности! Наиболее фантастические образы пламени сходятся в одной точке. Благодаря какому-то необыкновенному преимуществу они становятся истинными.

Парадокс нашего исследования литературного воображения, заключающийся в том, что мы стремимся обрести реальность через слово, хотим обрисовать ее в речи, — этот парадокс может быть преодолен. *Образы, нашедшие свою словесную форму*, выражают то чрезвычайное волнение и возбуждение, которое передается нашему воображению от обычного языка пламени.

Мы должны объяснить другой парадокс. Не заключается ли в нашем желании переживать литературные образы, которые мы наполняем всем их актуальным смыслом, желании, сопровождаемом более серьезной претензией доказать, что поэзия — это активная сила сегодняшней жизни, — не заключается ли здесь еще один ненужный парадокс, проявляющийся в том, что мы располагаем под знаком свечи так много грез? Мир движется все быстрее, век ускоряет свой бег. Сейчас не время огарков и свечей. Вышедшие из употребления вещи привлекают к себе лишь отжившие грезы.

На это возражение есть простой ответ: сны и грезы не модернизируются так же быстро, как наши действия. Наши грезы — это подлинные *психические привычки*, в чрезвычайной степени укорененные в нашем сознании. Активная жизнь почти не затрагивает их. Для психолога было бы интересно проследить те пути, которыми идет давно укоренившаяся в нас привычка.

Грезы, навеянные язычком пламени, приведут нас к последним пределам привычного. Кажется, будто в нас есть сумрачные уголки, которые могут вынести лишь мерцающий огонь. Чувствительное сердце тянется к хрупким ценностям. Оно чувствует свою общность с отстаивающими себя ценностями, в частности с борющимся против мрака слабым огоньком. Таким образом, наши грезы, родившиеся при созерцании *маленького язычка пламени*, сохраняют психологическую реальность в сегодняшней жизни. Они обладают смыслом, можно даже сказать, своей функцией. Действительно, они могут дать психологии бессознательного всю систему образов, с помощью которой можно мягко, естественно, не провоцируя чувства загадочного, обратиться к грезящему существу с вопросом. Благодаря грезам, навеянным маленьким язычком пламени, грезовидец чувствует себя в безопасности, бессознательное грезящего — это его убежище. Грезовидец — двойник нашего существа, светотень нашей мыслящей сущности — обретает в грезах пламени убежище своего бытия. Тот, кто доверился грезам пламени, откроет эту психологическую истину: именно проникнутое покоем бессознательное, свободное от кошмаров, пребывающее в равновесии со своими грезами, и является светотенью психики, или, точнее, психикой светотени. Образы свечи учат нас любить эту светотень глубинного видения. У Грезовидца, стремящегося познать себя как грезящее существо, далекое от ясности мысли, у такого грезовидца, как только он начинает любить свои грезы, появляется искушение дать формулу эстетики этой психической светотени.

Грезовидец у лампы инстинктивно понимает, что образы мерцающего света — это ночники нашей глубинной природы. Их мерцание становится невидимым, когда работает наша мысль, когда сознание обретает полную ясность. Но когда сознание отдыхает, начинают бодрствовать образы.

Осознание светотени сознания обладает таким самодовлеющим присутствием — длящимся присутствием, — что грезящее существо ждет от него пробуждения — пробуждения бытия. Жан Валь проникся этой истиной, он высказывает это в следующем стихе:

О свет мерцающий, источник, нежная заря².

V

Таким образом, мы предлагаем перенести эстетическое значение светотени в изобразительном искусстве в область эстетических ценностей психики. Если бы нам это удалось, мы бы в какой-то степени избавились от всего, что есть сниженного, унизительного в понятии бессознательного. Тени бессознательного так часто подчеркивают значимость мира отблесков, в котором грезы обретают столько счастья! Этот переход из мира красок в мир психологии предчувствовала Жорж Санд. В примечании к тексту романа «Консуэло» она пишет, имея в виду светотень: «Я часто спрашивала себя, в чем заключается эта красота и как я могла бы *описать*³ ее, если хочу, чтобы ее секрет был понят душой другого человека. Как! Меня могут спросить, как могут внешние объекты без красок и форм, не обладая определенным порядком и ясностью, обрести такой облик, который будет говорить многое глазам и уму? Только художник в состоянии мне ответить: “Да, я это понимаю”. Он вспомнит “Погруженного в размышления философа” Рембрандта: большую комнату во мраке, бесконечную, непонятным образом вращающуюся лестницу; смутные проблески света на картине, эту невыразимую и в то же время с чрезвычайной отчетливостью написанную сцену, мощь красок рассыпанных по полотну, которое, в сущности, заполнено лишь светло-коричневой и темно-коричневой краской; он вспомнит магию светотени, игру света, распределенного по поверхности самых незначительных предметов — стула, кувшина, медной вазы. И вот эти предметы, казалось бы не достойные заинтересованного взгляда и в еще меньшей степени художественного изображения, становятся столь интересными, столь прекрасными в своем роде, что вы не можете оторвать от них глаз, они существуют и достойны того, чтобы существовать»⁴.

Жорж Санд видит проблему, ставит проблему: вопрос не в том, как написать красками на полотне эту светотень (ведь это — привилегия великих художников), а в том, как описать ее, как выразить ее словами на листке бумаги. А мы хотели бы пойти еще дальше: каким образом *вписать* эту светотень в психику как раз на границе психики темно-коричневого и психики более светлых тонов.

Действительно, в этом заключается проблема, которая мучает меня вот уже двадцать лет, с тех пор, как я начал писать книги о Грезе. И я не могу выразить ее лучше, чем это сделала Жорж Санд в своем коротком примечании. Можно сделать вывод, что светотень психики — это грезы, грезы спокойные, успокаивающие, грезы приверженные своему центру, высвеченные в своем центре, не связанные в своем содержании, но всегда несколько переливающиеся через край и пропитывающие свои сумерки светом. Мы ясно видим в самих себе, и однако мы грезим. Мы не можем пожертвовать всем светом, мы не хотим стать игрушкой, жертвой этого переходящего в ночь забытья, которое выдает нас со связанными руками и ногами грабителям психики, тем разбойникам, населяющим чащи ночного сна, какими являются полные драматических перипетий ночные кошмары.

Поэтический аспект грез дает нам возможность подойти к этому полному золотого света состоянию психики, сохраняющему для нашего сознания ритм бодрствования. Грезы, которые навевают нам пламя свечи, сплетаются в картины. Пламя поддерживает нас в том осознании грез, которое не дает нам потерять состояние бодрствования. Можно заснуть перед очагом. Но невозможно заснуть, созерцая пламя свечи.

VI

В недавно вышедшей книге^{2*} мы пытались установить разницу между грезами и ночным сном. В ночном сне царит фантастическое освещение. Все предстает в неверном свете. Часто все здесь видно слишком ясно. Сами тайны обрисованы четкой линией. Сцены ночного сна предстают перед нами столь отчетливо, что этот сон легко становится достоянием литературы, — литературы, но ни в коем случае не поэзии. Ночной сон дает литературе фантастического те схемы, на основе которых творит *animus*^{3*} писателя. Именно на уровне *animus* психоаналитик изучает образы сна. Для него образ двойствен, он означает всегда нечто совсем иное, чем то, что раскрывает нам его непосредственный смысл. Это психическая карикатура. Нужно постараться найти за карикатурой истинное существо. Изобретать, думать, все время думать.

Чтобы наслаждаться образами, чтобы любить образы сами по себе, необходимо, чтобы психоаналитик помимо знания получил еще и поэтическое воспитание. Итак, как можно меньше снов под знаком мужского начала (animus) и как можно больше грез под знаком женского (animas). Как можно меньше интеллектуального мышления в сфере интерсубъективной психологии и как можно больше восприимчивости в сфере психологии глубинной жизни.

С точки зрения, принятой в этой книге, грезы глубинной жизни избегают драмы. Фантастическое, снабженное понятиями, взятыми из опыта ночных кошмаров, не может привлечь нашего внимания. По крайней мере, когда мы встретим образ пламени, слишком характерный, чтобы мы могли сделать его своим, поместить его в светотень наших личных грез, мы не станем прибегать к пространственным комментариям. Когда мы размышляем, созерцающая свечу, мы хотим обрести в душе тихие радости. Чтобы творить в своем воображении ад, нужно питать в своей душе не нашедшие своего выхода мстительные чувства. У людей, склонных к ночным кошмарам, существует комплекс адского пламени, которому мы так или иначе не хотим давать пищу.

Подводя итог, можно сказать, что изучение природы грезовидца с помощью образа пламени свечи, с помощью образов, с давних пор укоренившихся в человеческой душе, дает психологическому исследованию гарантию однородности. Существует некоторое сходство между горящей в ночи свечой и грезящей душой. И там и здесь время течет медленно. И в грезах и в мерцающем свете заключена одна и та же сила терпения. Грезовидец пламени соединяет в своих грезах то, что он видит, и то, что он видел раньше. Ему дано познать слияние воображения и памяти. Он оказывается открытым любым авантюрам грез, он принимает помощь великих грезовидцев и входит в мир поэзии. И тогда грезы пламени, по существу столь единые, приобретают растущую множественность.

Чтобы в какой-то степени привести в порядок такую множественность, мы ко всем, иногда очень различным, главам этой непростой монографии дадим краткий комментарий.

VII

Первую главу еще можно счесть за предисловие. Следует признаться в том, как мне трудно было противостоять искушению написать о пламени научную книгу. Эта книга была бы длинной, но простой. Достаточно было бы сделать из нее историю теорий света. Эта проблема переходила из века в век. Но какими бы ве-

ликими ни были те умы, которые разрабатывали физику огня, они не смогли придать своим трудам научную объективность. История теорий сгорания вплоть до Лавуазье остается историей донаучных взглядов. Анализ таких учений принадлежит ведению психоанализа объективного познания. Этот психоанализ должен был бы уничтожить образы, чтобы определить систему идей⁵.

Вторая глава вносит свой вклад в изучение одиночества, в онтологию погруженного в одиночество бытия. Огонек пламени — это знак одиночества, соединяющего воедино пламя и грезовидца. Благодаря пламени одиночество грезовидца перестает быть одиночеством пустоты. Благодаря маленькому язычку пламени одиночество обретает свою конкретность. Пламя расцветивает одиночество грезовидца, освещает его мысли. Свеча — это светило чистой страницы. Мы объединяем несколько заимствованных у поэтов текстов, чтобы прокомментировать это одиночество. Лично у нас эти отрывки находят столь полное принятие, что мы надеемся на такое же восприятие и со стороны читателя. Таким образом, мы должны признаться в своем убеждении относительно этого образа: мы думаем, что пламя свечи для большинства грезовидцев — это образ одиночества.

Если мы со всей тщательностью старались избежать какого бы то ни было отклонения в сторону псевдонаучных изысканий, то нас часто притягивали к себе мысли отрывочные, мысли, которые не стремились к доказательствам, но которые, в своих кратких утверждениях, придавали грезам ни с чем не сравнимые импульсы. Так что грезит не наука, а философия. Мы не раз вчитывались в произведения Новалиса. Из этого чтения мы извлекли великие уроки размышления над вертикальной устремленностью пламени.

Когда мы в одной из наших первых книг о воображении⁶ изучали технику грез наяву, мы отмечали, что вселенная утренней зари, вселенная, несущая свет на своих вершинах, вызывает в нас грезы полета. Мы дали свой комментарий психоаналитической технике грез наяву, созданной Робером Дезуайлем. В ней речь идет о том, чтобы через внушение образов счастья сделать более легким существо, притягиваемое к земле тяжестью своих ошибок, уставшее от жизни, заснувшее. По мере развертывания образов психоаналитик становится для пациента руководителем становления. Он предлагает воображаемое вознесение, вознесение, которое необходимо проиллюстрировать упорядоченными образами, обладающими свойством вознесения. Наставник дает пищу онирическим склонностям грезовидца, вызывая у него в данный момент образы, снова и снова устремляя психику ввысь. Эта устрем-

ляющаяся ввысь психика несет благо только в том случае, если она воспаряет все выше и выше. Образы такого психоанализа должны сохранять постоянную высоту: только тогда можно быть уверенным в том, что погруженный в метафорическую жизнь пациент покидает низшие сферы бытия.

Но одиноко мерцающее пламя может само по себе стать для погруженного в размышления грезовидца устремляющей ввысь силой. Оно служит моделью вертикальности.

Поэтические тексты помогут нам выявить значимость этой вертикальности в свете и через свет, той вертикальности, которую Новалис переживал в размышлениях над пламенем, устремленным прямо ввысь.

После исследования грез философа мы вернемся, в четвертой главе, к привычным для нас проблемам, к проблемам литературного воображения. Чтобы рассматривать пламя, следуя в литературных произведениях за всеми подсказанными им метафорами, недостаточно будет и толстого тома. Можно задать себе вопрос: не может ли образ пламени ассоциироваться с любым образом, излучающим блеск, с любым образом, желающим блеснуть? Тогда у нас получилась бы книга по общей литературной эстетике, книга, упорядочивающая все способные к расширению образы и наполняющая их воображаемым пламенем. Было бы чрезвычайно приятно создавать такое произведение, — произведение, свидетельствующее о том, что воображение — это пламя, пламя психики. И на это не жаль было бы потратить жизнь. Говоря о деревьях, цветах, мы могли показать, как поэты благодаря образу пламени вдыхают в них поэтическую жизнь, всю полноту жизни.

Путь от свечи к лампе для пламени — это завоевание мудрости. Огонь лампы благодаря изобретательности человека оказывается теперь дисциплинированным. Теперь он полностью подчинен своему простому и великому служению — быть дарителем света.

Мы хотели закончить наш труд размышлениями об этом очеловеченном пламени. Чтобы перейти от космологии пламени к космологии света, нужно было бы написать целую книгу. Поскольку мы не в состоянии взяться за столь объемный сюжет, постольку в этой монографии мы хотели остаться в рамках однородности грез, навеянных неярким мерцающим светом, в атмосфере уюта, где соединяются лампа и подсвечник, — сочетание, без которого совершенно невозможно представить себе жилище старого времени, жилище, куда мы всегда возвращаемся, чтобы грезить и вспоминать.

Большую поддержку в грезах я нахожу у мастера, которому известны грезы воспоминаний. В большинстве романов Анри Боско лампа, во всех смыслах этого слова, является персонажем. Она

играет свою психологическую роль в том, что касается психологии дома и психологии членов семьи. Когда отсутствие кого-либо из живущих в доме создает пустоту, лампа, приходящая из неизвестного нам прошлого самого Боско, поддерживает его присутствие, ждет изгнанника со всем свойственным лампе терпением. Лампа Боско не дает угаснуть воспоминаниям семейной жизни, воспоминаниям детства. Писатель пишет для самого себя, пишет для нас. Лампа — это бодрствующий в комнате, во всем пространстве комнаты дух. Она — центр жилища, всего жилища. Нельзя представить себе дом без лампы, как и лампу без дома.

Размышления о семейной, домашней сущности лампы позволяют нам соединить наши грезы с поэтикой пространства обжитого жилища. Мы встречаемся с теми же темами, которые когда-то затрагивали в книге «Поэтика пространства». С лампой мы вступаем в убежище грез, слетающих к нам вечером в жилища давно прошедших времен, в дома, для нас уже утраченные, но в наших грезах все еще обитаемые.

Там, где царствует лампа, царствует воспоминание.

Наконец, чтобы отметить эту небольшую, комментирующую грезы других книгу печатью своей личности, я счел возможным добавить в эпилоге несколько строк, где говорю об одиночестве труда, об одиночестве тех бдений, когда я, отдаваясь незамысловатым грезам, отнюдь не отдыхал, а с настойчивостью работал, полагая, что работой мысли мы возвышаем свой дух.

Глава I

Прошлое свечи

Пламя, смятение крылатое,
дуновение, красный ответ неба —
кто разгадает тайну твою
кто поймет, что есть твоя жизнь,
а что — твоя смерть...

*Мартин Кобиш**.

Антология немецкой поэзии

I

В давние времена, времена, преданные забвению даже самими снами, пламя свечи помогало мыслить мудрецам. Оно навевало тысячи грез одинокому философу. На столе философа рядом с предметами, заключенными подобно пленникам в свою форму, рядом с книгами, медленно просвещавшими его, горело пламя свечи, привлекавшее к себе бесконечный ряд идей и возбуждавшее безграничный поток образов. Для грезовидца миров пламя в то время было явлением мира. Систему мира изучали по толстым книгам, но вот простое пламя — о насмешка познания! — намеревается задавать свои собственные загадки. Не становится ли мир в огне живым? Не обладает ли пламя жизнью? Не является ли оно видимым знаком глубинной сущности, знаком скрытой мощи? Не заключает ли в себе это пламя все внутренние противоречия, делающие элементарную метафизику динамичной? Зачем углубляться в диалектику идей, когда в сердце самого простого явления мы имеем диалектику событий, диалектику сущностей? Пламя — это явление, не обладающее массой и, однако, чрезвычайно стойкое и прочное.

Какое море метафор нам нужно было бы исследовать, если бы в раздвоении объединяющих жизнь и пламя образов мы захотели описать и «психологию» пламени, и «физику» огня жизни! Метафоры? Во времена древнего знания, когда пламя помогало мудрецам размышлять, метафоры были присущи самой мысли.

II

Но если знание, заключенное в старых книгах, мертво, то увлеченность грезами жива и поныне. И на страницах этой небольшой

книги мы попытаемся привнести первичные грезы во все встречающиеся нам философские и поэтические тексты. Все становится нашим и для нас, когда в своих грезах или в соприкосновении с грезами других мы обретаем глубинные корни простоты. Созерцая пламя, мы нравственно общаемся с миром. Даже в простом бледении пламя свечи становится моделью утонченной, исполненной покоя жизни. Конечно, любое дуновение отклоняет и сбивает его так же, как чуждая мысль вносит смуту в размышления философа. Но пусть только вернется царство великого одиночества, пробьет час умиротворения — и все тот же покой наполнит сердце грезовидца и сердце пламени, и пламя примет прежнюю форму и, вытянувшись по прямой, устремится, как непреклонная мысль, к предназначенной ему вертикальности.

Итак, в те времена, когда грезили мысля, а мыслили грезя, пламя свечи могло быть чувствительным прибором для измерения спокойствия души, мерой чистого покоя, покоя, проникающего в каждую мелочь жизни, — покоя, сообщающего грацию непрерывности следующей за бегом безмятежных грез длительности.

Хотите обрести покой? Тихо вздохните, глядя на легкое пламя, не спеша исполняющее свое предназначение — давать свет.

III

Древнейшее знание можно превратить в живые грезы. Однако мы не станем обращаться к старым неразборчивым рукописям. Напротив, мы хотели бы придать всем образам, в которых ощущается онирическая насыщенность, некоторую импрессионистичность, чтобы можно было направить их в поток наших собственных грез. Только в грезах могут найти общение друг с другом конкретные образы. Ум проявляет неловкость, когда надо анализировать грезы человека, не претендующего на то, что он обладает высоким знанием. На нескольких страницах этого эссе будут приведены тексты, где привычные и близкие нам образы получают такое расширение, что станут претендовать на раскрытие тайн мира. С какой легкостью грезовидец мира переходит от своей свечи к небесным светилам. Когда во время чтения нас захватывает грандиозность расширения, мы приходим в восторг. Но привести в систему свои восторги мы не в силах. Все наши исследования вбирают в себя лишь потоки образов.

Когда конкретный образ обретает космическую значимость, он начинает функционировать как головокружительная мысль. Такая образо-мысль, мысле-образ не нуждается в контексте. Созерцаемое пламя — это призрачная реальность, побуждающая к высказыванию.

В дальнейшем мы дадим достаточно примеров этих мысле-образов, находящихся свое выражение в блестящих фразах. Иногда такие образ-мысли-фразы неожиданно расцветивают спокойное течение прозы. Известный своей рассудительностью Жубер писал: «Пламя — это жидкий огонь»⁷. В дальнейшем изложении мы приведем множество вариаций на эту тему — тему соединения пламени и ручья. Мы упоминали об этом во вводной главе только для того, чтобы сразу же подчеркнуть догматизм грез, делающих все возможное, чтобы активизировать спящее знание. Одного-единственного противоречия достаточно, чтобы поправить природу и освободить грезовидца от банальности суждений о привычных явлениях.

Читателю «Мыслей» Жубера также нравится отдаваться воображению. Он видит как это жидкое пламя, эта пылающая жидкость струится ввысь, к небу, подобно вертикально устремляющемуся ручью.

Мы должны мимоходом отметить нюанс, который принадлежит исключительно философии литературного воображения. Образ-мысль-фраза, подобная той, что принадлежит Жуберу, есть подвиг выражения. Речь в нем опережает мысль. И грезы, которые беседуют с нами, опережают *грезы, записанные на бумаге*. Эту грезу о «жидком огне» трудно осмелиться высказать, но можно осмелиться написать. Пламя — это искушение писателя. Жубер не сопротивлялся этому искушению. Рассудительным людям нужно прощать тех, кто слушает демонов чернилницы.

Если бы формула Жубера была мыслью, она была бы всего лишь слишком простым парадоксом. Если бы она была образом, то была бы эфемерна и туманна. Но на своем месте, в книге великого моралиста, эта формула открывает для нас целое поле самых серьезных грез. Способ соединения фантазии и истины дает нам, простым читателям, право бредить, настроившись на серьезный лад, как если бы в этих грезах наш ум работал с чрезвычайной ясностью. В серьезных грезах, в которые увлекает нас Жубер, один из феноменов мира находит свое выражение, а значит, оказывается преодоленным. Он обретает выражение по ту сторону своей реальности. Он обменивает свою реальность на реальность человеческого.

Возрождая в себе и для самих себя образы кельи, где размышляет философ, мы видим на одном и том же столе свечу и песочные часы, два предмета, выражающие человеческое время, — но до какой степени по-разному! Пламя — это песок, текущий ввысь. Более легкое, чем струящийся песок, пламя создает свою форму, как если бы время всегда было чем-то, что можно созидать.

Пламя и песочные часы в полных безмятежного покоя размышлениях становятся выражением общности легкого времени и

времени тяжелого. В моих грезах они отражают общность времени в *anima* и в *animus*. Если бы я смог соединить в своей воображаемой келье свечу и песочные часы, мне захотелось бы помечтать о времени, о длительности, которая течет, и о длительности, которая улетает.

Но для рожденного моим воображением мудреца урок пламени более величествен, чем урок утекающего песка. Пламя призывает погруженного в бдение поднять глаза от фолианта, расстаться со временем трудов, временем чтения, временем мысли. В самом пламени время начинает бодрствовать.

Да, тот, кто созерцает пламя, уже больше не читает. Он думает о жизни. Он думает о смерти. Пламя и хрупко, и мужественно. Простое дуновение может уничтожить этот огонь, простая искорка может зажечь его снова. Пламя — это легкое рождение и легкая смерть. Жизнь и смерть могут быть здесь сопоставлены друг с другом. В этом образе жизнь и смерть — хорошо подогнанные друг к другу противоположности. Игра философской мысли, развивающая диалектику бытия и небытия в русле простой логики, перед лицом рождающегося и умирающего пламени, обретает драматическую конкретность.

Но если мы грезим более глубоко, то это прекрасное равновесие мысли между жизнью и смертью теряет свою устойчивость. Какой отзвук вызывает в сердце грезовидца свечи это слово: «затухать»? Слова утрачивают свои истоки и начинают жить другой жизнью, жизнью заимствованной наугад у простых сравнений. К чему относится глагол «затухать»? К жизни или к свече? Становящиеся метафорами глаголы могут вызывать реакцию у самых разнообразных предметов. Глагол «затухать» может заставить умереть что угодно — шум и сердце, любовь и гнев. Но тот, кто жаждет истинного смысла, первичного смысла, должен вспомнить о смерти свечи. Мифологи учили нас прочитывать драмы огня в небесных спектаклях. Но в келье грезовидца привычные объекты становятся вселенскими Мифами. Потухающая свеча — это умирающее солнце. Свеча умирает даже еще медленнее, чем небесное светило. Фитиль коробится и чернеет. Пламя впитывает из подступающей к нему тьмы свой опиум. И вот оно умирает совсем. Оно умирает засыпая.

Любой грезовидец свечи, любой грезовидец неяркого пламени это знает. Все полно драматизма в жизни вещей и в жизни вселенной. Когда мы грезим в обществе свечи, мы грезим дважды. Размышления над пламенем свечи становятся, по выражению Парцельса, прославлением двух миров — *exaltatio utriusque mundi*⁸.

В качестве философа литературного выражения мы лишь приводим свидетельства этого двойного прославления, заимствован-

ные у поэтов. При помощи подобных утративших меру грез, при помощи мыслей, прошедших долгий путь познания, мыслей других людей, времена, как мы говорили в начале этих страниц, возвращаются к своим истокам и завершают свой путь.

Впрочем, можно ли было когда-нибудь творить поэзию при помощи идей?

IV

В подтверждение нашего намерения ограничиться лишь теми текстами, которые могут пробудить в нас грезы серьезного плана, близкие грезам поэтов, мы, как один из многих примеров, собираемся дать комментарий одного текста. Он представляет конгломерат образов и идей и заимствован из одной старинной книги, которая ни своими идеями, ни своими образами не может быть для нас привлекательной. Вырванные из исторического контекста, эти страницы, которые мы собираемся процитировать, не могут быть охарактеризованы и как высшее достижение фантазии. Тем более они не содержат никакой организованной системы знаний. В них нужно видеть лишь смесь претенциозных идей и упрощенческих образов. Наш пример, следовательно, будет чем-то противоположным тому воодушевлению образами, которое мы склонны переживать. Он будет некоторым выражением *безмерности воображения*.

После комментария этого громоздкого текста мы вернемся к более утонченным образам, не в столь грубой форме объединенным в систему. Здесь мы найдем импульсы, которым лично мы можем следовать, переживая радости воображения.

V

В своем «Трактате об огне и соли», комментируя «Зогар»⁵, Блез де Виженер писал: «Существует два огня, один, более сильный, пожирает другой. Кто хочет познать его, пусть предастся созерцанию пламени, которое исходит и подымается от зажженного огня или лампы и факела, поскольку пламя не может подыматься, если оно не включено в некую подверженную разрушению субстанцию и не соединяется с воздухом. Но поверх этого пламени поднимается два других — одно белое и сверкающее, с взметающимися вверх голубыми язычками. Другое пламя красное, непосредственно соприкасающееся с материалом дерева или свечи, которые оно сжигает. Белое пламя поднимается прямо вверх, а под ним устойчи-

во сохраняется красное, не отделяясь от той определяющей его материи, которая дает жизнь белому пламени»⁹.

Здесь начинается диалектика страдательного и действительного залогов, движимого и движущего, сгоревшего и горящего, — диалектика причастий прошедшего и настоящего времени, доставляющая удовольствие философам всех времен.

Но такому «мыслителю» пламени, как Виженер, факты должны открывать горизонты ценностей. Ценностью, которую нужно завоевать, здесь является свет. Свет — это сверхценность огня. Сверхценность, поскольку свет придает смысл и значимость явлениям, которые теперь мы считаем незначительными. Освещение — это поистине завоевание. Виженер дает нам почувствовать, с каким трудом грубое пламя становится пламенем, с каким трудом оно завоевывает преобладающую ценность — яркость белого свечения. Это белое пламя «всегда остается тем же, ни в чем не меняясь, в отличие от другого, которое то чернеет, то становится красным, желтым, цвета индиго, сине-зеленым, лазурным».

Желтоватое пламя становится антиценностью пламени белого. Пламя свечи — это замкнутое пространство борьбы ценности и антиценности. Нужно, чтобы белое пламя «уничтожило и разрушило» ту грубую материю, которая его питает. Таким образом, для автора, живущего в донаучную эпоху, пламя играет позитивную роль в экономике мира. Оно является инструментом формирования усовершенствованного космоса.

В этом заключается и нравственный урок: нравственное сознание должно стать белым пламенем, «сжигающим все содержащееся в нем беззаконие».

И все, что хорошо горит, должно возгораться, устремляясь ввысь. У совести и пламени — одна судьба, судьба вертикальности. Простое пламя свечи прекрасно выражает сущность этой судьбы — оно «решительно устремляется ввысь и возвращается на присущее ему место, выполнив свое предназначение внизу и не изменив белого цвета ни на какой другой».

Текст Виженера чрезвычайно пространен. Мы его сильно сократили. Он может утомить. Он должен утомить, если рассматривать его как *текст, содержащий идеи*, организующие знание. Но как *текст, содержащий грезы*, он мне кажется ясным свидетельством грез, переходящих всякую меру и охватывающих любой опыт, будь то опыт человеческой жизни или жизни мира. Мировые явления, коль скоро они обладают хоть какой-нибудь консистенцией и единством, становятся человеческими истинами. *Нравственные принципы*, которыми заканчивает свое произведение Виженер, должны распространяться на весь рассказ. Эта нравственная сущность в латентном состоянии содержится в том ин-

тересе, который грезовидец проявляет к своей свече. Он *смотрит* на нее с *нравственной точки зрения*. Она для него нравственный путь в мир, путь в нравственность мира. Разве осмелился бы он писать о ней, если бы видел в ней лишь горящее сало? На столе перед грезовидцем находится то, что мы можем назвать *феноменом-примером*. Самая заурядная материя производит свет. Она очищает себя в дающем свет акте. Какой великолепный пример активного очищения! И именно сама нечистая материя, самоуничтожаясь, дает чистый свет. Зло, таким образом, становится питательной средой для добра. В пламени философ встречается с *феноменом-примером*, феноменом космоса, примером гуманизации. Следуя этому феномену-примеру, мы «сжигаем наши беззакония и несовершенства».

Очищенное, очищающее пламя дарует свет грезовидцу дважды — оно дарует свет его глазам и его душе. Здесь метафоры — это реальности, а реальность, поскольку мы ее *созерцаем*, — это метафора человеческого достоинства. Мы созерцаем ее, метафоризируя реальность. Мы скажем ценность текста, который предоставляет нам Виженер, если будем анализировать его в свете символизма. Образ показывает, а символизм утверждает. Непосредственно созерцаемый феномен не перегружен, подобно символу, историческими реалиями. Символ — это соединение традиций и многочисленных истоков. И эти истоки не оживают в созерцании. Настоящее обладает большей силой, чем прошлое культуры. Хотя Виженер и изучал «Зогар», это не помешало ему воспринять во всей первозданности грез все то, что в старинной книге претендовало на знание. Чтение перестает быть чтением, как только оно начинает рождать в нас грезы. Если свеча освещает рассказывающую о пламени старинную книгу, то двойственность мыслей и грез достигает своей высшей точки.

Здесь нет ничего от символа, ничего от того двойственного языка, который выражает материальное через духовное и наоборот. Вместе с Виженером мы оказываемся в единстве грезы, объединяющей человека и его мир, в единстве грезы, которая не может быть разделена в диалектике объективного и субъективного. В таких грезах мир во всех своих объектах обретает человеческую судьбу. Таким образом, мир в глубинной сущности своей тайны жаждет приобщиться к судьбе очищения. Мир — это зерно лучшего мира, точно так же, как человек — это зерно лучшего человека, как желтое и тяжелое пламя — зерно пламени белого и легкого. Обретая свой естественный уровень через *белизну*, через динамизм завоевания белизны, пламя не просто подчиняется аристотелевской философии. Здесь достигается более высокая ценность, чем ценности, управляющие психическими феноменами. Возвраще-

ние на естественный уровень — это, безусловно, приведение в порядок, восстановление порядка в космосе. Но если речь идет о белом свете, то здесь нравственный порядок первенствует над порядком физическим. Тот естественный уровень, к которому стремится пламя, — это сфера нравственности.

Именно поэтому пламя и образы пламени обозначают человеческие ценности и ценности мира. Они объединяют нравственную сущность «маленького мира» с величественным нравственным содержанием вселенной.

Мистики *вулканического конца* в течение веков говорили, в сущности, тоже самое, когда утверждали, что благотворное действие вулканов заключается в том, что земля «очищается от своих нечистот». Мишле повторял это в прошлом веке. Кто может мыслить о столь грандиозном, тот способен мечтать и в малом и верить, что его свеча служит очищению мира.

VI

Безусловно, если бы мы обратились к исследованию проблем литургии, если бы мы стали опираться на нечто вроде высшего символизма, на символизм, изначально основанный на нравственных и религиозных ценностях, мы без труда нашли бы для пламени и для факела — аналога пламени мужского — более драматически насыщенную по содержанию символику, чем та, которая рождается во всей непосредственности в грезах грезовидца свечи. Но, мы думаем, есть смысл, созерцая самое привычное явление, следовать за грезами, вбирающими в себя самые отдаленные сравнения. Сравнение — это иногда находящийся в начале своего движения символ, символ, не несущий на себе всей полноты ответственности. Нарушение равновесия между воспринятым и воображаемым сразу же становится тотчас экстремальным. Пламя — уже больше не *объект восприятия*. Оно становится *философским объектом*. Все теперь возможно. Созерцающий свечу философ может представить себе, что он видит мир, готовый вспыхнуть. Пламя для него — это мир, движущийся к становлению. Грезовидец видит в нем собственное существо и собственное становление. В пламени пространственно движется, время колеблется. Все колеблется, когда начинает колебаться пламя. Может быть, становление огня — самое драматичное и живое из всех становлений? Мир движется очень быстро, если мы представляем себе его в огне. Философ может грезить обо всем — и о неистовом порыве, и о покое, когда он грезит о мире, созерцая пламя свечи.

Одиночество грезовидца свечи

Готово мое одиночество
сжечь то, что сожжет его.

Луи Эмье. Имя огня

I

После краткого введения, где мы наметили темы исследований, в которые следовало бы углубиться историку идей и экспериментов, мы вновь возвращаемся к ремеслу искателя образов, образов достаточно привлекательных, чтобы они могли сосредоточить на себе грезы. Пламя свечи рождает грезы воспоминаний. Оно возвращает нас к нашим далеким воспоминаниям, к минутам бодрствования в одиночестве.

Но усиливает ли одиноко мерцающее пламя одиночество грезовидца, делает ли оно более утешительными грезы о нем? Как говорил Лихтенберг, человек до такой степени нуждается в обществе, что чувствует себя менее одиноким, созерцая зажженную свечу. Эта мысль настолько поразила Альбера Бегена, что главе, посвященной Георгу Лихтенбергу, он дал название «Зажженная свеча»¹⁰.

Однако любой объект, становясь объектом грез, обретает индивидуальность. Какой великий труд совершили бы мы, если бы захотели собрать коллекцию «онирических объектов», объектов ониризированных привычными грезами о привычных объектах. Каждая вещь в доме имела бы таким образом своего «двойника», не фантом из кошмарного сна, а нечто вроде привидения, живущего в памяти, дающей жизнь воспоминаниям.

Да, каждый значительный объект должен иметь свою онирическую индивидуальность. Одинокое пламя обладает совсем другой онирической индивидуальностью, чем огонь в очаге. Огонь в очаге отвлекает мешающего угли. Человек, стоя перед потрескивающим очагом, может помочь дровам гореть. Он подкладывает в нужное время поленья. Человек, умеющий себя согреть, хранит преемственность действий Прометея. Он варьирует частные прометеевские действия, и в этом состоит его гордость, гордость достигшего совершенства хранителя огня.

Но свеча горит сама. Она не нуждается ни в чьих услугах. На наших столах уже не найдется щипцов для снятия нагара и фут-

ляра для них. Для меня время свеч — это прежде всего время «свечи с желобом». По этим «слезным каналам» текут слезы, скрытые слезы. Прекрасный пример подражания для хнычущих философов. Уже у Стендаля был вкус к хорошим свечам. В «Мемуарах туриста» он рассказывает о своем намерении зайти к лучшему местному бакалейщику и запастись хорошими свечами, чтобы заметить сальные огарки на постоялом дворе.

Именно в воспоминаниях о свече мы должны обретать грезы одиночества. Пламя одиноко, одиноко по своей сущности, оно хочет оставаться одиноким. Один физик конца XVIII века тщетно пытался слить воедино пламя двух свечей: он налагал свечи фитиль к фитилю, но два одиноких пламени в своей жажде возвышаться и подниматься никак не хотели сливаться друг с другом и каждое сохраняло свою энергию вертикальности, заканчиваясь на конце язычка пламени невидимой точкой.

Какой символический крах можно усмотреть в этом «опыте» физика — крах жизни двух охваченных страстью сердец, тщетно старающихся помочь друг другу воспламениться!

Пусть пламя будет для грезовидца символом сущности, поглощаемой своим становлением! Пламя — это сущность-становление, становление-сущность. Почувствовать себя полностью и всецело пламенем, оказаться в центре самой драмы сущности-становления, освещая разрушаться — таковы мысли, высвечивающиеся в образах одного большого поэта. Жан де Бошер писал:

Мои мысли потеряли в огне одеяние,
По которому я их узнавал;
Они сгорели в пожаре,
Исток и пища которого — Я.
И вот меня больше нет.
Я внутри пламени, я стержень пламени
.....
и вот меня больше нет¹¹.

Быть стержнем пламени! Большой и сильный образ целостного динамизма! Пламя Жана де Бошера, пламя Дьявола тьмы не колеблется. Его можно взять в качестве эпиграфа к великому произведению.

II

В стихах Жана де Бошера проявляется витальный героизм пламени, полного энергии, «раздирающего свое одеяние». Но есть пламя, существующее в безмятежном одиночестве. Оно разговаривает

более простым языком с погруженным в одиночество сознанием. Поэт в четырех словах передает нам аксиому утешения двух одиночеств:

Одиноко пламя, я один¹².

Грусть или смирение? Симпатия или отчаяние? Каков смысл этого призыва к невозможному общению?

Гореть в одиночестве, мечтать в одиночестве — великий символ, символ двойной, непонятый. Первый символ — для женщины, которая вся в огне, не произнося ни слова, должна оставаться одна. Второй — для молчаливого мужчины, который может предложить только одиночество.

И, однако, каким украшением служит одиночество существу, которое могло бы любить, быть любимым! Романисты представляли нам сентиментальные прелести этой скрытой любви, этого не разгоревшегося пламени. Какой роман можно было бы написать, если бы мы могли продолжить этот начатый Тцара диалог:

Одиноко пламя, я один, —

Не следует ли за этим диалогом молчание — молчание двух одиноких существ?

Тем не менее, предаваясь грезам, мы должны говорить. В своих вечерних грезах, в созерцании пламени свечи грезовидец пожирает прошлое, он питается давно потухшим огнем. Грезовидец мечтает о том, что могло бы быть. Он мечтает, бунтуя против самого себя, о том, что могло бы быть, о том, что он мог бы сделать.

Этот бунт против самого себя затихает в волнообразных движениях грез. Грезовидец возвращается к меланхолии грез, к меланхолии, в которой смешиваются действительные воспоминания и воспоминания грез. Именно это смешение, повторим еще раз, дает нам возможность обрести чувствительность к грезам других. Грезовидец свечи общается с великими грезовидцами *предшествующей жизни*, с великим достоянием жизни в одиночестве.

III

Если бы мы, моя книга могла стать тем, чем я хотел бы ее видеть, если бы я мог, читая поэтов, соединить достаточно высших проявлений грезовидческого творчества, чтобы преодолеть барьер, отделяющий нас от Царства Поэзии, то в конце каждого параграфа, в конце долгого ряда образов я хотел бы поместить заключительный, подводящий итог образ, который для рациональной мысли мог бы показаться чрезмерным и излишним. При поддержке во-

ображения других мои грезы могли бы пойти дальше моих собственных мечтаний.

Созерцая пламя свечи, стараясь выразить невыразимое, потустороннее воспоминаний одиночества, а также потустороннее воспоминаний о несчастьях, я позволил бы себе привести здесь один литературный отрывок, в котором Теодор де Банвиль говорит о ночном бдении Камозэнса. Когда один поэт с *симпатией* говорит о другом, все, что он говорит, верно дважды.

Банвиль сообщает, что когда свеча Камозэнса потухла, поэт продолжал писать свою поэму при блеске глаз своего кота¹³.

При блеске глаз своего кота! Мягкий и чистый свет, в который нужно верить, как в потустороннее любого тривиального света. Свечи больше нет, но она была. Она *положила начало* ночному бдению в то время, когда поэт начинал свою поэму. Свеча вела с вдохновенным поэтом общую жизнь, полную вдохновения, жизнь вдохновения. Подобно свече, в огне вдохновения стих за стихом поэма развертывала ленту своей собственной жизни, жизни пылающей. Каждый предмет на столе обладал своим светящимся ореолом. И кот также был здесь, на столе поэта, его белый хвост лежал рядом с чернильницей. Он смотрел на своего хозяина, на его бегущую по бумаге руку. Да, свеча и кот смотрели на поэта глазами, полными огня. В этой маленькой вселенной, которую представлял собой освещенный стол одинокого мыслителя, все было взглядом. Как же в таком случае все это не стремилось бы сохранить весь свой заряд взгляда, порыв света? Исчезновение одного компенсировалось бы возрастанием соучастия других.

И потом, слабые существа обладают более тонким, менее грубым потусторонним, чем сильные. Одиночество не-свечи плавно, без толчков продолжает одиночество свечи. Каждый объект мира, любимый за свою ценность, обладает правом на свое собственное небытие. Любое существо изливает на свое небытие хоть какое-то бытие, хоть тень своего бытия.

Поэтому в том тонком согласии, которое, как прозревает философ сверхгрез, существует между существами и не-существами, существо глаза кота может прийти на помощь не-существу свечи. Какое великолепное зрелище являл собой Камозэнс, пишущий во мраке ночи! Такой спектакль обладает своей собственной длительностью. Стихотворение само стремится к своему окончанию, поэт стремится достичь своей цели. Как не увидеть в тот момент, когда свеча гаснет, что глаза кота — это носитель света? Кот Камозэнса, конечно, не вздрогнул, когда умерла его свеча¹⁴. Кот, это бодрствующее животное, чуткое существо, которое видит сквозь сон, сохраняет способность бодрствовать в световой гармонии с лицом поэта, озаренным отблеском гениальности.

Теперь, когда благодаря столь чрезмерно насыщенному образу мы приобрели чувствительность к драме малого света, мы можем избежать преимуществ навязчиво зрительных образов. Когда мы одиноки, ничем не заняты и грезим, созерцая пламя свечи, мы быстро начинаем понимать, что эта излучающая свет жизнь есть также жизнь, которая нам о чем-то говорит. Поэты учат нас слушать.

Пламя шумит, пламя плачет. Пламя — существо, которое страдает. Это страдание прорывается в печальном шепоте. Любая малая боль — это знак мировой боли. В треске своей свечи мечтатель, начитавшийся книг Франца фон Баадера, обнаруживает в миниатюре приглушенные вспышки молнии. Он слышит треск горящего существа, то «крак», которое Эжен Сюзини считал непереводаемым с немецкого на французский¹⁵. Удивительно, что самыми непереводаемыми с одного языка на другой являются феномены звуков. Звуковое пространство языка вызывает собственные резонансы.

Но умеем ли мы принимать в свой родной язык отдаленные отзвуки, отвечающие нам в нишах слов? Читая слова, мы видим их, но уже не слышим. Каким открытием был для меня «Словарь французской ономастопеи» нашего славного Шарля Нодье. Он научил меня прощупывать ухом полости слогов, составляющих звуковое здание слова. С каким удивлением, с каким изумлением узнал я, что для слуха Нодье глагол *«clignoter»* («мигать») был ономастопеей пламени свечи. Конечно, вместе с дрожащим пламенем дрожит и веко, произвольно движется глаз. Но ухо, которое полностью отдается желанию слушать, уже уловило тревогу пламени. Мы мечтаем, мы больше не смотрим. И вот ручей звуков пламени перестает течь, слоги пламени свертываются. Вслушаемся: пламя мигает. Исходные слова должны имитировать то, что мы слышим, прежде чем выразить то, что мы видим. Три слога мигающего пламени свечи сталкиваются, разбиваются друг о друга. *Clì, gno, ter* — ни один из этих слогов не хочет раствориться в другом. Тревога пламени вписана в три маленькие непримиримости трех созвучий. Грезовидец слов никогда не перестанет сочувствовать этой драме созвучий. Из всех слов французского языка слово *clignoter* более всего наполнено трепетом.

Подобные грезы уносят нас слишком далеко. Они могут родиться только под пером погруженного в свои мечты философа, забывающего о сегодняшнем мире, в котором мигание — один из симптомов, изучаемых психиатрами, а «мигалка» — указатель поворота — механизм, подчиняющийся пальцам автомобилиста. Но слова, которыми называют столь разные вещи, теряют свой истинный

смысл. Они утрачивают первое, самое привычное, первоначальное значение. Грезовидец свечи, грезовидец, вспоминающий о своем пребывании в обществе маленького язычка пламени, читая Нодье, вновь познает слова в их первоначальной исходной простоте.

Как мы отмечали во введении, грезовидец пламени легко превращается в мыслителя пламени. Он хочет понять, почему молчаливое существо свечи вдруг начинает стонать. Для Франца фон Баадера этот треск, этот «крик», «каждый раз предваряет воспламенение независимо от того, происходит ли оно тихо или шумно». Этот треск возникает «вследствие контакта двух противоположных принципов, один из которых подчиняет себе другой или сам подчиняется ему». Пламя должно все время как бы возгораться вновь, чтобы, преодолевая косную материю, поддерживать управление светом. Если бы мы обладали более тонким слухом, мы бы услышали все отзвуки этих глубинных движений. Зрение слишком склонно к упрощению. Шорох же пламени, воспринимаемый слухом, свести к упрощению никак нельзя. Пламя рассказывает нам о той борьбе, которая поддерживает единство всех сил горения.

Но души и сердца, склонные к тревоге, не успокаиваются созерцанием космологических картин, запечатлевая страдания конкретного существа в муках всей вселенной. Для грезовидца пламени лампа — это подруга, она связана с состояниями его души. Если она мигает, то это потому, что она чувствует беспокойство, готовое охватить всю комнату. И в тот момент, когда пламя мигает, «мигает» и кровь в сердце грезовидца. Пламя охвачено тревогой, и вздох в груди грезовидца переходит в рыдания. Ощущающий психическое единство с миром вещей грезовидец драматизирует незначительное. Для такого грезовидца вещей, с его вниманием к мельчайшим подробностям, все исполнено человеческой значимости. Мы легко могли бы привести многочисленные примеры неуловимой тревоги, овладевающей тихим пламенем. Пламя свечи раскрывает свои предзнаменования. Приведем один пример.

В ночь, полную ужаса, лампа Стриндберга начинает коптить: «Я открываю окно. Ворвавшийся поток воздуха угрожает потушить лампу. Лампа начинает петь, стонать, попискивать»¹⁶.

Напомним, что этот текст был написан Стриндбергом по-французски. Лампа попискивает, она как бы выражает детскую печаль, и весь мир поэтому чувствует себя несчастным. И Стриндберг еще раз узнает, что все сущее мира предсказывает ему несчастье. Не означает ли это попискивание то же мигание, но в более минорной тональности — мигание со слезами на глазах? Не становится ли это слово, произнесенное со слезами в голосе,

ономатопеей жидкого пламени, о котором время от времени упоминается в философии огня?

На другой странице того же рассказа Стриндберг подозревает свет в злой воле: именно потрескивание свечи предсказывает ему несчастье¹⁷.

«Я зажег свечу, чтобы приняться за чтение. Воцарилась злоеющая тишина. Я слышал, как стучит мое сердце. Вдруг раздался сухой треск, и я вздрогнул, как от электрического разряда.

Что это?

Огромный кусок стеарина упал на пол. Ничего более, но у нас это предвещало смерть» (р. 205).

У Стриндберга, конечно, психика человека, с которого как будто содрали кожу. Он обладает чувствительностью к самым малозаметным драмам материи. Может вызывать тревогу и уголь в печи, когда он, сгорая, крошится и остатки не спекаются. Но несчастье сразу и возрастает, и становится более изошренным, когда оно исходит от света. Лампа, свеча — разве от них не исходит огонь, который ближе всего человеку? Не становится ли огонь, раз он дает свет, самой великой ценностью? Смятение, царящее на вершинах ценностей природы, раздирает сердце грезовидца, который хотел бы быть в мире со вселенной.

Отметим, что в тревоге Стриндберга, испытываемой им при виде несчастья свечи, мы не находим никакого следа увлеченности символизмом. Событие — здесь это все. Каким бы незначительным оно ни было, оно служит выражением действительности.

Легко заметить наивность этого безумия. Может вызвать удивление то, что оно проявляется в рассказе, повествующем о реальных страданиях, пережитых в стенах дома. Но факт именно таков. Пережитый писателем психологический факт дублируется фактом литературным. Стриндберг верит, что самое незначительное событие способно взволновать человеческое сердце. Он считает, что, заронив каплю страха, он заполнит им одиночество читателя.

Разумеется, психиатру не составит большого труда, прочитав этот рассказ Стриндберга, диагностировать шизофрению. Но обретая литературную форму, такие рассказы ставят проблему: не несут ли шизофрению такие писания? Не переживает ли минуты шизофрении каждый, кто с *интересом* прочитает «Inferno»? Стриндберг знает, что, творя в атмосфере абсолютности одиночества, он общается с великим Другим одиноких читателей. Он знает, что в каждой душе, за пределами всякого разума есть уголок, в котором живут самые детские страхи. Он уверен, что может найти отклик страданиям свечи. В «Inferno» он следует деви-

зу, провозглашенному им в автобиографии: «Войди туда, и других охватит страх»¹⁸.

V

Когда насекомое устремляется в пламя свечи, это жертвоприношение сопровождается легким шумом, крылышки трещат, пламя вспыхивает. Кажется, что жизнь хрустнула в сердце грезовидца.

Более шелковистым, менее звучным оказывается конец моли. Она летает бесшумно, едва касаясь пламени, — мгновение, и вот оно уже пожрало ее. Для грезовидца, умеющего грезить более масштабно, чем проще событие, тем дальше могут завести его комментарии к нему. Так, чтобы раскрыть эту драму, Юнг написал целую главу под заглавием «Песня моли»¹⁹. Юнг цитирует стихотворение поэтессы, больной шизофренией, исследование которого стало исходным пунктом первого издания «Метаморфоз души».

Поэзия здесь придает незначительному факту значимость судьбы. В стихотворении все приобретает преувеличенные масштабы. Именно к солнцу — огню всех огней — летит крошечное существо, столь долгое время пролежавшее, свернувшись, в своей куколке, летит в поисках высшего жертвоприношения, блистательного жертвоприношения.

Вот что поет моль, что поет больная шизофренией: «Я стремлюсь к тебе с того мига, как во мне пробудилось сознание, когда я была червячком. Я мечтала только о тебе, когда была куколкой. Сколько таких, как я, погибли, вспорхнув к выпускаемым тобой слабым искрам. Пройдет всего лишь час, и с моим хрупким существованием будет покончено. Но мое последнее усилие, как и первое мое желание, не будет иметь другой цели, как приблизиться к твоему величию. Тогда, узрев тебя в мгновение экстаза, я умру счастливой, ведь мне удалось хоть раз увидеть источник красоты, тепла и жизни во всем великолепии сияния».

Такова песнь моли, символ, созданный мечтательницей, стремящейся умереть в солнечных лучах. И Юнг, не колеблясь, сближает стихотворение этой шизофренички со стихами, в которых Фауст мечтает раствориться в солнечном свете:

Зачем мне крылья не даны
С ним вровень мчаться неустанно!
На горы в пурпуре лучей
Заглядывался б я в полете
И на серебряный ручей
В вечерней темной позолоте.
Опасный горный перевал

Не останавливал бы крыльев.
Я море бы пересекал,
Движение этих крыл усилил.
Когда б зари вечерний свет
Грозил погаснуть в океане,
Я б налегал дружнее вслед
И нагонял его сиянье^{20 6*}.

Мы без колебаний присоединяемся к сопоставлению Юнгом стихотворения Миллер и поэмы Гёте, поскольку присутствуем здесь при том разрастании образа, который является одним из самых устойчивых динамизмов литературной грезы. Для нас это свидетельство психологического достоинства грезы, нашедшей свое выражение в поэзии.

В цикле «Западно-восточный диван» Гёте берет в качестве темы «блаженную ностальгию» (*Selige Sehnsucht*) бабочки, устремляющейся в пламя.

Только мудрому открою,
Ибо чернь тотчас глумится, —
То прославлю, что живое,
К смерти огненной стремится

В освеженьи ночи страстной,
Где родился, где рожаем,
Ты в тиши, при свечке ясной,
Чуждым светом осаждаем.

Вот уже не полонен ты
Тени вкруг сгустившим мраком;
К высям бурно увлечен ты —
Сочетаться горним браком.

В дали путь любой отраден
Ты летишь, заморожен, —
И в конце, до света жаден,
Вот ты — бабочка — сожжен.

Такая судьба получает у Гёте следующий девиз: «Умри и восстань».

Коль постигнуть не далось
Эту «смерть для жизни»,
Ты всего лишь смутный гость
В темной сей отчизне.^{7*}

В предисловии к «Дивану» Генрих Лихтенбергер дает обширный комментарий к стихотворению. Мистицизм в восточной

поэзии «представляется Гёте чем-то родственным античному мистицизму, платоновской и гераклитовской философии. Не раз погружавшийся в чтение Платона и Плотина, Гёте тонко чувствует параллели между греческим и восточным символизмом. Он признает идентичность суфийской темы летящей на пламя факела бабочки и греческого мифа, где бабочка — это символ души и где Психея предстает в виде юной девушки или бабочки, пойманной и захваченной Эросом в плен и сгорающей в пламени»²¹.

VI

Моль бросается в пламя свечи: это позитивный фототропизм — скажет психолог-материалист, это комплекс Эмпедокла — скажет психиатр, стремящийся прочитывать человеческое начало в глубине первоначальных импульсов. И оба они будут правы. Но только грезы могут привести ко всеобщему согласию, поскольку грезовидец, созерцая покорившуюся своему тропизму, своему инстинкту смерти моль, спрашивает себя, имея перед глазами этот образ: почему не я? Если моль — это уменьшенный до крошечных размеров Эмпедокл, то почему и мне не стать фаустовским Эмпедоклом, который, умирая в огне, в солнце завоевывает свет.

Пусть бабочка сжигает свои крылья в огне лампы, пусть мы не успеем во избежание этого несчастья потушить свет — это можно назвать космической ошибкой, и она не возмущает нашу чувствительность. И, однако, какой символ заключен в этом существе, сжигающем в огне свои крылья! Сжечь свое украшение, сжечь свое существо — вот над чем без конца размышляет грезящая душа. Когда Полина, героиня Пьера-Жана Жува, смотрится в зеркало перед своим первым балом и видит себя такой прекрасной, когда она хочет быть чистой, как монахиня, и в то же время обольстительной для всех мужчин, она вызывает в нашем сознании образ погибающей в пламени бабочки: «Но милая моя, остерегайся пламени. Вот и еще одна гибнет, как погибла такая же вчера, эта бабочка тоже сейчас погибнет. Сама того не желая, она устремляется к огню, не понимая, что это огонь, и вот половина крылышка уже сгорела в огне, она возвращается снова и снова, но ведь это огонь, бедная бабочка, это же огонь!»²²

Полина — это чистый огонь, но это огонь. Она хочет стать соблазном для других, но сама оказывается во власти соблазна. Она так прекрасна! Ее собственная красота — это соблазняющий ее

огонь. С этой первой сцены начинается драма смерти чистоты в грехе. Роман Жува — это роман судьбы. Умереть из-за любви, в любви, как умирает бабочка в огне — не значит ли это реализовать синтез Эроса и Тонатоса? Повествованию Жува дают жизненный импульс одновременно инстинкт жизни и инстинкт смерти. Эти два инстинкта, раскрытые, как это удалось сделать Жуву, в их глубинной сущности, в их первичности, не противостоят друг другу. Такой психолог глубин, как Жув, показывает нам, что они действуют в ритмах судьбы, в ритмах, включающих жизнь в циклы бесконечных обновлений.

И первичный образ, образ женской судьбы, выбранный Жувом, — это образ бабочки, сгорающей в огне свечи в ночь первого бала.

У меня было желание следовать за грезовидцами пламени в их грезах самого различного плана, даже за такими, которые размышляют над смертью притягиваемых огнем ночных бабочек. Но это как раз те грезы, к которым я не могу присоединиться. Мне прекрасно известны состояния головокружения. Пустота влечет меня к себе и ужасает. Но эмпедокловским головокружениям я не подвержен.

Одиночество смерти — слишком великий сюжет, чтобы такой грезовидец одиночества, как я, мог размышлять об этом. Поэтому, чтобы закончить эту главу, остается мне еще раз сказать о том, как я превращаю в свои те простые и спокойные грезы, о которых я упоминал в начале этой главы.

VII

Жан Кассу всегда мечтал обратиться к великому поэту Милошу со следующим вопросом, достойным того, чтобы задать его королю: «Как вы себя чувствуете, Ваше Одиночество?»

На этот вопрос есть тысяча ответов. В каком месте души, в каком уголке сердца, в каких излуцинах разума великий отшельник становится одиноким, действительно одиноким? Одиноким? Что это значит? Затвориться от мира или обрести утешение? В каком убежище, в какой келье поэт действительно одинок? И когда все меняется в соответствии с цветом неба, с красками снов, каждое впечатление одиночества великого отшельника должно обретать свой образ. Такие «впечатления» — это прежде всего образы. Нужно вообразить, представить себе одиночество, чтобы познать его, чтобы его полюбить и чтобы от него защищаться, чтобы быть спокойным и мужественным. Если мы хотим создать психологию психической светотени, в которой озаряется и гаснет сознание

нашего существа, мы должны множить образы, дублировать каждый образ. Одинокий человек, достигнув высот своего одиночества, иногда считает, что он может сказать, что это такое. Но каждый одинок по-своему, и грезовидец одиночества способен познать нас лишь с несколькими страницами из этого альбома светотени проведенных в одиночестве часов.

Что касается меня, то всякая причастность к даруемым мне поэтическим образам, всякое приобщение к одиночеству других подвергает меня в действительное одиночество, в единение с одиночеством других.

В общении с одиночеством других я становлюсь одиноким, глубочайшим образом одиноким.

Но, безусловно, это приглашение к одиночеству должно быть целомудренным, сдержанным и опосредованным, а таким может быть только образное одиночество. Если одинокий писатель захочет описать мне свою жизнь, всю свою жизнь, он станет тотчас же чуждым моей душе. Основания его одиночества никогда не станут основаниями для моего. Одиночество не имеет истории. Все мое одиночество содержится в первичном образе.

Вот простой образ, центральная картина в светотени снов и воспоминаний. Грезовидец сидит за своим столом, в своей мансарде. Он зажигает лампу, зажигает свечу. Тогда я начинаю вспоминать, тогда я обретаю себя: я приобщаюсь к его бдению. Я так же исследую, как и он. Мир для меня, как и для него, — трудная для понимания книга, освещенная пламенем свечи. Ведь свеча — подруга в одиночестве, особенно в одиноком труде. Свеча освещает не пустую келью, она освещает книгу.

Один, во мраке ночи, наедине с книгой, освещенной свечой, — книга и свеча, два островка света в борьбе с двумя мраками — разума и ночи.

Я изучаю! Я — всего лишь субъект глагола «изучать». Мыслить я не смею. Прежде чем мыслить, нужно изучать.

Одни лишь философы начинают мыслить, прежде чем изучать и исследовать. Но свеча потухает раньше, чем мы успеваем понять книгу. Нужно постараться не потерять ни минуты из того времени, когда горит свеча, из тех великих часов, когда мы погружены в прилежное изучение жизни.

Если я поднимаю глаза от книги, чтобы посмотреть на свечу, то вместо того, чтобы исследовать и изучать, я начинаю грезить.

Поэтому в одиноком бдении время движется волнообразно. Оно колеблется между ответственностью знания и свободой грез, этой слишком необременительной свободой одинокого человека.

Образа бодрствующего при свече грезовидца мне достаточно, чтобы начать это волнообразное движение от мысли к грезам. Да, я был бы смущен, если бы грезовидец, как центр этого образа, поведал мне причины своего одиночества, рассказал бы какую-нибудь давнюю историю измены в своей жизни. Ох! Я сыт по горло своим собственным прошлым. Мне совсем не интересно прошлое других людей. Но мне нужны образы других, чтобы расцветить свои собственные. Мне нужны грезы других, чтобы вспомнить часы труда при слабом свете свечи, чтобы вспомнить, что я тоже был грезовидцем свечи.

Вертикальность пламени

Устремляясь вверх... пламя
освобождается от своего одеяния.

Октавио Пас. Орел или Солнце?

I

Среди грез, наполняющих нас чувством легкости, чрезвычайно действенными и простыми являются грезы высоты. Все объекты прямой формы направлены к зениту. Вытянутая по прямой форма устремляется ввысь и увлекает нас в своей вертикальности. Покорение реальной вершины остается спортивным подвигом. Грезы устремляются к большой высоте, грезы уносят нас по ту сторону любой вертикальности. Большинство грез полета рождаются из соперничества в вертикальной устремленности с предметами и существами, имеющими прямую, вертикальную форму. Рядом с башнями и деревьями грезовидец высоты грезит о небе. Грезы высоты питают наш инстинкт вертикальности, инстинкт, вытесненный обязанностями обыденной жизни, — жизни плоско горизонтальной. Вертикализирующие грезы — самые освобождающие из всех грез. Нет более верного средства достичь высокого уровня грез, чем дать грезам увлечь себя вовне. Но не является ли самым решительным «вовне» то, которое обретается «выше»? К нам слетают грезы, в которых высшее забывает, уничтожает низшее. Живя в зените прямого объекта, аккумулируя грезы вертикальности, мы познаем трансцендентность бытия. Образы вертикальности дают нам возможность войти в область ценностных измерений. Общаться через воображение с вертикальностью прямого объекта — значит испытывать на себе благотворное действие возносящих сил, значит приобщаться к скрытому огню, живущему в прекрасных формах, в формах, обретающих устойчивость в своей вертикальности.

Мы уже в достаточной мере развили тему вертикальности в одной из глав нашей книги «Грезы о воздухе»²³. Если читатель захочет обратиться к этой главе, то он проникнется той атмосферой, которой насыщены наши сегодняшние грезы о вертикальности пламени.

Чем проще сам объект, тем грандиознее грезы о нем. Пламя свечи на столе отшельника подготавливает все грезы вертикальности. Пламя — это вертикальность, полная мужественности и хрупкости. Любое дуновение грозит потушить пламя, но оно все же выпрямляется. Сила, устремляющаяся ввысь, возвращает свою действенность.

Высоко вздымается пламя свечи
И пурпур ее встает на дыбы, —

говорится в одном стихотворении Тракля²⁴.

Пламя — это вертикальность обитаемая. Каждый грезовидец знает, что пламя одухотворено жизнью. Оно обеспечивает свою вертикальность чувствительными рефлексам. Если при воспламенении случайность мешает порыву к зениту, пламя тотчас же на это реагирует. И грезовидец воли, направленной по вертикали, усвоив урок пламени, понимает, что должен выпрямиться. Он обретает волю устремляться своим пламенем ввысь, подниматься из всех сил к вершине горения.

А какой великой, какой прекрасной может стать та минута, когда свеча горит без помех! Какая изысканность и утонченность жизни ощущается в пламени, удлиняющемся, вытягивающемся ввысь! Тогда ценность жизни и ценность грез обретают единство.

Стебель огня! Познаем ли мы когда-нибудь все,
что благоухает? —

говорит поэт²⁵.

Да, стебелек пламени столь прям и хрупок, что пламя превращается в цветок.

Так образы и вещи обмениваются свойствами. Вся комната греющего о пламени проникается атмосферой вертикальности. Мягкий, но устойчивый динамизм увлекает грезы к вершине. У нас может возникнуть интерес к бушующим вокруг фитиля глубинным вихрям, мы можем увидеть в чреве пламени водовороты, в которых борются тьма и свет. Но каждый греющийся о пламени устремляет свои грезы к вершине. Именно здесь огонь превращается в свет. Вилье де Лиль-Адан взял в качестве эпиграфа к одной из глав своего «Изиса» арабскую пословицу: «Факел не освещает своего основания».

Именно на вершине рождаются самые великие грезы.

Пламя по своей сути обладает такой вертикальной устремленностью, что грезовидцу бытия оно представляется направленным к потустороннему, эфирному небытию. В поэме, озаглавленной «Пламя», есть строчки:

Огненный мост от реального к ирреальному
Каждый миг — сосуществование бытия и небытия²⁶.

Игра бытия и небытия с ничем, с пламенем, с пламенем, быть может, созданным лишь нашим воображением, — вот в чем заключается для философа прекрасное мгновение иллюстрированной метафизики, внезапно обретшей ясность.

Но всякая глубокая душа имеет свое личное потустороннее. Пламя служит иллюстрацией всех «выходов за пределы». Созерцающая пламя, Клодель спрашивает себя: «Откуда материя берет импульс, чтобы перейти в категорию божественного?»²⁷.

Если бы мы дали себе право порассуждать на литургические темы, то без труда нашли бы примеры символизма пламени. В этом случае нам следовало бы обратиться к знанию. Но тогда мы вышли бы за рамки замысла этой небольшой книги, которая должна удовлетвориться возможностью понять символы в их эскизном варианте. Кто захочет войти в мир символов, отмеченных знаком огня, тот может сделать это, познакомившись с книгой Карла-Мартина Эдсмана «*Ignis divinus*»²⁸.

III

Во «Введении» мы выразили нежелание следовать знанию, любому научному или псевдонаучному опыту, касающемуся феноменов пламени. Мы сделали все возможное, чтобы сохранить однородность отдавшихся на волю воображения грез, грез одинокого мечтателя. Нельзя гнаться за двумя зайцами, когда принимаешься достаточно глубоко грезить о пламени. Непосредственные наблюдения, сделанные совместно Гёте и Эккерманом, учителем и учеником, не подготавливают никаких идей, не могут быть воссозданы с той серьезностью, которая подобает научному изысканию. Тем более они не могут открыть нам пути для понимания философии космоса, оказавшей столь большое влияние на немецкий романтизм^{29 8*}.

Чтобы сразу же доказать, что, обращаясь к Новалису, мы покидаем область физики фактов и вступаем в область физики ценностей, прокомментируем краткое положение из «Разговоров Гёте с Эккерманом»: «*Licht macht Feuer*» — «Свет рождает огонь»³⁰.

В немецком варианте эта фраза в три слога проговаривается так быстро, она мелькает стрелой такой стремительной мысли, что здравый смысл не сразу начинает чувствовать нанесенную ему рану. Весь ход обыденной жизни предписывает нам прочитывать эту фразу наоборот, поскольку в обычной жизни мы зажигаем огонь, чтобы добыть свет. Этот вызов примет только тот, кто привержен к космологии ценностей. Состоящая из трех слогов фраза «Licht macht Feuer» — это первый акт идеалистической революции феноменологии пламени. Это одна из тех стержневых фраз, которые повторяет грезовидец, чтобы собрать всю свою убежденность. Целыми часами я воображал, я слышал, как губы поэта произносят эти три слога.

Идеалистическое доказательство не может обмануть: для Новалиса идеальность света должна стать объяснением материального действия огня.

Фрагмент из Новалиса имеет продолжение: «Licht ist der Genius des Feuerprozesses» — «Свет — гений процесса огня». Чрезвычайно серьезное заявление для поэтики материальных элементов, поскольку первенство света отбирает у огня его мощь абсолютного субъекта. Огонь обретает свое истинное существо только к концу процесса, когда он превращается в свет, в муках горения он освобождается от всей своей материальности³¹.

Если бы по пламени можно было прочесть эту перевернутость причинности, то следовало бы сказать, что именно в этой точке содержится резерв действия. Очищенный в этой точке свет распространяется на всю свечу. Тогда свет поистине становится источником энергии, определяющим сущность воспарения пламени. Понять ценность в том самом действии, в котором она превосходит факты, в котором она обретает свое устремленное ввысь бытие, — значит понять сам принцип идеализирующей космологии Новалиса. Все идеалисты, размышляющие при созерцании пламени, получают тот же стимул к воспарению. Клод де Сен-Мартен писал: «Движение разума подобно движению огня, оно организуется в устремленности ввысь»³².

IV

Согласовывая между собой фрагменты, в которых Новалис упоминает о вертикальности пламени, мы могли бы сделать вывод, что все, что в космосе имеет прямую форму, все, что вертикально, есть пламя. В динамическом выражении это могло бы обрести следующий вид: все, что устремляется ввысь, обладает дина-

мизмом пламени. Несколько смягченное соответствие становится для нас ясным. Новалис пишет:

«В пламени свечи оказываются задействованными все силы Природы».

«In der Flamme eines Lichtes sind alle Natur kräften tätig»³³.

Пламя конституирует само существо животной жизни. А Новалис употребляет обратное выражение: «Животная природа пламени»³⁴. Пламя — это в каком-то смысле чисто животное начало, чрезмерное проявление животного начала, оно является по преимуществу пожирателем (das Gefräßige). То, что эти афоризмы рассыпаны в виде фрагментов по всему произведению, говорит о непосредственном характере выраженных в нем идей. Именно здесь мы находим истину грез, которую можно доказать, только проникнувшись глубочайшим ониризмом, больше мечтая, нежели размышляя.

В таком случае каждое царство, сфера растительного или животного мира — это один из типов имеющего свои характерные проявления пламени. В переведенных Метерлинком отрывках мы читаем:

«Дерево может стать только расцветающим пламенем, человек — только пламенем говорящим, животное — пламенем блуждающим»³⁵.

Поль Клодель, по-видимому, незнакомый с этим текстом Новалиса, пишет то же самое. Для него жизнь — это огонь³⁶. Жизнь подготавливает свое горючее в растении и воспламеняется в животном: «Растение, или переработка горючей материи. Животное, заботящееся о своем собственном пропитании», — говорит Клодель в резюме, являющемся наброском к рассказу.

«Если растение может определить себя как “горючая материя”, то для животного она является материей зажженной»³⁷.

«Животное поддерживает (свою форму), сжигая то, чем питается энергия, проявлением которой оно является, и добывая себе то, что может утолить голод заключенного в нем огня»³⁸.

Догматический тон этой принимающей форму девиза космологии, как у Новалиса, так и у Клоделя, без сомнения отпугнет и заставит отшатнуться представителя философии знания. Но совсем другое дело, если мы примем эти афоризмы в рамках поэтики. Пламя тогда станет творческим началом. Оно приобщит нас к поэтической интуиции, чтобы сделать участниками пламенеющей жизни мира. Оно обратится тогда в живую поэтическую субстанцию.

Пламя становится как бы существительным для самых различных существ и явлений. Чтобы охарактеризовать их, нужно лишь

прилагательное. Поверхностный читатель, может быть, увидит здесь лишь стилистическую игру. Но если он проникнется воспаляющейся интуицией философа-поэта, то поймет, что пламя — это старт живого бытия. Жизнь — это огонь. Чтобы постичь ее сущность, нужно сгорать в единении с поэтом. Пользуясь формулировкой Анри Корбена, мы сказали бы, что новалисовские формулы стремятся довести наши размышления до раскаленного состояния.

V

Но вот еще один динамический образ, в котором размышления о пламени обретают *сверхжизненный порыв*, предназначенный возвысить жизнь, продолжить жизнь до уровня, превышающего саму эту жизнь вопреки несостоятельности обычной, земной материи. Фрагмент 271 Новалиса резюмирует целую философию пламени-жизни, жизни-пламени:

«Искусство вырываться за пределы самого себя есть всегда и везде самый высший акт. Это та точка, в которой жизнь обретает свои истоки, свое начало, это выражение генезиса жизни. Пламя — не что иное, как действие такого рода. Итак, философия начинается там, где философствующий философизирует самого себя, то есть растрчивает себя и себя возобновляет»^{39, 40}.

В одном из вариантов своего произведения Новалис, имея в виду два близких значения глагола «*verzehren*» (растрчивать и пожирать), указывает на переход в процессе горения от определяющего к определяемому, от удовлетворенного бытия к бытию, обретающему свободу. Существо делает себя свободным, растрчивая себя и возобновляя себя, разделяя таким образом судьбу пламени и особенно сверхпламени, сверкающего в своей высшей точке.

Но прежде чем начать философствовать, нужно, может быть, еще раз увидеть. А если увидеть нельзя, то, может быть, нужно еще раз представить себе редчайший феномен, который мы наблюдаем, сидя у очага, когда от спокойного пламени отделяются вспархивающие огоньки, более легкие и свободные, взлетающие под покровом камина.

Я часто созерцал это зрелище, предаваясь грезам бессонными ночами. Иногда моя добрая бабушка зажигала над пламенем пеньку, и медленная струйка дыма поднималась вдоль черного очага. Ленивый огонь не всегда сжигал сразу все древесные эликсиры. Дым нехотя покидал сверкающее пламя. У пламени было еще столько всего, что могло бы сгореть. Вот и в жизни есть столько такого, чему суждено загореться опять!

И когда снова появлялись язычки сверхпламени, бабушка говорила мне: «Смотри, дитя мое, это огненные птицы». Тогда я, всегда заходивший в своих грезах дальше бабушкиных слов, начал представлять себе, что эти огненные птицы гнездятся в сердцевине поленьев, скрываясь под корой и нежной древесиной. Дерево, основа для гнезд, пока оно росло, готовило упрятанное в глубине гнездо, куда потом укроются огненные птицы. Когда очаг раскалялся, приходило их время вылупиться и улететь.

Я бы не посмел рассказывать о своих грезах и далеких воспоминаниях, если бы первичный образ — пламя, вспархивающее над собственной поверхностью, чтобы продолжать гореть, — не был истинным. Это вспархивающее пламя, обретающее новый порыв за пределами своего первого порыва, за пределами своей высшей точки, видел и Шарль Нодье. Он говорил об «этих грезящих огоньках, взлетающих над факелами или канделябрами в миг, когда пепел, из которого они родились, уже остыл»⁴¹.

Это обретающее новую жизнь, взвивающееся пламя иллюстрируется у Нодье отдаленным сравнением. Он говорит о времени, когда «одна лишь любовь продолжала жить, поднимаясь над миром людей, подобно огонькам, озаряющим пространство над факелом самым чистым светом».

Для новалисовского грезовидца ожившее пламя, пламя, проникнутое энергией полета, — становится птицей.

Где вы еще увидите птицу, как не в пламени? —

спрашивает юный поэт⁴².

В своих грезах и играх перед очагом я близко познакомился с домашним Фениксом, самым воздушным, эфирным из всех Фениксов, ведь он возрождался не из пепла, а только из дыма. Но когда какое-нибудь редкое явление становится основой для необычайного образа, наполняющего душу чрезмерными грезами, кому или чему следует приписывать полноту реальности?

Физик ответил бы так: Фарадей провел опыт с зажженной свечой и сделал этот опыт сюжетом публичной лекции⁴³. Эта лекция вошла в число других, прочитанных на вечерних курсах и объединенных им под заглавием «История свечи». Чтобы опыт удался, нужно дуть на свечу тихо, очень быстро зажечь дымок, один лишь дымок, не затрагивая фитиль.

Наполовину проникаясь знанием, наполовину грезя, я бы сказал: чтобы удался опыт Фарадея, надо действовать очень быстро, так как реальные вещи не грезят слишком долго. Нельзя позволять свету уснуть. Надо поторопиться разбудить его.

Поэтические образы пламени в жизни растений

Уж знаю, сплю ли я.
Ведь в подсолнечнике свет не
меркнет.

Селин Арно. Антология

I

Когда мы начинаем грезить о силах, поддерживающих в каждом объекте его форму, нам легко вообразить, что в любом вертикально направленном существе царит пламя. Пламя — это динамический элемент устремленной по прямой жизни. Только что мы цитировали следующую мысль Новалиса: «Дерево — это не что иное, как зацветающее пламя». Теперь мы проиллюстрируем эту тему, напомнив читателю образы, без конца возрождающиеся в воображении поэтов.

Прежде чем привести примеры подвигов поэтического воображения, может быть, следует повторить, что *сравнение* — это не *образ*. Когда Блез де Виженер сравнивает дерево с пламенем, он лишь сближает слова, и ему не удастся прийти к действительной согласованности словаря растений и пламени. Приведем страницу, которая кажется нам прекрасным примером многословного сравнения.

Едва Виженер начинает говорить о пламени свечи, как уже переходит на дерево: «Подобно пламени оно имеет корни, уходящие в землю, откуда оно получает питание, как светильник получает питание из сала, воска или масла, заставляющих его гореть. Стебель, сосущий сок, подобен светильнику, в котором огонь поддерживается вбираемой им в себя жидкостью, а белое пламя — это одетые листьями сучки и ветки. Цветы и плоды, конечная цель дерева, — это то белое пламя, к которому все сводится при горении»⁴⁴.

Читая это развернутое сравнение, мы никогда не проникнем в тысячу огненных секретов, исподволь подготавливающих пламенеющий взрыв цветущего дерева. Попытаемся же, следуя за воображением поэтов, брать образы, причастные поэтической первоородности, рождающиеся из того, что достойно восхвалений, из зерна живой поэзии, — поэзии, которую мы можем заставить жить в нашей душе.

Когда образ пламени предстает воображению поэта, чтобы открыть ему истину мира растений, он должен обрести словесное выражение. Объяснять этот образ, разворачивать его означало бы замедлять, останавливать полет воображения, объединяющего полыхание огня и терпеливую мощь зелени. Образы-фразы, в которых обретает свое выражение растительное пламя, являются действиями, полемически направленными против здравого смысла, заостренного в своих привычках восприятия и речи. Но воображение, рожающее новый образ, настолько уверено в том, что оно обладает истиной мира, что полемика с тем, у кого оно отсутствует, была бы потерянным временем. Для одаренного воображением, говорящего с себе подобными, лучше было бы произносить и произносить без конца полные юной свежести фразы о пламени растительной жизни.

Так начинается царство смелых, решительных образов, царство поэтических решений. Всякая поэзия — это начало. Мы предлагаем назвать эти образы-фразы, насыщенные обновляющей экспрессию волей, *поэтическими высказываниями*. Называть их фрагментами было бы неправильно. В образе, обретающем свою силу в сгущении, ничто не может быть раздроблено.

Пользуясь словарем высказываний догматического воображения, ботаникой всех растений-огней, которые возвращают поэты, мы смогли бы, может быть, расшифровать диалог поэта и мира. Без сомнения, всегда будет трудно привести в порядок великое множество своевольных и самобытных образов. Но иногда достаточно одной привлекающей наше внимание поэтической искорки, чтобы в отношении какого-либо оригинального образа мы могли сблизить два различных жанра. Например, как можно отказаться от мысли, что Виктор Гюго и Бальзак принадлежат к одной плеяде ботаников грез, если сопоставить эти две поэтические сентенции:

Всякое растение — это лампа. Его благоухание — свет⁴⁵.

Благоухание — это смесь воздуха и света⁴⁶.

Безусловно в эстетике Бальзака именно растение в своей вершине — в цветке, осуществляет этот изумительный синтез воздуха и света.

Нечто вроде бодлеровского соответствия проявляется в устремленности ввысь, к вершине, как если бы ценность вершины, вы-

соты пробуждала ценность основания. Так, грезовидец, переживающий соответствия запаха и света в двух планах, со всей серьезностью воспримет «мысль», подчеркивающую значение и ценность мягкого света: «Иные деревья начинают источать большее благоухание, когда их касается радуга»⁴⁷.

III

Редкий поэт может подарить нам само зерно образа, образ-зерно, зерно-образ, для которого характерна большая сгущенность, чем для поэтического высказывания. Вот слова, ставшие выражением полыхающего в глубине дерева пламени, — настоящее обетование пламенеющей жизни. Луи Гийом в поэме, названной «Старый дуб»⁴⁸, дарует нам два слова, которые переполняют нас грезами: «Костер соков», — говорит он, воспевая дерево.

«Костер соков» — словосочетание неслыханное, священное семя нового языка, который должен осмыслить мир с помощью поэзии. Строить поэтические высказывания предоставляется самому читателю. Нам привидится тысяча поэтических высказываний, если мы будем грезить об этом огненном соке, дающем силы огня царю деревьев. Что касается меня, то, пробудившись от своих старых видений под действием поэтического вдохновения, я представляю себе огромное существо, которое корчится в муках, подобных мукам Лаокоона, и, грезя обо всех этих поднимающихся и горящих соках, я начинаю чувствовать, что дерево — это носитель огня. И поэт предсказывает дубу великую судьбу. Дуб — это Геракл в мире растений, во всех фибрах своего существа подготавливающий апофеоз пламени костра.

Мир космических противоречий рождается из этого узла враждебных друг другу сил. Луи Гийом соединил в двух словах огонь и воду. Именно здесь нашел свое выражение великий триумф языка. Только поэтический язык способен на такую дерзость. Поистине, мы оказываемся в области свободного и творческого воображения.

IV

Иногда зерно образа приносит чрезвычайно обильные плоды. Оно одним махом достигает вершины своих возможностей. В одном образе Жан Кобер сравнил пламя с одинокой струей воды, устремленной вверх по прямой, гораздо более прямой, чем все деревья в саду. «Струя воды Кобера» (великая честь — дать свое имя несотворенному образу) — для меня это пламя мощной струи,

огонь, взрывающийся до максимума своей высоты, до предела своего, направленного по прямой, действия.

Есть сады,
Где средь камней
Полыхает в сумерках
Одинокая струя воды⁴⁹.

Великая радость слова дарована нам поэтом. Благодаря ему мы переходим границы исходных различий. Вода горит. Она холодна, но она обладает силой, и потому горит. Благодаря какому-то естественному сюрреализму она получает силу воображаемого огня.

Нет ничего надуманного и искусственного в этом *непосредственном сюрреализме* водяной струи-пламени. Жан Кобер концентрирует сюрреализм своего образа в одном-единственном слове: слово «полыхает» становится источником дереализации и сюрреализации. Одно слово «полыхает» разрушает всю сумеречную меланхолию стихотворения. Завоеванный образ становится в этом случае свидетельством творческой меланхолии.

Подобный синтез объектов, подобное слияние объектов, заключенных в совершенно различную форму, таких, как струя воды и пламя, дерево и пламя, почти не поддается выражению в прозе. Здесь нужно стихотворение, нужна податливость поэтического языка, поэтические превращения. И бытие образов становится гимном, а их он превращает в объекты гимна, в гимнические объекты. Именно гимн является синтетизирующей силой. Мексиканский поэт Октавио Пас прекрасно это чувствовал и выразил в очень точных словах: гимн — это в одно и то же время

Огненный тополь, воды струя⁵⁰.

Здесь поэт предоставляет читателю находить промежуточные фразы — удовольствие поэта создавать поэтические высказывания, которые должны объединить пламя стройного дерева и совершенно вертикальное пламя водяной струи. Вместе с поэтами нашего времени мы вступаем в царство поэзии внезапного, поэзии, не склонной к болтовне, поэзии, которая всегда хочет жить в первозданном слове. Мы должны вслушиваться в слова стихотворения, как будто слышим их впервые. Поэзия — это очарование на уровне слова, в слове, через слово.

Мы пользуемся любой возможностью, чтобы выразить свое восхищение независимыми поэтическими ценностями. Но нам нужно вернуться к конкретному плану исследований растительных образов пламени: возьмем же более простые примеры родственной близости света, цветов и плодов.

Дерево — это гораздо больше, чем просто дерево, — говорит поэт⁵¹.

Оно протягивает к свету самое ценное, что у него есть; вот так во многих стихах плодоносящие деревья превращаются в деревья-бра. Этот образ так естествен в поэзии садов. Все эти светильники в летней листве — эта пища огня. Один из персонажей Диккенса признается, что, когда он был ребенком, он думал, «что птицы обязаны своими сверкающими глазами красным и блестящим ягодам, которыми они питаются»⁵².

В одной лекции о живописи Матисса, которая называлась «Поэзия света», Арсен Сорей цитирует восточного поэта:

Апельсины — лампы сада.

Сорей цитирует также Марселя Тири:

На яблонях поблескивают плоды, как лампочки.

Но эти образы возникают слишком стремительно, для них характерна завершенность, они не рождаются в результате долгих грез, видящих в дереве преобразователя сока жизни в субстанцию огня и пламени.

Когда августовское солнце переработает первые соки, огонь медленно наполнит виноградную гроздь. Виноград начинает светиться. Гроздь становится люстрой, которая сияет под абажуром широких листьев. Целомудренный виноградный листок прежде всего предназначается для того, чтобы скрывать виноградную кисть.

Наполнение огнем, наполнение светом — между двумя этими образами выбирают поэты космических грез. Для Рашильд во времена ее юности виноградный куст, вбивавший в себя через мужскую ветвь весь огонь земли, отдавал грозди «сатанинский сахар, прошедший перегонку в неистовстве вулкана»⁵³.

Опьянение человека завершает безумие виноградной лозы.
В каждом дереве поэт видит единство трех движений:
Дерево — источник, дерево — фонтан, огненная дуга⁵⁴.

Существуют деревья, у которых почки полны огня. Для д'Аннунцио лавр — такое горячее дерево, что если обрезать его ветви, ствол тотчас же покроется почками, подобными «зеленым искрам»⁵⁵.

Грезовидец, вдохновленный Новалисом с легкостью примет как одну из аксиом поэтики растительного мира следующую формулу: цветы, любые цветы — это пламя — пламя, которое хочет стать светом.

Каждый грезовидец цветов чувствует это становление света. Оно вселяет в него воодушевление как нечто, превосходящее то, что он видит, превосходящее реальность. Поэт-мечтатель живет в ореоле красоты, в реальности ирреального. Поэт, не обладающий возможностями художника, творящего при помощи красок отнюдь не собирается вступать в соперничество с тем, что является привилегией живописи. Если посмотреть на поэтическое искусство со всей последовательностью, то поэту, этому живописцу слова, известны привилегии свободы. Он должен выразить в слове цветок. Он может проникнуть в сущность цветка только одушевляя пламя этого цветка пламенем речи. Поэтическое выражение проявляется тогда в том становлении света, которое любой новалисовский грезовидец предчувствует в философских созерцаниях.

Проблема поэта в том, чтобы выразить реальное через ирреальное. Он живет, как мы это отмечали в предисловии, в светотени своего существа, наполняя реальность то светом, то полутьмой и каждый раз придавая поэтическому выражению какой-то неожиданный нюанс.

Но рассмотрим несколько поэтических выражений цветка-пламени, заключающих в себе совершенно разные нюансы зависимости от дара поэта.

Прежде всего приведем пример, в котором пламя цветка могло бы быть заимствованным пламенем, отражением заходящего солнца:

Небо гаснет и каштаны загораются, —

пишет Жан Бурдейт⁵⁶.

Высоко взметнувшаяся листва осенних каштанов ведет свою партию в симфонии заходящего солнца. Если мы возьмем стихотворение во всем его целом, то легко представим себе, что любое дерево обладает действием света. Пожар вершин заходит, спускается во всех цветах сада. Поэма Бурдейета заканчивается следующим прекрасным стихом:

Георгины хранят в себе уголья солнца.

Когда я читаю подобное стихотворение пиррофорически, я чувствую, что оно устанавливает между солнцем, деревом и цветком какое-то *единство огня*.

Единство огня? Само единство действия придает миру поэтическое выражение.

В творчестве того же поэта можно найти цветы, чье пламя более индивидуализировано. Красный тюльпан: уж не является ли он вспышкой огня? Не будет ли каждый цветок каким-нибудь определенным видом пламени?

Медные тюльпаны
Огненные тюльпаны
Скрученные от жары
В эти майские дни⁵⁷.

Если вы принесете из сада тюльпан и поставите его на стол, то получится лампа. Поставьте красный тюльпан в вазу с длинным горлышком. И в одиноком созерцании одинокого цветка вы почувствуете, что вами овладевают грезы свечи.

В одной статье Бернарден де Сен-Пьер пишет: «Шарден говорит, что в Персии, когда молодой человек дарит тюльпан своей возлюбленной, он дает ей понять, что его лицо, как этот тюльпан, горит огнем, а сердце — раскаленные угли»⁵⁸. Действительно, в глубине чашечки цветка можно разглядеть совершенно черный фитиль факела.

Когда цветок — это навевающая покой лампа, пламя, лишенное драмы, поэт находит слова, становящиеся счастьем речи:

Голубой люпин горел
Мягким светом лампы⁵⁹.

Здесь на уровне речи нашло свое выражение жидкое пламя, текущее в губоцветных слогах.

В моем воображении рождается нежная женщина, которая смотря в зеркало, вновь и вновь повторяет эти два стиха. Ее губы как бы проникнуты счастливым движением. Ее губы могли бы научиться мягко цвести.

Среди всех цветов истинное горнило образов пламенеющих растений — роза. Она становится самым существом мгновенно покоренного воображения. Какая напряженность в этом стихотворении поэта, который мечтает о времени, когда

Соединяются огонь и роза
And the fire and the rose are one⁶⁰.

Чтобы такие созвучия придавали двойную ценность каждому образу, нужно, чтобы они были наполнены двойным смыслом. Нужно, чтобы грезовидец слов увидел в своем очаге целый розовый куст.

Иногда кажется, что цветы рождаются в пылающих углях. Так Пьер де Мандьярг пишет:

Огонь герани зажигает уголь⁶¹.

Что же лежит у истока этих великих грез, расцвеченных красным и черным? Цветок или очаг? Для меня образ поэта проявляется дважды, и оба раза — с неистовой силой.

Все зависит от темперамента поэта. У Лундквиста безмятежный василек, будто наэлектризованный, поднимается в пшеничном поле и угрожает жнице как пламя паяльной лампы.

Лампа и роза обмениваются своим нежным светом. Роденбах, склонный к мягким образам, пишет

Лампа в комнате — это белая роза⁶².

В своем доме с сотней зеркал Роденбах выращивал воображаемые цветы. Он писал:

От лампы в зеркале зацветают водяные лилии.

Грезы отражений Роденбаха столь космогоничны, что его изображение создает вертикальный пруд. Так поэт покрывает стены своей комнаты картинами, изображающими водяные лилии. Ничто не может остановить охваченного вдохновением поэта, видящего в любом источнике света цветок.

Более горячий поэтический темперамент найдет и более страстное выражение для полыхающего в розах огня. В творчестве д'Аннунцио мы часто можем встретить охваченные огнем розы. В романе «Огонь» читаем:

«Посмотри на эти красные розы!

— Они горят. Можно подумать, что в венчике лежит, зажженный уголек. Они действительно горят»⁶³.

Как просто сказано! Торопливому читателю это может показаться банальным. Однако писатель вкладывает этот диалог в уста охваченных огнем страсти влюбленных. Красные цветы могут стать символом целой жизни. Через несколько строк диалог возобновляется:

«Смотри, они становятся все краснее. Бархат Бонифацио ... Ты помнишь? Та же мощь.

— Цветок, горящий изнутри!»

На другой странице, где д'Аннунцио описывает работу стеклодувов, образ меняет свое направление. Теперь именно расплавленное стекло принимает образ, цветка, — новое доказательство взаимного действия двух полюсов одного образа: «Рождающиеся кубки раскачиваются на концах стеклодувных трубок, они розового и голубоватого цвета подобно щитку начинающей менять краски гортензии»⁶⁴.

Вот так, огонь цветет, а цветок загорается.

Можно без конца развивать эти два дополняющих друг друга образа: цвет — это эпифания огня, цветок — онтофания света⁶⁵.

VII

В мире цветов наше воображение теряется. Мы почти не умеем, мы уже больше не можем собирать цветы в глубинном бытии их существа, как свидетельство мира красоты — мира, множашего свои прекрасные создания. Каждый цветок, однако, обладает своим собственным светом. Каждый цветок — это заря. Грезовидец неба должен обрести в каждом цветке цвет неба. Этого желает греза, которая во всякой вещи приводит в движение сверхбодлеровское соответствие своей волей к жизни в вышине.

В начале одной научной статьи, которая называется «Симпатия и теопатия у “верных в любви” в исламе»⁶⁶, Анри Корбен ссылается на слова Прокла, приводя в пример «гелиотроп и его молитву»:

«Как же иначе можем мы объяснить — спрашивает Прокл, — что движение *гелиотропа* следует за движением солнца, а движение *селенотропа* — за движением луны, образуя, таким образом, некий кортеж, сопровождающий, насколько возможно, эти своеобразные факелы неба — как можно объяснить этот факт, если не допустить гармонию причин, пересечение причин между земными и небесными существами?»

«Ведь действительно, всякая вещь возносит молитву, соответствующую месту занимаемому ею в природе, она поет хвалу главе того божественного ряда, к которому она относится — хвалу духа, хвалу, возносимую разумом, всей своей природой и чувствами. Ведь гелиотроп движется в той мере, в какой он свободен в

своим движением, и если в совершаемом им вращении мы уловим звук колебания воздуха, производимый этим движением, то мы поймем, что это гимн его владыке — гимн, какой только может быть растение».

На каком уровне, на каких высотах возможно осмысление этого текста Прокла? Прежде всего, нужно почувствовать, что этот текст для того и разворачивается, чтобы достичь большой высоты, всех возможных высот. Все, что воспаряет от огня, воздуха, света обладает также и божественным началом. Любая развернутая греза является составной частью существа цветка. Пламя жизни всего, что цветет — это устремленность к миру чистого света.

Все примеры такого становления представляют собой счастливое становление медлительности. Факелы в небесных садах, соответствующие цветам, растущим в садах человека, это медленное, уверенное пламя. Небо и цветы приходят к согласию, чтобы научить погруженного в раздумье медленной медитации, медитации-молитве.

Если мы будем дальше углубляться в написанное Анри Корбен, то должны будем безоговорочно открыться измерению Высоты — Высоты принимающей статус священного. Для Прокла осененный небесными красками гелиотроп возносит молитву, ведь он в своей беспримерной верности всегда поворачивается к своему Господу. И Анри Корбен цитирует этот стих из Корана: «Каждое существо на земле может молиться и возносить хвалу только по-своему»⁶⁷, и Корбен показывает, что гелиотропизм гелиотропа является у исламских «приверженцев любви» *гелиопатией*.

VIII

Предаваясь непосредственным грезам над поэтическими образами, мы принимаем все маленькие чудеса, рожденные нашим воображением. Когда в игру вступают ценности поэтические, неприлично упоминать о других ценностях и приступать к изучению поэтических ценностей с критических позиций. Тем не менее, чтобы закончить эту небольшую главу, приведем еще один пример. Мы не можем удержаться, чтобы не посмотреть на него с точки зрения уроженца Шампани.

Мы позаимствовали этот пример из одной достаточно серьезной книги. Лорд Фрейзер без всяких предисловий и комментариев пишет: «Когда Менри вошли в общение с племенем малайцев, они увидели у них красный цветок (*gant'gn*: по-малайски: *gantang*). Малайцы стояли вокруг цветка и протягивали к нему руки, чтобы согреться»⁶⁸.

В дальнейшем эта история усложняется. В частности, на сцену выходят олень и зеленый дятел. Зеленый дятел, воплощение всех легендарных птиц, может, спрятав огонь в свои яркие перья, отнести людям какого-нибудь племени. Фрейзер приводит столько примеров из легенд, где животные становятся благодетелями человека, что мы учимся верить — верить хотя бы немного, совсем немного — во все то, во что нам предлагают верить этнологи. Мы становимся послушными учениками школы наивности. Но при чтении этого рассказа о малайском племени, собиравшемся, чтобы погреться вокруг букета пылающих цветов, моим рассудком овладевает демон иронии и ось наивности разворачивается в обратном направлении: какая хитрость, верно, светила в глазах этих дикарей, когда они ломали эту комедию о происхождении огня из цветка перед доверчивым миссионером.

свое «благодатное действие». Эти взаимообращения ощущений между объектом и грезящим легко могут вызвать критику психолога, сформировавшегося в зрелом возрасте. Для него это лишь остаточные явления детства. Но под пером поэта поэтический смысл начинает вибрировать. Писатель знает, что его произведение будет прочтено душами, чувствительными к поэтическим реальностям. Продолжим наше чтение страницы Боско: «Присмотритесь-ка получше и скажите мне, когда вы ее зажигаете, не зажигается ли она каким-то тайным образом сама, незаметно для нашего рассеянного взгляда. Может быть я удивлю вас, если начну утверждать, что лампа не столько получает огонь от нас, сколько дарует нам свое пламя, огонь приходит извне. Но он лишь удобный повод, которым пользуется горящая лампа, чтобы начать испускать свет. Она живет. Я ощущаю ее как творение».

Слово «творение» решает все. Мечтатель знает, что это творение творит свет. Это творящее творение. Нам достаточно придать ей определенную ценность значение, достаточно вспомнить, что она — замечательная лампа и вот она уже оживает. Она живет в воспоминаниях о покое прошлых дней. Грезящий вспоминает о прекрасной, столь легко загорающейся лампе. Возвратный глагол «загораться» усиливает значение подлежащего — дающего свет творения. Слова, их нежные окончания помогают нам грезить. Откройте в вещах их достоинство, со всей искренностью сердца разглядите в действующих существах их истинную силу и вселенная воссияет. Добрая лампа, добрый фитиль, доброе масло — вот уже и свет, радующий сердце человека. Кто любит прекрасное пламя, любит и хорошее масло. Он находится во власти космогонических грез, в которых каждая вещь заключает в себе зерно всего мира. Для Новалиса масло — сама материя света, прекрасное желтое масло — это сгущенный свет, стремящийся к расширению. В легко воспламеняющемся пламени человек освобождает таящиеся в материи силы света.

Без сомнения, наши грезы не улетают больше так далеко. Но раньше грезили именно так. Грезили о лампе, дарующей полную света жизнь погруженной во мрак материи. Как не прийти в восторг мечтателю слов, когда этимология учит его тому, что слово «pétrole» — «нефть» происходит от словосочетания «huile pétifiée» — «окаменевшее масло». Из земных глубин лампа добывает свет. Чем более древней является та субстанция, благодаря которой горит лампа, тем вернее она может стать предметом грез в качестве творящего творения.

Но эти грезы о космогонии света далеки от нашего времени. Мы говорим здесь о них лишь для того, чтобы напомнить о забытом ониризме, ониризме утраченном, ониризме, который к тому же стал материалом истории, знанием о древнем знании.

Итак, мы хотим, чтобы наши грезы следовали за вдохновением великого грезовидца. Следуя за Боско мы сможем открыть глубины грез запечатленного в своих видениях детства. Вместе с Боско мы вступаем в лабиринт, где переплетаются воспоминания и видения. Детство, познанное через его видения, безмерно и бездонно. Мы всегда его деформируем, пытаюсь втиснуть в рамки рассказа. Мы деформируем его и слишком высоко уносясь в своих грезах и снижая их полет. Когда Анри Боско пытается передать нам те чувства, которые он питает к лампе, его душа вибрирует от волнообразных приливов воспоминаний и грез. Поэтому, чтобы передать нам то, что является одновременно существом лампы и существом грезящего, сохраняющего верность первичному свету, возникает необходимость в двойной онтологии. Мы прикасаемся к корням поэтического чувства, родившегося под влиянием насыщенного воспоминаниями предмета. Боско пишет: «Чувство, которое вспоминается мне из этого детства и которое я пытаюсь выразить, может быть, несколько тяжеловесно — это, я думаю, чувство одиночества»⁷².

III

Мы не удивимся, что после такого близкого общения с ребенком лампа становится истинным действующим лицом произведений Боско, играющим действенную роль в его повествовании о истории жизни. В большинстве романов Боско человеческая сущность дома, течение домашней жизни отмечены лампами, проникнутыми уютом, живущими своей глубинной жизнью. Часто хранительницей лампы предков становится старая служанка, эта старая служанка, пекущаяся о молодом хозяине, которого она знала ребенком и для которого она, чтя семейные реликвии, хранит покой его детства.

Для каждого сколько-нибудь значительного события домашней жизни она умеет найти нужную лампу. Такая Старая Сидония, проникнув в тайну иерархии светильников, зажигает для великого ожидания все свечи серебряного подсвечника. В трудные минуты жизни сельская лампа отмечает своей простотой естественную драму жизни и смерти. В своем мрачном бдении, в то время как его слуга быть может, уже умер, герой грез, главный персонаж романа Боско «Маликруа» находит нравственную поддержку у лампы: «Поскольку я нуждался в поддержке, сам не зная почему, я находил ее в огне этой маленькой лампы. Она была всего лишь обыкновенной лампой, даровавшей мне свой бледный свет. Из-за нагара она мигала и грозила потухнуть. Однако она была рядом и жила даже в те минуты, когда ее пламя было слабым, она сохра-

няла религиозную умиротворенность своего света. Это было нежное и дружественное существо, передававшее мне в моей тоске скромное дыхание своей жизни. Небольшого количества масла было достаточно, чтобы питать огонь ее стеклянного шара. Маслянистая жидкость поднималась по лампе и пламя растворяло ее в свете. Но куда же исчезал свет?»⁷³

Да, куда исчезал свет взгляда, когда смерть возлагала свою холодную руку на глаза умирающего?

IV

Даже в те часы, когда жизнь лишена своего драматизма, время лампы — это время тревожного ожидания, время, которое стоит осмыслить в его медлительном течении. Поэт, грезовидец лампы, умеет выразить это неторопливое течение в словах, наполненных бытием лампы.

...В сговор вступают лампа и вечер...⁷⁴

В тексте Фарга мы обнаруживаем два ряда многоточий. Так поэт заставляет нас произносить тихим голосом прелюдию единения светильника и первой вечерней тени.

В светотени грез разворачивается медленное движение — движение, дающее покой: «Лампа протягивает свои дарующие покой руки»⁷⁵. «Лампа в комнате взмахивает крыльями»⁷⁶. Кажется, что лампе нужно время, чтобы постепенно осветить всю комнату. Крылья и руки света медленно касаются стен.

И Леон-Поль Фарг слышит, как под раковиной абажура что-то нашептывает лампа. Прилив и отлив света едва ощутимо поднимают и опускают световую скатерть: «Лампа поет свою едва слышную нежную песнь, подобную той, что мы слышим, приложив ухо к раковине»⁷⁷.

Октавио Пас также прислушивается к шепчущейся лампе.

«Отблеск масляной лампы, отблеск, который рассуждает, морализирует, спорит сам с собой. Он говорит мне, что никто не придет»⁷⁸.

Кажется, что тишина усиливается, когда лампа тихо вступает с нами в разговор —

Молчание соли заставляет лампы звенеть, —

говорит бельгийский поэт Роже Брюшер⁷⁹.

Длительность, которая длится, протекая, и длительность, которая длится, сгорая, согласуют здесь свои образы. Лампа Фарга — это великий образ времени, полного покоя и неспешного течения. Пылающее время умеряет в пламени лампы свои скачки. Чтобы говорить о пламени лампы нужно дышать покоем.

Пусть лампы Жоржа Роденбаха внушают нам тот же покой. Один-единственный стих «Зеркала родного неба» дает нам этот великий урок:

Дружелюбная лампа с сосредоточенным взглядом спокойного пламени⁸⁰.

Спускается вечер, зажигается лампа и поэт лампы переживает нечто более высокое, чем просто механическое мгновение:

Комната дивится
Длящемуся счастью⁸¹.

Благодаря лампе счастье света проникает в комнату грезящего. Для нас не составит труда привести достаточное количество образов, в которых одним штрихом выражена, гуманистическая ценность лампы. Эти образы, когда они действительно удаются, обладают преимуществом простоты. Упоминание о лампе по-видимому неизменно вызывает резонанс в душе любящего погружаться в свои воспоминания читателя. Поэтическое гало окружает свет лампы в светотени оживляющих прошлое грез.

Тем не менее мы не хотим распылять свое доказательство психологической ценности лампы многочисленными примерами. Процитируем лучше один из самых красивых рассказов Анри Боско, в котором лампа — первая тайна этого рассказа, полного психологической таинственности. Рассказ называется «Гиацинт». Здесь героиня, которую все читатели Боско знают ребенком по двум его рассказам: «Сад Гиацинта» и «Осел в штанах», предстает перед нами взрослой женщиной. Персонажи Боско, таким образом, переходящие из одного рассказа в другой, являются онирическими спутниками его творческой жизни. Чтобы полнее выразить свою мысль, мы прибавили бы: в творчестве Боско лампа тоже становится его онирическим спутником.

Какую прекрасную задачу мог бы поставить перед собой психолог стремясь раскрыть, несмотря на беспорядочность течения грез и кошмаров, личность этого глубинного существа, этого двойника, «похожего на нас, как похожи друг на друга братья»! Мы познали бы тогда единство существа наших грез. Мы поистине стали бы грезовидцами себя самих. Мы онирически познали бы

других людей, если бы проникли в единство бытия их грезящего существа.

Но взглянем пристальней в образ лампы в рассказе Боско «Гиацинт».

V

Лампа становится персонажем уже на первой странице. Прочитав всего шесть строк, мы узнаем о том, как персонаж, от лица которого ведется повествование, поселяется на пустынном плато, в окруженном стеной и садом пустом доме, — и вот уже на сцену выходит лампа, чья-то лампа, горящая в отдалении, лампа, вспыхнувшая совершенно неожиданно. При первом чтении, обманутые чрезвычайной простотой слов, мы не догадываемся о драме двух одиночеств, представленной в своем зародыше в следующих строчках:

«Именно в этой стене, в прорезанном в ней окне в самый вечер моего приезда зажглась лампа. Я был раздосадован.

Я ждал на дороге, я надеялся что кто-нибудь закроет ставни. Но этого не произошло. Лампа еще горела, когда я решил вернуться. С тех пор каждый вечер я видел, как она зажигается, как только начинает смеркаться.

Иногда среди ночи я выходил на дорогу. Я хотел убедиться, горит ли она еще.

Она все горела. Ее тушили лишь на рассвете».

Мы можем не углубляться далее, для нас, грезовидцев лампы проблема уже поставлена. Эта проблема — *лампа, принадлежащая кому-то другому*. Феноменологи познания чужого восприятия не рассматривали эту проблему. Они не знают, что горящая вдали лампа — это знак кого-то другого.

Для грезовидца лампы лампа другого может выступать в двух ипостасях: лампа утренняя и лампа вечерняя, лампа Первого подъема и лампа Последнего отхода по сну. Боско дублирует проблему, ставя нас перед фактом существования лампы, горящей всю ночь. Какой же может быть эта лампа другого, каков же этот другой — обладатель своей, особой лампы? Весь рассказ «Гиацинт» стремится ответить на этот вопрос.

Однако для нашего продвижения в феноменологии одиночества самыми поучительными окажутся первые впечатления. Первая страница Боско дает описание переживаний с предельной восприимчивостью. Живое существо, пришедшее на пустынное плато в поисках одиночества, оказывается потревоженным лампой, горящей в пяти метрах от его жилища. Лампа другого нарушает покой, которым мы наслаждаемся рядом со своей лампой; так возникает соперничество

двух одиночеств. Мы хотим пребывать в одиночестве, чтобы пребывать в одиночестве, чтобы иметь лампу, свидетельствующую об одиночестве. Если одинокая лампа, зажженная напротив, освещает домашние дела и заботы, если она — всего лишь предмет домашней утвари, то для мечтателя о лампе, погруженной в размышлении, каким является Боско, она не станет вызовом, не сможет причинить ему страданий. Но две лампы, принадлежащие двум философам, живущим в одной деревне — это уж слишком, одна из них лишняя.

Cogito грезящего творит свой собственный космос, особенный, только ему присущий космос. Его грезы оказываются потревоженными, а космос поколебленным, если у него возникнет уверенность, что грезы другого противопоставляют свой мир его собственному.

Мы видим, как уже на первых страницах «Гиацинта» начинает раскрываться психология сокровенной враждебности. Без сомнения, эта горящая вдаль лампа не замкнута на себе. Это лампа, которая *ждет*. Она бодрствует столь неотлучно, что можно сказать — она наблюдает. Плато, на котором одинокий Боско ищет уединения, становится, таким образом, пространством *наблюдения*. Лампа ждет и наблюдает. Она наблюдает, значит в ней живет недоброжелательство. В душе грезовидца, чье одиночество было столь дерзко нарушено, рождается целая лавина враждебности. Таким образом, роман Боско начинает обретать новый стержень: если далекая лампа наблюдает за плато, то потревоженный грезовидец благодаря этому наблюдению будет наблюдать за наблюдателем. Грезовидец прячет свою лампу, чтобы следить за лампой другого.

Мы воспользовались отрывком из произведения Боско, чтобы дать представление о малоизученных нюансах психологии грез о лампе. Мы несколько усилили впечатление от этого отрывка, чтобы дать почувствовать, что лампа другого может возбудить нашу нескромность, нарушить наше одиночество, бросить вызов нашей гордой жажде ночного одиночества. Все эти несколько акцентированные нюансы пробуждают в нас мысль о том, что лампа как, и другие ценности, может испытать присутствие амбивалентности.

Тем не менее в романе, который начинается с изображения несостоявшегося одиночества, лампа чужака, как настоящая добрая лампа, не заставляет себя ждать и приходит на помощь грезовидцу, от лица которого ведется рассказ Боско. Ведь мечтатель грезит об одиночестве другого, чтобы обрести утешение. Поворот происходит на 17 странице:

«И вот эта лампа, горящая вдалеке, вдруг совершенно неожиданно начала обретать значение. Совсем не потому, что ее свет в этих ранних сумерках⁸² становился более ярким, нет, она горела все с той же мягкостью, но распространяемый ею свет стал более родным и близким. Можно было бы сказать, что тот разум, труды

или грезы которого она освещала, этот разум получал теперь от нее тепло, проникнутое бульшим дружеским участием, он наслаждался ее спокойным присутствием. В моих глазах она потеряла свое значение сигнала, перестала нести обещание ожидания; она стала лампой сосредоточенности».

Когда снег покрывает все плато, когда зима приостанавливает жизнь, одиночество превращается в изоляцию. Грезовидец познает тоску. Покинет ли он «овеваемую ветрами дикую равнину?» Именно в грезах о горящей вдаль лампе он находит утешение.

На заснеженной равнине «я увидел свет лампы, и он удержал меня. Теперь я смотрел на него с тайной нежностью. Ее зажгли для меня: это моя лампа. Человека, который бодрствовал так поздно в ночи при теплом свете лампы я представлял себе похожим на меня. Иногда это сходство достигало полной иллюзии, я воображал уже самого себя, представляя как я погружаюсь в какие-то размышления, которые, однако, оставались для меня непостижимыми»⁸³.

Доверие грезовидца к горящей вдаль лампе не доходило до своего предела. Слово «непостижимые» говорило о том, что многие вопросы оказывались как бы вытесненными, колебание между доверием и тайной не прекращалось. Чтобы обрести покой, нужно было, выйдя за пределы психологических тайн, действительно превратиться в человека, погруженного в бдение у лампы. Любое размышление выливается в желание: «За лампой скрывалась душа, та душа, которой хотел бы я быть».

Нам удалось дать лишь самое слабое представление о богатстве вариаций, оживляющих в этом произведении Боско грезы о лампе другого. Но даже если бы мы прокомментировали строчку за строчкой все тридцать страниц произведения Боско, то вряд ли бы оказались способными объективно указать на все его изысканные и глубокие красоты. Мы часто читали и перечитывали «Гиацинта». И ни одно из этих чтений не было похоже на другое... Какой плохой преподаватель литературы вышел бы из нас! Мы слишком много грезим при чтении. Мы слишком глубоко погружаемся в свои воспоминания. При каждом новом чтении мы наталкиваемся на случайности своих личных грез, на случайности воспоминаний. Достаточно одного слова, одного жеста и чтение останавливается. Рассказчик Боско закрывает ставни, чтобы скрыть свет своей лампы, и я вспоминаю вечера, когда тем же жестом, закрывал ставни дома своего прошлого. Деревенский столяр прорезывал в ставнях два сердца, чтобы утреннее солнце все же пробуждало еще спящий дом. И поэтому вечером и поздно ночью через эти две прорези ставень наша лампа отбрасывала на спящую деревню два золотых луча света в форме сердца.

Лампа и белый лист

I

Вспоминая о прошедших днях, посвященных труду, воссоздавая в своем воображении многочисленные и монотонные образы упорного труда, читая и размышляя при свете лампы, начинаешь жить так, как если бы ты был единственным героем картины. Комната со смутными очертаниями стен, как бы стянутая к центру, сконцентрированная вокруг мечтателя, погруженного в размышления за освещенным лампой столом. За долгую жизнь картина приобретает тысячу вариаций. Но она сохраняет свое единство, свою устремленную к центру жизнь. Теперь это неизменный в своих очертаниях образ, на котором основываются воспоминания и грезы. Тот, кто грезит, сосредотачивает свое внимание, чтобы вспомнить о том, кто когда-то работал. Чем же для нас вызваны наши воспоминания о комнатах, где мы работали, где у нас было достаточно энергии для работы — желанием обрести утешение и поддержку или ностальгией? Истинное пространство, предназначенное для одинокого труда — это маленькая комната и круг света, падающий от лампы. Жан де Бошер это прекрасно понимал, он писал: «Единственное, что обещает покой труда — это узкое пространство комнаты»⁸⁴. Рабочая лампа сужает всю комнату до размеров стола. Как умеет лампа моего прошлого, лампа моих воспоминаний концентрировать пространство комнаты, возвращаться к исполненным отвагой минутам одиночества, одиночества труда!

Итак, труженик у лампы — это *первая гравюра*, остающаяся действенной в тысяче моих воспоминаний, действенной для всех, по крайней мере, так мне кажется. Рисунок, я уверен в этом, совершенно не нуждается в легенде. Нам не известно, о чем думает труженик у лампы, но мы знаем — он думает, что одинок в своих размышлениях. Первая гравюра несет на себе печать одиночества, характеристическую печать одиночества определенного типа.

Насколько бы мне лучше работалось, как бы я хорошо работал, если бы мог вновь обрести себя на той или иной из своих «первых» гравюр!

II

Одиночество растет и увеличивается если на освещенном лампой столе разворачивается одиночество чистого листа. Чистый лист! Это великая, еще не пересеченная пустыня, которую предстоит пересечь. Не служит ли эта чистая страница, остающаяся после каждой ночи бдения белой, знаком без конца возобновляемого одиночества? И как может одиночество ожесточенно нападать на одинокого мыслителя, когда это — одиночество труженика, жаждущего не только познавать, не только думать, но и *писать*. Тогда белая страница становится небытием, мучительным небытием, небытием письма.

Да, если бы только мы могли писать! Потом, может быть, мы смогли бы мыслить. *Primum scribere, deinde philosophari* — говорит остроумец Ницше⁸⁵. Но мы слишком одиноки чтобы писать. Белая страница слишком бела, слишком изначально пуста, чтобы мы действительно начали существовать в своем писательском творчестве. Белая страница вынуждает нас молчать. Она вступает в противоречие с камерностью и домашним уютом. Поэтому на гравюре два полюса — полюс лампы и полюс белого листа. Одиноким труженик разрывается между двумя этими полюсами. И тогда на моей гравюре воцаряется враждебное молчание. А что, если и Малларме жил на гравюре, разделенной на два полюса, когда писал:

...Одиноким свет лампы на пустом листе
Белизна защищает его⁸⁶?

III

И как это было бы прекрасно, великодушно по отношению к самому себе — все начать сначала, начать жить в своем произведении! Возродиться в письме, через письмо — великий идеал одиноких, грезящих во тьме ночи мыслителей! Но чтобы писать, погружаясь в одиночество всего своего существа, как будто открывая чистый лист жизни, нужны *приключения сознания, приключения одиночества*. Но может ли сознание в одиночку разнообразить, варьировать свое одиночество?

Да, как познать, оставаясь в одиночестве, приключения сознания? Можно ли обрести их, спускаясь в собственные глубины?

Сколько раз мне казалось, что, живя в одной из своих гравюр, я углублял свое одиночество. Мне казалось, что я спускался, спираль за спиралью, по лестнице бытия. Но теперь я вижу, что во время этих спусков, думая мыслить, я грезил. Бытие не внизу. Оно над нами, всегда над нами, оно сосредоточено на одинокой, занятой своей работой мысли. Поэтому, чтобы возродиться в общении с белым листом, обрести юную свежесть сознания, нужно положить несколько больше тени на светотень прошлых образов, увядших образов. Нужно каждый раз вновь гравировать гравировальщика — в каждом бдении гравировать само существо одинокого мыслителя, пребывающего в одиночестве со своей лампой. Короче, все видеть, обо всем думать, все выражать, обо всем писать как в первый раз, погружаясь в первичную экзистенцию.

IV

Итак, приняв во внимание жизненный опыт, разодранный нами и раздирающий нас, именно перед чистым листом, белым листом бумаги, лежащим на своем месте у лампы, я обретаю свою *скрижаль существования*.

Именно над скрижалю существования познал я максимальное существование, напряженное существование, устремленное к будущему, к более чем будущему, к вышнему. Все вокруг меня — покой и мир. Мое одинокое существо, существо, ищущее сущности, напряжено в невероятной жажде стать другим существом, более, чем существом. Вот так мы думаем, что из ничего, из Грез сможем создавать книги.

Когда же кончается набор светотеней психики грезовидца, к нам возвращается ностальгия по строго упорядоченным идеям; отдаваясь романтизму свечи, я рассказал лишь об одной половине жизни, протекшей у скрижали существования. После столь долгого времени, проведенного под знаком грез, меня охватывает торопливое желание познать еще и еще, и потому отодвинуть белый листок, чтобы приняться изучать книги — трудные, всегда слишком трудные для меня книги. В напряженном восприятии книги, захваченный логикой развития идеи, разум строит и перестраивает себя. Все становление мысли, все будущее мысли — это реконструкция разума.

Но есть ли у меня еще время вновь обрести того труженика, которого я так хорошо знаю, и запечатлеть его на гравюре?

- ¹ Herder I.-G. // *Béguin A. L'Ame romantique et le rêve. Cahiers du Sud. Marseille. T. I, p. 113.*
- ² Wahl J. *Poèmes de circonstances. Ed. Confluences, p. 33.*
- ³ Курсив автора.
- ⁴ *George Sand. Consuelo. Michel Lévy, 1861. T. III, p. 265–265.*
- ⁵ См.: *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective. Ed. Vrin.*
- ⁶ *L'air et les songes. Ed. José Corti.*
- ⁷ *Joubert J. Pensées. 8-е éd., 1862, p. 163.* Первые паяльные лампы иногда назывались «огненными источниками». См.: *Foucaud E. Les Artisans illustres. Paris, 1841, p. 263.*
- ⁸ См.: *Jung C. G. Paracelsica, p. 123.*
- ⁹ *Vigenère B. de. Traité du feu et du sel. Paris, 1628, p. 108.*
- ¹⁰ См.: *Béguin A. L'Ame romantique et le rêve, p. 28.*
- ¹¹ *Boschère J. de. Derniers poèmes de l'Obscur, p. 148.*
- ¹² *Tzara T. Où boivent les loups, p. 15.*
- ¹³ *Banville Th. de. Contes bourgeois, p. 194.*
- ¹⁴ Заметим, что кот — существо не робкого десятка. Легко поверить, что тот, кто слаб, — всегда хрупок. Так, Сьер де ла Шамбр полагает, что как только светлячок испугается, он гасит свой огонек. См.: *Le Sieur de la Chambre. Nouvelles pensées sur les causes de la lumière. 1634, p. 60.*
- ¹⁵ *Susini E. Franz von Baader et la connaissance mystique. Ed. Vrin, p. 321.*
- ¹⁶ *Strindberg A. Inferno. Ed. Stock, p. 189.*
- ¹⁷ «В Ломбардии потрескивание головешек, стон поленьев — мрачные предзнаменования» (*Gubernatis A.de. Mythologie des Plantes. T. I, p. 266*).
- ¹⁸ *Strindberg A. L'Ecrivain. Ed. Stock, p. 167.*
- ¹⁹ *Jung C. G. Métamorphoses de l'âme et ses symboles. Trad., 1953, p. 156 et suiv.*
- ²⁰ См.: там же, p. 162.
- ²¹ *Goethe I.-W. Le Divan. Trad. Lichtenberger, p. 45–46.*
- ²² *Jouve P.-J. Paulina. Mercure de France, p. 40.*
- ²³ См.: *L'air et les songes. Chap. I et IV.*
- ²⁴ *Anthologie de la poésie allemande. Ed. Stock. T. II, p. 109.*
- ²⁵ *Jabès E. Les Mots tracent, p. 15.*
- ²⁶ *Asselineau R. Poésies incomplètes. Éd. Debresse, p. 38.*
- ²⁷ *Claudel P. L'Œil écoute, p. 134.*
- ²⁸ См.: *Edsman C.-M. Ignis divinus. Lund, 1949. Того же автора: Le baptême du feu. Uppsala, 1940.*
- ²⁹ См.: *Conversations de Gœthe et d'Eckermann. Trad. T. I, p. 203, 255, 258, 259.*

³⁰ Там же. Т. III, p. 33.

³¹ Так считает автор статьи «Feu» («Огонь») в Энциклопедии: «Живое и яркое пламя дает больше тепла, чем пышущие жаром уголья» (p. 184).

³² *Saint-Martin C. de. Le Nouvel homme. An IV, p. 28.*

³³ *Novalis. Les disciples à Saïs. Ed. Minor. Iéna, 1927. II, p. 37.*

³⁴ Там же, p. 206.

³⁵ См. ту страницу, где говорится, что все, что живет, представляет собой экскременты пламени. Мы — лишь то, что остается от воспламененного сущего (p. 216). В «Диване» Гёте пишет:

An des Herdes raschen Feuerkräften
Reift das Rohe Tier — und Pflanzensäften
(В живом пламени очага из бесформенной
материи вырабатываются соки животного
и растения.)^{9*}

³⁶ *Claudel P. L'art poétique, p. 86.*

³⁷ Там же, p. 92.

³⁸ Там же, p. 93.

³⁹ *Novalis. Les disciples à Saïs, p. 259.*

⁴⁰ Ср. *Nietzsche F. Poésies. Trad. Albert. Вслед за «Ессе Homo», p. 222.*

Жизнь сама творит для себя
Наивысшее препятствие
Теперь она устремляется за пределы
своей собственной мысли.

⁴¹ *Nodier Ch. Œuvres complètes. T. V, p. 5.*

⁴² *Garnier P. Roger Toulouse. Cahiers de Rochefort, p. 40.*

⁴³ См.: *Faraday M. Histoire d'une chandelle. Trad., p. 58.*

⁴⁴ *Vigenère B. de. Traité du feu du sel, p. 17.*

⁴⁵ *Hugo V. L'homme que rit. T. II, p. 44.*

⁴⁶ *Balzac H. de. Louis Lambert. 2^e éd., p. 296.*

⁴⁷ *Le Sieur de la Chambre. Iris, p. 20.*

⁴⁸ *Guillaume L. La Nuit parle. Ed. Subervie, p. 28.*

⁴⁹ *Caubère J. Déserts. Ed. Debresse, p. 18.*

⁵⁰ *Paz O. Aigle ou Soleil?, p. 83.*

⁵¹ *Socard G. Fidèle au monde, p. 18.*

⁵² *Dickens Ch. L'Homme au spectre ou le Pacte. Trad. A. Pichot, p. 19.*

⁵³ *Rachilde. Contes et nouvelles, suivis du théâtre. Le Mercure de France, 1900, p. 150.*

⁵⁴ *Paz O. Aigle ou Soleil?, p. 77.*

⁵⁵ *D'Annunzio G. La Contemplation de la mort. Trad. Doderet. Ed. Calmann-Lévy, p. 59.*

⁵⁶ *Mandeillette J. Les Étoiles dans la main. Éd. Seghers, 1954, p. 21.*

⁵⁷ *Bourdeillette J. Reliques des songes. Éd. Seghers, p. 48.*

⁵⁸ *Saint-Pierre B. de. Etudes de la Nature. Paris, 1791. T. II, p. 373.*

⁵⁹ *Bourdeillette J. Reliques des songes, p. 34.*

⁶⁰ *Eliot T. S. Quatre Quatuors. Trad. P. Leiris, p. 125.*

⁶¹ *Mandiargues P. de. Les Incongruités monumentales. Ed. R. Laffont, p. 33.*

⁶² *Rodenbach G. Le Miroir du ciel natal, p. 13.*

⁶³ *D'Annunzio G. Le Feu. Trad. Hérelle. Éd. Calmann — Lévy, p. 304.*

⁶⁴ Там же, p. 328.

⁶⁵ Первая часть формулировки принадлежит д'Аннунцию.

⁶⁶ *Eranos Jahrbuch, 1955, p. 199.*

⁶⁷ Там же, p. 203.

⁶⁸ *Frazer J.* L'Origine du feu en Asie, p. 127.

⁶⁹ Жан де Бошер с легким сарказмом отмечает сцену, в которой перед статуей Богоматери вместо лампы зажигают электрическую лампочку. Разве лампада — это не взгляд: «Лампада должна гореть в черном глазу своего масла» (См.: *Marthe et l'engagé*, p. 221). А у электрической лампочки взгляда нет.

⁷⁰ *Minkowski E.* Vers une cosmologie. Éd. Aubier, p. 154.

⁷¹ *Bosco H.* Un Oubli moins profond. Gallimard, 1961, p. 316.

⁷² Там же, с. 317.

⁷³ *Bosco H.* Malicroix, p. 232.

⁷⁴ *Fargue L.-P.* «Poèmes» suivi de «Pour la musique». Paris, Gallimard, p. 71.

⁷⁵ Там же, p. 108.

⁷⁶ Там же, p. 65.

⁷⁷ Там же, p. 108.

⁷⁸ *Paz O.* Aigle ou Soleil?, p. 69.

⁷⁹ *Brucher R.* Vigiles de la rigueur, p. 21.

⁸⁰ *Rodenbach G.* Le Miroir du ciel natal, p. 19.

⁸¹ Там же, p. 4.

⁸² Сцена описывает зимние сумерки.

⁸³ *Bosco H.* Hyacinthe, p. 18.

⁸⁴ *Boschère J. de.* Satan l'Obscur, p. 195.

⁸⁵ *Nietzsche F.* Le Gai savoir. Trad. Éd. Mercure de France, p. 25. Fr. 34.

⁸⁶ *Mallarmé S.* Brises marines. Poèmes de jeunesse.

Примечания переводчика

Перевод выполнен по изданию: *Bachelard G.* La Flamme d'une Chandelle. P.U.F., 1961.

^{1*} Панкализм — утверждение красоты мироздания. См. также с. 367 настоящего издания, примечание 49*

^{2*} По-видимому имеется в виду работа Г. Башляра «Грезы о воздухе» (*Bachelard G.* L'air et les songes. P., 1943. На русском языке: М., 1999. Пер. Б. Скуратова.)

^{3*} Animus, anima — в психологии К.Г. Юнга — учение о двойственной природе человека, о наличии в его психике мужского и женского начал.

^{4*} *Kaubach M.* Antologie de la poésie allemande. Trad. R. Lasne et G. Rabuse. T. II, p. 206.

^{5*} «Зогар», («Зоар»), или «Книга Величия» — одна из трех книг Каббалы.

^{6*} *Gëte И.В.* Фауст. М., 1982, с. 56–57. Пер. Б. Пастернака.

^{7*} *Gëte И.В.* Западно-восточный диван. Моганни-Намэ. Книга певца // Полн. собр. соч. Т. I. Пер. С. Шервинского.

^{8*} На русском языке см.: *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Ереван, 1988. Пер. Н. Ман.

^{9*} См.: *Gëte И.В.* Западно-восточный диван. Парси-Намэ. Книга Парса. 60. М., 1988, с. 118.

Лотреамон

Агрессия и поэзия нервов

Живи на такой скорости, чтобы казаться
неподвижным...

С. С. Синьоре¹

Человек способен вынести все, что угодно,
если это длится не более секунды.

Дж.-Каупер Поуис. Вулф солент

I

Нам ничего не известно о личной жизни Изидора Дюкасса, надежно упрятанного под псевдонимом Лотреамон. Ничего не известно и о его характере. По сути дела, от него ничего не осталось, кроме единственного произведения, да предисловия к книге. Лишь через это его творение и можно составить представление о том, какова была его душа. Сочинять биографию, основываясь на источниках столь недостаточных, — значит вообще ничего не объяснить. А потому все сведения, почерпнутые из предисловий к разнообразным изданиям и статьям, посвященным творчеству Дюкасса, мы перенесем в следующую главу. По правде говоря, мы и не опирались на эти скудные, очень уж далекие и неясные данные, предпринимая попытку психологического толкования, предлагаемую ниже. Но те редкие случаи, когда можно сослаться на какие-либо факты его биографии, мы фиксируем.

Итак, перед нами двойная задача: в «Песнях Мальдорора» мы хотим прежде всего отметить удивительную цельность и потрясающую силу временной связности. Слово ищет действия, как сказал Максим Александр². У Лотреамона слово находит для себя подходящее действие, и причем сразу же. Некоторые поэты занимаются освоением или поглощением пространства; про них говорят, что они готовы переварить весь мир. Другие, гораздо менее многочисленные, занимаются поглощением времени. Лотреамон — один из самых крупных поглотителей времени. В этом, как мы хотим показать, и заключается секрет его неистовой, ненасытной жажды насилия.

Кроме этого, мы бы хотели также выявить один особенно активный комплекс. С этой второй задачи собственно и следовало бы начинать, поскольку именно разворачивание данного комплекса

придает творчеству Дюкасса в целом его единство и жизненность, а отдельным частным деталям — стремительность и головокружительную увлекательность.

Так каков же этот комплекс, питающий собой, по нашему мнению, все творчество Лотреамона? Это *комплекс животности*, агрессии. Таким образом, творчество Лотреамона представляется нам настоящей *феноменологией агрессии*. Здесь имеется в виду *агрессия в чистом виде*, так же как, например, принято говорить о *поэзии в чистом виде*.

Однако *время агрессии* — время весьма специфическое. Оно устремлено вперед, оно всегда направленно; никакое волнение не сбивает его с пути, и ни одно препятствие не способно его поколебать. Это время простое. Оно всегда находится в полном соответствии с первым побудительным импульсом. Время агрессии порождается живым существом, которое нападает и имеет единственной целью утверждение своей жестокости. Агрессивное существо не ожидает, чтобы ему предоставили время; оно захватывает это время, оно само его создает. В «Песнях Мальдорора» нет ничего пассивного, ничего дарованного извне, ничего ожидаемого, взятого за образец подражания. Мальдорор выше страдания; он заставляет страдать, но сам не испытывает страданий. Никакое страдание просто не может *продлиться* внутри такой жизни, которая расходует себя только в прерывистости актов проявления враждебности. Впрочем, вполне достаточно принять во внимание ту животность, которая живет в нашем собственном существе, чтобы представить себе всю массу и разнообразие подобных агрессивных побуждений. А для творчества Дюкасса животная жизнь — не пустая метафора. Она дается не то чтобы в качестве символа страстей, но на деле поставляет сами орудия нападения. В этом отношении басни Лафонтена не имеют ничего общего с «Песнями Мальдорора». Басни и Песни настолько противоположны друг другу, что мы можем использовать их различие, чтобы в нескольких штрихах обрисовать суть нашей задачи.

В баснях Лафонтена нет ни одной достоверной физиономически звериной черты, ни одного признака звериной психологии, хотя бы самой поверхностей, никакой попытки представить зверей реальными животными; нет ничего, кроме жалкого маскарада, который резвится, по-детски блюдя животные формы, — ничего, кроме зверинца или овчарни, вырезанной из дерева и как-то примитивно раскрашенной. Конечно, под предлогом животности вполне можно вскрыть тонкую человеческую психологию; но сам дар психолога, свойственный баснописцу, состоит как раз в том, чтобы как можно удачнее уйти от однообразия животного сюжета. В отличие от этого, у Лотреамона животное схватывается совсем не в его фор-

мах, но в его наиболее непосредственной функции, а именно — в функции агрессии. Поэтому действие у него никогда не стоит на месте. Живое существо у Дюкасса не занимается перевариванием пищи, оно кусает; для него пропитание — это укусы. Желание жить проявляет себя в желании нападать. Это желание никогда не унимается, не переходит в защиту и не насыщается. Оно выставляет себя напоказ во всей своей откровенной, своей глубинной враждебности. Общественная, человеческая психология должна страдать от этого; она предстает здесь насильственно извращенной, изуродованной; и весь пламень наших — животных в прошлом — страстей снова возникает в наших же полных ужасом глазах. Иначе говоря, если Лафонтен под видом басни о животных излагал человеческую психологию, то Лотреамон обращает басню против человека, оживляя те грубые импульсы, которые все еще так властны и влиятельны в человеческом сердце.

И вот — какова же стремительность! — рядом с Лотреамоном даже Ницше кажется каким-то медлительным — так он спокоен, поскольку весь остается *в лоне семьи* со своими орлом да змеей! Если одному присущи па танцора, то другому — прыжки тигра!

II

Нетрудно привести и реальные доказательства такой активной животности: простейшие подсчеты неопровержимым образом подтверждают это.

В своем исследовании я пользовался изданием Жозе Корти с предисловием Эдмона Жалу¹. «Песни Мальдорора» занимают в нем 247 страниц. Я составил список из названий разнообразных животных, упоминаемых на этих 247 страницах. Их там оказалось 185. Большинство животных упоминается многократно и по нескольку раз на одной и той же странице. Не учитывая повторов на странице, можно найти там 435 случаев описания животной жизни. Откровенно говоря, некоторые встречаются в цельных выражениях, таких, например, как «лисы повадки», «гол как сокол», «черен как ворон». Из-за этих привычных уподоблений зверям³ приходится отбросить еще около десятка отсылок. Итого остается 400 случаев животности (*actes animalisés*).

Некоторые страницы просто невероятно насыщены животной жизнью. Такая насыщенность, однако, порождает в нас не совокупность образов, а совокупность импульсов. Поэтому их порывистый, деятельностный, волевой характер резко отличается от тех скоплений животных, какие целыми стаями встречаются, напри-

мер, в творчестве Виктора Гюго. У поэта «Тружеников моря» набор животных остается статичным, инертным; его нужно *видеть*. Причудливые живописные формы — знак объективного богатства мира. У Лотреамона же (мы это покажем) жизнь животных — отражение богатства и подвижности импульсов субъекта. Это выход наружу желания-жить, которое деформирует живое существо и определяет его метаморфозы.

Количество растений не составляет и десятой доли количества животных. Они играют в творчестве Дюкасса лишь роль декораций. Частенько животностью наделяются и цветы: так, «живые камелии» толкают «человеческое существо в бездну ада» (р. 220). Если же цветы остаются в пределах «растительного мира», они предстают какими-то ребячливыми: «Тюльпаны и анемоны лепечут» (193⁴). Обоняние — чувство слишком пассивное, чтобы Лотреамон уделял хоть какое-то внимание запахам. С его точки зрения, цветы плохо сочетаются друг с другом: веночек из «фиалок, мяты и герани» вызывает обонятельное омерзение (191). Соответственно, никакая растительность, символ жизни в атмосфере покоя и доверительности, никак не проявляет себя в творчестве Лотреамона. Растительное время, время длящееся, растянутое, клонящееся как пальмовая ветвь, так и не затягивает его под свою сень. Такое отсутствие растительного существования лишь заставляет нас более остро чувствовать поляризованность жизни скоростью и животной силой. Отвращение, которое питает Лотреамон к растительному покою, более ощутимо, если сравнить подвижную чувственность Лотреамона со спокойным сенсуализмом Дж. Каупера Поуиса, который столь удачно описан у Жана Валя².

Конечно, само количество отсылок к разнообразным формам животной жизни не может служить доказательством ее первенства, и, возможно, эти наши нехитрые подсчеты вызовут насмешки, но тем не менее они нам кажутся достаточными, чтобы а priori очертить эту исключительную насыщенность животностью, которую мы далее хотим исследовать более внимательно.

III

Итак, следует признать, что поэзия Лотреамона — это поэзия возбуждения, мускульного напряжения, и в частности, она никоим образом не является поэзией наблюдаемых красок и форм.

Сами животные формы в ней обрисованы довольно-таки плохо. Действительно, ведь они там не *воспроизводятся*, а именно *производятся*. Они вводятся в результате определенных действий. Само дей-

ствие задает свою форму так же, как умелый рабочий создает свой инструмент. Мы бы ошиблись, если бы предположили, что в жизни Изидора Дюкасса существовал период созерцания, в продолжение которого он только любовался, наблюдая бесконечное разнообразие игр живого существа; что же касается того, что говорит один из его школьных товарищей относительно его интереса к естественной истории^{5*}, будто бы он был склонен часами наблюдать бронзовика, спящего в бутоне розы, то не в этом для нас реальный стержень лотреамонизма. У него животность затрагивается изнутри, в ее диком, неочищенном проявлении, исходящем из чистой воли. Таким образом, уж если мы можем представить себе поэзию насилия в чистом виде, поэзию, которая вдохновляется такой всеобъемлющей свободой, какую только способна предоставить ей воля, то именно в Лотреамоне мы должны видеть предшественника этого направления.

Насилие в чистом виде совсем не человечно; придать ему человеческие формы значило бы замедлить, отсрочить, осознать его. Вкладывать в основание насилия какую-либо идею, месть или ненависть — значит лишать его непосредственного и неоспоримого упоения, лишать его самой его души.

В этом случае слово утратило бы то своеобразие, которое оно придает «Песням Мальдорора», всю глубину их звучания и музыкальную определенность, благодаря которым оно делает их «практически безупречным слиянием артистизма и литературности», как говорит Эдмон Жалу.

Это насилие, сразу же облекаемое в форму деяния животности, — вот в чем, по-нашему, заключается тайна этой действенной, пламенной поэзии. Ведь пламень есть время, а вовсе не тепло. Никогда до сих пор этот пламень не был столь брутален, пока не появились «Песни Мальдорора». Жан Кассу очень верно подметил сходство в средствах выражения у графа де Лотреамон и у маркиза де Сада. Но у маркиза де Сада насилие все же остается человеческим, оно продолжает держать в поле зрения свой объект. Отсюда у Сада, как говорит Пьер Клоссовски³, то «замедление перед объектом», которого просто не приемлет вечно подвижная и изменчивая душа Дюкасса. В «Письмах ликантропа»^{6*} Казанова также не преступает границ человеческого. Ведь для него «мыслящий uterus»^{7*} выступает лишь как-то смутно и неотчетливо животным, не выражая ничего иного, кроме всеобщей, равномерно распределенной похоти. Весь жар его горения вполне человеческий; он и объясняется с помощью метафор, не прибегая к метаморфозам.

Мы же покажем, что, в противоположность этому, у Лотреамона заметны явные энергичные движения, последовательно направленные на то, чтобы превзойти границы человеческой природы и облюбовать новые психические формы.

Прежде всего, у нас есть тексты, в которых вполне однозначно можно почувствовать исступление метаморфозы, а именно *счастье*, которое она дает. «Я счел тогда (да и сейчас считаю так же) сию метаморфозу щедрым даром, ослепительным счастьем, высшим, долгожданным благом. Наконец-то пришел тот день, когда я стал свиньей! Я пробовал свои клыки на коре деревьев и с нежностью разглядывал свое свиное рыло» (236–237). И далее, когда давление этой жизни уже спадает: «Это обратное превращение явилось столь болезненным ударом, что еще поныне я плачу по ночам» (238). Чтобы обрести вновь это «свое сияющее величие», он постоянно стремится вернуть себе облик, которого так несправедливо лишился!

Чаше всего метаморфоза для Лотреамона есть средство как можно быстрее утвердить свою силу. В соответствии с этим метаморфоза предстает как некий способ метатропизма^{8*} или победы над чужим движением, иначе говоря, — завоевания нового времени. Но поскольку сам вождельный акт проявления силы является актом агрессии, время его осуществления следует рассматривать как накопление отдельных моментов решимости — без всякой заботы о продолжительности самого осуществления. Решение зреет, утверждаясь в своих основаниях. Желание-нападать все нарастает. Ведь такое желание-нападать, которое уменьшалось бы, само по себе абсурдно.

Чтобы правильно представить такое ускорение жизни, лучше всего сравнить Лотреамона с таким непохожим на него автором, как Кафка, — *живущим в умиравшем времени*.

У немецкого писателя превращение всегда предстает как несчастье, падение, оцепенение, обезображивание. У него от одного такого превращения можно умереть. По нашему мнению, у Кафки можно заметить комплекс, обратный *комплексу* Лотреамона, — так сказать, вывернутый наизнанку, как бы представленный в негативе. И вот что, возможно, подтверждает наш постоянный интерес к *скорости* в поэзии и к *временному разнообразию* вообще: метаморфоза у Кафки предстает именно как какое-то диковинное замедление жизни и всех ее проявлений.

Требуются ли тому доказательства? Мать и сестра Грегора, который превратился в насекомое, четыре часа пытаются переместить сундук с одного места на другое, так, впрочем, и не преуспевая в этом. Грегор смотрит на них, преодолевая свое утомление⁴. Потом, когда превращение пускает в нем свои корни⁵, Грегор понемногу обволакивается каким-то клеем; он начинает прилипать к стенам; он живет в каком-то свернувшимся мире, во времени застывшем и

вязком; он кое-как ковыляет куда-то в совершенном одурении и все время опаздывая по отношению к собственной мысли и собственным ощущениям. При малейшем напряжении «он изнемогает». Вся его жизнь представляет собой животность, все более идущую на убыль⁶. «Он остается на месте в течение нескольких четвертей часа, медленно покачивая головой, закрыв глаза и без всякого желания подняться». Таким образом, воля сломлена, умертвлена. Грегор ничего не хочет. Если бы он чего-нибудь хотел, то он хотел бы прошедшего. Он живет во времени, лишенном будущего.

Эта замедленность, конечно, выступает тем глубинным злом, злом на заднем плане, которое и явилось причиной самого превращения. Грегор вспоминает об одной женщине, которой он, будучи еще в человеческом облике, в юности, «добивался с вполне серьезными намерениями, но как-то слишком уж медленно».

Какая же глубокая общность диагноза вскрыта, тем самым, в произведении Кафки! И какова проницательность этого взгляда изнутри на развитие кататонии!^{9*} Когда читаешь «Превращение» как психолог, легко заметить, что вся странность этого произведения исчезает: автор разыгрывает перед нами глубоко оправданный биологически опыт, в котором психическое свертывается, делается рассогласованным, действие удлинняется и дезорганизуется, что и доказывает необходимость определенной скорости, ниже границ которой всякое действие оказывается просто безрезультатным. Даже самые простые его отражения из-за общего замедления течения жизни оканчиваются тем, что теряют всякий смысл⁷. Разве Грегор что-нибудь ест? Он только держит кусочек «во рту в течение целых часов»^{10*}. Кто же не знает этой, столь свойственной нам порой расслабленности, природной лени, способной наводить еще большую тоску, чем само отвращение! И кто не переживал кошмаров медленности и бессилия, этой *тоски органов тела*, этой смерти, утратившей весь свой драматизм!

У Кафки живое существо, так сказать, взято в его крайней беспомощности. Если правда, что, как говорит Жорж Матисс, «одно из величайших несчастий, какие только могут постигнуть живое существо, — это иметь возможность движения лишь на очень малой скорости»⁸, — то представляется, что метаморфозы у Кафки отмечены именно этим дурным знаком. Они и объясняют нам по контрасту динамогению, ту захваченность движением, которую читатель, будто поднятый по тревоге, получает при чтении «Песни Мальдорора».

Итак, в Лотреамоне и Кафке мы могли бы видеть два противоположных полюса опытов с метаморфозой. Если бы мы захотели далее проверить реальность и общезначимость этих опытов, можно было бы очень быстро умножить число наблюдений; мы бы за-

нялись тогда попросту их толкованием. Тут особые, выходящие из общего ряда поэтические состояния получили бы свое объяснение как совершенно новая динамика витальности. Но в таком случае, чтобы судить о силе, которая нужна душе для отвержения животности и всех возникающих вместе с ней искушений, следовало бы составить что-то вроде «бестиария»^{11*} снов. Вот тогда бы мы заметили, что наши сны, с этой точки зрения, довольно удачно укладываются в некое промежуточное пространство — между снами Кафки и снами Лотреамона. Предаваясь размышлениям по поводу бестиария, оживающего во сне, каждый из нас удивлялся пластичности и изменчивости своих собственных метаморфоз. Мы бы также смогли оценить силу преобразования самих животных во сне и подивиться тому, насколько же перед лицом их превращений остальной фон — мир неодушевленных предметов — выглядит постоянным, застывшим, устойчивым и однообразным. Во сне животные преобразуются гораздо быстрее, чем вещи; их развитие протекает в различных временных плоскостях.

Если личное признание как-то пояснит суть того промежуточного пространства, о котором мы говорим, следовало бы определить способ преобразования в нашем сне как лотреамонизм, который сам себя разоблачает. Ведь на самом деле, в себе самих мы знаем эту склонность воплощать в животные образы свои несчастья, заботы и неудачи, а также совершенно философски воспринимать незначительные акты частичного умирания, затрагивающие одновременно и наши надежды, и саму нашу жизненную энергию. Ведь мы выговариваем с какой-то меланхолией, совершенно чуждой природе Дюкасса, странную, но глубокомысленную фразу Армана Петижана: «Филомела умирает совсем не от несчастья любви, а лишь от прекрасного несчастья быть ласточкой»⁹. Также и человек умирает от несчастья быть человеком, от того, что слишком поздно и только в общем плане он может реализовать свое воображение, а также от окончательного забвения того, что он мог бы как дух.

Впрочем, что бы ни следовало отсюда, из этих посредствующих форм, по необходимости образов смутных и ускользающих, нужно ясно отдать себе отчет, что они, эти формы, так же как обнаруженные нами и у Лотреамона и у Кафки, являются следствиями, выведенными с помощью актов воли. У Кафки эти формы беднеют, поскольку иссякает желание жить; у Лотреамона же они все умножаются, потому что желание жить все нарастает. Так вернемся же к нашей цели, более точно сформулировав ее, и попытаемся показать, что образ у Дюкасса в основе своей активен, что он есть самый миг желания-нападать, воплощенное упоение превращения.

На самом деле метаморфоза у Лотреамона настоящая и ничем не опосредована: она совершается даже немного быстрее, чем успевает быть осознана; субъект вдруг с удивлением видит, что уже выстроен некий объект. Этот объект — обязательно живое существо. Неистовое желание жизни, обостряя жизненные силы, делает жизнь замкнутой на себя, крайне определенной и даже, может быть, чересчур специализированной. Таким образом, воображение Дюкасса выступает перед нами как некая обобщающая и, естественно, подверженная ошибкам попытка чуть более скорого, чем нужно, творчества — так в слишком горячей печи чересчур быстро «застывает» глазурь, оставляя на формах ненужные выступы, незажившие рубцы, заточающие изделие внутри темницы его форм.

Если мы хотим извлечь наибольшую пользу из уроков, преподанных нам Дюкассом, то не стоит заниматься созерцанием форм, полученных в результате внезапных и скачкообразных остановок, а нужно попытаться пройти последовательность всех форм внутри одного-единственного превращения, и, более того, их следует пройти *быстро*.

Когда мы привыкнем к этой скорости, мы испытаем невыразимое ощущение гибкости в суставах, но при этом гибкости угловатой, явно противостоящей бергсоновским изящным переходам по спирали, переходам с отчетливо выраженным растительным характером. У Лотреамона мы оказываемся внутри прерывистости действий, во взрывчатой радости тех мгновений, когда должны быть приняты решения. Но эти мгновения не продумываются заранее, не вкушаются одно за другим, каждое в своей отдельности; они были прожиты в своем быстротечном, скачкообразном протекании. Вкус к метаморфозе приходит только вместе со вкусом к многократности ее совершения. Поэзия Дюкасса — это как будто ускоренная киносъемка, из которой намеренно изъяты необходимые промежуточные звенья. Чтобы следить за потоком метафор Дюкасса, необходима тренировка, а потому множество читателей бросают поэму, утомленные, усталые, выведенные из терпения. Если бы Лотреамон жил не так быстро, не на такой скорости — даже оставаясь таким, каким он был, — он был бы признан у поэтов за своего... Пробовал ли он это делать? По крайней мере, он понимал, что заставляет читателя задыхаться: «Увы! Я хотел бы выстраивать мысли и сравнения неторопливо и изящно...» Но как только он высказывает это пожелание, поток поэзии вновь захлестывает его и множит свои создания далее, не пользуясь ничьим посредничеством. Лотреамон повторяет читателю: двигаясь не так

быстро, ты бы мог лучше понять «если не ужас, то изумление, овладевшее мною, когда однажды летним вечером, любуясь солнечным закатом, я увидел, что по морю плывет человек могучего телосложения, имеющий вместо кистей рук и ступней ног перепончатые, как у утки, лапы, а на спине — острый, вытянутый, как у дельфина, плавник...» (239—240). Тут зрелище пловца превзойдено; вводится в действие *плавание само-по-себе*; таким образом функция создает себе орган, откуда и берутся все эти ласты и плавники, и возникает отвращение ко всему скользкому, к вязкости; в конце концов происходит штурм и захват многообразной животности, предлагающей свои многочисленные *способы* плавания, и, конечно, свои *формы* — изменяющиеся, неистовствующие, способные порождать страх. Этого-то и требует закон *воображающего действия*, этого требует *активная* роль метафоры, которую Лотреамон, проявляя здесь гений психолога, называет «неукротимой и упорной страстью к странничеству» (р. 279).

Но поскольку здесь важно именно движение, и его метафоры воспроизводятся каждый раз на своей жизненной основе, никогда не знаешь, через какую особь животного царства может проявить себя желание; мы никогда не знаем, в чем именно рассматриваемое деяние проявит себя, — в лапе или зубе, через рог или коготь. То, что определяет выбор подходящего животного, — это именно динамика агрессии. Тут человек предстает как сумма жизненных сил, как некое *сверхживотное*, обладающее сразу всей возможной животностью. Подчиненное же своим собственным специфическим функциям, функциям агрессии, животное — лишь специализированный убийца. Именно человеку принадлежит грустная привилегия тотализации зла, его изобретения. Его желание-нападать способно развиваться в двух противоположных направлениях: «Так пусть же все знают, что человек — по природе своей существо сложное и противоречивое — ни за что не откажется от возможности расширить границы своей животности» (р. 276). Конечно, это не значит для Лотреамона найти какие-то утраченные, улетучившиеся моменты сверхчувственности; наши границы витальны, биологичны; и потому преодолевать их следует витально же, биологически. Пусть наша смелость добудет нам и воду, и воздух, и землю. Мы равно обладаем всеми этими роинами: человек может «научиться погружаться в толщу вод не хуже бегемота, летать в поднебесье как орлан, зарываться в землю, точно крот, мокрица или божественный червь...» (р. 240). Эта тотальность животности, этот разнообразный биологический потенциал, этот плюрализм желания-нападать — вот оно, «точное условие утешения, в высшей степени придающего силы».

Бестиарий Лотреамона

Кроткая и добрая Кетти Белл, знаете ли вы,
что существует поколение людей с сухим
сердцем и микроскопическими глазами, с
клыками и когтями?

Альфред де Виньи. Стелло^{12}*

I

Пораженные этой колоссальной биологической производительностью, этой неслыханной верой в животный акт, мы предприняли систематическое исследование бестиария Лотреамона. В частности, мы попытались выяснить, какие из животных для него наиболее ценны и какие из функций животного наиболее предпочтительны. Наша беглая статистика показывает, что среди 185 животных бестиария Дюкасса преимущество отдано собаке, коню, крабу, пауку и жабе. Но очень скоро становится ясно, что эта несколько формальная статистика очень мало проясняет данную проблему Лотреамона и даже представляет ее скорее всего неверно. В самом деле, ограничиться перечислением животных форм — в точном соответствии с частотой их появления — значило бы забыть о главном внутри комплекса Дюкасса, а именно забыть саму динамику этой животной производительности. Поэтому чтобы сохранить психологическую достоверность, надо установить динамическую ценность, *алгебраический вес* и измерить жизненное действие (*l'action vitale*) разных животных. Здесь нет другого средства, кроме как жить самому жизнью «Песней Мальдорора». Одного наблюдения за этой жизнью совершенно недостаточно. И поэтому мы попытались в той мере, в какой это возможно, почувствовать на себе напряженность деяния у Дюкасса. Таким образом, уже принимая во внимание эту динамическую поправку, пришлось переделать результаты наших статистических подсчетов. Естественно, мы были бы рады, если бы другие читатели Лотреамона захотели проверить наши динамические коэффициенты, которые, может быть, просто являются результатом личных предпочтений. Но по крайней мере в основных чертах, как то представлено ниже, мы почти уверены в объективности этих результа-

тов. Они слишком ясны, чтобы быть только субъективными впечатлениями.

К примеру, конь и собака в «Песнях Мальдорора» не настолько динамичны, чтобы занять первые места. Это лишь некие внешние средства. Мальдорор пускает вскачь скакуна, подбадривает собаку, но не входит при этом в самую сокровенность повадок животных. Ничто в «Песнях Мальдорора» не указывает, например, на попытки раскрытия опыта кентавра, опыта так плохо понятого древними мифологами, видевшими везде только сочетание образов, даже там, где следовало видеть сочетание деяний. Так, например, в «Песнях Мальдорора» конь не брыкается; он только перевозит. Собака не выходит за пределы тех функций агрессии, которые на нее возлагает ее хозяин-буржуа. Это что-то вроде агрессии по обязанности; в ней нет того чистосердечия, которое свойственно жестокости самого Дюкасса. Другим доказательством того, что конь и собака — только внешние образы, увиденные со стороны, является то, что и конь, и собака не *претерпевают превращений*, их формы не распространяются на другие, как у иных представителей бестиария, — так, Дюкасс не увеличивает в размерах пасть собаки, чтобы описать динамически утроенную энергию злобы цербера. Ни конь, ни собака не несут на себе и следа того могущества тератологии^{13*}, которое характеризует воображение Дюкасса. В них нет ничего, что пребывало бы в состоянии роста, того, что постоянно. Они не выражают ни одного из чудовищных побуждений. В результате можно видеть, что в «Песнях Мальдорора» такие животные, как собака и конь, не используются для выражения динамического комплекса. Они не включены в жестокий герб графа де Лотреамон.

Во вторую очередь мы займемся исследованием того, следует ли считать доминантой творчества автора его хорошо известное заявление: «Я же посвящаю свой талант живописанию наслаждений, которые приносит зло» (р. 85). Но и здесь нам приходится признать, что та деланая жестокость, которая представлена в тигре или волке, лишена динамики. Образ тигра, с его классической жестокостью, скорее просто тормозил бы развитие этого комплекса. Во всяком случае, на наш взгляд, оказывается, что именно установленные в развитии образы и привлекают некоторых читателей. Такой достаточно тонкий критик, как Рене Лалу, остается поэтому лишь где-то на поверхности лотреамонизма. Он считает, что прекрасная формула, превозносящая наслаждения жестокости, очень быстро «растворяется в банальностях»¹⁰. Можно было бы избежать этого впечатления растворенности, если исходить не из жестокости массовой, деланой, сведенной к одному-единственному традиционно почитаемому жестоким животному, а восприни-

мать все многообразие жестокости, если распространить ее на все функции изобретательной агрессивности.

II

Не имея возможности решить проблему в целом, попытаемся подступиться с другого конца. Для этого, как представляется, необходимо изучить части тела, используемые при нападении, и если таким образом зафиксировать у Дюкасса средства агрессии и жестокости, дающей наибольшее наслаждение, то у нас и получится, так сказать, автоматически, если только сам принцип верен, — то животное, которое воплотит в себе тип повышенной агрессивности. И тогда все проясняется. Тут мы видим, как разворачиваются все этапы филогенеза у Дюкасса. Конечно, еще останется, как мы увидим дальше, повод для двусмысленности, и повод весьма существенный; но уже не будет путаницы и никаких следов «этой детской садистской аффектации», которая встречается в высказываниях одного из критиков.

Так каковы же средства животной агрессии? Зубы, рога, клыки, когти, лапа, присоска, клюв, жало, яд... — все эти средства как будто представлены в «Песнях Мальдорора», однако они, конечно же, используются далеко не в равной степени. Например, нельзя не заметить, что фауна рептилий в бестиарии Дюкасса оказывается удивительно бедной: василиск (ящерица), удав, питон, гадюка — все они принимают очень малое участие в действии. Иной раз змея или гадюка выступают только как сексуальные фантазмы, предписываемые символической классической психоанализа¹¹. Но в этой обедненности нет ничего удивительного, при некотором размышлении мы понимаем, что действие яда плохо вписывается в феноменологию непосредственной жестокости. По сути, яд есть скорее вероломство, чем жестокость. Стоит ли напоминать, что средневековые бестиарии учат, что яд становится вредным только внутри человеческих вен, откуда и появилось его название^{14*}. Благородная кровь сама себя очищает. Дело представляется так, будто тот, кто укушен рептилией, может погибнуть лишь по неосторожности, например если уснет. Человеку же сильному и деятельному никакое вероломство не страшно.

Рог так же бездеятелен, как и жало с ядом. Поэтому несколько не удивительно, что, в полном соответствии с нашим объяснением, из 185 животных у Дюкасса только семь — рогатых. Даже носорог, на какое-то мгновение выступающий как символ отяжелевшего, застывшего божества, порывотого толстой кожей, лишен агрессивности (319).

Но когда появляются зубы, челюсти, клюв — комплекс Лотреамона становится очевидным. Что-то трещит и стонет, когда сова «со свистом прочерчивает во тьме дуги... унося в клюве лягушку или мышь, — живую, лакомую пищу для птенцов» (93). Такое же всеобъемлющее, простое, успешное действие совершается, когда собаки звучно цапают зубами жаб (там же).

Далее, вслед за зубами, растет и рот; принцип пожирания наращивает аппетиты. Этот рот огромен, поскольку зубы находятся в действии: поэт передвигается в пространстве, как в разинутой глотке (182). По некоторым приметам выясняется, что «Песни Мальдора» дают нам образец *земных трапез*, трапез из плоти и черепов, лишенных какой бы то ни было мягкости и проникнутых непрестанным радостным предвкушением того, что кто-то будет раздавлен.

Впрочем, последняя черта представляет собой лишь одно скромное ответвление лотреамонизма. Лотреамон ищет смысл жизни совсем не в счастье обладания или пожирания. В жестокости ему надо дойти до максимально возможной произвольности. И теперь, после того, как мы исключили средства агрессии слабой действенности, мы можем подойти к непосредственным доказательствам плодотворности нашего способа рассуждений.

III

На самом деле, как мы полагаем, в лотреамонизме разыгрываются практически исключительно только две партии — партия когтя и партия присоски, в соответствии с двойственным зовом — зовом плоти и зовом крови. Мы не пытались уравнивать между собой эти две действующих причины; как нам кажется, следует оставить лотреамонизму эту двойственность: она реальна и поистине глубока. На первый взгляд, преобладает коготь: в каком-то смысле он более скор, более непосредствен, чем присоска, однако присоска дает более длительное удовлетворение; и в результате, если бы нас все же заставили расставить коэффициенты, именно присоску мы бы предложили считать символом животности по Дюкасу.

Упоминания когтей бесчисленны. Когти — это первая навязчивая идея боязливого ребенка: «Матушка, родная, погляди, какие когти!» Творец сжимает свою добычу «когтями... словно тисками» (р. 216). Совесть «только и умеет, что выпускать свои стальные когти». Совесть исходит от Творца: «Если бы она имела скромный и смиренный вид, уместный в ее положении... я бы к ней прислушался. Мне не нравилась ее гордыня. Я вытянул руку и своими пальцами крепко сжал ее когти». Так совершается борьба с Творцом, когти обращаются против когтей: «Да, я вижу эти зеленые

когти...» (р. 224). Он восхищен, как неким блестящим подвигом, «жестким ударом когтя». Какое наслаждение созерцать обрывки плоти, «сорванной когтями учителя... с плеч юноши!» Задумаемся наконец над этой символикой деяний жестокости, так ясно выраженной у нашего поэта нервов: «Знайте же, всякое нечестивое животное в моих кошмарах... тянущее свою окровавленную лапу, — так вот все это — моя собственная воля». А чем была бы, на самом деле, воля без когтей? Еще только обучаясь жестокости, в первой песни, Мальдорор скажет: «Две недели надо отращивать ногти» (87). Весь мир пускает в ход свои когти. Даже сам Океан «вытягивает мертвенно-бледные когти».

Когти — вот символ воли в чистом виде. Как жалко и неуклюже выглядит желание-жить (*le vouloir-vivre*) Шопенгауэра перед желанием-нападать (*le vouloir-attaquer*) Лотреамона! В контексте шопенгауэровской теории желание-жить по сути иррационально и в основе своей предстает просто как пассивность. Оно держится всей своей массой, количеством, всеобщностью, тем, что весь мир — это и есть желание-жить. Поражение одного есть автоматически победа другого. Желание-жить всегда уверено в том, что увенчается успехом. Желание-нападать, в противоположность этому, драматично и выглядит неуверенным в себе. Оно само ищет драматизации. Его вдохновляют с двух сторон горе и радость; мы находим его в двойственности инстинкта эротического и агрессивного. Фрейд, противник метафизики, без колебаний связал эти два инстинкта с двумя силами неорганического мира — силой притяжения и силой отталкивания^{12 15*}. Не углубляясь так далеко, можно отдать себе отчет в том, что инстинкт — это то, что и организует, и мыслит. Он поддерживает мысли, желания и особые проявления воли, пока эта энергия не материализует себя в физических органах. Агрессивный инстинкт как бы продолжает движение в направлении осуществления воли до тех пор, пока его траектория не становится жилкой, нервом, мускулом. Жестокая радость раздираания на части раздвигает, заостряет и умножает пальцы. Таким образом, отношения между моральным и физическим оказываются отношениями формирования. Желание-нападать формирует острие. Оборона (раковина или панцирь) имеет округлые формы. Именно из-за того, что желание-нападать исходно предстает как острие, шипы растения представляются загадкой. Возможно, это просто какая-то блажь, которую может себе позволить невозмутимое спокойствие¹³.

Само собой разумеется, что в рамках динамичной в основании своем феноменологии нет места различению собственно между когтями животного, щупальцами ракообразного или же когтями птицы. Все эти органы объединены общей волей к захватыванию. На самом деле они символизируют схождение множественных

амона: это краб, точнее, гигантский краб. Такой краб скорее утратит клешню, чем отпустит свой захват. Сам он по размеру меньше своих клешней. С характерным для Лотреамона преувеличением в тератологическом духе можно сказать, что девиз краба: *«Надо жить, чтобы хватать клешнями, а не хватать, чтобы жить»*.

Поскольку решающим в том виде воображения, который мы описываем, выступает акт биологический, вот какие внезапные подмены станоятся возможными: краб — это вошь, а вошь — это краб. «О почтенная вошь... Фонарь Мальдорора, куда ты направляешься?» Затем следует бурное место. Посреди второй песни принимают страницы о воши (147–153), страницы, которые были приняты как весьма дурная провокация, созданная в больной и ребячливой погоне за оригинальностью, но которые на самом деле совершенно непостижимы, если исходить из статической теории, из застывших форм воображения. Однако тот читатель, который захочет следовать феноменологии животности, прочтет это другими глазами; он узнает в этом действие особой силы, толчок со стороны одного очень характерного вида жизни. В самом деле, здесь животность по своей злости достигает максимума: она увеличивается, растет, она господствует. Вошь, которая любит сосать кровь, «может волшебным образом увеличиться в размерах до слона и, как бешеный слон топчет хрупкие колосья в поле, в гневе растоптать неудобных». А потому ее следует почитать «несравненно больше иной Божьей твари» (147–148). «Завидев вошь, обойдите ее стороною...» (149). «Скорее слон даст себя одолеть. Но не вошь» (149). «О чахлоокая Вошь, доколе реки несут свои воды в бездонные моря [...], доколе не знает предела всепоглощающая пустота эфира [...], незыблемой пребудет твоя власть над вселенной [и твое потомство будет передавать по наследству свои сочленения из века в век.]^{18*} Приветствую тебя, восходящее солнце, божественный освободитель, неуловимый враг рода человеческого» (150). «О венценосная грязь, не лишай меня счастья злорадно наблюдать, как зреют все новые поколения прожорливых твоих деток» (151). И целая страница, написанная с такой жестокостью, которую просто невозможно передать. Такое впечатление, что пересекаешь «царство злобы». О, настанет ли пора, когда «вши, плодясь и размножаясь, заполнят всю землю, покроют ее живую коростой, плотным слоем, как малые песчинки покрывают берег моря? Божественное зрелище! И только я один буду тешить им взор, паря, подобно ангелу, на крыльях, над океаном вшей» (153).

На эти страницы часто ссылаются, считая, что они представляют собой пародию, написанную каким-то наивным школьником. Но считать так — значит неправильно оценивать глубину и самобытность слова, сводя его античеловеческое звучание к правде

простого крика. Психологически же это означает отказ от жизни в странном мифе из метаморфоз, который у многих древних авторов, например, таких, как Овидий, представлен холодно и формально, но который внезапно оживает у более поздних авторов, бессознательно возвращающихся к первобытным импульсам.

Вопреки тому, что мы знаем из естествознания, и даже вопреки здравому смыслу, с вошью и крабом у Дюкасса должны сравниваться именно орел и гриф. Когти и клюв птицы, которые некая жизненная синергия приспособливает, подгоняя одно к другому и следуя их животной природе, посредством воображения, всецело ориентированного на динамику животного движения, должны оказаться приведенными во взаимодействие с когтистой лапой животного. В бестиарии Лотреамона орлиный клюв — то же самое, что и когти: ведь орел не заглатывает, а раздирает жертву. Мальдорор спрашивает себя: «Бред ли большого рассудка или некий неподвластный воле глухой инстинкт, — такой же, как у раздирающего клювом добычу орла, толкнули меня на это злодеяние?» (89). Жестокость можно объяснять множеством самых разнообразных причин, но только не нуждой, только не голодом.

Орел, так же как вошь и краб, как все животные бестиария, порождаемые мощным потоком воображения, может менять свои размеры. Если схватка неизбежна, «он щелкает своим загнутым клювом в предчувствии удовольствия» и становится «необъятным». Орел становится ужасным, делает огромные прыжки, «так что сотрясается земля...» (197). Мы видим здесь все тот же разгул силы, но силы каждый раз какой-то особенной, которая возрастает по мере увеличения препятствия, силы, которая должна всякий раз подавлять сопротивление и успешно создавать орудия своего проступка, живые органы совершенного преступления.

Вот вкратце одна из сюжетных линий у Дюкасса. Чтобы не утомлять читателя, мы не стали приводить многочисленных вариантов этого вида агрессии. Необходимы были бы, впрочем, длительные психологические исследования, чтобы классифицировать животный мир дюкассового воображения, принимая во внимание динамические мерки различных деяний. Разумеется, такие динамические мерки труднее всего применять к действиям наименее заметным, скрытым от наблюдения, таким, как у шакала или крысы, крокодила или кошки. Но такая попытка не была бы совершенно напрасной, поскольку фантазмами Лотреамона правит глубокая естественность. Его фантазмы не пустые продукты фантазии; они, грубо говоря, — те волевые устремления, которые руководят различными нашими действиями. Они являются порождениями движущего воображения, с его полной определенностью и поразительной непреклонностью.

Еще одно важное ответвление лотреамонизма можно, как уже ранее было заявлено, исследовать вкратце, потому что все в нем весьма очевидно. Это ответвление, приводимое в действие динамической схемой присоски. По мере следования по нему мы обнаруживаем паука, пьявку, тарантула, вампира и, главным образом, осьминога. Так что двойственность когтя и присоски поляризуется в воши и в спруте.

Вместе с появлением паука, пьявки и осьминога в поэзии Лотреамона возникает что-то липкое и тягучее, что прерывает монотонность *сухих* действий, хотя последние все-таки остаются преобладающими.

Но даже и тут энергия динамического воображения достаточно красноречиво явлена через раздувание и умножение форм. Тут мы видим старого паука «из породы гигантов», который сдавливают горло спящего своими лапами. Тут мы читаем о муках «высасывания неограниченной продолжительности». «Паук раздвинул свое чрево, и двое юношей в синих одеждах, с огненными мечами, вышли из него...» (279). Затем «горний архангел, Господень посланник, велел нам слиться воедино в паучьем образе и ежедневно сосать твою кровь...» (284).

Однако сексуальное наслаждение превосходит радость, получаемую от питания: «О волоокский спрут, ты, чья душа неотделима от моей, ты, самое прекрасное из всех земных существ, ты, властелин четырехсот рабынь-присосок...» (96). Фантомы высасывания всегда андрогинны. Впрочем, это умножение щупалец еще в большей степени превзойдено по жизненной силе появлением нового чудовища — крылатого, летающего по небу осьминога. Тут динамическое воображение предается самому настоящему неистовству метаморфоз: «Я впился ему в подмышки своими щупальцами о четырехстах присосках, так что он зашелся страшным криком» (179). Перескакивая через этот промежуточный, абсолютно зрительный, а потому инертный образ щупалец (его так часто в наивном воображении сравнивают с пресмыкающимся), Мальдорор продолжает: «На лету эти вопли превращались в гадюк, выползающих из его рта, полчища гадючьи падали на землю и хоронились кто где: под колючими кустами, под замшелыми камнями, чтобы днем и ночью стеречь добычу. Вопли воплотились в гадов, чешуйчатые плети переплелись, змеи с расплюснутыми головками поклялись погубить невинность, сжить ее со свету...» (179—180). В средневековых бестиариях ужас подкрепляется образами, как и в кошмаре Дюкасса; «стелющийся-

ся по земле вопль, с глазами полными коварства», длится в течение целых часов, «голова гадюки, отделенная от тела, шипит еще в течение четырнадцати дней», согласно средневековой «науке». Шипящий звук, который неотвязно преследует Мальдорора — это голос Создателя. Для Лотреамона Слово есть насилие, Бытие есть геенна, творение — это дерзость.

Тем не менее метаморфоза все время возвращается к своему основанию. Ведь Мальдорор — это настоящий, чудовищный осьминог с восемью щупальцами, гнездилище восьми змей, — что и приводит в содрогание его врагов. Посмотрите-ка как он разворачивается, посмотрите на эти необузданные объятия! «Но как же он вострепел, увидев перед собой Мальдорора в обличье спрута, нацелившего на него все восемь исполинских щупалец, из коих каждое могло бы, точно жгут, обвить планету. Поначалу захваченный врасплох Творец еще пытался вырваться из студенистых, сжимающих его тело с нарастающей силой объятий, потом затих...» (180).

Эти образы должны выглядеть искусственными и отталкивающими для читателя, который все еще пребывает в плену поэтики зрительности, статики и панорамности. Но они же приобретают совсем иную ценность для читателя, который пытается уловить их в движении: змея — все равно что гибкая рука, или сама гибкость. Тогда щупальце — это воплощение воли, которая умеет себя сгибать, чтобы побеждать, чтобы охватить и возобладать. Образам Дюкасса соответствует поэтика первичной воли, отличная от той, которая годится для более пассивной поэзии восприятия.

Когда речь идет о желаннии высасывания, естественно, сам собой напрашивается диагноз — вампиризм. Но у Лотреамона данные симптомы так многочисленны и так подвижны, подобные «состояния» настолько преходящи и поэтому так плохо поддаются определению, что было бы неблагоразумием нарушать из-за этого наше повествование. На самом деле, наряду с симптомами активного вампиризма в «Песнях Мальдорора» можно обнаружить также и сцены вампиризма пассивного. Да разве не в этом пассивном вампиризме страдающий от избыточной силы Лотреамон находит отдохновение, а также тепло, покой, да и саму утешительность смерти? «Обычно мне ничего не стоит отогнать сонливость и кошмары, когда же [паук гигантских размеров] карабкается по точеным ножкам кровати к атласным простыням, меня как будто сковывает паралич. Пауцище сжимает мне горло лапами и принимается сосать мою кровь, сливая ее в свою утробу» (276). Гюисманс¹⁹ говорит, что «мертвый сон, [подобие летаргии] есть одна из известных фаз такого пока плохо изученного явления, как вампиризм»¹⁴. И в самом деле, с суккубом²⁰ уснешь

более глубоко, чем с женщиной. Во всяком случае, Лотреамон, человек, вообще никогда не забывающийся сном, предоставляет высосать себя этому черному тарантулу, испытав на мгновение счастье от того, что лишен своей болезнетворной силы. Но такие мгновения редки, потому понятно его удивление: «Что значит эта буря и сковавший пальцы паралич?» (125).

Быть может, следовало бы предаться этому облегчению, продлить этот слишком недолгий отдых, признать это освобождающее поражение, чтобы обнаружить поэзию, по чувствительности более близкую человеческим страданиям и воспевающую женские несчастья. Ну, разве Лотреамон не был бы восхищен смягченным эхом его собственных страданий, звучащим в поэме Жанны Менен:

Я свободна...
но ночь настает;
Спрут, эта пьявка горечи,
хлещет мне грудь своим языком, вынимающим душу,
и все восемь обвившихся ног сосут мою скорбь,
заставляя трещать кости моей беды¹⁵.

VI

Итак, вот два больших ответвления в филогенезе Дюкасса, быть может, лишь несколько излишне сведенные в систему. Конечно, между различными видами животных должны происходить смешения. Так, осьминог может приобретать крылья, а с крыльями он издалека напоминает ворона (178). И наоборот, во время чудовищной схватки орла и дракона орел, прижавшись к дракону, «вцепился, как пьявка... и, расклевав его чрево, просовывая клюв все дальше и дальше, засунул голову до самой шеи внутрь» (197—198). Когти сжимают так же прочно, как присоски; клюв перестает разрывать плоть, чтобы напиться крови. Такая обратимость действия когтя и присоски наглядно демонстрирует, как нам представляется, что воля к агрессии держит в напряжении все эти способности, и что мы бы исказили суть лотреамонизма, если бы ограничивали насилие только каким-нибудь одним из этих путей.

Чтобы быть исчерпывающими, нам следовало бы теперь присоединить к исследованию совершенно конкретных движений агрессии некое более абстрактное изучение движения вообще. Тогда мы увидим, что существует иерархия скорости, объясняющая привлекательность для Лотреамона того, что плавает или летает: в обоих случаях это превосходит то, что бегает по земле. Мы бы за-

метили тогда, что в «Песнях Мальдорора» наличествует комплекс жизни морской, а также (правда, не так сильно связанный с ним) комплекс жизни воздушной.

Из рыб у Дюкасса господствует акула. Лотреамон хотел бы быть «сыном тигра и акулы, голод которой разыгрывается вместе с бурями». На последних страницах второй песни в той строфе, которую часто просто не понимают, Мальдорор описывает свои объятия с акулой: «И под грохот бури, при блеске молний, на пенном ложе волн, как в зыбкой колыбели, подхваченные водным током, кружась и опускаясь глубже в бездну океана, влюбленные совокупались, и было их объятие долгим, непорочным и ужасным!.. Наконец-то нашел я свое подобие!.. Отныне я не одинок в этой жизни!.. Вот она — родственная душа!.. Вот моя первая любовь!» (175). И действительно, здесь мы оказываемся перед пучиной любви, любви холодной, даже ледяющей — той, которую инкубы описывают как кипение холода.

Поэтический огонь Дюкасса — это огонь черный и холодный: «Нет никакого огня в моих глазах, хотя мне в самом деле кажется, будто голова моя втиснута в раскаленную железную каску. Неправда, что моя невинность погружена в кипящий котел, хотя мне в самом деле слышатся глухие стоны...» (189). Мальдорор способен любить только в море.

При виде такой любви может также показаться, что сознание зла настолько живо, что чистота уже вновь должна быть обретена на этом пути. И в самом деле, было ли замечено головокружительное психоаналитическое *расхождение* двух согласованных друг с другом слов — «непорочно и ужасно»? Чем же еще лучше можно уничтожить свое удовольствие? Как еще лучше утвердить свое отвращение? Достаточно поразмыслить над концовкой следующей песни, чтобы постичь отвращение от воспоминания, осознание ужаса, оставляемые в некоторых душах *первой любовью*: «О божественная душа, на миг поддавшаяся гидре порока, спруту сладострастия, акуле гнусного себялюбия, удаву малодушия, мокрице слабоумия!» (210). Заметим между прочим, что все наши грехи конкретизированы здесь на животном мире. Согласно Лотреамону, фауна и есть ад психического.

Осуществление любви — может быть, это просто падение, совершаемое в беспамятстве? И не надо ли тогда сразу же перейти от Платона к Шамфору²¹, от любви платонической — как соприкосновения двух иллюзий — к любви физической — как соприкосновению двух кожных оболочек? Эпиталама²² акулы — это самый настоящий *реквием*. Она оплакивает смерть невинности, разочарование в чистом юношеском энтузиазме.

Своим изяществом и свободой движений именно птица символизирует простую и радостную деятельность в поэмах Дюкасса. Поэтому в произведениях Лотреамона все же есть и поющие птицы...

Хотя мир птиц у Дюкасса весьма разнообразен, но кроме орла, который явно обязан своим значением родственности сжимающей лапы и когтей, который сам и есть воплощение летающего когтя, ни одна из птиц так высоко не оценена, ни одной из них не придана такая динамика. Кажется, в воздухе мы попадаем в область облегченной, беспрепятственной метаморфозы. Так, вполне естественно, что когда Мальдорору понадобилось спрятаться, он «не выпуская зловещей ноши, сам, вмиг сменив чудесным образом обличье, превратился в лебедя и присоединился к стае» (314). Поднимаясь в высоту неба, птица лишается индивидуальности; она становится полетом, полетом самим по себе¹⁶. У активного воображения есть только одно основание пользоваться птиц: для осуществления свободы бежать. Такой побег — рудимент психологии, а потому он конкретизируется в схематической метаморфозе.

Но для птиц с рыбами находятся также совмещенные формы, и характер этих совмещений становится вполне понятным, если принять предлагаемую нами динамическую интерпретацию лотреамонизма. По сути же, речь идет о простом, почти геометрическом сочетании — сочетании полета по воздуху и плавания в воде. Так пусть же нам теперь не покажется странным, и не будем считать вычурным то, что результирующая *конкретность* плавания-полета, достигаемая лотреамоновским воображением, в высшей степени жаждущим воплощения, есть просто-напросто рыбий хвост, снабженный крыльями, — то есть синтез средств приведения в движение. Природа доходит до конечного этапа воплощения, создавая летающую рыбу; а воображение Дюкасса измышляет летающий хвост. Это воплощение, хоть и сделанное достаточно грубо, по-ребячески, все-таки, на наш взгляд, говорит о том, что воображение Дюкасса вполне *естественно*. А вот летающая рыба, со своей стороны, — это кошмар природы.

Когда поэт позволяет себе приводить воплощения фантазии к подобного рода схеме, могущество метаморфозы проявляет себя в высшей мере. Куски различных существ, точно в кошмаре, срastaются воедино: «Он вытащил из лужи рыбий хвост и обещал ему вернуть утерянное тело, если тот возьмется доставить Создателю весть о том, что посланник его оказался бессилен укротить бушующие волны мальдороровой души. И рыбий хвост, снабженный парой крыльев альбатроса, взлетел под облака...» (318). Естествен-

Когда мы рассуждали о свободе метафор и об их границах, мы заметили, что некоторые поэтические образы точно и надежно *проецируются* один на другой, что позволяет заключить, что в *проективной поэзии* они составляют один и тот же образ. К примеру, изучая Психоанализ огня, мы обнаружили, что все «образы» внутреннего, упрятанного огня, скрытого под пеплом, короче, того огня, который невидим и, следовательно, требует для себя метафор, есть одновременно «образы» жизни. Проективная связь в этом случае настолько проста, что мы без затруднения перелагаем образ жизни в образ огня и обратно, будучи уверены, что это понятно всем.

В таком случае деформируемость образов в строго математическом смысле должна быть обозначена как *группа* метафор. Но после того, как мы очертим различные *группы* метафор в каком-нибудь отдельном стихотворении, получится, что некоторые метафоры не представлены, поскольку они были присоединены к целому вопреки общей связи. Естественно, что истинно поэтические души сами собой реагируют на подобные ложные присоединения, не нуждаясь в том педантском механизме, который мы тут измыслили. Но это не значит, что в некоем будущем метаисследовании поэтические метафоры не должны быть расклассифицированы и что для этого рано или поздно придется освоить единственный фундаментальный механизм классификации, определение с помощью групп.

Говоря проще, искать общую мерку для поэтического воображения следует именно путем исследования деформируемости образов. Тут мы увидим, что метафоры естественным образом связаны с метаморфозами, и что в царстве воображения метаморфоза живого существа уже есть некое приспособление к новой воображаемой среде обитания. Не удивительно, что поэзия уделяет внимание мифам, связанным с метаморфозами и сюжетами о животных.

Примеры этой проективной поэзии, или настоящей поэзии примитива, можно найти почти на каждой странице книги Поля Элюара «Животные и их люди, люди и их животные». Впрочем, уже само заглавие достаточно ясно говорит о возможности двоякой *проекции*. Чтобы указать только на один пример такого же ряда образов, какой мы исследуем у Лотреамона, сошлемся на поэму, озаглавленную «Рыба»:

Рыбы, пловцы, корабли
Меняют облик воды.
Вода тиха, вода шевельнется
Только для тех, кто ее коснется.
Рыба вонзается в воду,
Как палец в перчатку...^{26*}

Так среда обитания и живое существо входят во взаимодействие; вода преобразуется, она точно *перчатка облегает* рыбу; и наоборот, рыба в ней растягивается, расплывается, прячется... Тут перед нами пример *элюаровского*, явно формального соответствия, которое интересно было бы противопоставить *соответствиям бодлеровским*, в значительной степени материальным. Таким образом, у нас было бы основание для отнесения поэтов к двум основным группам в зависимости от того, в каком времени они существуют, — во времени вертикальном, внутреннем, сокровенном, как Бодлер, или же во времени раскрытом для метаморфоз, живом, точно стрела, летящая к горизонту, — каков Лотреамон и каков Элюар, да и каждый, конечно, кто на свой лад перелагает жизнь метаморфозы¹⁹. У Поля Элюара метаморфоза более текуча, и даже львы как-то воздушны: «Все львы, которые сидят во мне, очень живы, легки, но недвижимы»²⁰.

Мы еще более в этом убедимся, если поразмыслим над диковинными иллюстрациями Валентэна Гюго, сопровождающими книгу Поля Элюара и так удачно способствующими нашим грезам. Здесь перед нами также пример живописи, ухватывающей могущество воображения: эта живопись динамически синхронна самой проективной поэзии. Тут мы в самом деле видим рисунок, в котором заключены силы, материю, в которой пребывает формальная причина, пловца, в котором обитают рыбы, — который и сам становится рыбой, завершает творение рыбы.

Все остальные поэмы Поля Элюара и все прочие зрительные комментарии Валентэна Гюго могли бы быть подвергнуты подобному истолкованию.

Обобщая наши результаты, мы приходим к выводу, что и символика в литературе, да и символика фрейдистская, воплощения которых можно видеть в произведениях классического символизма или же в обычном снотворчестве, суть не что иное, как искаженные образцы той символизирующей способности, которая проявляет себя в природе. Обе выражают нечто слишком уж ограниченное. Они остаются заменителями субстанции или лица с уже остановившейся эволюцией. Они результаты слишком поспешных обобщений, наспех выраженных желаний. Новые же поэзия и психология, которые будут описывать душу в ее становлении, а язык в его цветении, должны отвергнуть установленные символы, усвоенные образы, чтобы обратиться к импульсам самой жизни и к поэтике примитива.

IX

Одна из особенностей, которую мы хотим выделить, чтобы поставить точку на этом слишком уж затянувшемся изучении бестиария

у Лотреамона, состоит в особой плотности в нем форм, которые *наделены субстанциальностью*. Вот если бы Лотреамон не доходил до самого *присутствия животного*, если бы он ограничивался лишь указанием его *функции*, то у него была бы, вероятно, не такая ограниченная аудитория. Как мы уже неоднократно замечали, достаточно развоплотить эти образы, сделать поступки более мягкими, замаскировать желания — и мы получили бы лотреамонизм в прирученном виде. Этому есть подтверждение даже в *языковом* плане. Так, читатель проще воспринимает *прилагательные*, чем *существительные*, он допустил бы язвящие, *гложущие* угрызения совести, но то, что *гриф*, причем вовсе не мифологический, а самый настоящий, красный, породистый, выпил кровь из самого сердца и насытил себя его живым мясом, — это уж слишком; читатель понял бы появление шелковистого, приковывающего к себе, зачаровывающего взгляда и жестов, выдающих какие-то дурные наклонности, но осьминог с шелковистым взглядом, кольчатыми щупальцами и вездесущим ртом, — это невозможно, потому что это возмутительно и отталкивающе. Все эти когти формируют стиль напряженный и раздражающий, сам застывший в судороге и вызывающий судороги у других. Эти скопления всяких паразитов, ямы, наполненные вшами, эти нагноения, которые все множатся, кишат, — производят невыносимое впечатление аллитерации насилия, жестокости, которую мы считаем преувеличенной, хотя, конечно, при этом вынуждены признать, что она лежит в основе всего.

Вполне понятно поэтому, что души многих людей отворачиваются от Лотреамона. Но Лотреамон именно таков. Он служит наглядным примером очищенного от всего остального комплекса, комплекса опасного, ужасающего, в сильнейшей степени невротизирующего. Как мы увидим, вследствие этого пример Лотреамона может служить нам как наглядное представление некоторых психологических наблюдений в сгущенном виде. В нем доведена до максимума энергия той животности, которая обнаруживает себя в безусловно более цивилизованных формах, все еще скрывая под собой поводы для проявления жесткости, источники мстительности и волю к агрессии в чистом виде.

Человеческое насилие и комплексы культуры

О, звените, медовые стрелы, устремленные в
невиданные пределы; глаз тигра, жужжащий
шершень, одетый в мех и подобный кроту
сфинкс, челнок с твоей туманной песней,
дневные свирели, — укройтесь в ячейке сот;
бегите, вы, отмеченные точками секреты,
запрятанные в небе ключики из перьев; вислоу-
хий ушан, одень свой плащ на ночь в этих
дворах жестянщиков, исчерченных незнакомы-
ми животными и висящим бельем. Диск
соскакивает на красное! Се человек!^{127*}

Леон-Поль Фарг. Пространства^{28}.*

I

В этой короткой главке можно попытаться, уже не входя далее в перечисление орудий животности, но как бы исходя из их собственной психологии, освещаемой интеллектом, дать развиваться той силе, которая и терзает Лотреамона, и дает ему жизнь. Здесь перед нами возникают более человеческие действия. Эти действия, с точки зрения тех, кто от них страдает, могли бы быть еще более преступны, а с точки зрения Бога, более кошунственны; но, по крайней мере, они не будут совершенно искаженными, как действия, облеченные животностью. Они вновь возвращают нас в традиционные рамки психологии жестокости и бунта. Изучая их, мы встречаемся с более привычными психологическими проблемами.

Что удивляет у Лотреамона в действиях, направляемых уже собственно человеческой мстительностью, — то, что они почти всегда избегают борьбы с равным себе противником. Эти действия бывают направлены или на более слабого, или на более сильного. Таким образом, в принципе они глубоко амбивалентны, на что мы уже указывали ранее: в них или душат, или царапают когтями. Душат обычно более слабого. Царапают — более сильного.

Такая поляризация мстительности, к которой мы более подробно еще вернемся, кажется весьма характерной для *злопамятности*

подростка. Именно в подростковом возрасте формируется такой амбивалентный комплекс — комплекс активной злопамятности. В результате, оказывается, человек мстит совсем не одинаково слабому и сильному — так, товарищу учиняют расправу, а учителя высмеивают. Обычная в школе конкуренция подростков дает множество поводов к наслаждениям, самую грубость и эксгибиционизм которых практически никто и не пытается скрывать. Быть первым — какое в этом исключительное преимущество; и это вполне в духе самого Дюкасса — показать свой зад всем остальным. Так, летящий в зимнем небе журавль, который ведет за собой клин: «Он и никто другой облечен правом являть свой хвост взорам всех летящих позади и уступающих ему в мудрости птиц» (84).

Весьма странно, что психология приставаний и конкуренции не прельстила еще ни одного исследователя. Понадобилась бы целая книга, чтобы осветить это явление, — как социальный, так и индивидуальный его аспект, чтобы выявить причины его устойчивости, а также причины безразличия или неспособности воспитателей противостоять этому безобразию, которое неизбежно сразу с двух сторон метит и обидчика, и притесняемого. Приставания более заметны именно в школьной, а не в какой бы то ни было другой среде, потому что они совпадают по времени с культурным воспитанием. Тезис этой главы состоит в том, что период культурного становления у подростка Изидора Дюкасса был крайне болезненным, породившим интеллектуальные неврозы. Вообще говоря, психоанализ более интеллектуализированный, чем классический, много выиграл бы, если бы рассмотрел более пристально условия существования самой культуры. Психоанализ познания в таком случае раскрыл бы в осадочном слое, поверх элементарного, исследованного фрейдовским психоанализом, — специфические *культурные комплексы*, возникающие в результате преждевременного окаменения, застывания.

Уже с обычной социальной точки зрения в школьной среде самое незначительное различие в возрасте подростков может быть усилено разницей классов; так что ученик класса риторики легко навязывает волю какого-то особенного, интеллектуального характера ученикам начальных классов²⁹. Но это легко удовлетворяемое тщеславие подвергается суровому испытанию «комплексом превосходства» со стороны преподавателя. Тот, кто торжествовал, теперь оказывается уязвленным как будто сразу тысячью стрел — медовых стрел! — в виде саркастических замечаний своего учителя. От торжества тщеславия до его краха промежуток оказывается всего лишь в несколько часов. Эта двойственная эмоция, которая пронизывает всю школьную жизнь, еще не получила правильной оценки. Конечно, очень легко было бы посчитать, что высме-

иваемое тщеславие тем самым и исправляется. На самом же деле, проявляясь в форме даже самой безобидной конкуренции, тщеславие становится причиной весьма болезненного вытеснения. Так что подростковый период, при движении в сторону овладения культурой, глубоко проникнут влечениями тщеславия. Заимствования, плагиат, необсуждаемые склонности и вкусы, злое критиканство без всяких объективных причин — вот естественные осложнения класса риторики. Впрочем, в «Предисловии к одной будущей книге»^{30*} можно найти апологию плагиата, представляемого как полезное литературное упражнение: «Плагиат необходим. Прогресс требует плагиата. Он неотступно следует за фразой автора, пользуется его выражениями, стирает ложную мысль и заменяет ее верной» (353).

Однако психологическая проблема литературного становления еще не была исследована в своем собственно лингвистическом аспекте. В самом деле, класс риторики представляет собой, в математическом смысле термина, точку изгиба кривой в развитии самовыражения. Именно в ней язык должен претерпеть изменение, оправиться, избавившись от недостатков, осыпаемый градом олимпийских насмешек учителя. Именно там он удваивает себя сознанием собственного происхождения. В первый раз родной язык становится объектом неких странных подозрений. В первый раз язык становится наблюдаемым.

Всякий поэт, даже самый прямой и непосредственный, проходит фазу некоего умственного языка, языка медитативного. Если он пользуется непроясненной этимологией, если на него внезапно нисходит благодать наивности, то вскоре он сознательно усваивает эту наивность как некую сноровку. Счастлив тот, кто в одиночестве задумывался над собственным языком, прислушиваясь к мнениям бесконечных книг, но не принимая школярскую методику *человека исправляющего*, того, кто лишь слегка возвысился над общим уровнем. Не может быть истинной поэтической души без звучания множественных и продолжительных эхо, без все время вторящихся эхо, без глубинного многообразия человечности, без глагола — внятного и в лесах, и на горах, и в бесконечной дали, и в уединении, и на свету, и во тьме, и в радости, и во гневе.

II

Эти краткие заметки, как будто далеко отстоящие от нашей темы, должны, как представляется, осветить несколько проблем внутри лотреамонизма. Они помогают нам осознать зачастую какой-то прямо ребяческий тон кидаемых им проклятий и некоторую

Однако угрожая, Лотреамон быстро утомляется. Сына, по правде говоря, не так-то уж и сильно оберегают; семья — весьма слабо защищающая клетка. Когда Лотреамон возвращается к людям добропорядочным и разумным, у него возникает впечатление, что он попал в общество бобров. Знал ли вообще Лотреамон легенду из «Книги Сокровищ»? На Бобра охотятся ради его половых органов, которые очень ценятся в медицине. Бобр знает об этом и вырывает их у себя зубами, когда его преследуют, чтоб только его оставили в покое²². Это кастрат по убеждению.

Так и ребенок. И так хороший ученик. Значит ребенок — поразительный детектор могущества. В нем образование выработало некие условные рефлексы особой чувствительности: послушный ребенок плачет, когда ему сделали «сердитые глаза». Даже наименее искушенный в насилии преподаватель, у которого меньше, чем у других, жизненной энергии, легко может увлечься успехом собственной угрозы, прочитав в глазах ребенка или неуверенного в себе ученика выражение *ужаса*. И вот — вдохновляющий успех — ребенок воздаст добром за зло, нежностью за жестокость: «Ты причиняешь зло человеческому существу, и ты будешь любим этим существом: это и есть самое большое счастье, какое только можно себе представить».

Оставаясь в рамках психоанализа формирования культуры, попытаемся переложить эти наблюдения над временем детства — на время юности. Тут мы обнаруживаем любовь и уважение к учителю, что является метафорическим отголоском комплекса кастрации. В самом деле, ребенку с «нежной плотью» и «мягкой грудкой» соответствует подросток с его незамысловатым словарем, слабым синтаксисом, тот, у кого сжимается горло при малейшем подозрении в неправильности его речи. Впрочем, подростку достаточно легко — с помощью насмешки — ослабить ложно преувеличенный гнев своего наставника «хорошего вкуса» и «правильного языка». Но он сам добровольно отдает в руки своему учителю — как и предписывают ему символы уродующего обучения — ножницы риторической цензуры.

IV

Ребенок — лишь повод для освоения жестокости, или, если быть еще точнее, повод для перехода от жестокости физической к жестокости моральной. Мальдорор мечтает о самом великом враге, — враге, который был бы в ответе за все. Отсюда и его вызов Создателю — вызов одновременно головокружительный и физический, плотский. Об этом можно позволить себе сказать кратко, поскольку

ку данный аспект лотреамонизма освещен в удачной книге Леона Пьер-Кена^{32*}. Леон Пьер-Кен, в частности, выявил юношеский каинизм этого произведения²³. Мы же ограничимся тем, что подчеркнем резонирующие отражения из времени юношества, которые так ощутимы в творчестве молодого поэта.

Итак, с каждым днем учитель, с его учительским тщеславием, все более утверждается в качестве интеллектуального отца подростка. Послушание, которое в царстве культуры призвано служить чистым критерием истины, приобретает в этом случае — поскольку отцовство узурпировано учителями — невыносимый привкус иррациональности. Иррационально слушаться закона прежде осознания его осмысленности. Тем не менее разве человек не есть дитя Творца? Разве от него не требуется множество разнообразных, мало связанных друг с другом добродетелей, разве ему не вменяется в обязанность априорный способ жизни — в соответствии с моралью? Но ведь все добродетели, все методики — точно так же, как ранее и все классы риторики — представляют собой системы по выработке послушания. Они связывают между собой поступки с такой фатальностью, что при этом сразу стираются их невыразимые мгновенные побудительные импульсы, самое первое дыхание вдохновения. Поэтому благодетельная жизнь — это жизнь очень однообразная, совершенно голый кусок послушания, так же как литературная жизнь есть жизнь чрезвычайно ученическая, проходящая под слишком большим влиянием лидеров школы, — совсем как холодный кусок отработанного красноречия. Реальные жизнь и речь должны быть поэтому как восстания, — восстания объединенными силами, захватывающие в свой водоворот. В таком случае следует *провозгласить* свой бунт, довести его до сведения учителя и самого Учителя: «Ну вот, — кричит Лотреамон, — на этот раз я встаю на защиту человека; я, хулиТЕЛЬ всех добродетелей».

Творение, сотворенное через жестокость, само становится творящим. Отсюда вполне умышленные, а вовсе не пассивные метаморфозы, в которых получает точное выражение в рамках литературной системы реакция на акт творения. Такие реакции при помощи метаморфоз жестоки, ибо само *творение есть жестокость*. Испытанное страдание не может быть уничтожено никак иначе, чем через страдание, проецируемое вовне. Муки родов выступают компенсацией жестокости зачатия. Совесть, которая питается упреками из прошлого, от какого-нибудь сородича, и персонализируется в отце, в учителе, в Боге, — будет, если мы последуем уроку Лотреамона, обращена вспять, чтобы стать уверенностью в собственных силах, волей к будущему и надежным светом для *личности*, опьяненной своими помыслами. Повсюду, у всех существ, на всех уровнях развития можно найти в качестве некой неизбежной

компенсации закон равенства акта произвола и реакции насилия на него, закон равенства творения и бунта. Если говорить точнее, то насилие, бунт представляются некоторым душам единственным выходом из их *личной* судьбы. Непослушание — для тех, кто не наделен в достаточной мере милостью или разумом, — есть непосредственное и решающее доказательство самостоятельности. Тот, кто творит *личность*, не должен ли он ожидать вслед за этим — и бунта? Ведь самая непосредственная функция личности — восставать. Для личности нужны специальные ограничительные огни, чтобы она могла себя сдерживать, не раздражаясь и не расходуя себя на препятствия; ей нужна особая смелость, чтобы подавлять стихийные порывы возмущения; Лотреамон же не делает ровно ничего, чтобы как-то уравновесить этот начальный бунт; он сразу же доводит его до конечного предела. Когда возмущение бывает наиболее сильным? Видимо, когда оно направлено против самого сильного противника. Таким образом, мы приходим к пониманию действительного динамического равновесия, равновесия взаимного возбуждения между Творцом и его творением: «Он остерегается меня, как я его...» (180). Вообще говоря, мифология могущества должна создавать одновременно и богов, творящих насилие, и богов бунтующих.

V

Итак, двигаясь вдоль этой оси, мы отдаем себе отчет в том, что лотреамонизм почти фатально должен доходить до богохульства. Но именно здесь мы вынуждены подчеркнуть чрезмерное раздувание этого факта в литературе. В общем, жизнь Изидора Дюкасса была безмятежной. В ней не было ничего, что напоминало бы явное бунтарство Рембо, ничего от изменчивой подвижности «человека, летящего на подошвах ветра». А потому, как мы уже предположили ранее, нам не кажется, что следует исходить из *культурной эволюции*, чтобы объяснить творчество Изидора Дюкасса. Здесь — драма самого приобретения культуры, драма, возникшая еще в классе риторики, и это она должна найти разрешение в литературном произведении. Мы естественно не должны забывать о ее тяготах. Но из-за этого не становится менее верным и то, что по-настоящему бунтующий человек вообще не станет ничего писать. Во всяком случае, он кончает писать, когда взбунтуется. Жан Полан³³, не отвергая бунт как таковой, не доверяет именно «тому бунту, который облекается в формы языка и делается от этого как бы механистичным»²⁴. И в самом деле, бунт, описанный на бумаге, представляет собой точную реакцию на то, что Жан Полан на-

зывает Ужасом, царящим в классе риторики, своего рода Цербером, жестоким стражем замкнутой этимологии, этого ада языка, в котором слова предстают только в виде дыхания теней, а поэзия — только в виде омертвевшего, искаженного воспоминания.

Нам кажется, что наше понимание лотреамонизма как совокупности *комплексов культуры* также вполне согласуется с выводом прекрасной статьи Рамона Гомеса де ла Серны: «Среди наказаний, которые навечно выпали на долю [Лотреамона], он был осужден бесконечно переделывать конец своей третьей песни. “Вы, господин граф, будете мне переписывать конец третьей главы “целую вечность раз””, — должен был бы сказать ему Бог со всей строгостью школьного учителя, задающего переписать сто раз глагол *иметь*. Ужасное наказание! И Лотреамон с тех пор все пишет и переписывает концовку третьей песни; он показывает Создателю свои ненужные копии, а Создатель разрывает их части и требует новых»^{25 34*}. Но в то же время: «Это-то и есть те, коих недостает Господу, не его дети, не его внуки, но те, кои ведут свой род от самого начала мира, — они-то и колют глаза графу Лотреамону». Класс и заключает в себе ад, и ад — это учебный класс.

Как можно видеть, школьная атмосфера, которая пропитывает «Песни Мальдорора», не ускользает от Гомеса де ла Серны; она не ускользает также и от Андре Мальро. «Песни Мальдорора» — это отголосок драмы воспитания. Не следует удивляться, что ученая, литературная критика осталась к ним безучастной, ведь она сама слишком любит выступать в роли ментора.

Биографический вопрос

Не тревожь льва, предающегося мечтам...

Рене Шар^{35*}. Первая мельница

I

Детальное исследование двух форм неистовства у Дюкасса — неистовства животного и неистовства социального, — которое было нами предпринято, теперь, быть может, позволит немного яснее представить вопрос о «безумии» Лотреамона. Рассмотрение этой проблемы покажет, какой прогресс достигнут за последние полвека в психиатрии. Было исследовано огромное число психических отклонений, душевных расстройств, случаев временного помешательства — которые способны навести туман даже на душу кристально прозрачную. С другой стороны, и внутри душ явно больных были открыты возможности синтеза все еще достаточно последовательных и связных мыслей, могущих управлять жизнью человека и даже способствовать созданию художественных произведений.

А потому как поражают нас своей поспешностью категоричные суждения некоторых литературных критиков! В случае Лотреамона даже такой тонкий психолог, как Реми де Гурмон^{36*}, нисколько не колеблется. Он не подвергает сомнению диагноз безумия²⁶. Конечно же, он представляет его безумием гения, в соответствии с трафаретами психологии. Он находит, что «по мере чтения “Песней Мальдорора” сознание все убывает, убывает...», — в то время как простое непредвзятое чтение выявляет, напротив, поразительное *crescendo*, устремленную вперед линию единого духовного порыва, верную всегда только первому импульсивному движению. Не лучше он оценивает и «Стихотворения», где, по его мнению, обнаруживается «состояние ума умирающего, который все повторяет, перебирая в памяти до неузнаваемости искаженные горячкой, самые давние свои воспоминания, наставления ему, ребенку, от его учителей». Реми де Гурмон также говорит о произведении, которое движется вперед, «одержимое жестокостью и демонизмом, приходя к хаосу или болезненному расстройству от избытка гордыни в безумных видениях, о произведении скорее приводящем в

смятение, чем способном кого-нибудь пленить». Как будто всегда нужно только пленять! Лотреамон не желает пленять, он хочет только одним усилием забрать то, что ему причитается. Если он что-то скрывает, это с тем чтобы вывести читателя из оцепенения, заставив отказаться от привычного замедленного, нединамичного воображения. Повторим еще раз, что поэзию Дюкасса следует анализировать не на языке зрительных образов, а на языке образов кинетических. Ее надо оценивать как очень развитую систему произвольных действий, рефлексов, а не как коллекцию впечатлений. Мы хорошо подготовимся к этому исследованию, если познакомимся с работами Поля Шильдера и Генри Хеда (Paul Schilder, Henri Head) о схемах положений и поз, а также с прекрасным изложением этого вопроса Жаном Лермиттом (Jean Lhermitte) в его книге «Образ нашего тела»³⁷. Если вернуться к «Песням Мальдорора» после прочтения этих изданий, можно заметить, что творчество Дюкасса заключает в себе бесконечное множество *образов телесного*, его активно ускоренных проекций, жестов, лишенных всякой вязкости. Все эти способы действия оказываются проявлениями некоей особой пантомимической жизни, которую невозможно воссоздать, если не следовать специальным биографическим принципам. Читая «Песни Мальдорора» *активно*, стараясь пробудить внутри себя мускульные симпатии, можно понять, что такое режим чистой воли. Когда испытываешь облегчение от физического упражнения, проделанного исключительно внутри твоего сознания, которое доходит до чистоты первоначального побуждения, приходишь к установлению чего-то вроде *умственной гимнастики* (*gyamasfique centrale*), избавляющей от необходимости выполнения мышечной работы и предоставляющей нам радость самой решимости ее выполнить. В своих дальнейших выводах мы разовьем более подробно эту идею, которая приводит к констатации откровенно виртуального характера лотреамонизма. Мы напоминаем об этом здесь, чтобы объяснить, какую ошибку совершает Реми де Гурмон, представляя Лотреамона как буйно помешанного. Это не буйный больной, а активно деятельный человек, активатор деятельности других.

Леон Блуа³⁸ предстает не лучшим психиатром, чем Реми де Гурмон: «Автор, — пишет он, — умер в палате для умалишенных, и это все, что о нем известно»²⁷. Излишне напоминать об ошибочности самого факта. Но и литературная оценка также кажется противоречивой: «Что касается литературной формы, то как таковой ее там нет. Это как жидкая лава. Бессмысленно, темно и пожирающе». Но далее Леон Блуа, ведомый какой-то неясной непреодолимой симпатией, все же отдает дань тому, что Лотреамон обладает и «неоспоримыми признаками великого поэта... и про-

роческим бессознательным». Это глубокое суждение в точности опровергает мнение Рене Лалу, который, как мы помним, обнаруживал у Лотреамона «жажду оригинальности». И все же признание пророческих способностей не помешало Леону Блуа дать следующее заключение: «Это крик одного из буйно помешанных, причем наиболее душераздирающий».

Леону Блуа, как он полагает, удалось также заметить и склонность Лотреамона к саморазглядыванию; но тут следует различать совершенно разные вещи. Где это Леон Блуа увидел, что Лотреамон обращается к «своей больной печени, к легким, к разлившейся желчи, к грустным ногам, к влажным ладоням, к своему оскверненному фаллосу, к взъерошенным волосам на голове, охваченным ужасом»? В действительности, когда Лотреамон проявляет свое органичное сознание, это всегда сознание некой силы. При этом конкретный орган не может быть отмечен расстройством, болью или вялостью, так же как и нарушением, раздробленностью сознания, порождающим навязчивость, фобии, страхи и таким образом осложняющим психическую жизнь. Как представляется, эндоскопия³⁹ у Лотреамона, напротив, всегда выступает в качестве предлога для уверенного в своих силах порождения энергии. Такая эндоскопия высвечивает в сознании наиболее динамизированный мускул. И тут, как струна живой лиры, начинает звучать, попадая в резонанс, лирическая стихия мускульного возбуждения. Гармония завершается: мышечное сознание какой-то части тела синергически вовлекает в процесс и все тело целиком. Активное эпикурейство, согласно которому отражение общей радости человека должно быть распространено на все органы и которое требует строгой взаимосвязи сознания их здоровья с их различными функциями, должно выступать как физическая способность к изменению, динамичность. Тогда он смог бы проявить гордость от собственной анатомии, столь редко получающую выражение, но тем не менее занимающую немалое место в *естественной истории* бессознательной мысли. Именно этот дух динамогении во всех подробностях, аналитически и реализует Лотреамон. Не может быть настоящего просвещенного гурманства, если нет ясного и отчетливого признания заслуг отдельных органов. На моей родине белое вино пробуют всем своим существом. Еще раз повторим, что эндоскопия у Дюкасса — это активная эндоскопия, не имеющая ничего общего с мрачным физиологизмом, который упоминает Леон Блуа и примеры которого в большом количестве можно встретить на страницах Гюисманса; причем последний в этом отношении может быть прямо противопоставлен Лотреамону.

Даже и более известные авторы с той же легкостью употребляют по отношению к Лотреамону слово «безумие», не понимая всей

сложности соотношения сознания и бессознательного. В таком случае они приходят к психологическим противоречиям. Так, Рене Дюмениль, правда, с некоторыми оговорками, относит Лотреамона к фантазерам: «Уже в своей жизни, такой странной, и в своих сочинениях, столь фантастических, где безумие порой уступает место гениальности, Лотреамон, конечно же, фантазер»²⁸.

Как можно видеть, литературная критика не сомневается в сложности данного случая безумия. Но вот забавное недоразумение: она так и не постигает значения термина, крайне необходимого для понимания основной психологической функции литературы, а именно понятия «графомания». Литературной критике неведомы изломы этих странных душ, обладающих редкой способностью ясно выражать на бумаге собственные комплексы. Комплекс в основе своей бессознателен. Как только он поднимается до уровня речевых центров, комплекс получает способность заклинания злых духов. Когда же он доходит до письма, возникает новая проблема. В конце концов, это совсем не то, что приносит с собой книгопечатание, также заставляющее изменяться физическое состояние автора. Безусловно, в настоящее время психоаналитическая критика злоупотребляет словом «сублимация», не подходящим, в частности, к тем душам, которые связаны единой причинной зависимостью и лишены развития по оси, обозначенной нами ранее как «вертикальное время»²⁹. Но в ходе разворачивания литературного произведения сублимация становится более точной. Она способствует настоящей кристаллизации объектов. Автор же кристаллизуется внутри структуры собственной книги. Может быть, никогда прогрессирующая кристаллизация не представляла в таком чистом виде, как у Лотреамона. Это можно подтвердить двояко.

Вначале следует отдать должное словесной определенности произведения, его звуков связности. Без всякой помощи рифмы, без опоры на жесткую метрику звуки все же связаны воедино, будто увлекаемые некой природной силой. Эдмон Жалу воскрешает в памяти в связи именно с этой звуковой определенностью наставления Флобера. На этом фоне возможна даже и однородность. Никогда еще произведение о жестокости не было так мало раздражаемо толкователями в разные стороны. Можно сказать, что в своем отклонении от нормы оно никуда и не отклоняется. Это безумие, лишенное безумия, или энергия жестокости, которая уничтожает реальность, чтобы прожить без угрызений совести, без стеснения, представив некую реализацию себя. Лотреамон персонализирует что-то вроде *функции реализации*, заставляющей поблекнуть даже самую *функцию реального*, которая всегда отягощена пассивностью.

Во вторую очередь, вслед за этими совершенно позитивными доказательствами свободы мысли, можно отметить столь же явные доказательства освобождения. В действительности, ни одно изменение направления, отторжение себя не было настолько полным, как то, которое отделило Лотреамона от «Песней Мальдорора». Как только «Песни Мальдорора» были написаны, как только первая из песен была опубликована, Лотреамон, казалось, стал совершенно чуждым и безразличным, может быть, даже враждебным собственному произведению. «Знаете, — говорит он в одном письме, — я отверг свое прошедшее. Я больше ничего не пою, кроме надежды... одновременно правлю шесть самых скверных частей моей проклятой книжонки» (р. 400). Если бы Лотреамон прожил дольше, он переписал бы свои поэмы совсем в другом ключе. Нельзя не упомянуть и о молчании Рембо, с тем чтобы сравнить его с неожиданной критикой, высказанной в «Предисловии к одной будущей книге». В этих двух случаях перед нами две диаметрально противоположности души.

Впрочем, кажется, даже в отношении основного комплекса Дюкасса в шестой песни заметно постепенное его ослабление. За двадцать страниц до конца продуцирование животности почти иссякает: новые животные в бестиарии больше не появляются. Сама тональность также делается менее кричащей, и ухо, привыкшее к звучанию предшествующих песен, чувствует, что близятся заключительные аккорды, что комплекс уже развил все свои звенья. Таким образом, и поэтически и психологически «Песни Мальдорора» представляют собой законченное произведение. Они знаменуют некое время гениальности. В «Предисловии к одной будущей книге» несколько животных появляются снова, по большей части группами, как миры из живых картинок, переиначенные в бессознательном; а при каждом полемическом побуждении поэт вновь берется за свой «хлыст из скорпионьих хвостов» (335). Но он знает тем не менее, что семенами метаморфоз выступают страсти. Чтобы описывать страсти, «следовало бы родиться немного шакалом, немного грифом и немного пантерой» (330). Итак, о страстях он хранит молчание. «Если вы несчастны... сохраните это в себе».

Даже Достоевскому, если бы у нас не было ничего, кроме его «Записок из подполья», мы были бы вынуждены вынести такой же пессимистический диагноз, как и те, на которые я уже ссылался выше. Как только мыслитель получает возможность разнообразить свое слово, он становится его мастером. Так вот, в случае Лотреамона мы можем быть уверены в таком разнообразии. Лотреамон возобладали над своими фантазмами.

Вероятно, в итоге нелишне было бы прибавить, что поддержание побуждения к словесной форме и полное отсутствие какого

бы то ни было бреда сами по себе вполне достаточные доказательства владения Лотреамоном своими комплексами. Ничто в его жизни не было особенно *странным*. Да, он был родом из Монте-видео. Поехал во Францию, чтобы поступить в лицей. Приехал в Париж, чтобы учиться математике. Написал поэму. Имел трудности с ее изданием. Подготовил другое произведение, более приспособленное к требованиям боязливых издателей⁴⁰. Умер. Никаких чрезвычайных происшествий, и в частности, ничего, что обнаруживало бы *странности*. Ну, так надо вернуться к его произведению, водвориться внутри него, самого по себе до гениальности странного, и вот тут приходит понимание этой оригинальности.

Нет, конечно, просто хотеть — вовсе не оригинально. Умы, которые выделялись в то время, когда писал Лотреамон, безусловно всячески изошрялись в оригинальности (большинство из них работало внутри той или иной школы!) Говоря точнее, я вижу только трех поэтов, которые во второй половине XIX века основали бы *каждый по собственной школе, сами не помышляя об этом*: Бодлер, Лотреамон и Рембо. Это мастера, получившие признание с опозданием, уже после своей смерти, мастера, при жизни оставшиеся непонятыми, не откомментированными, не объясненными. Значит, остается снова вернуться к размышлениям над произведением, чтобы пролить немного света на жизнь автора и разрешить загадку его биографии.

К тем же выводам подводит прекрасная статья Жиль Робена, появившаяся в специальном номере «Зеленого диска»⁴¹. Гил Робин ухватывает во всей органичности тот «словесный заряд», который заставляет Лотреамона писать. Слово определимо не только внешними впечатлениями, чувственными восприятиями, соответствующими пяти органам чувств: «*Сенестезия*»⁴² каких-то скрытых, неясных голосов для Лотреамона имеет жестокий и точный способ выражения». Нигде, замечает Жиль Робен, нельзя почувствовать ту умственную или словесную усталость, ту легкую эхолалию⁴³, которая в некоторых стилистических направлениях сопутствует избранной выразительной форме, знакомым созвучиям. В таких случаях словесной мелодии недостает глубины. Лотреамон же, в противоположность этому, «звучен и симфоничен как Берлиоз». Кроме того, Жиль Робен приводит аргументы, обладающие, как нам представляется, и доказательностью, и поучительностью. В случае помешательства «произведение было бы *непонятным* для нормального разума. Это черта, вообще свойственная помешательству: делать того, кто им страдает, *странным* в буквальном смысле слова по отношению к нам. Тем не менее со времени смерти Лотреамона “Песни Мальдорора” заставляли трепетать сердца уже многих поэтов, тех, кто по-настоящему любил их и

вдохновлялся ими». Мы бы и не стали так уж настаивать на этом положении, так как полагаем, что само произведение Лотреамона очень связно и что эта связность выражает себя в сновидческих и поэтических деяниях уже многих поколений читателей. В самом начале эпохи релятивизма, чтобы показать основательность нового учения, Пэнлеве, обращаясь к несведущим, говорил о пятидесяти математиках, объединившихся вокруг Эйнштейна: «Посмотрите, они-то наверное *друг друга понимают*». Надо бы сказать то же самое и тем, кто теряет самообладание из-за вольностей сюрреалистов: «Посмотрите, ведь они же *очевидно* понимают Лотреамона». Жесты Лотреамона, если их переживаешь в сиюминутном едином порыве, несут с собой, как азбука слепых, сообщения о ночи нашей сокренности.

Д-р Жан Веншон (Jean Vinchon), несмотря на некоторые ограничения, приходит к тем же выводам. Если уж заговорили о помешательстве, то это потому, что Лотреамон отвернулся от современной ему психологии. Он является одновременно предшественником глубинной психологии, примером которой выступает психоанализ, и психологии положений тела, развиваемой Хедом и Шильдером. Лотреамон, по словам д-ра Веншона, «призвал все скрытые силы бессознательного, кишачие в нем как звери в его "Песнях"»... Он проследил путь эмоции от беспокойства и тоски через слезы, гримасы, разочарования, неудачи и ложь. По собственному желанию он проник в страну невроза и сплина. Он прошел рядом со всеми этими отклонениями от нормы в поисках разгадок тайны. Но вслед за этим он вновь овладел собой, когда дошел в исследованиях до того места, где до него еще никто не бывал»³⁰.

По возвращении обратно в себя после этих исследований чувствуешь себя каким-то посторонним привычному миру. Как верно заметил Андре Бретон, воображение Дюкасса «дает вам представление сразу о многих иных мирах, но так, что в этом мире не начинаешь себя ощущать как-то лучше»³¹. Можно было бы добавить, что вместо этого упорный читатель произведения Дюкасса понимает: опыт общественной жизни, как всякий унитарный опыт, выступает как навязчивая идея. Жить простой человеческой жизнью, следуя предписаниям социально детерминированной карьеры, — значит всегда в той или иной степени быть жертвой предвзятости мысли.

II

Мы получаем еще один пример того, сколь искусственна внешняя биография, когда обращаемся к вопросу о математических способ-

ностях Лотреамона. Все биографы упоминаю об этих способностях. Какие же свидетельства они приводят? Только следующие: Лотреамон переплыл океан, чтобы держать экзамены в Эколь Политекник и Эколь де Мин⁴⁴. Так, по крайней мере, утверждают, не зная о длительном пребывании Изидора Дюкасса в Тарбе и в По⁴⁵.

Но достаточно ли этого? Следует ли считать, что математическими способностями обладают все кандидаты Эколь Политекник? Ведь для математики Эколь Политекник — то же самое, что словарь рифм для поэзии Бодлера.

О чем умалчивает биография, о том говорит само произведение. Есть в «Песнях Мальдорора» несколько страниц самоуспокоения и самовозвеличивания; эти страницы — гимн математике: «О суровая математика, я не забыл того, как ученость твоих уроков, тех, что нежнее меда, вливалась мне в сердце, как освежающая волна». Эти четыре страницы можно было бы комментировать во всех деталях, но они так и не проясняют нам вопроса о способностях к математике. Во всяком случае, здесь уже послышалась какая-то таинственность звучания, возникла значительность, и уж если мы не можем с уверенностью сказать, что у Лотреамона был математический ум, все-таки мы чувствуем в нем математическую душу. Вероятно, этот пылкий поэт должен был испытывать временами внезапные приступы тоски по дисциплине, он должен был помнить часы, когда он останавливал свои порывы, уничтожая в себе жизнь ради мысли и любя абстракцию как некое прекрасное уединение³². Для нас это крайне важное доказательство *психического, взятого под наблюдение*. Без такого самоконтроля человек вообще не станет заниматься математикой. Этот постоянно идущий психоанализ объективных знаний освобождает душу не только от пустых мечтаний, но и от общих мыслей, и от случайных восприятий, которые спутывают отчетливые идеи, этот анализ отыскивает в аксиоме правило, автоматически обеспечивающее ей нерушимость.

Четыре математических страницы в «Песнях Мальдорора» идут сразу вслед за самыми неистовыми. Лотреамон только что излагал проект выращивания воши и был занят дроблением «кусков живой материи», состоящих из сплетающихся друг с другом вшей; он собирался вот-вот бросить на человечество, как бомбу, начиненную всеми ужасами жизни, эти скопища паразитов. И вслед за этим — с невероятной нежностью — он описывает появление Разума: «В моем детстве, Вы являлись мне [арифметика, алгебра и геометрия. — М.М.], майской ночью при свете луны, среди зеленеющей прерии, на берегах прозрачного ручья, все три равные по прелести и по целомудрию, все три исполненные благородства, точно олени». Итак, Лотреамон описывает «эту майскую ночь» только

ради арифметики, алгебры и геометрии. Тут чувствуется нежно-поэтическое откровение сердца в какой-то степени уже неевклидова, которое и опьяняется-то не-любовью, и предается радости — от отвержения радости, живя абстрактной не-жизнью и самоустраниваясь от настоятельности желания, то есть тем, что разрушает связь воли со счастьем: о, математика, «тот, кто знаком с Вами [арифметикой, алгеброй и геометрией. — М.М.] и оценил Вас, не захочет больше никаких благ на земле, удовлетворенный Вашими магическими владениями». Вот так, разом, читатель переносится в область полностью противоположную деятельной жизни чувств.

Быть может, тут уместно указать также на едва приметный при чтении оттенок значения, который следует постоянно иметь в виду, когда восстанавливаешь ход математической мысли. Это как раз и есть жестокость, холодная и рациональная жестокость. Вообще, не бывает обучения математике без некоторой злости Разума. Да и существует ли более незыблемая, более пронзительная, более леденящая ирония, чем ирония преподавателя математики? Притаившись в углу класса, точно паук в своей паутине, он выжидает. Кто не испытал этого ужаса молчания, этих мертвящих часов, этой изысканной замедленной пытки, во время которой даже лучший ученик, внезапно теряя веру в себя, сбивается с хода последовательной мысли? Малейшее замедление скорости разрушает весь порыв. Нет ли какого-нибудь давнего воспоминания о случаях духовного насилия в таком упреке, бросаемом Дюкассом: о математика, «кто не познал Тебя, тот безумец! Он заслуживает наказания самыми страшными муками, ведь в его невежественной беспечности скрыто слепое презрение»?

Предписывать кому-то другому свой собственный разум кажется нам невиданной жестокостью, поскольку разум сам вменяет себе обязанности. Здесь мы не можем отделаться от предположения, которое под разными обличьями закрадывается в наши мысли: *строгость это своего рода психоз* — таким, в частности, бывает профессиональный психоз преподавателя. Причем у преподавателя математики он больше, чем у какого-либо другого; ведь строгость в математике вполне последовательна; можно даже доказать необходимость ее применения; она выступает неким психологическим приложением теоремы. Лишь преподаватель математики может быть одновременно строг и справедлив. Когда преподаватель риторики, растеряв преимущества прекрасного и мягкого релятивизма культуры, становится строгим, он, тем самым, становится пристрастным. В тот же миг он превращается в автомат. Но тут уже можно легко защититься от этой строгости! Его строгость перестает срабатывать. Сильный ученик знает тысячу способов уменьшить или как-то обойти строгость своего учителя.

Надо ли добавлять, что при воспитании подростка, как, впрочем, и при детском воспитании, строгость сама порождает неврозы? Нам больше не кажется удивительным, что математическая душа в течение долгого времени может быть отмечена печатью ученичества. В силу своего особого склада математическая душа может иметь самые разные, весьма прихотливые и даже противоречивые вкусы. Математические души так же разнообразны, как души поэтические. Они по-разному способны переносить тяготы строгости, насмешки и проявления холодности. Может статься, «Песни Мальдорора» и появились как реакция на нерасположение какого-нибудь лицейского преподавателя в Пиренеях. Во всяком случае, можно было бы счесть какой-нибудь личный поступок учителя поводом для следующей глубокой мысли Лотреамона: «Теорема по природе своей — насмешница» (Стихотворения II, 362). И в самом деле, ведь одни теоремы насмешливы, другие лицемерны, даже порочны, прочие же просто скучны...

Наблюдая развораживание драмы интеллекта у Дюкасса, Леон Блуа³³ высказывает предположение, что здесь имело место именно что-то наподобие конфликта между различными элементами при воспитании рациональности: «Неизвестная нам катастрофа, превратившая этого человека в безумца, должна была... ударить в самый центр его интереса к науке, и его безумная ярость, обращенная на Бога, неизбежно должна была стать яростью математической». В результате, как представляется, в творчестве Дюкасса нам даны следы двух разных представлений о Всемогушем. Один Всемогуший — это творец жизни. Именно против него и восстает жестокость Дюкасса. Но есть также другой Всемогуший — творец мысли: его-то Лотреамон и приобщает к своему культу геометрии. «Всемогуший полностью проявил себя и явил свои атрибуты в той памятной работе, которая состояла в извлечении из внутреннего хаоса сокровищ Ваших теорем во всем блеске их великолепия». Перед этими произведениями математической мысли, созерцаемыми в «сверхъестественной медитации», Лотреамон преклоняет колени, и «его благоговение воздаст должное их божественным ликам, как истинному образу Всемогущего».

Тут мы видим в творчестве Дюкасса обожествление мысли, идущее наравне с проклятием жизни. Зачем же Бог создал жизнь, в то время как он мог бы прямо и непосредственно создать мысль? Такова, как будто, суть драмы Дюкасса, глубину которой лучше других почувствовал Леон Блуа. Во всяком случае, поразительно, что в середине «Песней Мальдорора» в стихах меняется ритм — это происходит в то же время, когда останавливается поток богохульств, и именно эта прогалина покоя и света оказывается в центре некоего девственного леса, полного чудовищ и криков, леса,

предоставленного целиком двойному неистовству, — неистовству убийства и порождения!

В другой песни лишь одна фаза воскрешает в памяти математику — фраза, воспевающая красоту кривой, по которой идёт гонка преследования. Этот незначительный факт позволяет предположить, что Лотреамон превзошел программу подготовки к Эколь Политехник и что он стал не просто кое-как образованным жуком-щелкуном⁴⁶, какие получаются, как известно, в результате скрупулезного изучения конических сечений. Итак, на основании этого неявного признака как будто выходит, что занятия наукой у Лотреамона были скорее свободными и не связанными с жестким ритмом уроков, они превосходили узость педагогики университетского курса.

В результате же — личная математическая культура, стихи человека, уверенного в себе, точно звучащее слово, мощь поэтического выражения, доказываемая долгой жизнью его произведения. Не подтверждает ли все множество этих свидетельств факта, что перед нами глубоко цельная натура?

III

Как можно видеть, это размышление над сложным художественным произведением вынуждает поставить такие психологические проблемы, которые не разрешимы иным образом, даже при самом тщательном исследовании обстоятельств реальной жизни. Есть души, для которых самовыражение значит больше, чем жизнь, для которых это нечто иное, чем жизнь. «Поэт, — говорит Поль Элюар, — все время думает об *ином*»³⁴. В применении этого к Саду и к Лотреамону, Поль Элюар уточняет: «Они прибавили к заключению “Вы — то, что вы есть”, — слова: “Но вы можете стать иными”». В общем, что же может дать биография для объяснения произведения *оригинального*, решительно обособленного от всего лежащего вне его, произведения, в котором литературный замысел жив, стремителен, замкнут в себе и из которого, следовательно, повседневная жизнь совсем исключена? Таким образом, все сводится к этим произведениям, выступающим в роли неких *негативов* с реальной жизни. Ни один толкователь не сможет восстановить их иначе. Их следует брать с точки зрения их усилия, энергии разрыва; их надо понимать из их собственной системы, как понимают неевклидову геометрию — в соответствии с ее собственной аксиоматикой.

Собственно, мы можем использовать «Песни Мальдорора» в качестве исходной точки для попытки понять, что же такое про-

изведение, в каком-то смысле вырвавшееся из обычной жизни и принявшее иную жизнь, которую можно было бы обозначить с помощью неологизма-противоречия *жизнь «не приспособленная для жизни»*. И вот в результате — произведение, порожденное не наблюдением над другими, да и, откровенно говоря, родившееся не из наблюдения над самим собой. Прежде чем быть истолкованным, оно было создано. У него нет цели, оно само есть действие. У него нет плана, оно само есть определенная связь. Его язык не является выражением какой-либо предварительной мысли. Это самовыражение некой физической силы, которая вдруг становится языком. Короче, это язык немедленного действия.

Когда сюрреализм вновь нащупал след Лотреамона^{47*} и воспользовался теми же катахрезами^{48*}, разбивая привычные образы, разве он не совместил «швейную машинку и зонтик на операционном столе»? Главное заключалось в том, чтобы сосредоточить свое слово на самом моменте агрессии, освободив себя от замедленности слогового разворачивания, в котором черпает особое удовольствие музыкальный слух. Надо было в конце концов перейти от царства образов к царству действий. Тут поэзия гнева противопоставила себя поэзии соблазнения. Фраза должна была стать схемой изменения по шкале гнева. Ее можно оживить, присоединив психические взрывы, а не предписывая с педантизмом фонетики употребление тех или иных «взрывных» согласных. Да и то сказать, ведь взрыв — явление не слоговое, а смысловое. Это смысл движется прыжками, а не наше дыхание. Так что *разящее слово* Лотреамона и иных умелых сюрреалистов создано скорее не для того, чтобы быть *услышанным* в своих раскатах, а для того, чтобы быть *желанным* в своей грубой решимости, в своей радости от этой решимости. Нельзя объяснить ее энергетическую значимость тем, что произносится; необходимо допустить активность индукции, нервного заражения, ощутить мужественность, которую она наводит. Как пел Владимир Маяковский:

Скоро криком издерется рот.

Слышу:

тихо,

как больной с кровати,

спрыгнул нерв³⁵.

Психика возбудимая, а не *утешаемая* — вот в чем соль уроков Дюкасса. Конечно, поиски в этом направлении могут идти бесконечно. Они умножают психологический опыт поэзии. Но все же поэзия более охотно пребывает в пассивности; она обращается к тайне, как бы возвращаясь в отчий дом, к инстинктам как к уже определенным действующим силам и к самой жизни как к судь-

бе. Она любит следовать поворотам сюжета, рассказывать о чем-то существующем, облекать любовь в форму романа. Иначе говоря, в поэзии есть практически непреодолимая тенденция возвращаться к жизни, зарываться в самую глубину жизни, чтобы послушно прожить длящееся время этой жизни. Так не следует удивляться, что пример Лотреамона остается исключительным, и что, отстранив от себя привычные законы жизни, он и сам ускользает от принципов биографического описания.

IV

Итак, поскольку многие читатели, вероятно, не располагают сведениями о тех нескольких временных датах, которыми отмечена жизнь поэта, изложим вкратце то, что можно было выяснить из разнообразных исследований, которые нам удалось прочесть.

Многие биографы, будто разделяя тщетность надежд привязать творчество Лотреамона к его времени, расходятся уже в определении даты его рождения. По Рене Дюменилю, Лотреамон родился 4 апреля 1850 г.: число и месяц указаны верно, но год тут неправильный. Другие авторы указывают год 1847-й. В действительности Илизор Дюкасс родился в Монтевидео 4 апреля 1846 г.³⁶ Реми де Гурмон говорит, что поэт умер «в возрасте двадцати восьми лет»³⁷. Ту же ошибку повторяют многие критики. На самом деле Лотреамон умер в двадцать четыре года, 24 ноября 1870 г. Акт о смерти подписан владельцем гостиницы и гарсоном той гостиницы, где он умер (ул. Фобур-Монмартр, № 7, Париж).

Относительно его предков теперь у нас имеются некоторые точные свидетельства, очищенные от старых заблуждений. Эти свидетельства как будто восходят к книге Хервазио и Альваро Гильос Мунос (Gervasio et Alvaro Guilloz Munoz) о Лотреамоне и Лафоре, вышедшей в Монтевидео³⁸. Отец Илизора Дюкасса, Франсуа Дюкасс, родился в Тарбе в 1809 г., мать также родилась во Франции в 1821 г. Франсуа Дюкасс занимал должность учителя в небольшой соседней с Тарбом общине, Саргинье; его подпись можно обнаружить под актами гражданского состояния за 1837, 1838 и 1839 г. Но в 1840 г. Франсуа Дюкасс переселился в Уругвай.

Для нашего частного исследования не имеет большого значения вопрос о судьбе Франсуа Дюкасса и о том, был ли он богат. Согласно одним свидетельствам, он умер разбогатевшим; согласно другим — в бедности, много позже гибели своего сына. В 1860 г., когда его единственный сын достиг четырнадцати лет, Франсуа Дюкасс послал его во Францию, где молодой Илизор начал учиться в средней школе. Франсуа Алико обнаружил следы пребывания Изи-

дора Дюкасса в лицее Тарба, а потом в лицее По. Мы много раз пользовались статьей Франсуа Алико из «Меркюр де Франс».

Можно сослаться также на нескольких товарищей по учебе, рассказавших о школьной жизни Лотреамона, — по крайней мере, такой, какой она им представлялась.

В специальном номере «Зеленого диска» (Disque vert, Paris—Bruxelles, 1925) можно найти прекрасную библиографию произведений Дюкасса, составленную Раулем Симонсоном. Песнь первая «Песней Мальдорора» вышла анонимно в августе 1868 г. Принято считать, что это произведение было написано в 1867 г. Издание G.L.M. среди прочих вспомогательных материалов приводит варианты Песни первой, которые были получены при сравнении изданий 1868 и 1869 гг.

Известно несколько парижских квартир Лотреамона. Говорят, что он брал напрокат пианино. Филипп Супо, несмотря на ложные сведения, которые ему предоставляла биография в момент написания его сочинения, с помощью усиленной симпатией воображения восстановил парижскую жизнь Лотреамона достаточно правдоподобно. Но повторим еще раз: известных фактов крайне недостаточно, чтобы прояснить психологию Дюкасса. Надо будет постоянно возвращаться к творчеству этого поэта, чтобы понять его. Творчество и гений — то, что противостоит жизни.

Лотреамон: поэт мускулов и раздирающего крика

I

Ничто так плохо не поддается имитации, как оригинальная поэзия, поэзия примитива! Нет ничего более первозданного, чем поэзия примитива. Она стоит во главе жизни; во главе именно этой жизни. Высказывая себя перед другими, эта поэзия творит. Поэт должен сам сотворить своего читателя, а не выражать всем известные истины. Мелодика должна сама заставлять читать, а вовсе не соотносить просодически между собой какие-то фонемы в звучании выражения. Вот почему философ, для которого в поэме важно действие принципов метафизики, без труда находит в поэтическом творении его *формальную причину*. Но лишь причина поэтическая, приобщающая форму красоте, придает существующему силу соблазна. И да не увидят в этом просто панкализм!^{49*} Прекрасное — это не просто то, что удачно сочетается. Оно нуждается в проявлении власти, в расходовании энергии, в завоевании. Даже у статуи самой по себе есть мускулы. Причина формальная — понятие энергетического порядка. Потому она и достигает своей вершины именно в жизни, раскрывается через саму жизнь человека, через жизнь его воли. Невозможно понять ни одну из форм, находясь в праздном созерцании. Нужно, чтобы созерцающее существо имело собственное предназначение в созерцаемой им вселенной. Все разновидности стихотворений — просто разновидности такого предназначения. История поэзии — это история человеческой чувствительности. К примеру, внимательный психолог может оценить удачную книгу Марселя Рэмона «От Бодлера к сюрреализму»³⁹ как настоящий *клад* психологических открытий. Он, быть может, удивится тому, что открытия почти всегда представляют собой акты воли. Современная поэзия с удивительным разнообразием доказывает, что человек прямо-таки жаждет будущего, он желает этого будущего для своего сердца. Книга Марселя Рэмона дает нам множество подходов той изобретательной и той нормативной чувствительности, с помо-

стью которой возобновляются и приводятся в действие все силы живого существа.

А посему прекрасное нельзя просто *воспроизвести*; вначале его надо *произвести*. Для этого у жизни, у самой материи берутся те элементарные энергии, которые вначале *преобразуются*, а затем *преображаются*. Некоторые стихотворения бывают посвящены преобразованию, другие же — преображению. Но так или иначе, человеческое существо в истинно поэтическом произведении должно претерпеть метаморфозу. Принципиальная сущность поэзии заключается в том, чтобы нас преобразовывать. В этом проявление человеческого творчества, с помощью которого мы преобразуемся быстрее всего: иногда бывает достаточно одного стихотворения.

К сожалению, однако, очень часто образы излишне гетерономные^{50*} нарушают закон активности образа. Невероятная мимикрия становится пародией действия, которое остается целительным и творческим лишь пока оно сокровенно. Так школы, становясь господствующими, и эстетические взгляды, когда их начинают преподавать, останавливают действенность метаморфозы. Жить в состоянии постоянно длящейся метаморфозы могут лишь некоторые поэты-одиночки. Они-то и служат для своих верных читателей наглядной схемой этой последней. Иные же поэты непосредственности настраивают нашу чувствительность на определенного рода индукцию, нервный ритм, который сильно отличается от ритма собственно языкового. Их надо воспринимать как урок нервической жизни, урок своеобразного желания-жить, жить на свой лад. Вот этим-то путем мы и шли, пытаясь возродить индуктивную силу, которая пронизывает собой все «Песни Мальдорора». Мы посвятили этой поэме долгие месяцы сочувственно-внимательного исследования, пытаясь восстановить особенное волнение той жизни, которая весьма отлична от нашей. В данной главе, еще не представляя все образы в целостной картине, нам бы хотелось показать, как развивается у Лотреамона поэтический динамизм, нам хотелось уточнить его принцип *активности Вселенной*.

II

В основание феноменологии Дюкасса мы предлагаем положить следующую теорему динамической психологии, удачно сформулированную Роэльсом (F. Roels): «Нет ничего в разуме, чего не было бы сперва в мускулах». Это точная парафраза старого девиза философов-сенсуалистов, которые не хотели видеть в разуме ничего, чего предварительно не было бы в чувствах. В действительности,

значительная часть поэзии Дюкасса восходит к психике мускулов (*myopsychè*), охарактеризованной Шторхом (см.: *Wallon. Stades et troubles du développement psycho-moteur et mental chez l'enfant*. Paris, p. 166). Вот эта психика мускулов и оживает как бы волокно за волокном — чувствует читатель, насколько это возможно, проникаясь сочувствием к Мальдорору. Нечто вроде живых картинок помогает нам постичь этот диковинный мускульный анализ. В результате оказывается, что животная жизнь настолько усиливает мускулы и какие-то специализированные органы, что зачастую животное в целом выступает как слуга одного из своих органов.

Итак, сознание обладания своим телом у Лотреамона не остается смутным и дремлющим в каком-то радостном тепле; напротив, оно озарено яростной уверенностью во владении мускулами, оно проявляет себя в действии животного, уже давно позабытом у людей.

Нежный Шарль-Луи Филипп, наблюдая за ребенком в колыбели, говорил: «Ножки ребенка мило и шаловливо движутся, кажется, что каждый пальчик на его ноге — это маленький зверек»^{51*}. Чаще всего бывает, что у нас возникают такие впечатления животности в часы усталости, во время мускульного расслабления. Лотреамон же, напротив, проявляет свою силу как раз в часы наибольшей активности, через наиболее агрессивные поступки. Его истинная свобода — это осознанный выбор его мускулов.

III

Сразу же, на первых страницах «Песней Мальдорора» мы получаем пример прямого и непосредственного проявления мускульного трепета. Одного того, чтобы «благородные тонкие ноздри затрепетали от ненависти» (p. 84), — одной этой ненависти вполне достаточно, чтобы возродить первобытное ощущение мускулов в живом существе, уже ограбленном, израсходованном, раздавленном восприятием самых пассивных впечатлений. Но в таком случае трепет ноздрей уже не откликнется на вторжение аромата духов; спесь ноздрей, движимых ненавистью, не питается фимиамами. «Твои ноздри, безмерно расширенные в бесконечном удовольствии, в немом экстазе, не захотят уже ничего больше во всем мире, будто переполненные благовониями и фимиамом, так как будут пресыщены полнейшим счастьем».

Не в этом ли месте наиболее очевидный пример переворачивания значения воспринимаемых ощущений? То, что было пассивным восприятием, вдруг становится волей; то, что было ожиданием, стало

провокацией. Обоняние — не самое ли пассивное чувство, наиболее земное, инертное, сковывающее, то, которому приходится долго, терпеливо, со знанием дела ожидать, пока навязываемая ему реальность не удалится, не исчезнет из виду, чтобы о ней можно было действительно мечтать, чтобы написать о ней поэму! Когда запах становится воспоминанием, воспоминание и есть запах. Этот запах вместе со своей материей и вместе с самой своей идеей может входить в богатые и разветвленные связи. Но то, что нами приобретается вместе с таким богатством, теряет в определенности.

Первобытная одержимость движением, например та, которая разворачивается в «Песнях Мальдорора», не выносит запахов торжествующих. Весь этот мир, пассивно вдыхаемый через запахи, ослабевает и исчезает, когда само деяние предлагает себя в качестве некоего самостоятельного мира. Вот тут и захватывает дыхание. Жизнь обиженного переходит в жизнь агрессора. Таким образом, в жизни плоть — это ее собственный запах.

IV

Итак, даже самый малый из мускулов, расширяющий ноздри или делающий взгляд более жестким, требует особой жизни и особой поэзии. В книге «Философское исследование приемов литературного выражения» Клод Эстев указал правильное место этого рода «синтаксиса мускулов»^{52*}. «Нет такого ощущения, которое не вызывало бы раздражения всей нашей мускулатуры. По его призыву все органы, способные к движению и реагированию, приходят в трепет». Согласно Лотреамону, мир не обязан приглашать нас к поступку. С поэзией в руках Мальдорор атакует реальность, смешивает ее, уничтожает и преобразует, наделяя животностью. Будто одна материя терзаема плотью! «Неистовство с тонкими запястьями» диктует свою форму всему миру, ввергнутому в жестокость.

Однако ошибается тот, кто представляет себе жестокость у Дюкасса как жестокость рассогласованную, приходящую в опьянение от собственного проявления. Лотреамон не был просто предшественником того, что называют «пароксизмом». Даже охваченное бушующими внутри него энергиями, мускульное чувство сохраняет свободу принятия решения. Как уже показал Анри Валлон, у беспокойного ребенка имеются самые настоящие центры беспокойства. Лотреамон, поэт беспокойства, не переносит жестокостей неопределенных. Он не переносит каких-то туманных, запутанных действий и реакций на них. Он описывает деяния. Он умеет держать в руках свою агрессию. Безусловно, он должен был страдать — как и столькие ря-

дом с ним! — от неподвижности в школе. Он выдерживал позу сидящего за партой ученика, воля которого сведена к проявлениям радости, выражаемым только локтями и коленкой. Идти, пробиваясь локтями, — какой это образ подпольного человека! Под пристальным взглядом учителя Изидор Дюкасс лицемерно подергивал шеей, преувеличивая неудобства воротничка и прикрывая свой изначальный импульс намеренно растянутым движением. «Бывает, смертник перед казнью ошупывает шею и поводит головою, представляя себе, что с ней станет там, на эшафоте, — так и я, попирая ногами соломенное ложе, стою часами, круг за кругом верчу головой, а смерть все не идет» (95). Чтобы понять эти страницы динамически, следует отбросить зрительный образ; надо стереть здесь зрелище эшафота; затем следует перевести внимание на те неприметные мускулы затылка, которые, находясь ближе к мозгу, так далеки от сознания. Приведя в движение эти мускулы, мы очень просто обнаружим мышечные основания сознания собственного достоинства у человека, весьма мало отличающиеся от сознания собственного достоинства льва. Так в «Песнях Мальдорора» преподаны многочисленные уроки психологии и техники движения шеи. Размышляя над этими уроками, мы лучше можем представить себе важность жабо, воротничка и галстука в создании психологии величия.

Если и дальше развивать подобный ход объяснения, мы осознаем, что физиогномика в ее анатомических описаниях почти полностью забывает о временных характеристиках лица. Эти временные характеристики можно вновь обнаружить, если возродить динамику жестов во всей полноте их синтаксиса, выделив различные энергетические фазы и в особенности установив точную нервную иерархию множества различных выражений. Лицо человека, на что-то решившегося, являет нам отдельные мгновения изменения самого его существа. Человеческий здравый смысл столь ненаблюдателен, что смешивает все в простом сочетании слов *энергичное выражение лица*. Лотреамон же, в отличие от этого, не застывает внутри своей собственной энергии. Он до бесконечности бережет свою свободу, подвижность, решительность.

V

Новое доказательство примитивности поэзии Дюкасса мы обнаруживаем в том внимании, какое она уделяет *крику*. Для того, кто отрицает взгляд на примитивность как на нервную иерархию, крик — только случайность, кусок, вырванный из целого, архаизм. В противоположность этому, для нас первозданный, естественный характер нервной организации свидетельствует о том, что крик не

может быть сигналом сбора или просто какой-то непроизвольной реакцией. В основе своей он направлен. Крик не вызывает. Он выражает ликование или злорадство.

Кроме того, крик — противоположность языку. Все, кто наблюдал за ребенком, предоставленным самому себе, не могли не быть поражены его языковыми играми: ребенок играет с помощью шепота, лепета, каких-то приглушенных голосов, каких-то колокольчиков, которые звонят без звона — словно легчайшие кристаллы, разбивающиеся от одного дыхания! Языковая игра исчерпывает себя, когда крик возвращается к своей исходной сути, к своей беспричинной, непосредственной ярости, прозрачный, как звучащее и излучающее энергию *cogito*: я кричу, следовательно, я есть энергия.

Итак, повторим еще раз: крик оказывается в горле прежде, чем в ухе. Он ничего не имитирует. Он принадлежит личности такового-то: он и есть его личность, личность того, кто кричит. Или же он сдерживается до времени и прозвучит в назначенный час, как некий протест. Ты меня мучаешь — я молчу. Я не закричу до самого часа моего отмщения. Ну, так услышь же тогда этот черный крик в ночи. Моя защита — в малопонятном враждебном выпаде. Мое отмщение — силуэт, внезапно выхваченный из темноты. Оно ничего не значит; напротив, оно само — значение всего моего существа. Тот, кто истошно кричит, не умеет кричать. У него крик идет вслед за страхом, вместо того чтобы со всей своей примитивностью предшествовать самой угрозе.

То, что заключено в промежуток между криком и принятием решения, все слова и признания должны умолкнуть. «Но все это в прошлом, и я уже давно зарекся вступать в беседу с человеком. А каждый, кто приблизится ко мне, пусть онемее, пусть сохнут его голосовые связки... и пусть не смеет изливать предо мною душу в словах» (147).

Возможно, слишком мало внимания обращают на такое заявление Изидора Дюкасса: «Мне рассказывали, что я родился на свет глухим» (144). Психология рожденного глухим, который внезапно обрел слух, так и не исследована, в то время как психология слепорожденного, которого лечил Чесельден⁵³, много раз воспроизводилась. Если и в самом деле Изидор Дюкасс родился глухим, интересно было бы узнать, в каком возрасте он смог с удивлением сказать: «А ведь это говорю я сам. Теперь я понял: моя мысль приводит в движение мой язык и шевелит моими губами — это говорю я сам» (246). И тогда его надо было бы слушать вплоть до той самой границы галлюцинаторного восприятия, когда он слышит, как сумерки разворачивают свои крылья из серого атласа...

Если читать «Песни Мальдорора», сопровождая их звуками в несколько нервической манере, то есть чисто импульсивно озву-

чивая движения, то становится видно, что слабые голоса — это голоса намеренно приглушенные. Поэтому надо вернуться к рассмотрению крика, и тут придется признать, что первым словом и был вызов, провокация. Дюкассовы фантазмы рождаются при помощи *гикания*, или, во всяком случае, *гиканием* он заставляет воспринять свой оплошавший было фантазм.

Чтобы уяснить себе нервную иерархию, следует всегда исходить из всемогущества крика, из тех мгновений, в которые существо, издающее этот крик, верит, что он «будет услышан в самых дальних областях пространства». Такой первозданный крик отрицает физические законы, как первородный грех — законы морали. Такой крик непосредствен и разрушителен, он в самом деле может как стрела донести ненависть до самого сердца противника. «Я верил, что для ненависти нет ни расстоянья, ни акустических законов, верил, что мои слова дошли до слуха терпящих крушение и явственно звучат у них в ушах сквозь рокот волн разгневанного океана» (171). Так крик человеческий приобщается к неистовствующей вселенной. «Квадратный рот» находит свое звучание.

VI

Каким образом такой крик может определять синтаксис? Помимо всех употребляемых анаколупов⁵⁴, в какой еще форме восставшее на мир существо может довести свое действие до конца? Этот вопрос решен «Песнями Мальдорора». Все артикулируется самим телом, в то время как крик, сам по себе неартикулируемый, но потрясающе простой и совершенно неповторимый, провозглашает победу силы. Все звери, и даже наименее агрессивные, умеют издавать военный клич. Но любую силу Природы можно спародировать. В том множестве форм животной жизни, которые проживает Лотреамон, ему доводилось слышать воинственные кличи, которые оказывались «потешным кудахтанием». Доводилось слышать и беспорядочные крики, заставляющие думать о том, что мы бы скорее назвали возгласами толпы, криками, рождающимися из скопления биологических существ. Здесь как будто уместна мысль Поля Валери⁵⁵, который говорит в «Господине Тесте»: «Кроткие блеяли, язвительные мяукали, толстые мычали, худые рычали»⁵⁶. Необходимо возвыситься до человеческого, чтобы твой крик стал господствующим. И сквозь весь поэтический грохот это человеческое можно расслышать в «Песнях Мальдорора». Тот, кто склонен видеть в этих Песнях какое-то театрально обставленное проклятие, ошибается. Здесь особая вселенная, вселенная активно действующая, вселенная в крике. Заключенная внутри этой вселенной энергия и есть эстетика.

Комплекс Лотреамона

Мы вошли в гостиную, намереваясь отдохнуть. Месье Ленуа шел перед нами; внезапно он остановился и попятился, в совершенном замешательстве; мы оказались впереди... Огромная пантера, притаившаяся в глубине помещения, вперила в нас блестящий и дикий взгляд; ее хвост вытягивался вдоль пятнистых боков, а из приоткрытой пасти виднелись белые длинные клыки, от вида которых можно было потерять всякое самообладание. Чучело было сделано с таким искусством, что нельзя было догадаться, что пантера не живая.

Леконт де Лиль^{57}*

На песчаном берегу близ Кейптауна Леконт де Лиль слышал завывания диких собак. Он видел там бабуинов и страусов. Мог даже наблюдать вблизи двух живых львов, самку и самца. Правда, на этот раз они были в клетке. «Самцу нет и двух лет, а он уже великолепен, его прыжки ужасающи и исполнены величия; когда он рычит, стены его тюрьмы *трясутся*». Но еще больше, чем дикие звери, причем, как обращенные в чучела, так и живые, его интересовали местные *дамы*...

К. Эстев. Леконт де Лиль

I

Чтобы верно оценить всю важность какого-либо комплекса, чтобы понять множество оттенков внутри его психологии, часто оказывается интересным взглянуть на не до конца укоренившийся комплекс, такой, который еще раздражат противоречия и замедляют угрызения совести. Но иногда бывает, что комплекс обнаруживает некоторые свои черты лишь в том, что получено искусственным путем, что было принято без всякой веры, просто в качестве подходящего средства выражения, которое хоть и считают вычурным,

но так или иначе оно всем понятно. В обоих случаях — будь то недостаточная выраженность или искажение — динамизм комплекса как бы нарушен. Однако при этом сама ошибка, сама эта приостановка вдруг дает постичь некий психологический механизм, остающийся скрытым при своем нормальном функционировании.

Мы хотим исследовать различные примеры скрытого или застывшего, потерявшего гибкость «комплекса Лотреамона»; в этих производных формах, с ослаблением энергии, примеры могут показаться отвратительными или даже смешными. При этом нас, может быть, упрекнул в том, что к произведениям, которые в остальном остаются прекрасными и вполне жизненными, мы применяем схему, которая их деформирует, устраиваем им нечто вроде педантично организованного экзамена. Это постоянный упрек, адресуемый тем, кто пытается сравнивать разные душевные организации, поскольку сравнение разных душ всегда более или менее сводимо к отрицанию в них сущностного своеобразия. Конечно же, представляется более привлекательным сразу проникнуть в самый центр индивидуальной души, утвердить целостность этого центра, и уже оттуда, из него сопереживать сокровенности, глубинному своеобразию духа той личности, которую изучаешь. Но именно здесь обнаруживается парадокс: *своеобразие* с необходимостью выступает как комплекс, а комплекс никогда не может быть достаточно *своеобразным*. Размышляя над этим парадоксом, только и можно признать гений — той *само собой сложившейся легендой*, природой, которая сама себя выражает. Когда своеобразие значительно, комплекс энергичен, повелителен, властен: он ведет за собой человека; он руководит его творчеством. Когда своеобразие выражено слабо, комплекс скрыт, поверхностен, нерешителен. Во всяком случае, своеобразие нельзя рассматривать исключительно с интеллектуальной позиции. И только сам комплекс может дать динамический критерий своеобразия.

Литературная критика могла бы еще больше углубить психологию комплексов. Ей пришлось бы тогда иначе поставить вопрос о влияниях, вопрос имитации. Для этого она должна была бы заметить чтение *трансфером*, в психоаналитическом смысле этого слова⁵⁸. Симпатия остается общностью слишком расплывчатой, она не способна изменить те души, которые объединяет. На самом деле, мы можем ясно понять друг друга только с помощью некоего психического заражения, синхронно возбуждая или умеряя собственные порывы. Я не могу понять чужую душу, не изменив свою собственную, «как меняет руку то, что мы подаем ее другому»⁴⁰. Реально общность имеет необходимо временной характер. Она дискурсивна. В жизни страстей, какой мы живем обычно, мы не способны понять друг друга никак иначе, чем *активизировав* те

же самые комплексы. В жизни философской — либо радостной и безмятежной, либо искушенно-трезвой и мучительно-скорбной — мы не можем понять друг друга иначе, чем как-то *убавив*, сведя воедино те же самые комплексы, сглаживая все напряжения и отряхаясь тем самым от собственной жизни.

Если не отдавать себе отчета в двойственности такого изменения, то нельзя понять и в высшей степени динамичный характер психологии комплексов. Комплекс может быть понят лишь через его разрастание или убывание.

II

Начнем с изучения одного искусственного комплекса Лотреамона, иначе говоря, комплекса напускного, придуманного.

Крайне очевидный случай проявления этого комплекса, не скрывающего своей искусственности, предоставляет нам вся книга Г.Дж. Уэллса «Остров доктора Моро». Тут мы просто-напросто имеем дело с чрезвычайной бедностью темы: вырезая мышцы и внутренние органы, производя резекцию костей и пересаживая суставы, некий хирург фабрикует «людей» из животных, из их тел — кусок за куском. Скальпелем орудуют как карандашом: оказывается достаточно выправить какую-то форму, чтобы вдохнуть жизнь в новое существо. Достаточно переместить какой-нибудь характерный орган, чтобы изменить весь характер: к примеру, пересадив хвост крысы на ее морду, можно получить слона в миниатюре. Собственно, так действует ребенок, когда рисует; так же работает и английский писатель, когда «воображает».

Потерпевший кораблекрушение поспевает на этот остров хирургических чудес как раз вовремя, чтобы послужить олицетворением страха и отвращения перед таким видом творчества. Итак, именно зрителя нагружают аффективными реакциями, которых совершенно лишается сам хирург. Такой *аналитический* метод, распределяющий элементы комплекса на нескольких персонажей, противоречит всякой психологической достоверности. Комплекс должен хранить в себе синтез своих противоположностей, и в совокупности этих сгущенных противоречий мы находим критерий для определения его силы. У комплекса Лотреамона, как бы ни были в нем приглушены некоторые гармонические составляющие, следует поддерживать изначальную двойственность: это страх и жестокость. Страх и жестокость, как пепел и лава, выходят из одного и того же кратера.

Естественно, для возвращения к реальности, — а это выглядит просто уловкой, чтобы сделать вид, будто мы эту реальность и не

покидали, — Уэллс придумывает жестокость, с которой изобретения д-ра Моро сыграли скверную шутку: глухие инстинкты природы ограничивают возможности этих произведений конструктивной биологии; запах крови или зрелище резни освобождают неудачно направленную энергию, и роман кончается бунтом и взятием реванша животными, что доказывает, таким образом, непреодолимость их внутреннего предназначения.

Вся эта искусственно выстроенная биологическая конструкция пытается поддержать себя при помощи неких рудиментарных научных наблюдений; но попытка рационализации, выступая в начале произведения как явная претензия на научность, быстро выдыхается. Уэллс и сам это чувствует; его позитивный разум внезапно уступает какой-то тяге к таинственному. Пытаясь вернуть произведению правдоподобие и скрыть его упрощающую события суть, эту атмосферу мрачного маскарада, Уэллс в конце романа показывает самого рассказчика находящимся в состоянии полубезумия — между реальностью и грезами. Таким образом, на последних страницах произведение, может быть, и приобретает какой-то интерес для психолога, так как мы проникаем в то настоящее ядро, которое формирует повествование.

По нашему мнению, этим формирующим ядром и выступает комплекс Лотреамона, комплекс, лишенный силы, развитый без должной приверженности ему, без искренности, — который потому и не мог дать мощного произведения, но который тем не менее поддерживает писателя на всем протяжении его неискренней и скучной книги.

На чем же здесь лежит печать Дюкасса? Она ведь и проявлена-то наименее интенсивно; не имея за собой никакой активной силы, никакого соблазна, которому невозможно было бы противостоять, она ограничивает свои притязания лишь зрительным наблюдением. Странная склонность — *видеть* в лице человека какое-нибудь животное. В этом состояла основная идея физиогномики Лафатера⁵⁹, которая в конце XVIII и в первой половине XIX века имела довольно большой успех. Такая склонность представляет собой нечто вроде симпатии или сочувственного влечения к природной силе выражения, к необходимости что-либо выразить. Она цепляется за какие-то внешние признаки. Она делает устойчивым их временное соотношение. Она дает имена с поспешностью самого Творца. Она навсегда закрепляет за человеком и его семейством имя животного. Так на основе ликантропии создается целое гражданское общество. Месье Лелю, Лельевр, Леша, Лекок, Лапи, Лера, Лесерф, Лабиш, Лебеф⁶⁰ — это имена некого лица в прошлом. И наоборот, когда писатель наделяет своего персонажа именем какого-нибудь животного, он бессознательно дает

ему и лицо последнего. А. де Виньи в «Стелло», описывая артиллерииста, говорит вполне натуралистично: «продолговатая голова моего кроткого Блеро»^{61*}.

Сталкиваясь таким образом с обретающим животную форму человеческим лицом, мы испытываем некоторое удовлетворение. Не правда ли, радостно сознавать свое господство над узанным животным? И разве не испытываешь гордость от того, что как человек ты поставлен над своим братом меньшим, несущим на себе неизгладимое пятно животности? Во всяком случае, когда мы относим какое-нибудь лицо к определенному классу в соответствии с принципами Лафатера, возникает наивное впечатление, что самое существенное усилие в психологии уже сделано; мы называем себя физиономистами и уж *как следствие* — психологами; мы наслаждаемся, радуясь такому открытию. Но иногда мы приходим в замешательство от того, что диктует человеческое лицо; от него как будто ожидаешь и действий и реакций животного; тебе кажется, что такое зверское лицо уже и есть зверство. И действительно, такая упрощающая теория аффектов не обманывает. Повествователь в романе Уэллса будто одержим навязчивой идеей разнообразных возможностей воплощения в животных формах, увязывая лафатеровские признаки с энергиями Дюкасса, погруженными в сон. Так что роман Уэллса выводит нас на тропу психологической филиации, идущую от Лафатера к Лотреамону:

«Говорят, что страх — это болезнь, и я могу это подтвердить, ибо несколько лет во мне жил страх, который, вероятно, испытывает еще не совсем укрощенный левенок. Моя болезнь приобрела самый странный характер. Я не мог убедить себя, что мужчины и женщины, которых я встречал, не были зверьми в человеческом облике, которые пока еще внешне похожи на людей, но скоро снова начнут изменяться и проявлять свои звериные инстинкты. [...] И тогда я оглядываюсь на окружающих людей, дрожа от страха. Одни лица кажутся мне спокойными и ясными, другие — мрачными и угрожающими, третьи — переменчивыми, неискренними; ни в одном из людских лиц нет той разумной уверенности, которая отличает человеческое существо. Мне кажется, что под внешней оболочкой скрывается зверь, и передо мной вскоре снова разыграется тот ужас, который я видел на острове, только еще в большем масштабе. [...] Когда я жил в Лондоне, чувство ужаса было почти невыносимо. Я нигде не мог укрыться от людей... Я выходил на улицу, чтобы переломить себя, и мне казалось, что женщины, как кошки, мяукали мне вслед; кровожадные мужчины бросали на меня алчные взгляды; истомленные, бледные рабочие с усталыми глазами шли мимо меня быстрой поступью, похожие на раненых, истекающих кровью животных... Мне каза-

лось, что даже я сам не разумное человеческое существо, а бедное больное животное, терзаемое какой-то странной болезнью, которая заставляет его бродить одного, подобно заблудшей овце»⁴¹.

Если задуматься о том, почему на этой странице так много прилагательных, если сделать затем обратный перевод того, что мы предложили в предыдущей главе для смягчения лотреамонизма, если, к примеру, подставить на место скомканного лица какое-нибудь конкретное животное, бегущего зверька на место движения, сделанного украдкой, мяукающее животное на место женственной жалобы или еще какое-нибудь животное с разинутой от голода пастью, — короче говоря, если *восстановить* увядший на этих страницах лотреамонизм и увидеть его в настоящем свете, то мы по-настоящему поймем синтез, происходящий внутри этого комплекса.

В любом случае, мы находимся в самой болезненной точке этого произведения, созданного с помощью слабых, малоубедительных доводов; на этом и основан комплекс, который «научным образом», на скорую руку сублимирован в романе «Остров доктора Моро». Писатель определяет этот комплекс, или легкий невроз, как следствие зрелища, пересказанного им; он представляет страдание как результат болезненного воспоминания. Но психолог, хоть что-то смыслящий в психологии комплексов, не может быть обманут: именно на последних страницах книги содержится зародыш продуктивности этого комплекса. Психоаналитик должен всегда держать в памяти последнее признание как первичный элемент драмы.

Подобный психоанализ следовало бы привлечь и для истолкования «Книги джунглей»⁶². Но более глубокая, содержащая различные нюансы психология Редьярда Киплинга дает нам менее ясную картину. Вот почему в качестве первого опыта применения нашей теории нам захотелось взять на примере произведения Уэллса совершенно *лишенную поэтичности* схему, весьма посредственно удовлетворяющую правдоподобию с помощью своего маскарада научных объяснений и руководимую одной лишь ребячливой заботой развлекать, тем самым оставляя без внимания почти все задачи литературного произведения.

III

Теперь попытаемся проследить развитие комплекса Лотреамона на пути хотя и более поэтичном, но не позволяющем раскрыть всю мощь глагола Дюкасса. Мы полагаем, что до некоторой степени поэзия Леконта де Лиля имеет особый психологический

смысл, если психоаналитически трактовать ее как комплекс Лотреамона, — безусловно несовершенный, скорее испускающий крики, нежели побуждающий к поступкам, но тем не менее позволяющий истолковать очень большое число образов.

Первоначально нам дан bestiарий Леконта де Лиля; он не так богат, как bestiарий Лотреамона, а главное, у него нет настоящей филогенетической мощи; он не поднимается до того, чтобы трансформировать желания в метаморфозы. Тут животные всякий раз появляются во взрослом и законченном виде. Они предстают в своей наивной и простоватой грубости, с жестокостью, которая может быть искусно разработана только в ходе филогенетического развития у Дюкасса, а тут сразу же приобретает свою традиционную форму, в которой ее живописные черты становятся наблюдаемыми.

Таким образом, нетрудно показать, что синергия действий обозначена плохо, что она не проявлена во всей жизненной сложности. Никогда Лотреамон не написал бы стихотворной строчки подобной следующей:

Он идет, потирая свою мускулистую спину,
выгнутую дугой^{63*}.

Во-первых, потому что сам этот стих некрасив, затем потому, что выгибание дугой не передает противоположного — восстановления сил путем внутреннего сокращения, которое наполняет нас чем-то вроде кратковременного расслабления в безопасности.

Не вникая в нервную природу животного действия, Леконт де Лиль не в состоянии сильно индивидуализировать животных в своем bestiарии. В общем, даже нельзя толком разобрать, чем отличается черная пантера от ягуара. Их прыжки не описаны в их собственной конкретной жестокости. Они выступают только как абстрактные параболы^{64*}.

Когда Леконт де Лиль хочет придать своим животным силу, он усиливает их с помощью прилагательных, не привлекая для этого глагола и не понимая конкретной воли действия, не вникая в аналитическую значимость гнева и жестокости. Таким образом, с помощью простого литературного вовлечения эталоном становится животное *плотоядное*, подобное коням Диомеда^{65*}. Леконт де Лиль, собственно, никогда и не замечал особенного взгляда коня, норовившего укусить.

Как следствие этого в «Варварских стихотворениях» медведь *ревет* (*rugit*), тогда как по легенде он просто *ворчит*. Вот в целом то, что говорит средневековая легенда: «Проходил мимо Господь, а некто заворчал. Господь превратил его в медведя, чтобы тому

удобнее было ворчать». Так же *рёвет* и черная башня, разваливаясь на части. Отсюда в «Варварских стихотворениях» столько ропота, напористого движения, жестких шерстистых волос и раздающихся хрипов — вся эта поэзия звуков ра-ре-ри-ро-ру, шероховатых в качестве силлабария, но скорее раздраженных, чем взбешенных, внезапно разверзающихся обвалами наречий и существительных на -ние^{66*}.

Его седых волос свисающие пряди
трещали мерзостью в сверканьях роковых;
а вслед ему неслись, как ропот волн морских,
большие — впереди, те, что поменьше, — сзади,
все твари и земли, и высей голубых^{67*}.

Иногда окрепший до твердости глагол тревожит эти гибкие движения, что приходит в противоречие с непосредственной правдой импульсивного порыва. Никогда бы Лотреамон, пловец, не мог написать строки, подобной следующей ниже:

В той волне, где рыбы разрывают друг другу белые почки^{68*}, —

поскольку рыбе прежде всего присуща *энергия движения боками*. Ведь она плавает именно усилиями боков, а ее хвост — лишь удачное схождение двух боков. Человек же, в противоположность этому, плавает при помощи вертикальной энергии поясницы. Плавание брассом, боковое — нечто вспомогательное. Таким образом, чтобы верно передать феноменологию животного, нужно было бы изобразить некий героический способ плавания у рыб, при котором они бы разрывали себе *бока*. Но как Леконту де Лилю устоять против естественного соблазна звучной, хотя и бессмысленной энергии дополнительного «Р»!

Чудовища, которые у Лотреамона выступают как порождения изменчивых метаморфоз, у Леконта де Лиля запряты в раковину традиции. Ехидна (если нам будет позволено одновременно воспользоваться александрийским стихом и сплавить воедино эти два отвердевших звука «К»), так вот Ехидна^{69*},

Гигантская полузмея с брюхом, закованным в броню, —

в конце концов не что иное, как пожирающее чудовище; она проглатывает своих возлюбленных вместе с костями в соответствии с самыми общими положениями психоанализа. Она не обладает той выдающейся жестокостью, какой наделены новые преступления, в духе Дюкасса!

Тем не менее мы в точности установили бестиарий «Варварских стихотворений». Число упоминаемых там животных сто тринадцать. Повторения животных форм не так многочисленны, как в «Песнях Мальдорора»; так что в целом можно утверждать, что животных в творчестве Леконта де Лиля вдвое меньше, чем в творчестве Лотреамона. Да и сама животность у него во много раз менее интенсивна. Часто она предстает побежденной, в виде какого-нибудь чучела, набитого соломой. Гигантский волк — это волк побежденный, или просто большой ковер, застилающий кровать. Иногда появляется «старый смирившийся тигр, которого ребенок ведет на поводке»⁴². Из-за своей толщины гиппопотам страдает одышкой. Но ведь так и велят привычные человеческие действия, действия слишком человеческие. Охотники, как какие-то буржуа, стреляют, «чтобы пиршество было обильным». Гуси и павлины, символы гордыни и тщеславия, поджариваются все вместе без всякого разбору. Появление зверей вызвано соображениями рифмы: тур (l'aigoch) возникает, чтобы зарифмовать утес (гос), — как велит закон обязательных созвучий. Ухо, этот пассивный орган, вопреки всякой иерархии, распоряжается элементами, которые относятся к ведению поэзии нервов. И случаев подобных несообразностей у Леконта де Лиля бесчисленное множество. Животная жизнь становится пошлостью, выражаемой в плоских стихах:

Уж если дикий зверь испытывает голод и жажду,
так пусть насытится!⁴³

Птицы с разных островов слетаются толпой, чтобы похвастать друг перед другом своим опереньем: коричневый бенгальский воробей, воробей алый американский и колибри спорят о своих сапфирах или рубинах. Животные различаются прилагательными, которые ничего не говорят об их характере, чего просто никак не могло бы быть у Лотреамона. Орел бел или черен без всякого на то основания. Иногда Леконт де Лиль так плотно втискивает животных в матрицу александрийского стиха, что уже не в состоянии вдохнуть в него жизнь:

Летучие мыши, совы, сказочный змей, летающие драконы⁴⁴.

И все же отметим на той же странице совмещение животных дюкассова типа, которое подтверждает, как нам кажется, наличие выявляемого нами комплекса:

И тут я увидел сквозь тьму ночную,
Как сгрудились в стаю молчаливые птицы,

Так, нельзя не отметить, по ходу дела, той восхитительной череды образов, которые захватывают наше внимание:

Непальский тигр, учуявший антилопу⁴⁷.

Мы прислушиваемся к ужасающим шорохам, доносящимся из мрака:

Где в темноте ночей кайманов стонет хор^{70*}.

Мы остаемся верны своим школьным пристрастиям к таким, например, стихотворениям, как «Слоны», «Дремота кондора», «Черная пантера». Все это — шедевры живописной, скульптурной поэзии, позволяющие, по удачному выражению Альбера Тибо-де^{71*}, отнести Леконта де Лиля к «анималистам». Любой историк поэзии оценит их как удачные гравюры, хорошо приспособленные к вкусам своего времени и прочно занимающие место внутри целого всей эстетической конструкции. Революция в поэзии — совсем другое дело. Лотреамон — это всегда риск.

IV

Раскрывая комплекс, мы ограничимся на этих двух примерах из области литературной критики. Мы специально выбрали наиболее различающиеся между собой примеры, ибо в первом [у Уэллса] мы наблюдаем практически сознательное воспроизведение нашей темы, в то время как во втором [у Леконта де Лиля] мы имеем дело с более смутным порывом, движением совершенно бессознательным. Читатель, которому близко творчество Леконта де Лиля, вероятно, будет склонен отвергнуть предлагаемое нами объяснение. В таком случае мы оставляем ему *onus probandi*^{72*} и попросим объяснить изобилие упоминаний животных в «Варварских стихотворениях», а также оправдать изысканную дерзость, намеренную жесткость, хриплые эхо первозданной жизни, короче говоря, всю эту ученую сказку о первобытности, — сказку, лишенную какой бы то ни было объективности. Ему бы, конечно, следовало ответить, что следить за грубыми чувствами «Варварских стихотворений» или следовать тяжеловесной умственной конструкции Уэллса можно только в силу некоторой общности грез, в силу какого-то ребячливого возвращения к самим основаниям жизни, к зверским основаниям, в которых, как нам обычно naïвно кажется, мы ухватываем некую инородную и ужасающую силу. Даже самый чувствительный, самый изнеженный жизнью

человек в какие-то моменты мечтает о необузданности. Он почитает, восхищается и любит ту силу, которая бросает ему вызов. Для философа понять жестокость в некотором разрешенном, укрощенном смысле, внутри воздушного пространства идеи — значит разыграть, совершить ее. *Понять жестокость* — значит дать моральную гарантию ее идеальности. Здесь мы вскрываем платонизм жестокости, *платоническую жестокость* — еще более примечательную, чем платоническая любовь. Такие философы не станут охотиться — они читают «*Le Runoia*»:

Вы, медвежатники, и вы, охотники на волков,
вставайте, о, мои вояки!

Подводя итог, можно сказать, что если в примитивистских произведениях и есть какая-то привлекающая сила, убедительность, очарование, то природу этой привлекательности не следует искать в прельстительности самих объективных образов или в каком-то конкретном воспоминании, точном восстановлении чего-то из отдаленного прошлого. Этим произведениям одинаково безразличны как историческая, так и самая объективная реальность. Поэтому для своего синтеза они не могут черпать силы ни из какого иного источника, как только из бессознательного комплекса, комплекса настолько скрытого, настолько удаленного от всего, что мы знаем о самих себе, — что когда мы его ясно выговариваем, нам представляется, что мы открываем некую реальность.

V

Раз уж мы тут подвергаем разбирательству наивный реализм животности, зададим себе вопрос: разве самые первые усилия научной объективности что-нибудь выгадали от того, что были направлены в обход этого прельщения комплексом Лотреамона? Как будто нет. Относительно царства животных гораздо более, чем относительно какого-либо другого царства природы, здравый смысл держится за свои исходные идеи, за свои первоначальные ошибки, долго сопротивляясь проникновению позитивных знаний. Отсюда все те невероятные рецепты, которые переполняют медицинские справочники и заставляют нас применять особые препараты, заимствованные из животного царства.

Впрочем, мы никогда не меняем своего мнения относительно какого-либо животного, если уж оно с самого начала отнесено нами к группе опасных животных или к группе животных неагрес-

сивных. Тут знание — более чем где бы то ни было — выступает как *функция страха*. Таким образом, знание о животном складывается из обоюдной агрессии — и человека, и животного. Первый образ становится конкретизацией первоначальной эмоции. Юнг заметил, что «практически невозможно уйти из-под власти первоначальных образов»⁴⁸. Так что животное как раз соответствует наиболее глубинным архетипам. Поэтому не следует удивляться укорененности в человеке животных фобий.

Исчерпывающая классификация таких фобий и «филий» представила бы нам нечто вроде *животного царства в чувственном восприятии*, каковое интересно было бы сравнить с *животным царством*, описываемым в античных и средневековых bestiариях. Можно видеть, что в обоих случаях — как при душевном расстройстве, так и в bestiариях — объективные ценности незначительны, а поляризованность аффектов в обоих случаях, напротив, вполне ясна.

Можно было бы в таком случае подчеркнуть постоянно усиливающееся сближение психиатрии и психологии животных. Наконец, А.Кожибским было показано, что психология животных может служить иллюстрацией большинства диатезов, открытых психиатрией. Так, расстройства воображения у человека накладываются на реальные животные формы. Удачные работы Г.Барука, касающиеся экспериментов с животными в психиатрии, могли бы дать бесчисленные подтверждения этого тезиса⁴⁹.

Может быть, следует пойти еще дальше и открыто высказать утверждение, обратное предыдущему тезису. Тогда нам нужно было бы признать, что *животное — это просто некий душевнобольной* (или же, если намеренно преувеличить), что разнообразные виды животных и есть различные формы умственных расстройств. Для этого есть и повод, а именно, что животное подчиняется особой жизненной предопределенности. Оно не является «машиной» в собственном смысле слова, но, выражаясь более точно, поневоле оказывается игрушкой своей природы, устроенной по принципу механизма (*d'une animalité machinée*). Инстинкт — это некая навязчивая идея, а всякая навязчивая идея скрывает под собой особый инстинкт. Самый быстрый способ описать умственное расстройство человека — сопоставить его с поведением животного. Животное — это существо с одновалентной психикой.

Другим полюсом тут выступает человеческий. Он задан прекрасным определением Андре Жида: «Я бы назвал человека так: это животное, способное к незаинтересованному действию». Понастоящему человеческим исцелением может быть, следовательно, только постоянное опровержение инстинктов; оно должно быть окончательным избавлением от всех видов одержимости животностью (*d'aliénation animalisante*)^{74*}. Следовательно, действие,

чтобы его можно было охарактеризовать как действие человеческое, должно пройти через период запрета. Быть может, удачным способом обхождения с этим запретом была бы реализация этих инстинктов противоречивым образом, например, когда к нежности примешивается некоторая доля агрессивности или же — жалость к жертвам во время холокоста. Итак, склонность к аффектам дарит нам множество самых разнообразных оттенков.

Эта начальная разработка темы, которую мы не можем более подробно исследовать в настоящей книге, возможно, дает повод к более ясной постановке вопроса о *безумии* Лотреамона и к согласованию противоречивых мнений, имеющих на этот счет. С самого начала очевидно, что столь откровенное пристрастие к животной жизни должно создавать в читателе явное впечатление сумасшествия. Но в «Песнях Мальдорора» налично такое разнообразие безумств, такая мощь метаморфоз, что разрыв с инстинктами, на наш взгляд, можно считать уже произошедшим. Мы уже отметили, что «Песни Мальдорора» содержат в себе также описания «подвешенных» действий, отложенных угроз, отсроченных поступков, иначе говоря, знаков психической жизни не только кинетической, но и потенциальной. В таком случае, как представляется, Лотреамону дважды удастся избежать фатальности деяния, и его странная, находящаяся в непрестанном движении мысль все же есть мысль человеческой души, остающаяся хозяйкой самой себя⁷⁵.

Если этот вывод правилен, можно было бы, наоборот, рассматривать лотреамонизм как иллюстрацию незаинтересованности, о которой говорит А. Жид. Эта иллюстрация оказалась бы весьма очевидной, поскольку ее черты намеренно преувеличены и упрощены. Кажется, что облик деяния у Лотреамона знает только прямые линии. В незаинтересованности Жиды больше гибкости: она может изгибать все, вплоть до порыва. Так, в поступке она способна видеть богатство сокровенного смысла, весьма отличное от его внешней красоты. Иначе говоря, незаинтересованность остается внешней по отношению к живому существу, когда мы видим ее у Лотреамона, в то время как она прямо-таки интегрирована в само живое существо для Андре Жиды. И все же освоение этой незаинтересованности произошло именно в «Песнях Мальдорора». Андре Жид стал мальдорорцем с самого начала⁵⁰.

Быть может, нам предьявят упрек, что мы чрезмерно подчеркиваем те отклонения, которые воображение производит внутри целого средневековых бестиариев. На самом же деле, существует взаимное влияние между наивным воображением и изображениями животных. Бестиарии всегда составляются в некой младенческой форме потому, что сама младенческая культура изначально

но очень привязана к бестиариям. Городские дети получают в качестве своих первых игрушек зверинцы. Их первыми книгами часто на самом деле становятся бестиарии. Можно было бы задать вопрос: а не был ли «Сонет гласных» Артюра Рембо просто отголоском его детского раскрашенного букваря? Да и букварь с животными — не запечатлелся ли он навечно в бессознательном Изидора Дюкасса?

Как бы там ни было в действительности, естественно, что проблема культуры слова всегда должна быть индивидуальной. Заметим, что отношения первых получаемых впечатлений и первых слов, первых комплексов и первых тропов^{76*} гораздо сложнее, чем можно подумать, и что вследствие этого поэзия в своей функции первоначального слова — совершенно отличной от функции семантической — впечатывается на всю жизнь в души некоторых избранных. В этом поэзия проявляет себя как естественный психический синкретизм. Такой синкретизм воспроизводится в некоторых опытах внутренней речи и автоматического письма. Поэзия примитива — всегда глубокий психологический опыт⁵¹.

Заключение

Есть только животное... Животное — это принцип...

Бальзак

I

Следуя по ответвлению совершенно особой поэтической эволюции, мы только что убедились, что на всем его протяжении складывается как бы некая цепь строго заданных поэтических состояний, каждое из которых несет на себе след крайне специфической психологической реальности. Если бы кто-нибудь продолжил и дополнил эту попытку, как нам кажется, была бы открыта настоящая *силовая линия*, или вектор воображения. Эта силовая линия отправлялась бы от полюса по-настоящему витального, глубинным образом вписанного в материю живого, она бы проходила через мир тех животных форм, которые *представлены* в бестиариях, — затем, по формулировке Тристана Тцара, через зону *пробных* форм, экспериментальных снов, и наконец, оканчивалась бы более или менее ясным пониманием анархической свободы духа. На всем протяжении этой силовой линии нас не покидает ощущение богатства живой материи; в зависимости от стадии метаморфозы, это или невнятная, глухо бурлящая жизнь, или жизнь ясная, которая решительно бросается в атаку, или жизнь мечтательная, предающаяся игре и размышлению.

Мы считаем, что такая силовая линия способна объединить в синтезе два прекрасных философских сочинения, весьма непохожих друг на друга и практически заново заставляющих переписать учение о творческом воображении, — это «Воображение и Реализация» Армана Петижана и «Миф и Человек» Роже Кайуа. Оба эти произведения по-новому освещают биологическую сторону воображения, а вследствие этого и саму жизненную необходимость поэзии. Исходя из этих двух диалектически противопоставленных принципов — внутренней координации форм и неконтролируемого переливания, сверкания красок, поэзию можно рассматривать как главный фактор эволюции.

Не притязая на то, чтобы на нескольких страницах изложить содержание этих книг, которые следует читать с карандашом в

руках, мы попробуем, расположив их в перспективе, показать, каким образом можно слегка отклонить саму силовую линию, чтобы обобщить их результаты с нашими собственными рассуждениями. Тут мы понимаем, что основной принцип лотреамонизма помогает нам вычертить эту силовую линию, совпадающую с эстетикой самой жизни.

II

Роже Кайуа кажется рекордсменом погружения в жизненную реальность, в то время как Арман Петижан, работающий на противоположном полюсе биологической поэзии, выявляет далеко упрямые предпосылки для новых порождений витальности.

Роже Кайуа погружает нас в некий Мальстрём^{77*} жизни, доводит до самого центра этого водоворота, динамизирующего биологическую эволюцию. Если идти с этого конца, становится ясно, что у живого существа *аппетит к форме* по крайней мере такой же, как и *аппетит к материи*. Необходимо, чтобы живое существо, каким бы оно ни было, объединяло и принимало различные формы, жило бы в этом преобразовании, претерпевало метаморфозы, преодолевало реально действующую формальную причинность, в огромной степени динамичную, подвижную. Но в таком случае должно быть найдено некоторое буквальное соотношение между разнообразными *формальными траекториями*, между теми формами, которые проходят в своем развитии разные существа, предназначенные каждое к своему особому будущему. И вот тут устанавливается фундаментальное равенство Кайуа — равенство человека и животного: «С этой стороны, поведение, с другой стороны — мифология»⁵². То, что объединяет действия насекомого в единое поведение, объединяет и верования человека в единую мифологию. Углубленное изучение проективной поэзии должно привести к тому, чтобы можно было *проецировать* одно на другое, — поведение животного на человеческую мифологию.

Такое равенство поведения животного и человеческого мифа выполняет совершенно иную функцию, нежели бергсоновский — хоть и считающийся классическим — параллелизм между инстинктом и разумом. В конце концов инстинкт и разум — оба работают под действием внешней необходимости, в то время как поведение и миф предстают как нечто более сокровенное, как внутреннее предназначение. В них живое существо поступает *вопреки* реальности и более уже не отождествляя себя с реальностью. Как агрессивные поступки, так и жестокие мифы — все это функции нападения, принципы, обеспечивающие нашу динамику. Они де-

лают живое существо более острым. Тут речь идет не о простой умелости (*savoir-faire*): и в случае поведения, и в случае мифа необходима *воля к действию* (*vouloir-faire*), необходима энергия осуществления. Поэтому поглощение предшествует усвоению, и ничего нельзя усвоить, кроме того, что тобой проглочено.

На уровне такой жестокости всегда можно обнаружить одно незаинтересованное начало, начало непосредственное, или миг агрессии, миг Дюкасса. Агрессия непредсказуема ни для того, против кого направлена, ни для самого нападающего — это один из самых ясных уроков, которые можно вынести из чтения Лотреамона.

Агрессия, направляемая мгновением Дюкасса, может быть обнаружена и в инстинкте, и в разуме. Надо положить жестокость в основание инстинкта: без жестокости *поведение животного* просто не могло бы иметь места. Существо самое ничтожное, бабочка, совершенно безобидная даже для самого красивого цветка, не может вытянуть свой хоботок, если не совершит атакующего действия. Так же и разум должен обладать *жалом*. Он *атакует* проблему. Если ему удастся ее разрешить, он уже может доверить ее своей памяти, с ее упорядоченностью, но в той мере, в какой он сам имеет с ней дело, он нападает, он переделывает ее по-своему. Живому разуму служат зоркий взгляд и бойкое слово. Рано или поздно, он должен нанести рану. Разум — это всегда фактор стратегии, фактор военной хитрости. Он выступает как лицемерная сила. Если уж он решительно бросается в атаку, то после тысячекратных актов притворства. Разум, этот коготь, побеждающий противника, сдирает с него кожу.

Посему само равенство Кайуа, в особенности если мы признаем необходимость начальной стадии агрессии, подводит к мысли, что *деяние в чистом виде* должно стремиться к некоторой форме, связности, и полнота успеха должна быть обеспечена уже в самый начальный момент агрессии. Итак, деяние в чистом виде, естественно освобожденное от пассивных функций обороны, есть, тем самым, в полном смысле *поэтизация*. Оно определяет как поступок животного, так и миф первобытного человека. Пьер Жане совершенно справедливо указывал на важность стадии торжественного вступления, помещающего любую церемонию в некое чистое время, которое вырывает ее из повседневной жизни и обязывает к поэзии, а кроме того, передает моментально главенство от причины действующей к причине формальной. Читая же работу Армана Петижана, мы узнаем, что чистое деяние определяет собой новизну искусства и науки и что, следовательно, отношения между воображением и волей более тесные, чем обычно об этом думают. Во всяком случае, мы сказали достаточно много по поводу позиции Роже Кайуа, чтобы стало ясно, что в ней можно видеть

наложение импульсивных движений Дюкасса, то есть продолжение движения по траектории, заданной Дюкассом, в сторону биологических ценностей. Такая зона первобытной жизни вообще крайне богата и разнообразна. Как мы и предвидели заранее⁵³, bestiарий наших грез пробуждает жизнь, восходящую еще к биологическим глубинам. Сексуальная символика классического психоанализа представляет только один аспект этой проблемы. Каждая из выполняемых человеком функций может создавать особые символы; всякая биологическая ересь способна порождать свои фантомы. Роже Кайуа вскрывает и исследует это исходящее от пылающей жизни инфракрасное излучение, о величине которого никто не догадывался до знакомства с книгой «Миф и Человек».

И наоборот, нам кажется, что лотреамонизм воплощает, в несколько преувеличенной форме, определенную часть поэтизирующих сил витальности, которые были вскрыты Кайуа. На самом деле, вместе с Лотреамоном поэзия открыто получила в качестве своего пристанища отчетливый динамизм как необходимость деяния, как волю использовать все живые формы для поэтического отражения способа их действия, их формальной причинности. Но дюкассово поведение осталось скорее лишь брошенным в виде намека, чем прослеженным до конца; а посему оно привело к потере гибкости поступков реального образа действия, так же как и к потере тонкости поэтического образа действия. Оно настолько порывисто, настолько прямолинейно, что не в состоянии удовлетворить всем тем тонким домогательствам, которые поэтический миф обычно связывает с поведением животного, служащим основой для его построений. Этим и объясняется, что поэзия Дюкасса, так избыливающая силой нервов, несет на себе печать явной бесчеловечности и не позволяет привести в гармонический синтез неведомые, безотчетные начала и начала отчетливо упорядоченные внутри нашего существа.

III

Теперь перенесемся на другой полюс силовой линии, по которой движется жизненное воображение; посмотрим теперь, как Арман Петижан описывает и исследует ультрафиолетовый участок спектра видимой жизни. Но здесь мы также должны произвести одну экстраполяцию в отношении лотреамонизма.

Поначалу кажется вполне очевидным, что, борясь с посредственностью в психологической жизни, необходимо разрушать уже существующие образы и ломать поступки, чтобы обрести «*ges povae*»^{78*}, — в нас самих и вокруг. Дюкассовский подход к непови-

новению представляется совершенно недостаточным, и сами поступки, черпающие энергию из имитации животных, кажутся уж очень малочисленными, как только мы постигаем значимость непослушания у Петижана. Внезапно высвободившись, эти очевидные ценности активизируют воображение и заставляют его переходить от имитации к творчеству. Для Петижана воображение никогда не может быть адекватно прошедшему, каким бы оно ни было. Прошедшее реальности, прошедшее восприятия, прошедшее воспоминания — мир и грезы — поставляют нам образы лишь для того, чтобы их уничтожить, чтобы разбить их вдребезги. Такое воображение адекватно только будущему. Но тем самым образ у Петижана и не находится в нашем распоряжении, не является объектом зрения. Он есть объект предвидения. Предвидеть — это всегда воображать. Воображение должно, лаская, заставить проступить формы близкого будущего, вывести из него энергетический итог, отделив главенствующее от того, что так или иначе отпадет. Воображение срывает плод в его зрелости, в законченной форме, уже покрытый пушком и наполненный соком. Вот эти формы и выступают как *решающие* моменты формальной причинности. Здесь будет нетрудно подыскать, размышляя над книгой Петижана, соответствующие поучения и парадоксы Дюкасса: ведь решающими моментами для формальной причинности являются как раз те, в которых формы претерпевают изменения, в которых метаморфоза вносит завершенность в игру живого существа.

Раз воображение в основном занято предвидением, поэзии должна была бы быть отведена роль пророчествования, если бы эта роль не использовалась ею с очевидными злоупотреблениями. На самом деле, пророчествование новой идеи исходит не из разума пифии; оно одновременно и более естественно, и более рационально. От поэта теперь не требуется, чтобы он поведал нам «стыдливые секреты», как называл их Гюисманс, так как сами эти секреты — не личного свойства; они вообще не имеют телесной природы и не запрятаны в прошлом, ведь все прошедшие времена друг на друга похожи. Эти секреты скорее просто формальны, математичны и, как всякая вполне последовательная связь знаков, могут быть спроецированы в удачно спланированное будущее.

Однако Петижан в своих рассуждениях идет не дальше Лотреамона. Для него предвидение имманентно зрению; мы и не разглядим хорошенько того, чего хоть немного уже не предвидим; так что психофизиологическое размышление о зрении представляет *психику природы*, в то время как размышление над объективным познанием реальности представляет *физику мысли*⁵⁴. Опуская некоторые детали, можно было бы сказать, что образ и воображение так же сильно связаны друг с другом, как действие и реакция на

него в царстве физических сил. «Взаимные обязательства между объектом и субъектом следует понимать таким образом, что объект нуждается в субъекте, чтобы освободиться в Воображении от себя самого, что и является его самоосуществлением; объект играет в субъекте роль посредствующего звена, отправляясь от которого он может раздваиваться в Воображении, теряющем навсегда свою случайность»⁵⁵.

Итак, незаинтересованность деяния подчинена тонкой регуляции. Формальная причина повелевает — хотя и не подавляя собой окончательно — случайностью художественного. По-видимому, неожиданно освобождаясь от своих пут, Лотреамон как бы произвольно разрушает определенный образ действия, оставаясь верным одному-единственному поступку. Поэтому Лотреамон оказывается игрушкой в руках своих же порождений, рабом своих же средств освобождения. Петиган не совершает вслед за ним той же ошибки. Он умеет сопоставлять свои свободы. Он понимает, что нельзя определять действия начальными импульсами, а мужество — скоростью осуществления. Иначе говоря, мысль воображающую нельзя заменить простой подвижностью. Невозможно и насладиться в полной мере одним ликованием бесцельного действия. Конечно же, такой молодой и пылкий философ, как Арман Петиган, хотел бы, чтобы воображение могло что-нибудь *реализовать*. Ведь только вместе со своей реализацией грезы приобретают конвергентность.

Однако реализация в мире образов вовсе не требует господства действующей причины, и разум, с его работой воображения, вскоре высвобождается из-под тяжести вещей. То, чем следует овладеть прежде всего, есть причина формальная. Воображение должно постараться избежать того, чтобы формальные причины следовали своей катагенетической^{79*} судьбе, которая по какой-то особой, свойственной ей инерции приводит к затвердеванию форм, мало-помалу заставляя их тускнеть, блекнуть и портиться, как песчаник, изъеденный мхами, — точно так же (но еще более сокровенно) предательски брошенный этой пористой изменчивой материей. Итак, разум должен вновь обрести юность форм, силу, или скорее веселость формальной причины; он должен рабски следовать тому возрастанию красоты, при котором невинность взгляда превращается в нежность. И наконец, на вершине своего возраста разум должен постичь некую формальную причину, которая, пребывая в постоянном трепете, дает проекции во всех измерениях.

Мы приходим, тем самым, к *поэзии проецирования*, которая на самом деле и *открывает* дорогу воображению. Прошрое, настоящее и сама греза дают нам лишь воображение замкнутое, поскольку

ку располагают ограниченным набором образов. Вместе же с открытым воображением возникает нечто, что можно назвать *мифом надежды*, выступающим как симметричное отражение *мифа воспоминания*. Или, лучше будет сказать, надежда — это какое-то смутное, заурядное, бедное впечатление, которое расцветчивает красками будущее человека как бы слепого. Этот иной взгляд, иное освещение дается учением об активном воображении. *Проект*, или, иначе говоря, надежда формальная, нацеленная на какую-либо форму ради нее самой, в корне отлична от того акта проецирования, который нацелен на форму лишь как на знак желанной ему реальности, реальности, сгустившейся в материю. Ведь формы не являются знаками — они и есть самые настоящие реальности. *Чистое воображение* намечает себе проецируемые формы, как сущность подходящей ему реализации. Такая реализация естественно пользуется воображением, то есть процессом изменения форм. Метаморфоза, тем самым, становится особой функцией воображения. Воображение ухватывает форму, только если преобразует ее, только если привносит динамику в ее становление, только если схватывает ее как сечение в потоке формальных причин, точно так же, как физик постигает какое-либо явление только тогда, когда схватывает его как срез в потоке причин действующих.

IV

Принимая эти положения, понимаешь, что brutальные и изменчивые метаморфозы Лотреамона не решают центральный вопрос поэзии, поскольку иначе они должны были бы заручиться действующими причинами природных событий. Но дюкассовы метаморфозы имеют то несомненное преимущество, что дают толчок направлению в поэзии, которое иначе просто погибает, оставаясь на этапе описания. Теперь, на наш взгляд, следует воспользоваться той жизнью, которая доведена до возможности метаморфозы, чтобы перейти к *не-лотреамонизму*, долженствующему, во всяком случае, вывести нас за рамки «Песней Мальдорора». Мы будем пользоваться термином «не-лотреамонизм» в том же, в каком говорим о неевклидовой геометрии, обобщающей евклидову. Итак, здесь речь идет не о *противопоставлении* лотреамонизму, но лишь об оживлении диалектики, о том, чтобы подняться на уровень наиболее плодотворных принципов Дюкасса.

Именно во втягивании человеческого в пламень жизни мы видим первое проявление этого не-лотреамонизма. Так что следует задать себе следующий вопрос: «Как подвигнуть метаморфозы ре-

ально человеческие, в самом деле анагенетические^{80*}, в самом деле *открытые*?» Путь непосредственного человеческого усилия является лишь продолжением такого же усилия животного. Именно в *грезе деяния* обретает себя истинно человеческая радость действия. Побуждать к действию без самого действия, выводить из времени связанного во время свободное, из времени исполнения во время принятия решения, из времени тяжело длящихся вспомогательных действий — во время, переливающееся мгновениями проецирования, заменить философию действия, которая слишком часто оказывается просто философией возбуждения, на философию покоя, а затем на философию осознанного покоя, сознания одиночества, сознания скрытых в потенции сил, — таковы предварительные задачи педагогики воображения. Далее следует отправляться от этого покоя воображения и отыскивать источники идей, совершенно явно лишенных животности, свободных от всякой натренированности, отрезанных от притягательного гипноза образов, в чистом виде оторванных от *категорий* понятности, — тех, что являются конкретизациями осторожности духа, «окаменевшими состояниями интеллектуального торможения». Вот в таком случае воображение и будет сведено к своей роли рискованного предприятия, попытки, неосторожности, творения.

Только теперь разум оказывается свободным для *метафоры метафоры*. Именно этим понятием мы закончили нашу предыдущую книгу, посвященную *Психоанализу Огня*, а все теперешние длительные размышления над творчеством Лотреамона были приняты нами лишь в перспективе некоего *Психоанализа Жизни*. В конце концов, сопротивляться образам Огня или сопротивляться образам Жизни — одно и то же. Учение, которое принуждено противодействовать начальным образам, тем образам, которые уже сложились, которые уже известны, должно противостоять первоначальным метафорам. И в таком случае оно должно выбирать: нужно ли ему сгорать вместе с огнем, нужно ли ему порвать с жизнью — или же продолжить жить? Для нас этот выбор уже сделан: новый способ мысли и новая поэзия настоятельно требуют разрыва и преобразования. Жизнь должна помогаться мысли. Никакая ценность не может быть специфически человеческой, если только она не является в то же время результатом отказа от чего-то и преобразования во что-то. Ценность специфически человеческая — это ценность естественным образом *преобразованная*. Лотреамонизм, результат первичной динамизации, в таком случае представляется нам как ценность, которую следует преобразовать, как агрессивная сила, которую следует трансформировать. Надо привить лотреамонизму интеллектуальные ценности. Эти ценности получают от него свое жало, свою остроту, дерзость, расточи-

тельность, — короче, все, что необходимо, чтобы научить нас хорошо мыслить^{81*}, подарить нас радостью абстракции, радостью бытия человеком.

Следуя нашей не-лотреамоновской интерпретации лотреамонизма, мы без сомнения утратим все счастье его гнева, храня при этом очарованность и увлеченность его жизненной силой. Во всяком случае, читатель «Песней Мальдорора», кто хоть раз вжился и ощутил своими нервами его поэзию агрессии, никогда не расстанется со своей собственной спасающей добродетелью. Лотреамон помещает свою поэзию в нервные центры. Он дает непосредственную проекцию этой поэзии. Он пользуется *настоящим* временем слова. Даже с этой упрощающей, лингвистической точки зрения он опередил поэтов своего времени, которые по большей части жили жизнью своего языка, говорили классической фонетикой и передавали нам, как Леконт де Лиль, часто бессильное и всегда невразумительное эхо героических голосов из прошлого.

¹ Исходя из интересов читателя, все ссылки на это издание (1938 г.) в настоящем переиздании заменены отсылками к страницам издания 1953 г., в котором текст Жалу сопровождается также предисловиями Женонсо, Гурмона, Бретона, Грака, Кайуа, Супо и Бланшо (прим. издателя франц. текста).

² *Whal J.* Un défenseur de la vie sensuelle: J.C. Powys // *Revue de Métaphysique et de Morale*, avril 1939.

³ *Klossowski P.* Temps et agressivité // *Recherches Philosophiques*. V, p.104. Работа Клоссовски дает нам ценный образец особой временной структуры этого самобытного произведения.

⁴ См.: *Кафка Ф.* Превращение // Собр. соч. в 4-х т. Т. 1, СПб., 1995, с. 290.

⁵ См.: там же, с. 303–305.

⁶ См.: там же, с. 295.

⁷ См.: там же, с. 320.

⁸ *Matisse G.* La question de la finalité en Physique et en Biologie. II, p. 14. Hermann, 468.

⁹ *Petitjean A.* Imagination et Realisation, p. 80.

¹⁰ *Lalou R.* Histoire de la littérature contemporaine, p. 172.

¹¹ См. о гадюке: Песни Мальдорора. IV.4 (с. 228 в пер.).

¹² См.: *Freud S.* Nouvelles conférences sur le psychanalyse, p. 141.

¹³ Только этим отклонением от правила мы и можем хоть как-то объяснить «загадку шипов» в метафизике растений. Это подводит нас к мнению, что в данном вопросе принцип полезного все еще мало пригоден для объяснения. Мечтательная конструкция Реми де Гурмона¹⁶, без сомнения, соответствует более привлекательному метафизическому взгляду на вещи (*Pèlerin du Silence*, p. 186).

¹⁴ *Гюисманс Ж.-К.* Там внизу. Роман. // Собр. соч. В 3 т. Т. 1. М., 1911, с. 179.

¹⁵ *Mégren J.* O rouge, o délivrée, VI.

¹⁶ Ср.: *Eluard P.* Donner à voir, p. 97: «Для птицы недалеко от облака до человека». Или: «Птицы теряют свою форму после того, как теряют свой цвет. Их существование сводится к тонкой паутине...» *Breton A.* Poisson soluble. Paris, 1929, p. 105.

¹⁷ См. также прекрасную диссертацию Хаккетта (С.А. Hackett) о Рембо, а кроме того, его же «Рембо ребенком» («*Rimbaud l'enfant*»).

¹⁸ *Reneville R. de.* L'Experience poetique, p. 150.

¹⁹ См.: *Dialectique de la durée*, главы «Les temps superposés», а также «Instant poétique et instant métaphysique» // *Messages*. 1939. II.

²⁰ Donner à voir, p. 20.

²¹ См.: статью Франсуа Алико из «Меркюр де Франс» за апрель 1928 г.

²² *Langlois Ch.-V.* La connaissance de la nature et du monde au moyen âge. Paris, 1911, p. 382.

- ²³ *Pierre-Quint L.* Le compte de Lautremont et Dieu. Marseille. См. в особенности п. 97.
- ²⁴ *Paulhan J.* Les Fleurs de Tarbes // Nouvelle Revue Française. 1^{er} juin 1936 г.
- ²⁵ *Gomez de la Serna R.* Image de Lautréamont // Le cas Lautréamont. Paris-Bruxelles, 1925. Le Disque Vert.
- ²⁶ *Gourmont R. de.* Le livre des masques, p. 139.
- ²⁷ *Bloy L.* Belluaires et Porchers, p. 5 (см. также его статью в русском переводе: *Блуа Л.* Прометей из желтого дома [1830] // *Лотреамон.* Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона. М., 1998, С. 384–398; с примечаниями С. Дубина).
- ²⁸ *Dumesnil R.* Le Realisme. Paris, 1936; p. 202–203.
- ²⁹ См.: Instant poétique et instant métaphysique.
- ³⁰ *Vinchon J.* La folie d'Isidore Ducasse... // Disque Rert, p. 54.
- ³¹ *Breton A.* Les Pas Perdus, p. 200.
- ³² Стихотворения I. С. 365.
- ³³ *Bloy L.* Belluaires et Porchers, p. 16.
- ³⁴ *Eluard P.* Donner a voir, p. 73–84.
- ³⁵ *Маяковский В.В.* Облако в штанах // Соч. М., 1941, с. 19.
- ³⁶ *Lautréamont.* Œuvres complètes. Lib. José Corti, 1953, p. 405.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 17. *Gourmont R. de.* Le livre des Masques, p. 139.
- ³⁸ Этого издания нам так и не удалось получить. Оно было предметом обзора Валери Ларбо (Valéry Larbaud // N.R.F. 1-er janvier 1926).
- ³⁹ *Raymond M.* De Baudelaire au surréalisme. Lib. José Corti.
- ⁴⁰ *Eluard P.* Donner a voir, p. 45.
- ⁴¹ *Уэллс Г.* Остров доктора Моро // *Уэллс Г.* Фантастические произведения. М., 1998, С. 218–229.
- ⁴² Poèmes barbares, p. 160.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 131.
- ⁴⁴ *Ibid.*, p. 334.
- ⁴⁵ *Флобер Г.* Испытание св. Антония // Собр. соч. Т. 2. М., 1983. Пер. М. Петровского. С. 490.
- ⁴⁶ Poèmes barbares, p. 35.
- ⁴⁷ Poèmes barbares, p. 139.
- ⁴⁸ *Jung C.G.* Le moi et l'inconscient. N.R.F., p. 236.
- ⁴⁹ См. *Korzybski A.* Science and Sanity. New-York, p. 362; *Baruk H.* Psychiatrie médicale, physiologique et expérimentale. Paris, Masson, 1938, p. 188 и далее.
- ⁵⁰ См. статью: Valéry Rabaud. Указ соч.
- ⁵¹ См.: *Cazaux J.* Surréalisme et Psychologie, passim.
- ⁵² *Caillois R.* Le Mythe et l'Homme, p. 81.
- ⁵³ См. выше, гл. I, IV.
- ⁵⁴ В главе XII книги Армана Петижана «Le Moderne et son prochain» можно найти изложение содержания будущего произведения. См. в особенности об объединении между собой Физики мысли и Психики в природе.
- ⁵⁵ *Petitjean A.* Imagination et Réalisation, p. 68.

Примечания переводчика

Перевод выполнен по изданию: *Bachelard G.* Lautréamont. José Corti, 1956.

^{1*} Синьоре Симона (девичья фамилия Каминкер) (1921–1985) – французская актриса, бывшая женой Ива Монтана; см. книгу ее воспоминаний: *Signoret S.* La nostalgie n'est pas plus ce qu'elle était. Paris, 1976.

^{2*} Alexandre Maxime — французский литературный критик, по-видимому, редактор книги «*Romantiques allemands*» (Paris, 1963).

^{3*} Лингвист сказал бы: «Из-за фразеологически связанного употребления обозначения животных» (во французском тексте, естественно, буквальный смысл у фразеологизмов иной: «*pas de loup*» — «волчий шаг», «*pu comme un veu*» — «гол как червяк», «*poir comme un corbeau*» — «черный как ворона»).

^{4*} Здесь и далее ссылки даются по изданию: *Лотреамон*. Песни Мальдорора. Стихотворения. М.: Ad Marginem, 1998. Пер. Н. Мавлевич. Ссылки на франц. текст «Песней Мальдорора» начинаются с лат. буквы «р». Башляр цитирует издание: *Lautréamont. Chants de Maldoror // Œuvres complètes*. 1953.

^{5*} Термин педагогики прошлого века «естественная история» для современной школы, вряд ли, следовало бы переводить как «природоведение».

^{6*} Ликантроп — от греч. *lukos* «волк» и *anthropos* «человек» — т.е. человек, превратившийся в волка, волк-оборотень (*Petit Larousse Illustré*. Paris, 1989).

^{7*} *Uterus* (лат.) — матка.

^{8*} Метатропизм — от слов «мета» — «сверх, вне, помимо» и «тропизм» — направленный рост (растений или животных) под действием какого-либо внешнего фактора.

^{9*} Кататония (невролог.) — синдром при некоторых формах шизофрении, проявляющийся, в частности, через негативизм, оппозиционность поведения, стереотипы жестикуляции и временную потерю возможности движения (застывание в определенной позе).

^{10*} *Кафка* Ф. Превращение, с. 314.

^{11*} Бестиарий, от лат. *bestiarium* — средневековый трактат или собрание картинок, изображающие как реальных, так и воображаемых животных; а также сборник поэм или басен о животных.

^{12*} Стелло, или Голубые бесы. Повести, рассказанные больному черным доктором. Сочинение графа Альфреда де Виньи. Ч. 1–2. СПб., 1835, с. 23.

^{13*} Тераতোлогия (от греч. *teratos* — «урод» и *logos* — «наука») наука о врожденных уродствах.

^{14*} Следует принять во внимание, что *яд* и *вена* по-французски созвучны — *venin* и *veine*.

^{15*} См. русский перевод: *Фрейд* З. Введение в психоанализ. Лекции. М., 1991, с. 363–366.

^{16*} Реми де Гурмон (1858–1915) — французский писатель и критик, принадлежавший группе символистов.

^{17*} Синергия (от греч. *sunergia* — «согласование»): 1) физиологическое взаимодействие многих органов при выполнении какой-либо функции; 2) сосредоточение различных, но одинаково направленных действий с целью экономии усилий.

^{18*} Указанные в квадратных скобках фрагменты отсутствуют в переводе Мавлевич, но здесь они важны по смыслу и не могут быть опущены.

^{19*} Гюисманс Йорис-Карл (1848–1907) — французский писатель, натуралист, декадент и мистик (последовательно обращавшийся к сатанизму, спиритуализму и христианству).

^{20*} Об инкубах, суккубах, демонах и вампирах см.: *Гюисманс* Ж.-К. Там внизу, с. 152–157.

^{21*} Шамфор Себастьян Рок Никола де (1740–1794) — французский писатель-моралист; очевидно, имеются в виду его парадоксальные высказывания наподобие следующих: «Любовь в том виде, какой она приняла в нашем обществе, — это всего лишь игра двух прихотей и соприкосновение двух эпидерм» (Максимы и мысли; Характеры и анекдоты. М., 1993, с. 65 — из главы VI. О женщинах, любви, браке и любовных связях).

^{22*} Эпиталама — свадебная песнь.

^{23*} Гомотетия — математическое преобразование, в котором каждой точке одной плоскости или пространства ставится в соответствие точка другого (пространства

или плоскости), относительно некоторой точки центра и в некотором заданном отношении; попросту говоря, подобие.

^{24*} Труверы и трубадуры — лирические поэты XII—XIII веков, сочинявшие соотвественно на диалекте северных районов Франции (язык «ойль») и Прованса (язык «ок»).

^{25*} Причинность формальная — понятие, заимствованное у Аристотеля, различавшего внутри всякой вещи или события четыре рода «причин», в силу которых эта вещь «существует» в мире: причину *формальную* (causa formalis), *материальную* (materialis), *действующую* (efficiens) и *конечную* (finalis, т.е. целевую). Башляр здесь наиболее важно противопоставление формальной и материальной причин, т.е. зависимости самой вещи от внутренне присущей ей формы, с одной стороны, и от составляющей ее материи, т.е. вещества, — с другой.

^{26*} Элюар П. Стихи. М., 1971, с. 23. Пер. М.Н. Ваксмахера.

^{27*} Sonnez, flèches de miel, sur les fausses portées fumantes; oeil de tigre, frelon fusant, sphynx taupé, navette aux chant brumaux, chalumaux du jour, enclochez-vous dans l'alvéole; fuyez, secrets pointés, cachés dans le ciel, petites clefs plumeuses; oreillard, fais ton portemanteau pour la nuit dans les cours chaudonnantes rayées d'animaux inconnus et de linges. Le disque se déclenche au rouge! Voici l'Homme! *Léon-Paul Fargue*. Espaces, N.R.F., p.37.

^{28*} Фарг Леон-Поль (1876—1944) — французский поэт.

^{29*} Во Франции XIX века *la seconde* — начальный класс лицея, т.е. первый класс средней школы (*la secondaire*, или второй ступени образования, следующей за начальной школой — *l'école primaire*). В средней школе преподавались классические и современные иностранные языки, а также основы знаний по наукам. В лицее вслед за классом *seconde* шел класс *риторики* (*la rhétorique*) — это был второй класс лицея, и его ученики назывались *риториками* (*Petit Larousse Illustré*. 81-eme édition. Paris. 1912) — так же как *риторами* назывались, например, ученики *бурсы* у Гоголя (вместе с *философами* и *богословами* — см. «Вий»).

^{30*} Под «Предисловием к одной будущей книге» Башляр имеет в виду «Стихотворения» Лотреамона, т.е. последнее его произведение; написанное вслед за «Песнями Мальдорора», и по контрасту с первым имеющее форму морализаторских сентенций (см.: *Лотреамон*. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона. М., 1998, с. 325—372.).

^{31*} По-видимому, имеется в виду сам Лотреамон, мальчиком отправленный на учебу из Уругвая во Францию.

^{32*} Пьер-Кен Леон (1895—1958) — французский литературовед, исследователь творчества Дюкасса, автор книги «Граф де Лотреамон и Бог» (1928).

^{33*} Полан Жан (1884—1968) — французский писатель и критик, директор журнала «Nouvelle Revue Française».

^{34*} Гомес де ла Серна Рамон (1878—1963) — испанский романист, автор статьи о Лотреамоне.

^{35*} Шар Рене (1907—1988) — французский поэт, один из основоположников сюрреализма.

^{36*} Гурмон Реми де (1858—1915) — французский писатель и литературный критик из группы символистов.

^{37*} Лермит Жан — в переводе на русский язык см.: Проф. *Лермитт Ж.* «Биологические основы психоанализа». Харьков. 1929.

^{38*} Блуа Леон-Анри-Мари (1846—1917) — французский литератор-маргинал, парадоксалист, мастер острого памфлета, «литератор, презирающий литературу», «католический мистик и одновременно еретик» (см. примечание 27).

^{39*} *Эндоскопия* (мед.) — исследование внутренних органов.

^{40*} Следует иметь в виду, что при жизни Дюкасс смог опубликовать (1868) только первую из своих «Песней Мальдорора», остальные же вместе с «Предисловием к книге...», как называет Башляр его «Стихотворения I» и «Стихотворения II», вышли только через 20 лет после его смерти (1870), в 1890 г.

^{41*} Этот специальный номер журнала «Зеленый диск» (1925 г.) назывался «Le cas Lotréamont» («Случай Лотреамона»).

^{42*} Сенестезия (от греч. «совместное чувство», «одновременное ощущение») — феномен восприятия, состоящий в том, что впечатления, соответствующие данному раздражению и специфические для данного органа чувств, сопровождаются другим, дополнительным ощущением или образом, при этом часто таким, которое характерно для другой модальности («цветной слух», вкусовые, осязательные, зрительные, слуховые совмещения, особое восприятие музыки некоторыми композиторами (Скрябин), «окрашенное» восприятие чисел, дней недели и т.п.).

^{43*} Эхолалия (психиатр.) — автоматическое повторение произносимых другими слов при некоторых расстройствах речи.

^{44*} Эколь Политехник и Эколь де Мин — во Франции высшие политехническая и геологическая школы, соответствующие нашим институтам.

^{45*} Тарб и По — города в Верхних и Нижних Пиренеях, соответственно, удаленные более чем на 800 км к юго-западу от Парижа.

^{46*} Taurin (энтомол.) — проволочник или личинка жука-шелкуна; в школьном аргоне — прозвище ученика лицея, готовящегося к поступлению в высшее учебное заведение, в частности в Эколь Политехник.

^{47*} Только в начале XX века французские сюрреалисты подняли Лотреамона на щит.

^{48*} Катахреза — литературный прием, состоящий в употреблении слова в несобственном, как бы неправильном значении — например, *красные чернила* (где *черное* стало *красным*), *стрелять из пушки* (первоначально «стрелять» — от слова «стрела»).

^{49*} Панкализм — термин, многократно используемый Башляром и, очевидно, производный от греческих корней *pan* «все» и *kalos, kalotes* «красивый, красота (преимущественно внешняя)». Б. Скуратов в своем переводе книги Башляра (Вода и грезы. М., 1998. С. 50) предлагает понимать его как «красоту мироздания; принцип красоты, лежащий в основе вселенной», но, как мне кажется, следует учитывать еще и такой оттенок значения, возникающий на основе созвучия второй части французского слова с глаголом *caler*, т.е. «подпирать клином, останавливать» — иначе говоря, «панкализм» — как «всепопирательность, одновременная поддержка со всех сторон». Ср. также с поэтическим определением, даваемым этому термину в предисловии к еще одной книге Башляра: «Панкализм — это обещание, предпосылающее прекрасное сверх полезного» (*La tette et les rêveries de la volonté*, p. 6).

^{50*} *Гетерономный* (антоним слова «автономный») — руководствующийся в своих действиях законами, поступающими извне, а не заложенными внутри организма.

^{51*} Филипп Шарль-Луи (1874–1909) — французский писатель, автор реалистических рассказов, богатых автобиографическими деталями. Здесь цит. по.: *Филипп Ш. Л. Мать и ребенок* // Собр. соч. Т. I. Л., 1935, с. 112.

^{52*} *Estève C. Etudes philosophiques sur l'expression littéraire*, p. 207.

^{53*} См., например, его книгу: *Cheselden W. Anatomie des menschlichen Körpers*. Gottingen, 1790.

^{54*} Анаколупф — стилистический прием, представляющий собой синтаксический разрыв в структуре фразы с наложением друг на друга нескольких конструкций (как, например, чеховское: «Подъезжая к станции, у меня слетела шляпа»).

^{55*} Валери Поль (1871–1945) — французский писатель, поэт, философ, член Французской академии, начинавший как ученик Малларме, интересовавшийся математикой и живописью, исследовавший интеллектуальные основы творчества и создавший нечто вроде интеллектуальной этики.

^{56*} *Валери П. Господин Тест* // *Валери П. Юная парка*. М., 1994, с. 221. Пер. И. Кузнецовой.

^{57*} Башляр приводит письмо Леконта де Лиля, цитируемое Эстевом.

^{58*} Трансфер (психоан.) — в психической жизни субъекта замена, или подстановка одного лица на место другого, более раннего (и более глубинного, фундаментального) в динамике любовных привязанностей, — на место современного, реального.

- ⁵⁹ Лафатер Иоганн Каспар (1741–1801) — швейцарский теолог и писатель (рус.пер. его основной работы см.: *Лаватер И.К. Физиогномика*, 1817).
- ⁶⁰ Все это французские фамилии, образованные от названий соответствующих животных, наподобие русских: Волков, Зайцев, Кошкин, Петухов, Сорокин, Крысин, Оленин, Сернин (Ланской?), Быков.
- ⁶¹ Стелло, или Голубые бесы. Ч. 1–2, с. 116.
- ⁶² Киплинг Р. Книга джунглей. М., 1997, с. 7–148.
- ⁶³ Буквально «*frottant ses reins*» значит «потирая свои почки», но «*les reins*» может значить по-французски и нечто большее, чем почки, — нечто вроде внутренностей вообще, и даже сердца, души (ср. выражение «*avoir les reins solides*», значащее «быть богатым, обладать могуществом»).
- ⁶⁴ Парабола — иносказание, притча.
- ⁶⁵ Диомед — в греч. мифологии герой, кормивший своих коней мясом убитых врагов.
- ⁶⁶ Русские абстрактные существительные на *-ние* по большей части соответствуют французским на *-ment* (например: *bourdonnement* — жужжание, гудение).
- ⁶⁷ Варварские стихотворения (1871). Здесь приводится отрывок из поэмы Каин (цит. по.: *Леконт де Лиль. Из четырех книг. Стихи*. М., 1960. Пер. И. Поступальского, с. 51).
- ⁶⁸ Во французском *reins*, которому в данном контексте соответствует русское «поясница» (при основном значении «почки»), присутствует звук R (причем французское R, в отличие от русского, — раскатистое, грассирующее), тогда как в слове «*flancs*» — «бока» этого звука нет.
- ⁶⁹ Ехидна (Эхидна) — в греч. мифологии чудовище, полудева-полузмея, прекрасная ликом, но ужасная змеиной сущностью, прародительница многих чудовищ. Дочь Хрисаора и Каллироя. Хрисаор — сын Посейдона и горгоны Медузы; Каллироя — одна из океанид («прекраснотекущая»), супруга Хрисаора, родившая ему также трехголового великана Гериона. Хрисаор и Каллироя по-гречески и по-французски начинаются с одной и той же буквы «К», так что имя Ехидны — по-французски *Ekhidna* — вбирает, или как бы имеет внутри себя, силу удвоенного «КН».
- ⁷⁰ Варварские стихотворения, с. 78.
- ⁷¹ Тибод де Альбер (1874–1936) — французский литературный критик.
- ⁷² *Onus probandi* (лат.) — «бремя доказательства» — обязанность одной из спорящих сторон подкрепить свою позицию аргументами.
- ⁷³ По-русски, например, две последние главы из его книги: *Юнг К.Г. Отношения между Я и бессознательным // Юнг К.Г. Психология бессознательного*. М., 1994, с. 282–315.
- ⁷⁴ Здесь французский текст содержит игру слов: *aliénation* — одновременно значит и отчуждение, отказ, уступку, и — умопомрачение.
- ⁷⁵ Имеется в виду, вероятно, то, что Дюкасс и не совершал в реальности описываемых им жестокостей, и не терял рассудка.
- ⁷⁶ Троп — от греч. «поворот», поэтический оборот, любое употребление слова в переносном, образном смысле (метафора, метонимия, гиперболa, ирония, литота, эпитет, аллегория, перифраз и т.п.).
- ⁷⁷ Мальстрём — известный пролив в Норвежском море, в котором часты вихревые течения и водовороты.
- ⁷⁸ *Res novae* (лат.) — новые вещи.
- ⁷⁹ Катагенетический — от *kata* (греч.) «вниз», — по-видимому, идущий вниз, спускающийся вдоль ряда следующих друг за другом поколений.
- ⁸⁰ Анагенетические (метаморфозы) — в противоположность *катагенетическим* (см. выше) — восходящие к сущности, или к изначальной форме вещи.
- ⁸¹ Тут возникает, может быть намеренная, двусмысленность: употребленное Башиляром выражение может значить еще и «...примирить нас с собственной совестью (*nous rendre une bonne conscience*)».

Указатель имен

- Александр М. 281, 364
Александрова З. Е. 212
Алико Ф. 331, 363
Альбер-Биро П. 26, 130, 131, 162, 209, 211
Альберт Великий 192
Аристотель 366
Арно Н. 121, 208
Арно С. 253
- Баадер Ф. фон 237, 238
Байрон Дж. Н. Г. 312
Балтрушайтис Ю. 103, 105, 109, 208
Бальзак О. де 197, 254, 277, 354
Банвиль Т. де 236, 276
Барук Г. 351
Барукоа К. 50, 206
Башлен А. 46, 47, 54, 206
Башляр Г. 210–212, 365–368
Беген А. 233, 276
Бенвенута 75, 207
Бергсон А. 15, 21, 78–80, 205, 207
Бланшар М. 124, 212
Бланшо М. 195, 210, 363
Блуа Л. 319, 320, 327, 364, 366
Бо М. 152
Бодлер Ш. 15, 46, 52, 53, 125, 152, 166–172, 206, 209, 212, 307, 323, 325
- Бонавентура 75
Бонапарт М. 108
Боско А. 39–43, 49, 56, 59, 73, 80, 81, 176, 206, 207, 210, 223, 224, 265–267, 269–272, 278
- Босх И. 114, 115
Бошер Ж. де 234, 273, 276, 278
Бретон А. 83, 145, 207, 209, 324, 363, 364
Бриан Т. 70, 207
Бросс М. и Т. 163, 209
Брюшер Р. 268, 278
Бурдейет Ж. 64, 258, 277
Буске Ж. 44, 89, 152, 175, 198, 206, 207, 209, 210
Бюро Н. 150, 209

Вагнер Р.	169
Ваксмахер М. Н.	366
Валери П.	101, 102, 208, 338, 367
Валлес Ж.	161, 212
Валлон А.	335
Валь Ж.	32, 219, 276, 284, 363
Вальмон, аббат де	109, 111, 208
Ван Гог В.	74, 95, 96, 198, 208
Ван ден Берг Й. Х.	17, 205
Венсло	117, 208
Веншон Ж.	324, 364
Верлен П.	15
Виже К.	156, 207, 209
Виженер Б. де	229–231, 253, 276, 277
Вилье де Лиль-Адан	48, 247
Виньи А. де	200, 201, 210, 291, 343, 365
Ганзо Р.	90
Гарди Т.	144
Геген П.	164
Гердер Ж.	100, 212, 276
Гессе Г.	135
Гете И. В.	241, 242, 248, 276, 277, 312
Гийом Л.	63, 206, 255, 277
Гоголь Н. В.	366
Гойен У.	66, 67, 207
Гойя Ф. Х. де	152
Голль К.	174, 207, 212
Голль И.	90, 93
Гомес де ля Серна Р.	192, 210, 317, 364, 366
Готье Т.	157
Грак Ж.	363
Гурмон Р. де	318, 319, 330, 363–366
Гюго В.	56, 90, 143, 148, 158, 207, 209, 212, 254, 277, 284
Гюго В. (Валентин)	307
Гюйсманс Й.-К.	300, 358, 363, 365
Д'Аннуцио Г.	180, 210, 257, 260, 261, 277
Данте А.	312
Дезуайль Р.	222
Декарт Р.	200, 201
Диккенс Ч.	257, 277
Диоле Ф.	177–179, 210
Домаль Р.	160, 209
Достоевский Ф. М.	322
Дубин С.	364
Дюкасс Ф.	330
Дюма А.	36
Дюмениль Р.	330, 364
Дютгий А.	60, 206
Жалу Э.	283, 285, 321, 363
Жане П.	356
Жид А.	351, 352
Жубер Ж.	227, 276
Жув П.-Ж.	12, 18, 19, 59, 163, 182, 194, 205, 209, 212, 242, 243, 276

Ипполит Ж.	182, 210
Каду Р.	156, 209
Казель Р.	61–63, 206
Кайуа Р.	354–357, 363, 364
Кант И.	52, 79
Каруч И.	45, 206
Кассу Ж.	243
Кафка Ф.	286–288, 363, 365
Киплинг Р.	344, 368
Кислова Н. В.	210
Клансье Ж.-Э.	50
Клодель П.	44, 152, 159, 206, 248, 250, 276, 277
Клоссовски П.	285, 363
Кобер Ж.	32, 96, 208, 255, 256, 277
Кобиш М.	225
Кожибский А.	351, 364
Козырев А. П.	210
Колетт	182, 212
Коперник Н.	151
Корбен А.	251, 261, 262
Корти Ж.	283
Кро Ш.	88, 207
Кудинов М.	212
Куприянов В.	212
Курбе Г.	45, 206
Куртион П.	45, 206
Лавуазье А. Л.	222
Лалу Р.	292, 320, 363
Ландрен А.	114, 208
Ландсборо-Томсон А.	91, 208
Ларбо В.	364
Ларош Ж.	63, 64, 206
Лафатер И. К.	342, 343, 367
Лафон А.	60, 115, 206
Лафонтен Ж. де	198, 282, 283
Лафорг Ж.	330
Лейрис М.	16, 128–130, 132, 208
Лекен Ф.	94, 208
Леонардо да Винчи	116, 130
Лермит Ж.	319, 366
Лескюр Ж.	20, 21, 181, 205
Лиль Л. де	339, 344–349, 362, 367, 368
Лист Ф.	169
Лихтенберг Г.	233, 242
Лоти П.	177, 210
Лотреамон (Изидор Дюкасс)	281–368
Лундквист Н. А.	260
Ля Сьер да ла Шамбр	276, 277
Мавлевич Н.	365
Малларме С.	207, 274, 278
Мальро А.	317
Марселен Т.	39
Масон Л.	159, 209
Матисс Ж.	257, 363

Маяковский В.	329, 364
Менар Р.	164, 209
Менен Ж.	301, 363
Метерлинк М.	250
Милош О.	57, 82, 127, 128, 158, 165, 166, 207, 243
Минковская Ф.	76, 77
Минковский Е.	8, 34, 205, 264, 278
Мишле В.-Э.	48, 97–99, 114, 202, 203, 208, 210
Мишо А.	186–189, 210
Моно-Герцен Э.	101, 208
Монтан И.	364
Моро Ж.	157, 159, 209
Мюссе А. де	312
Нейманн Э.	50, 62, 206
Нерваль Ж. де	137, 211
Ницше Ф.	274, 277, 278, 283
Новалис	222, 248–251, 253, 258, 266, 277
Нодье Ш.	135, 205, 237, 238, 252, 277
Овидий (Публий Овидий Назон)	298
Одиберти Ж.	145
Палисси Б.	117–121, 208
Паре А.	91, 207
Парис Г.	146–148, 209
Парменид	200
Пас О.	246, 256, 268, 277, 278
Пасьернак Б.	100
Патокка П.	157
Пельрен Ж.	191, 210
Петижан А.	288, 354–359, 363, 364
Пикар М.	44, 160, 172, 206, 209, 210
Платон	208, 242, 302
Плиний	116
Плотин	242
По Э.	39, 52, 87, 108, 154, 155, 206, 212
Полан Ж.	316, 364, 366
Польм Д.	84, 207
Понталис Ж.-Б.	16, 205
Порфирий	191
Поступальский И.	368
Поуис Дж.К.	281, 284
Прокл	261, 262
Пруст М.	21, 205
Пьер-Кен Л.	315, 364, 366
Пьейр де Мандьярг А.	140, 209, 260, 277
Пэнлеве Ж.	324
Пюэль Г.	115, 208
Рембо А.	49, 53, 83, 148, 149, 157, 206, 207, 212, 316, 322, 323, 353, 363
Рембрандт Х. ван Р.	219
Реневиль Р. де	304, 363
Рильке Р.М.	51, 55, 65, 75, 85, 86, 125, 161, 173–176, 189, 196, 203, 204, 206, 211, 212
Рихтер Ж.-П.	15, 22, 205

Ришар Ж.-П.	15, 87, 207
Робен Ж.	323
Робер П.-А.	102
Робине Ж.-Б.	107, 108, 114
Роденбах Ж.	260, 269, 278
Роллан Р.	98, 208
Роршах Г.	77
Розэльс Ф.	333
Руо Ж.	11
Рупнель Г.	165, 209
Рэмон М.	157, 332, 364
Сад Д.А.Ф. де	285
Санд Ж.	32, 69, 219, 220, 276
Сантуш Л.А.П.	71
Сартр Ж.-П.	125, 126
Сегер П.	67, 207
Сенешаль К.	189
Сен-Мартен К. де	249, 277
Сен-Поль Ру	69–71, 207
Сен Пьер Б. де	259, 277
Сент-Бёв Ш.О.	205
Симонсон Р.	331
Синьоре С.	281, 364
Сирано де Бержерак	136–138, 179
Скуратов Б.М.	211, 367
Сорей А.	257
Спиридаки Ж.	61, 62, 206
Стендаль	234
Стринберг А.	238, 239, 276
Супо Ф.	331, 363
Суриц Е.	211, 212
Сюзини Э.	237
Сюпервьель Ж.	72, 89, 150–152, 164, 174, 189, 207, 207, 209, 210
Тагор Р.	264
Тардые Ж.	184
Тёрье А.	92, 208
Тибодё А.	349, 368
Тири М.	257
Торо Г.Д.	32, 48, 69, 94, 95, 207, 208, 212
Тракль Г.	247
Туссенель А.	93, 94, 208
Тцара Т.	193, 194, 235, 276, 354
Тэн И.	173
Уитмен У.	304
Унгаретти Дж.	122, 123
Уэллс Г.Дж.	313, 341–344, 349, 364
Фавез-Бутонье	144
Фарадей М.	252, 277
Фарг Л.-П.	268, 269, 278, 309, 366
Филипп Ш.-Л.	334, 367
Флобер Г.	321, 348, 364
Фрейд З.	295, 363, 365

Фрейзер Дж. (Фрэзер)	262, 263, 277
Фурье Ш.	94
Хаккетт С.А.	148, 363
Хед Г.	319, 324
Хьюгес	125, 208
Чесельден В.	337, 367
Шамфор С.Р.Н. де	302, 365
Шар Р.	63, 191, 206, 318, 366
Шарапова А.	212
Шарбонно-Лассе Л.	93, 99, 109, 110, 208
Шатобриан Ф.Р. де	95
Шильдер П.	319, 324
Шопенгауэр А.	136, 295
Шуль П.-М.	136, 137
Эдсман К.-М.	248, 276
Эйнштейн А.	324
Эккерман И.П.	248
Элленс Ф.	84, 122
Элюар П.	52, 182, 211, 212, 306, 307, 328, 363, 364, 366
Эмпендокл	242
Эмье Л.	233
Эразм Роттердамский	71
Эстев К.	335, 339, 367
Юиг Р.	11
Юнг К.Г.	19, 23, 38, 89, 104, 205, 206, 212, 240, 241, 276, 351, 364, 368
Якобсен Й.-П.	144
Ямвлих	208
Ясперс К.	198, 199

Содержание

Поэтика пространства. Перевод <i>Н.В. Кисловой</i>	5
Введение	7
Глава I. Дом от подвала до чердака. Смысл хижины	26
Глава II. Дом и мир	52
Глава III. Ящики, сундуки и шкафы	78
Глава IV. Гнездо	90
Глава V. Раковина	101
Глава VI. Углы	124
Глава VII. Миниатюра	134
Глава VIII. Простор внутри нас	161
Глава IX. Диалектика внешнего и внутреннего	182
Глава X. Феноменология круглого	198
 Пламя свечи. Перевод <i>Г.В. Волковой</i>	213
Предисловие	215
Глава I. Прошлое свечи	225
Глава II. Одиночество грезовидца свечи	233
Глава III. Вертикальность пламени	246
Глава IV. Поэтические образы пламени в жизни растений	253
Глава V. Свет лампы	264
Эпилог. Лампа и белый лист	273
 Лотреамон. Перевод <i>М.Ю. Михеева</i>	279
Глава I. Агрессия и поэзия нервов	281
Глава II. Бестиарий Лотреамона	291
Глава III. Человеческое насилие и комплексы культуры	309
Глава IV. Биографический вопрос	318
Глава V. Лотреамон: поэт мускулов и раздирающего крика	332
Глава VI. Комплекс Лотреамона	339
Заключение	354
 Указатель имен. Составитель <i>И.А. Осиновская</i>	369

Гастон Башляр
Избранное:
Поэтика пространства

Корректор: Н.И. Кузьменко, Н.С. Сотникова
Компьютерная верстка: А.Н. Бубнов

Лицензия ЛР № 066009 от 22.07.98
Подписано в печать с готовых диапозитивов 04.11.2003
Гарнитура NewtonС. Формат 60х90 ¹/₁₆. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 23,5
Тираж 1500 экз. Заказ №139

Издательство «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН)
117393, Москва, ул. Профсоюзная, д.82
Тел.: 334-81-87, Тел/факс: 334-82-42
(отдел реализации)

Отпечатано во ФГУП ИПК «Ульяновский Дом печати»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14



Избранное: Поэтика пространства

Гастон Башляр

(1884–1962)

Французский философ, эстетик, исследователь психологии художественного творчества, интерпретатор поэтических текстов.

В истории французской культуры XX века трудно найти аналогичный пример столь глубокого проникновения и в науку, и в поэзию.

Для Башляра наука и поэзия – сферы совершенно равноправные, в поэтике он не сторонник рационализма, а продолжатель неоромантических традиций и направления, связанного с европейским сюрреализмом 30–40 гг.

Башляр оказал значительное влияние на таких теоретиков литературы и эстетиков, как Р.Барт, Ж.Пуле, Ж.П.Ришар, Ж.Старобинский, Ж.П.Вебер, Н.Фрай.

