

**ПОЛЬ
ВАЛЕРИ**

ПОЛЬ ВАЛЕРИ

ЭСТЕТИ-
ЧЕСКАЯ
БЕСКОНЕЧ-
НОСТЬ



Москва

УДК 00
ББК 71
В 15

Перевод с французского и составление
Марианны Таймановой

Оформление обложки Вадима Пожидаева-мл.

В оформлении обложки использован фрагмент картины
Жана-Луи Форена «Закулисье — Симфония в голубом». Ок. 1900

Издание подготовлено при участии издательства «Азбука».

- © М. Е. Тайманова, состав, перевод,
примечания, 2020
- © М. Н. Эпштейн, статья, 2020
- © С. И. Рожин, иллюстрация, 2020
- © Издание на русском языке, оформление.
ООО «Издательская Группа
„Азбука-Аттикус“», 2020
Издательство КоЛибри®

ISBN 978-5-389-15093-5

ТАНЕЦ МЫСЛИ, ИЛИ БЕЗРАССУДНОЕ УПОРСТВО РАЗУМА

КЛЮЧИ К ПОЛЮ ВАЛЕРИ

Сократ: О друзья мои, так что же по сути
есть танец?

П. Валери. Душа и танец

То, что происходит на свете, интересует меня
лишь в связи с интеллектом или по отноше-
нию к нему. Бэкон сказал бы, что интеллект —
это *идол*. Согласен, но лучшего идола я не
нашел.

П. Валери. Кризис духа

Первое, что произнес годовалый Поль Валери, было не «мама» или «папа», а «ключ» (*clef*). И в этом — предзнаменование всего, чем стал Валери для своей эпохи: искателем ключей к французской и мировой культуре, мастером сложнейших шифров и дешифровок, в которых математика оказывалась ключом к поэзии, а танец — ключом к философии.

Поль Валери (1871–1945) — одна из самых многогранных фигур в культуре XX века: поэт, эссеист, мыслитель, драматург. В таком порядке обычно называют основные грани его творчества. Но все поэтическое наследие Валери — всего лишь сто страниц, а одни только «Тетради», его интеллектуальные дневники, насчитывают тридцать тысяч. И еще примерно пять тысяч страниц эссеистики. Валери вообще не придавал особого значения законченным продуктам творчества, будь то стихотворение, эссе, диалог или афоризм. Своим призванием он считал мышление как таковое, труд мысли, которая перешагивает границы не только жанров, но и отдельных завершенных произведений. «Другие люди пишут книги, а я создаю свой ум», — заметил он еще в юности¹.

Именно в таком качестве представлен Поль Валери в этой книге — как мыслитель вне жанровых и тематических границ.

¹ *Valéry Paul. Cahiers. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). Vol. 1, 1973. P. 840.*

Раньше его проза была известна русскому читателю в основном по сборнику «Поль Валери об искусстве»¹. И хотя это собрание текстов, подготовленное и в значительной мере переведенное замечательным поэтом Вадимом Козовым, максимально широко трактовало сферу искусства, все-таки оно было ограничено идеологическим антуражем советской эпохи, которая допускала знакомство с «буржуазной мыслью» лишь в рамках эстетики, исключая политику и метафизику. В настоящем издании впервые столь полно явлен Валери — политический мыслитель и философ европейской культуры, которую он воспринимал как единое целое, как оплот всей западной и мировой цивилизации, ведущей борьбу не на жизнь, а на смерть с силами внутренней дезинтеграции. Валери может считаться одним из духовных отцов той объединенной Европы, которая стала обретать политическое и экономическое очертания уже после его смерти. В этой книге Валери представлен с наибольшей жанровой полнотой (за исключением поэзии) — это воспоминания, диалоги, размышления о методе, литературная, метафизическая и культурно-историческая эссеистика, наконец, афористика и фрагменты, извлеченные самим автором из «Тетрадей», а затем отшлифованные и объединенные в такие циклы, как «Смесь», «Аналекты» и «Мгновения».

* * *

Поль Валери — мыслитель, но не философ. Его занимает сам процесс мышления, а не результат, не развитие определенных идей в систему. Собственно, единственным философом, которого он по-настоящему читал и читал, был Декарт. «*Cogito ergo sum*» («Я мыслю, следовательно я существую»), причем воспринятое буквально, стало для Валери девизом жизни. Факт существования выводится не из показаний органов чувств (которые могут обманывать), а из акта собственной мысли. Для Валери это не только логическое доказательство существования, но сама его жизненная основа — сосредотачивать всю свою волю на том, чтобы пребывать

¹ Издание подготовил В. М. Козовой. Предисловие А. А. Вишневого (Поль Валери об искусстве. М.: Искусство, 1976. 2-е изд. — 1993).

в мысли, и мыслить, чтобы быть. «Прежде всего, Декарт — человек воли. Больше всего он хочет черпать из сокровищницы интеллектуальной жажды и мощи, которую находит в себе, и *не может желать ничего иного*. В этом главный пункт, ключ к картезианской позиции»¹. Перед нами встает образ «фаустовского» человека, который всю силу своей воли обращает на искания разума. Фаустовская тема постоянно звучит у Валери, вплоть до его последнего, объемистого и опять-таки незавершенного драматического опыта «Мой Фауст».

Там, где другие стремятся что-то производить, Валери — Фауст производит сами устремления. Ему важно превратить любую законченную мысль в усилие мысли. Он занят развеществлением бытия, превращением его в процесс мышления, который никогда не должен завершаться². Даже в законченных текстах Валери нагромождает неимоверно длинные и сложные фразы, как будто опасаясь, что точка магически призовет смерть. Мышление ищет пищу в анализе и критике всех установок цивилизации, переиначивая правила, изобретая альтернативы, расчлняя сложное и соединяя простое, — бросает высохшие ветви идей в огонь всепожирающего разума, чтобы поддерживать тепло существования. Каждое утро Валери посвящает самые свежие и вдохновенные часы опытам мышления как обоснования своего бытия. Эти опыты поддерживаются не столько интересом к конкретным темам или дисциплинам, сколько экзистенциальной насущностью самого этого процесса: Валери извлекал из него то наслаждение и находил в нем такую же опору, как спортсмен — в ежедневной тренировке. При этом Валери совершает свои ментальные забеги не ради рекордов, осязаемых ре-

¹ Валери П. Второй взгляд на Декарта (*Valéry P. Œuvres*. Paris: Gallimard, 1957. Vol. 1. P. 842–843).

² Отдельного рассмотрения заслуживают вопросы о воздействии на П. Валери философии «длительности» А. Бергсона и особенно вопрос о параллелях Валери с А. Н. Уайтхедом, который в это же время создает свою философию процесса, где реальность рассматривается не как совокупность объектов, а как последовательность событий. В этом плане мышление есть не что иное, как становление самого мыслителя, сотворение его разума. «Процесс есть не что иное, как сам получающий опыт субъект» — сказано у Уайтхеда в книге «Процесс и реальность» (1929).

зультатов, не ради публикаций и книг. «Вещь, однажды сделанная, немедленно становится действием уже кого-то другого. Таков нагляднейший случай Нарцисса... И я прихожу к парадоксу: нет ничего более бесплодного, чем плодоносить. Дерево не растет, пока оно приносит плоды»¹.

Уже в юности обнаружился необычайный размах интересов и дарований Валери. Он изучает право в университете Монпелье, впоследствии названном его именем, увлекается математикой и физикой, много занимается музыкой. Открывает для себя Гюисманса, Гонкуров, Верлена и, главное, Эдгара По и Стефана Малларме, двух своих главных учителей в литературе. Начинает писать стихи и уже в восемнадцать лет записывает сопутствующие им размышления — в статье «О литературной технике».

В ночь на 4 октября 1892 года во время сильнейшей грозы и бессонницы двадцатилетний Валери пережил экзистенциальный кризис, который определил его писательскую судьбу, точнее, период молчания и безвестности, растянувшийся на четверть века. Одной из причин стала мучительная страсть к случайно встреченной на улице госпоже Р. — романтическая любовь, затмевающая ясность рассудка. «Я утратил свое прекрасное кристальное видение мира... как свергнутый король, я сослан вдаль от себя самого» (из письма ближайшему другу Андре Жиду). В итоге Валери решил покончить со всяческим романтизмом, эмоциональными порывами, со всем тем, что причиняет страдания и мешает четко мыслить, — и отдаться всецело «математике интеллекта». В 1894–1896 годах он создает программные тексты, посвященные методам мышления Леонардо да Винчи и своего воображаемого наставника господина Тэста. В 1898 году, после смерти Малларме, Валери вообще уходит из публичной литературной жизни (за двадцать лет он не напечатал почти ни слова), но при этом продолжает вести свой интеллектуальный дневник. Он обзаводится семьей, поступает чиновником на службу в Военное министерство, много лет служит секретарем у руководителя новостного агентства — и старается по завету стойков

¹ Cited in: *Valéry P. Occasions*. Intro. by Roger Shattuck. Bollingen Series XLV.II. Princeton University Press, 1970. P. XXVI.

«жить незаметно». Это пример того, как дерево растет, не прерываясь на плодоношение. Когда в 1917 году он наконец нарушил свое великое молчание публикацией поэмы «Юная Парка» («La Jeune Parque»), ему было уже сорок шесть лет.

Последний период его жизни был, казалось бы, антитезой предыдущему: возрастающая слава, приемы, приглашения, лекции, избрание во Французскую академию, знакомство с властителями дум всей Европы, в ряду которых он находит почетное место. За это время он написал, помимо эссе и диалогов, множество ритуально-дежурных текстов, которые проносил по всяким достойным поводам, на торжественных мероприятиях, юбилеях, по случаю открытия какого-то заведения или памятника. Он превратился в рупор европейской интеллигенции, чтящей свои ценности и наследие и бросающей вызов варварству фашизма и коммунизма. Но эти тексты были для Валери скорее материальной опорой существования и почетной социальной функцией, тогда как задачу свою он по-прежнему видел в чистом мышлении, универсальном методе, приложимом к искусствам, наукам, религии, политике и повседневности. *Вечерний* Валери, элегантный, остроумный, красноречивый оратор, публичный интеллектуал, желанный посетитель академических аудиторий и светских приемов, друг всего возвышенного и прекрасного, — это всего лишь светская маска другого, *утреннего* Валери, который вставал в пять и с негибимым упорством посвящал лучшие свои часы полному одиночеству и труду всей своей жизни, вообще не предназначенному для публикации. Если вечер он проводил в речах, то утром оттачивал свой ум.

* * *

Валери — это возрождение декартовского рационализма во французской культуре. Но если Декарт стоит в истоке европейского рационализма, то Валери — свидетель истощения этой традиции в модернизме начала XX века, где верх берет иррационализм, питаемый ницшеанской философией жизни, интуитивизмом Бергсона, психоанализом Фрейда и Юнга. Все модернистские движения в искусстве и литературе, включая футуризм, дадаизм, экспрессионизм, сюрреализм, бросают вызов разуму, опираясь на биологический ин-

стинкт, психическое подсознание, мистическую интуицию, волю к власти и т. д. Валери пытается как бы перевернуть этот вектор, развить в себе и привить обществу новый вкус к рациональности. Но сам этот рационализм в эпоху иррациональности приобретает у него гипертрофированные черты. Валери стремится обратить рациональную мысль на все то, что, по итогам модернистской переоценки ценностей, лежит уже за пределом разума: на свободную и бешеную игру жизненных сил — биологических, социальных, эстетических, эзотерических, — и привести их к рациональному объяснению. Каждой такой интерпретацией он бросает вызов господствующему декадентски-анархическому или авангардно-волюнтаристскому вкусу. Это новый Декарт уже после Дарвина, Маркса и Ницше — Декарт, который вынужден быть современником Фрейда, Джойса, Кафки и Пруста и объясняться на их неточном, мифологическом языке, «вправлять мозги» невротически сверхтонченному и вместе с тем культурно одичавшему человечеству.

Этот нео-Декарт и даже гипер-Декарт озабочен тем, чтобы выработанный им метод действовал не там, где настоящий Декарт видел его прямое применение, в философии и науке, — а там, где он встречается наибольшее сопротивление: в искусстве, во всех новейших революциях, от социальной и научной до сексуальной, во всех авангардных порывах и надломах, наконец, в иррациональности самой новейшей истории, которая мировыми войнами и бунтом масс разрушает свое гуманистическое и просветительское наследие.

Все, чего ни касается Валери, превращается в акт мысли. Например, город — это мысль, топографически явленная сама себе. «...Осмысление ПАРИЖА можно сравнить и даже спутать с попыткой осмыслить сам разум. Я представляю себе топографический план огромного города. Ничто лучше, чем лабиринт дорог, не воплощает скопление наших идей, таинственное место для внезапных приключений мысли» («Присутствие Парижа»). Валери пишет об эросе: «Один человек желает плоть, другой — желает желание» («Эрос») — и тем самым мгновенно вносит саморефлексию в святая святых жизни, в инстинкт ее продолжения: ведь отличие человека

от животного в том, чтобы обращать желание на само желание, как мысль обращается на мысль в бесконечной цепи саморефлексии.

«Я был подвержен острому недугу — стремлению к точности. Я довел до предела *безрассудное желание понимать...*» Так в предисловии к «Господину Тэсту» Валери формулирует парадокс, мучивший его до конца дней. Стремление *рассудка* все охватить и расчленить само по себе *безрассудно*. Обычно за манией стоит нечто иррациональное, но бывает и редкая форма интеллектуальной мании — стремление к абсолютной точности, нетерпимость к неясности и бессмыслице. Эта страсть, обычная среди ученых или инженеров, редко встречается у поэтов и гуманитариев. Валери крайне раздражают всякие мистические ссылки на вдохновение, озарение, прозрение и другие подобные истоки творчества — за этим он видит лишь леность ума. «Слова, свидетельствовавшие о немощи мысли: *гений, тайна, глубина...* — определения, пригодные для пустоты, говорящие меньше о предмете, нежели о лице, пользующемся им» («Заметка и отступление»¹). Сам Валери предпочитает четкость математических, оптических, акустических формул даже в отношении к произведениям искусства. Один из героев Валери — художник Дега, «видевший в искусстве лишь некую математическую задачу высшего порядка».

Паскаль мудро заметил, что ничто так не согласуется с разумом, как его недоверие к себе, способность себя ограничить, признать нечто неподвластное разуму, какие-то интуиции, условности, постулаты веры, которые следует принять как исходную данность. Но недаром Валери так недолюбливает Паскаля и превозносит Декарта, предпочитая любым подвигам веры труженичество и мученичество разума. Он презирует легкое, послушное восприятие чувственного блеска мироздания — и вместе с тем до боли в глазах всматривается в этот блеск, пытаясь вывести его законы, прояснить структуру элементарной чувственности и перевести на язык отточенных формул. «Сетчатка глаза должна иметь собственное мнение о свете, о волнообразных явлениях...»

¹ Valéry P. Œuvres. Paris: Gallimard, 1957. Vol. 1. P. 1206.

Как ни парадоксально, Валери привлекают дионисийские начала современной культуры, поскольку именно в ней, в разнуданности природных стихий и исторических страстей, получает наилучшую закалку аполлонический разум, чувство формы и меры.

Любимые темы Валери — море, огонь, танец, движения художественной кисти, речевая жестикуляция, сноровка ремесленника, всплески уличной толпы, все виды неистовства, жизненного напора. Разум слишком легко находит «свое» в математических формулах и законах физики (хотя и они волнуют Валери почти чувственно), но хищный интерес Валери, его «сила воли» состоит в том, чтобы овладеть тем, что разуму внеположно, чтобы распознать «алгебру действий». Он добивается предельной точности в том, чтобы рационализировать каждый жест, каждое движение танца или кисти художника, каждую метафору... И именно поэтому часто оказывается неясен. Стремясь к наибольшей точности, он берет-ся опять и опять объяснять в сугубо рациональных терминах то, что держится на инстинкте, интуиции, привычке, ритуале. Это и есть *гиперрациональность*, к которой через иррационализм современной истории и новейшего искусства движется Валери — якобы возвращаясь к Декарту, а на самом деле удаляясь от него. Как всякий гиперрационализм, он столь же запутывает, сколь и проясняет, он ищет той небывалой ясности, которая оборачивается темнотами, подобно тому как поиск мельчайших частиц материи увенчался законами квантовой неопределенности. Как признается сам Валери, «я точен в отношении вещей, вообще-то, расплывчатых и расплывчат в отношении вещей, вообще-то, точных»¹. В этом и состоит его двойное призвание, поэта и рационалиста: предельно рационализируя все живое, текучее, «расплывчатое», он одновременно поэтизирует, украшает изысканными метафорами и витиеватыми сравнениями самые простые и ясные, почти тривиальные понятия. Валери любит сопротивление материала: истина там, где метод наталкивается на энергию жизни — и овладевает ею, раскрывает симметрию и пропорцию внутри кажущегося хаоса.

¹ Valéry P. Cahiers. Ed. cit. P. 159.

Поэтому, как ни странно, рационализм Валери сближается с магией. Многие его эссе о литературе, например о Гюго, Флобере, Прусте, Малларме, объединяются выводом, что сила этих столь разных титанов — не в реализме и не в психологизме, не в глубоких идеях и высоких идеалах, а в форме, в магии звуков, в совместном действии акустики и семантики. Именно это отделяет Валери от Декарта: если классический рационализм первого предшествовал Просвещению и во многом формировал его, то Валери — это рационалист, но не просветитель, рацию движет его именно туда, откуда бежало Просвещение, — в направлении магии. Разум должен околдовать собой силы природы и общества, без этих магических чар он бессилен, он должен действовать безрассудно. В своем вызове Просвещению Валери борется и с его наследием в XIX веке, с «содержательностью», «поучительностью» и «познавательностью». Ни романтизм, ни реализм неприемлемы для Валери; первый потому, что он рождается из вдохновения, из претенциозного мгновения — и им же заканчивается; второй потому, что он пытается вторить тому, что само по себе временно, и перенимает всю хрупкость и переменчивость исторического бытия, недостойного сохранения, ибо оно само уничтожает себя.

* * *

По многим признакам своего художественного вкуса и теоретической поэтики Валери — современник русской формальной школы, с идеями которой он совпадает порой дословно, хотя и формулирует их несколько позже. Как и В. Шкловский, Ю. Тынянов или Р. Якобсон, он противопоставляет познавательной и описательной функции языка — формо-творческую. «Приходится выбирать: то ли свести язык к единственно передаточной функции некоей системы сигналов, то ли страдать оттого, что некоторые люди используют чувственные свойства языка, чтобы так изощрять его *наличные* эффекты, формальные и мелодические сочетания, подчас вызывая удивление или напрягая ум» («Я говорил порой Стефану Малларме...»). Вот это «вызывать удивление или напрягать ум» и есть то, что формалисты называют остранением, способом вывести вещь из автоматизма привычного узнавания.

«...Приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия... *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно*» (В. Шкловский. «Искусство как прием», 1917). Для Валери этот принцип: «деланье, а не сделанное» — важен применительно не только к искусству и литературе, но и к мышлению, которое наделяется, по сути, той же ролью: затруднять, а не облегчать понимание мира. Все, чем занимается Валери, — это «деланье мысли», а сделанное, «мысль изреченная» для него не важна — не потому, что она ложь, а потому, что это труп мысли. Главный враг Валери — всякого рода легкость, условности, то, что «принято считать», или то, что «само собой понятно». Самое ценное для него в Малларме — «стремление защитить себя — даже в мелочах и элементарных проявлениях духовной жизни — от автоматизма».

И здесь Валери опять-таки исходит из Декарта и вместе тем расходится с ним, поскольку для Декарта критерий истины — ее самоочевидность для разума, тогда как для Валери самоочевидность скорее уводит от истины, точнее, от того, что ему еще дороже, — самого процесса существования, который требует непрерывности, незавершаемости мысли. Валери ищет самого *неочевидного* и как поэт, и как мыслитель, ставя своему мышлению все новые преграды и заставляя его, порой искусственно, спотыкаться на ровном месте. Порой Валери даже вынужден корректировать основной тезис Декарта, утверждая, что мышление и существование подстегают, подстрекают друг друга, но не совпадают. «Я *то* мыслю, *то* существую». И точно так же, возвеличивая цивилизацию, он вынужден признать, что набеги варваров, точнее, проникновение варварства порой укрепляет ее. Строгая палитра рационализма здесь обогащается новыми, кричаще-пестрыми красками.

В этом его расхождение не только с классическим рационализмом, но и с классическим формализмом. Для Валери важна не форма сама по себе, а *трансформация* как проявление силы, которая руководит индивидуальным разумом, но остается непостижимой для него. «Я хочу позаимствовать у мира (видимого) только силы — не формы, а то, из чего мож-

но творить формы»¹. «Свойства преобразования более достойны внимания нашего разума, чем сам предмет преобразования» («Я говорил...»). Здесь Валери пересекается с трансформативной эстетикой О. Мандельштама, для которого формы даются не в статике, а как силовой процесс *формообразования*, особенно наглядный в «Божественной комедии» Данте. «Поэму насквозь пронзает безостановочная формообразующая тяга» («Разговор о Данте»). Мандельштам предлагает представить самолет, из которого в ходе полета вылетают другие самолеты, из тех — третьи... Вот так и форма, чтобы воплотиться, должна порождать все новые формы — это столь же непрерывный процесс, как и мышление. Суть в том, что и для Валери, и для Мандельштама форма сама по себе глубоко содержательна, и в приверженности этому художественному кредо они совпадают почти дословно:

«Как бы мы жгутом ни закручивали концепцию, мы не выдадим из нее никакой формы, если она сама по себе уже не есть форма. Другими словами, всякое формообразование в поэзии предполагает ряды, периоды или циклы формозвучаний...»

О. Мандельштам. Разговор о Данте

«...Сонет показывает нам, что форма способна порождать идеи, — кажущийся парадокс, но и основополагающий принцип, откуда в какой-то мере почерпнул свою чудодейственную мощь математический анализ».

П. Валери. Дега и сонет

Знаменательно, что эти основополагающие эстетические трактаты написаны О. Мандельштамом и П. Валери почти одновременно — в 1933 и 1936 годах. Вообще, если искать каких-то соответствий интеллектуальной стилистике Поля Валери в русской словесности, то это — О. Мандельштам, доводящий до высшего искусства ассоциативную силу мышления. Мандельштам учится у Данте: «Сила дантовского сравнения — как это ни странно — прямо пропорциональна возможности без него обойтись. Оно никогда не диктуется нищенской логической необходимостью. Скажите, пожалуй-

¹ Valéry P. Œuvres. Vol. 2, 1960. P. 69.

ста, какая была необходимость приравнивать близящуюся к окончанию поэму к части туалета — „gonna“ (по-теперешнему — „юбка“...)» («Разговор о Данте»). Вот так и Валери привлекает множество причудливых сравнений и уводящих в сторону метафор — хотя бы той же юбки, которая ассоциируется у него с медузой, которая, в свою очередь, ассоциируется с танцовщицей: «Так огромная медуза, передвигаясь волнообразными толчками, с бесстыдной настырностью задирая и опуская свои украшенные фестонами юбки, превращается в грезу Эроса. Но внезапно, отбросив свои колышущиеся оборки, свои одеяния из разверстых разорванных губ, она иступленно откидывается назад, полностью обнажившись» («Дега. Танец. Рисунок»). Это одна из самых ярких развернутых метафор у Валери — и при этом необязательная: ее сила, как и у Данте в толковании Мандельштама, прямо пропорциональна возможности без нее обойтись.

Нетрудно заметить, что неоклассическая эстетика П. Валери и О. Мандельштама отличается от классического рационализма тем, что все время играет со стихией иррационального, презирает голую «логическую необходимость» и признает над собой власть какого-то иного разума, надличного, по-своему безрассудного и далеко не просветительского. Это рационализм, вброшенный в стихии природы и истории. Наивысший образец зодчества для Валери — это не дворец, опирающийся на твердый фундамент, а корабль, поскольку его основание — подвижная стихия: «...нет более сложной архитектуры, чем та, что воздвигает на подвижное основание движимое и движущееся сооружение» («Взгляд на море»).

Вот почему Валери, наряду с Мандельштамом, может считаться одним из предтеч структурализма 1950–1960-х годов — не столько как научной школы в поэтике, лингвистике, семиотике, сколько как целостного мировоззрения. Хотя структурализм отчасти вышел из русской формальной школы, но сами формы, постигаемые разумом, здесь уже формуются некими бессознательными или сверхсознательными силами, «сверхдетерминациями». Структуры знаковых систем, языка, экономики, истории, психики предзаданы индивиду, так сказать, *бессознательно* формируют его *сознание*. Неда-

ром Поль Валери, вслед за своим учителем Стефаном Малларме, стал излюбленным героем структуралистских исследований, ибо он сам стремится им навстречу, предельно рационализируя поэтическое высказывание — и вместе с тем предельно его усложняя, погружая в материю и магию чистого звучания. Он мог бы сказать о себе то же самое, что говорит о Малларме:

«Чем дальше продвигался он в своих размышлениях, тем явственнее проступал в его творчестве четкий рисунок абстрактной мысли. (...) Подобные устремления сближают его с учеными, углубившими в алгебре теорию форм и символическую математическую логику. Такой подход помогает лучше воспринять структуру языкового выражения, уделяя меньше внимания смыслу или значимости» («Я говорил...»).

Валери предвосхищает новейшую форму рационализма, который ищет в структурах мифа, языка, общества тайных смыслов, которые не помещаются в сознание самого автора, а иронично ускользают от него или ему противоречат. Валери — не торжествующий, а страдающий рационалист, который стремится обратить на пользу разуму все его предыдущие потери, но при этом приходит к какому-то другому уровню разума, чем тот, который прозрачен для индивидуального мышления и действует в рамках знающего себя сознания.

В этом Валери предвещает уже не только структурализм с его идеалом строгой научности, но и постструктурализм с его язвительной критикой рациональности. В каждом завоевании ума Валери видится возможность или даже залог его поражения. «Нам кажется, что мы подчинили себе силы и вещи, но на самом деле любое научное вторжение в природу прямо или косвенно повергало нас в еще большую от нее зависимость, превращая в рабов собственного могущества (и чем лучше мы вооружены, тем более беспомощны)». По мере развития цивилизации она все меньше управляет собой, оказываясь жертвой собственного могущества. Если у великих государственных деятелей прошлого еще могла быть надежда на реализацию далекоидущих планов, то в наше время горизонт предвидения все более сужается — слишком вели-

ко многообразии субъектов, этносов, культур, втянутых в игру исторических сил. «Я часто повторяю: *мы входим в будущее задом наперед...*»

* * *

Валери волнует не только познавательная, но и созидательная функция разума — способность, расчленив мир на четкие элементы, создавать из них небывалое, творить новые миры во всевозможных сочетаниях. Тем, чем был для Мандельштама Данте, для Валери — Леонардо да Винчи: мастером формообразования, учителем конструктивного мышления. Леонардо познает, чтобы изобретать, и для него всякий вызов пониманию — новый толчок для изобретательства. «Если возникает какой-то барьер для понимания, он преодолевает его производными своего разума» («Введение в методы Леонардо да Винчи»).

Почему наш взгляд пленяется морем? Потому что оно предоставляет нам в своем бесконечном волнении все формы возможного, это своего рода универсальный конструктор всего волнистого, волнообразного («Взгляд на море»). Но ум способен к еще большему, чем природная стихия, и Валери, очарованный многосторонностью Леонардо, видит в нем такой океанический ум —

«чудовищный мозг или странное животное, соткавшее тысячи чистых нитей, связующих множество форм. Именно мозг — творец этих загадочных и разнообразных конструкций, инстинкт, в них обитающий. (...) Он ведает секретом создания фантастических существ, которые становятся реальностью; логика, объединяющая их части в единое целое, настолько безупречна, что вселяет в них жизнь и естественность... (...) Он перестраивает все здания; его манят все способы сочетания материалов. Он использует все, разбросанное во всех измерениях пространства: изогнутые своды, стропила, натянутые тугие купола...»

Валери обрел в Леонардо свой образ сверхчеловека, точнее, всечеловека, который, в отличие от героя Ницше, стремится не к власти над миром, а к власти над разумом, над творческой способностью преображать мир. При этом Вале-

ри, вслед за Леонардо, не противопоставляет технический и художественный способы преобразования; для него техника (как, впрочем, и политика) — это разновидности искусства, а искусство, в свою очередь, опирается на технику. Естественные науки в свое время позаимствовали понятие техники у сферы искусств. Греческое «*techne*», собственно, и означает «искусство, художество, мастерство». У Платона и Аристотеля к области «*techne*» относятся врачевание, охота, домостроительство, ткачество, ваяние, пророчество, игра на лире и флейте, искусства управления государством, кораблем и колесницей. Валери никогда не был технофобом, не разделял присущего многим гуманитариям страха перед всемогуществом техники или презрения к ее «бездуховности». Некоторые тексты Валери, такие как «Завоевание вездесущего», «Наша судьба и литература», «Обращение к художникам-граверам», посвящены именно неразрывности исторических судеб искусства и техники и их соразвитию в будущем. Вообще Валери, при всем своем благоговении перед культурным наследием, перед «памятью форм», не чужд футуризма. Он чувствителен к будущему в той же степени, в какой, по его словам, «будущее — это самая осязаемая частица настоящего» («Человеческая природа I»). Валери — не только «фауст», но и «фантаст», коль скоро речь заходит о будущих возможностях техники, не сужающих, а расширяющих сферу создания и восприятия искусства.

Уже во времена Валери музыка, благодаря граммофонной записи и радио, научилась далеко выходить за границы своего актуального исполнения и звучания, окружая человека там и тогда, где он чувствует в ней потребность. Слово превосходящее развитие Интернета и виртуальной реальности, Валери предвидит эпоху, когда все виды художественной деятельности благодаря технике «завоюют вездесущность», то есть искусство будет царить над пространством и временем.

«Произведения станут вездесущими. Нам останется только призывать их, и они будут появляться либо в реальном времени, либо возникать из прошлого. (...) Интересно, мечтал ли когда-либо философ о создании компании по доставке

на дом Чувственной Реальности?.. Мы еще достаточно далеки от того, чтобы таким же образом подчинить себе визуальные феномены. Цвет и рельеф пока еще довольно своеобразны. Заход солнца на Тихом океане, полотно Тициана в Мадриде еще не могут быть воссозданы на стене нашей комнаты так же четко и с той же достоверностью иллюзии, как симфонии. Но это случится» («Завоевание вездесущего»).

По мысли Валери, «художник — существо двойственное, поскольку создает законы и орудия мира действий, чтобы в конце концов построить мир, созвучный чувствам» («Эстетическая бесконечность»). Соответственно, у художника, в широком смысле, два призвания, дополняющие друг друга: *техническое* — создавать орудия действий, и *эстетическое* — посредством этих орудий приводить мир в соответствие с чувствами человека. Отсюда вырастает важное для Валери понятие «эстетической бесконечности», давшее заглавие этой книге. Эстетическое начинается там, где кончается практически-утилитарное, где желание перерастает все способы своего утоления. «Чтобы оправдать слово *бесконечность* и определить его точное значение, достаточно напомнить, что в этой системе *удовлетворение* возрождает *потребность*, *ответ* воскрешает *вопрос*, *присутствие* влечет за собой *отсутствие*, а *обладание* — *желание*». Именно этим эстетические чувства отличаются от обычных, направленных на удовлетворение физических желаний, исполнение практических нужд. Область эстетики — это сами вопросы, желания, бесконечно возрождаемые на все новом уровне, за пределами всех ответов и всякого обладания. Потому бесконечно и развитие техники, то есть тех орудий, которыми осуществляется эта эстетическая потребность.

Политика для Валери — тоже род искусства. Он крайне невысокого мнения о современной политике и особенно политиках, но в то же время признает: «Любая политика предполагает (как правило, не догадываясь об этом) некую идею о человеке, даже выносит мнение о его участии как особой породы...» («Заметки о величии и упадке Европы»). Если передать одним словом политическую позицию Валери, то это аристократизм, с добавлением одной буквы: *артистокра-*

тизм. Представители наивысшего аристократизма — артисты, художники и мыслители, создающие изобилие форм и смыслов. «...Состояние общества должно допускать и сохранять аристократию, наделенную и состоянием, и вкусом, которая осмеливается демонстрировать свою роскошь. И вот в то время, когда все эти условия совпали, родилось искусство сверхизобилия» («Дега. Танец. Рисунок»). Аристократизм Валери не имеет ничего общего с презрением к демократии или к трудящимся. Это демократический аристократизм: если у исторического прогресса есть смысл, то это — превращение всех в аристократов. Известно, что самые простые люди в XX и тем более XXI веке живут несравненно роскошнее, чем короли в XVII или XVIII веке: к их услугам такие чудеса бытового комфорта и технического прогресса, которые и не снились вельможам прежних времен. И точно так же аристократизм, по Валери, — это будущее всего человечества, если оно, в жажде равенства, не захочет совершить обратный рывок, то есть уравнивать всех с пролетариями, навязать каждому уравнительную нищету.

* * *

Уже знакомая нам дилемма: любовь к разуму и цивилизации и растущее сознание их смертности и ограниченности — накладывает трагический отпечаток и на историко-политические размышления Валери. Если с философской точки зрения он был рационалистом в эпоху торжествующей иррациональности, то с исторической — европейцем в эпоху крушения, точнее, саморазрушения Европы.

Среди характеристик, обычно прилагаемых к Валери: французский поэт, эссеист и т. д., — не следует забывать еще одной, по сути столь же важной: европейец. Казалось бы, «французский» уже предполагает это. Но европейство в данном случае означает не географию, а мировоззрение, призвание, профессию, Символ веры. Валери был одним из первых и ярчайших европейцев XX века, живущих и мыслящих судьбами целого континента. Причем единство Европы ему явилось именно в момент ее величайшего кровавого раскола, в годы Первой мировой войны, по окончании которой он написал сделавшее его знаменитым эссе «Кризис духа» (1919).

«Что имеем — не храним, потерявши — плачем». Вот и эссе Валери — это плач по утраченной, растерзавшей себя Европе, осознание того факта, что не только люди, но и цивилизации бывают смертными и что Европа может последовать за Вавилоном и Древним Египтом, ушедшими в небытие. «...Ныне мы видим, что бездна истории достаточно вместительна для всех. Мы чувствуем, что цивилизация наделена такой же хрупкостью, как жизнь». Это острое предчувствие возможной гибели европейской цивилизации в то же самое время (в конце 1910-х годов) выразил Освальд Шпенглер в своем монументальном «Закате Европы». Но то, что у Шпенглера представлено с эпико-историческим размахом, у Валери сжато в несколько страничек лирической медитации, афористически сгущенной и вместе с тем ассоциативно размытой.

П. Валери вновь обращается к судьбам Европы в своей политической и культурософской эссеистике конца 1920–1930-х годов, собранной в книге «Взгляд на современный мир и другие эссе». Впервые изданная в 1931 году, она затем неоднократно дорабатывалась, расширялась, углублялась (издания 1938 и 1945 годов). Это время колебательного равновесия: «Великая война» уже позади, европейские страны мучительно выходят из разрухи и депрессии, но что ждет Европу? Сумеет ли она преодолеть внутренний раскол, стать единым домом для населяющих ее народов и сохранить свое интеллектуальное и моральное достоинство — или противоречия взорвутся еще более сокрушительной бойней и окончательной гибелью цивилизации? Эта дилемма явно или скрыто проходит через всю «политософию» Валери межвоенной эпохи, чередуясь нотами меланхолии и сдержанного оптимизма, впрочем никогда не переходящими ни в апокалиптическое кликушество, ни в апологию европейского супрематизма.

То, что делает Европу Европой, по мысли Валери, — это не те или иные достижения науки, техники, культуры, а всеотзывчивость, способность вбирать в себя достижения других народов, рас, континентов — и делиться с ними, излучать свободу духа и трезвость разума. Но именно то, в чем Европа превосходит другие цивилизации, постепенно сводит на нет

это самое превосходство. Она щедро раздает свои ценности другим континентам: обеим Америкам, Азии, Африке, — которые благодаря своей превосходящей геополитической массе и народонаселению постепенно приобретают первенство в глобальном раскладе сил. Маленькой Европе, географическому придатку огромного азиатского массива, придется в будущем довольствоваться все более скромной ролью в судьбах земного шара. Но в этом и состоит ее морально-культурное достоинство «всемирной закваски»: отдать себя, европеизировать мир, чтобы стать его самоуменьшающейся частицей. И если Европа умрет, то лучшие ее духовные создания обретут вторую жизнь на других континентах, прежде всего в Америке, которая, по убеждению Валери (может быть, слишком прекраснодушному), сбережет наследие Старого Света.

Впрочем, П. Валери не считает, что с Европой покончено, и ее судьбы волнуют его больше, чем остальной мир. Беда Европы в том, что ее интеллектуальное и культурное развитие опережает политическое. Европа — это сильный, творческий дух в ослабленном, раздробленном геополитическом теле. «Европа заметно отличалась от других частей света. И во все не благодаря своей политике, а несмотря на нее и даже вопреки ей, она полностью раскрепостила свой разум, соединила страсть к познанию со стремлением к точности, избрела целенаправленную и действенную любознательность... Однако ее политика оставалась прежней...» («Заметки о величии и упадке Европы»). Это была примитивная политика соперничества наций, безгранично раздувающих свою гордость и воинственность и действующих варварскими методами взаимного устрашения. Валери не устает напоминать о бесплодности национального, как и всякого иного, эгоизма, добавляя к этой практической мудрости и философский аргумент: по мере того как все больше наций и индивидов принимают участие в историческом процессе, его результаты становятся все менее предсказуемыми и все меньше зависят от воли отдельных личностей. «Самые крупные политики, самые великие умы не способны ничего просчитать» («Об истории»). Возрастает роль внешне случайного, непредвиденного в цивилизационных процессах, и никому не дано единолично управлять миром.

Но именно в силу такого растущего разнообразия сил, волеяченных в судьбы мира и Европы, взоры Валери все больше обращаются к родной Франции и особенно к ее сердцу — Парижу. Французская тема занимает огромное место во «Взгляде на современный мир». Это никоим образом не изоляционизм, не проповедь французской исключительности, а скорее, как в речи Ф. Достоевского о Пушкине, надежда на то, что родная страна даст исход европейской тоске и «изречет окончательное слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен» (Ф. Достоевский). На чем основана эта надежда? Нет, не на верности «Христову евангельскому закону», а на опыте величайшего секуляризма — многообразия идей, мировоззрений, образов жизни, которые мирно объединяет в себе Франция, и особенно Париж, способный стать моделью общеевропейского устройства. «...Именно здесь, в горниле самых живых и самых дерзких умов, как бы жаром их слияния, была сплавлена и переплавлена наша нация, самая смешанная в Европе. Именно поэтому Париж — это не просто политическая столица и промышленный центр, важнейший порт и рынок разнообразных ценностей, искусственный рай и святилище культуры. Его исключительность состоит прежде всего в том, что все его свойства в нем смешаны, но не противоречат друг другу» («Присутствие Парижа»). Если Европе суждено постепенно оевропеить мир, то не суждено ли Парижу, даже за счет своего грядущего умаления, постепенно опарижить Европу, внести в нее свое искусство соединять разнородное, придавать живость многообразному, уберегая его от раскола?

Надежда Валери не сбылась при его жизни — та эпоха, когда писался «Взгляд на современный мир», оказалась *межвоенной*. Европа снова была ввергнута в пучину националистических страстей. Но есть символическая правда в том, что Валери, умерший 20 июля 1945 года, успел застать и освобождение Парижа, и освобождение Западной Европы, постепенно сумевшей приступить к строительству общеевропейского дома. Валери может считаться одним из его архитекторов, вдохновителей всевропейского отечества, куда со временем влились и восточноевропейские народы.

Для современного российского читателя «Взгляд на современный мир» представляет особый интерес как напоминание о том доме, в котором и Россия могла бы найти свое место. Фундамент этого дома — не только общее экономическое пространство и свобода передвижений, но и свобода мысли, строгость законов, интеллектуальная честность и любознательность — все то, что Валери понимает как универсальные ценности, которыми Европа готова делиться с миром. Чтение этой политической эссеистики, написанной между двумя войнами, напоминает о том, в каком хрупком мире мы все еще живем, как неустойчиво достигнутое в нем равновесие. Сейчас, когда извне и изнутри Европы учащаются нападки на ее единство, Валери напоминает о том, как важно своевременно гасить вспышки национальных и государственных самолюбий, и это важно, чтобы и наше послевоенное время, которое продолжается уже семь десятилетий, не превратилось в межвоенное.

* * *

Главным своим произведением П. Валери считал «Тетради», которые вел на протяжении полувека. У этого огромного массива записей на самые разные темы нет никакой композиции, нет и не может быть внутреннего расчленения и завершенности. Один перечень разделов, задним числом внесенных уже составителями-публикаторами, может вызвать головокружение: Эго, Гладиатор (об умственном труде), «Я» и Личность, Аффективность, Эрос, Искусство и эстетика, Поэтика, Поэзия, Литература, Эго скриптор (Я пишуший), Психология, Соматика (Тело), Чувствительность, Внимание, Память, Сон, Язык, Биос (Жизнь), Математика, Наука, Время, Человек, История, Политика, Образование, Система, Философия, Сознание, Тета (Бог и религия).

В «Тетрадах» все записи на эти темы идут вперемежку и сплошняком. Валери несколько раз пробовал сам организовать этот материал своих ежеутренних опытов интенсивнейшего мышления, но приходил к выводу, что это разрушит сам принцип мышления как существования. Собственно, асистемность входила в систему его правил: «не писать по

порядку» (ne pas écrire À LA SUITE). Он называл это «дикорастущей словесностью»: «Если производить подбор, она умрет»¹. В «Библиотеке Плеяды» вышло двухтомное печатное издание «Тетрадей» — три тысячи страниц, но это избранное составляет всего лишь одну десятую оригинального текста, который еще только ждет полной публикации. Пока что «Тетради» воспроизведены лишь факсимильным изданием в двадцати девяти томах. В 1987 году начало выходить полное печатное издание, но в двенадцати томах опубликованы лишь записи за первые двадцать лет (1894–1914).

Другой, более компромиссной формой организации этих записей была публикация отрывков в собраниях фрагментов и афоризмов: «Смесь», «Аналекты», «Мгновения». Но в этой форме рвется соединительная ткань мысли, как если бы вместо океанического волнения представляли завитушки отдельных волн. Наиболее адекватным способом публикации «Тетрадей», видимо, остается их воспроизведение в хронологическом порядке в сопровождении подробного понятийно-тематического указателя: соединение дневника и тезауруса. Только в таком виде можно обозначить жанр этого произведения: это жанр самого сознания. Именно над своим *сознанием* работал Валери всю свою жизнь, от первой до последней строки. Конечно, про любое собрание сочинений можно сказать, что это портрет сознания самого автора. Но там это «сознание как целое» заслонено дробностью других жанров, воспринимаемых порознь, в разных литературных традициях: роман, рассказ, стихотворение, драма, очерк... «Тетради» Валери — это как первичный акт творения сознания из ничего, во всей его неразделенности, даже глубинной темноте, обнажающейся именно в момент предельного напряжения разума.

Валери всю свою жизнь работал над методом настолько универсальным, чтобы не страдать от односторонности авторского «я», от его волений, прихотей, предрассудков. Вместе с тем метод Валери всякий раз рождается на глазах, на кончике пера из того предмета, над которым он мыслит, и не

¹ Cited in: *Valéry P. Occasions*. Intro. by Roger Shattuck. Princeton University Press, 1970. P. XXVII.

распространяется в абстрактно-системной форме на другие предметы, но заряжается от каждого из них особым полем ассоциаций. Об эросе Валери мыслит «эротически», о психологии — «психологически», о языке — «лингвистически», но это не отдельные дисциплины, а трансформации одного универсального метода, включавшего и уникальный подход к уникальному. Это не строгая философия, но и не вольная эссеистика, а своего рода *универсика*, которая пытается выразить рациональный принцип каждого явления на его собственном предметном языке.

Валери был убежден, что основные свойства мирового порядка, выраженные категориями относительности, взаимности, симметрии, интерференции, синхронии, периодичности и т. п., присущи самому разуму и позволяют ему создать метод мышления, универсально приложимый ко всему сущему. Если когда-нибудь будет предпринято русское издание «Тетрадей», эпиграфом к нему можно было бы взять строки Тютчева: «Так связан, съединен от века / Союзом кровного родства / Разумный гений человека / С творящей силой естества...» «Тетради» Валери — это торжество чистого метода, точнее, *методичности*, которую он прославлял в ранних своих сочинениях 1890-х годов, особенно во введении в систему Леонардо да Винчи, где она действует в самых разных искусствах и науках, и в цикле «Господин Тэст», где метод уже не прилагается ни к чему постороннему, поскольку он обращен на себя, как мышление о самом мышлении. Если Леонардо — это триумфальная катафатика Метода, его приложимость ко всему, то Тэст — его почти пародийная апофатика, приводящая к чистоте молчания и отрешенности, к неучастию во всем, что способно замутить и скомпрометировать ясность мышления. А «Тетради» — это своего рода слияние катафатики и апофатики. Катафатика относится ко всем способам постижения мира в многообразии его проявлений, в пересечении всех дисциплин. Апофатика относится к самому постигающему, к человеку, сидящему за письменным столом, — мы равным счетом ничего не узнаем о его жизни, о его близких, о том, что происходит за пределами его мышления, которое достигает такой интенсивности, что, кажет-

ся, на бумаге должны проступать вслед за строками и следы тех мозговых нейронов и синапсов, которые излучали эти волны мыслей.

Поучительно сравнить «Тетради» Валери с «Дневниками» Михаила Пришвина, который был всего двумя годами его моложе (1873–1954) и тоже вел свой дневник на протяжении полувека. Валери: 1894–1945, Пришвин: 1905–1954. Дневники Пришвина изданы целиком в восемнадцати томах, в них примерно пятнадцать тысяч страниц, и в них — всё: он сам, и близкие, и соседи, и современники, и каждодневные события, и погода, и литературная жизнь, и общественные нравы. Мысль контекстуальна и событийна, все время выходит в окружающий мир и наделяется множеством практических, жизнестроительных функций: как понять то или иное явление, что предпринять в ответ, как строить отношения с людьми, чего ожидать от государства? Из «Тетрадей» Валери невозможно составить представления о том, кто, когда и где их писал, точнее, здесь есть некое мыслящее Эго, которое обращается к себе как к Субъекту размышлений, совершенно отвлеченных от человеческого и предметного окружения.

Для Пришвина мышление и его запись — опора житейской и социальной мудрости, спасительной в опасных превращениях времени. Время и место жизни Валери тоже были исполнены исторической тревоги, навеванной двумя мировыми войнами. Но задача Валери не в обретении жизненной ориентации, а в том, чтобы взволновать мышление, взнудать его невозможными задачами. У Валери было трое детей, много друзей и собеседников, не миновали его и любовные приключения, но все это оставалось за рамками не только его дневников, но и работ о нем самом. Когда о наследии Валери была уже написана первая сотня книг, среди них не было ни одной биографии — они стали появляться лишь несколько десятилетий спустя после его смерти.

* * *

Валери многого требует от читателя — и не скрывает этого, не пытается облегчить доступ к своим текстам, хотя и вполне осознает, что рискует остаться непрочитанным, по-

скольку общество становится все более массовым и в моде другая установка — нравиться, угождать, развлекать. «Требовать от читателя, чтобы он напрягал ум, добиваясь полного понимания лишь ценой мучительных усилий; настаивать на том, чтобы, выйдя из свойственной ему пассивности, он разделил с вами роль творца, означало бы посягнуть на привычки, леность и неспособность к мышлению» («Я говорил...»). После чтения Валери порой остается ощущение перенапряженности мозга при отсутствии осязаемого результата. Это великолепная гимнастика ума, которая заряжает энергией мысли, широтой и беглостью ассоциаций, но не преследует цель выработки полезных идей. Перефразируя Мандельштама, эссеистика Валери — это клавишная прогулка по всему кругозору европейской культуры.

Насущность Валери для нашего времени становится тем более очевидна, что на рубеже XX–XXI веков мы живем в промежутке между двумя эпохами, каждая из которых по-своему бросает вызов свободе мышления: между веком идеологий и веком искусственного интеллекта. Идеологический заказ и техническая утилитарность задают мышлению четкие императивы и алгоритмы, нацеливают на практический результат — политический или технический. Мы привыкли оценивать интеллектуальные процессы по критерию их результативности: а что отсюда следует? к какому выводу мы пришли? что делать дальше? Инструментальный подход к естественному разуму, как ранее — к естественной среде, приводит к разрушительным последствиям для них обоих. Понадобилось несколько веков эксплуатации природы ради индустриальных целей и «блага человека», чтобы осознать — природа самоценна, она не для «чего-то», а для себя самой. Вот и мышление до сих пор еще представляется большинству служебным видом деятельности, которая обязана пристраиваться к чему-то внешнеполезному. Отсюда привычка делать «выводы», «заключения», «обобщения», извлеченные из самого движения мысли, как ее конечный продукт. XX век, со всеми своими революциями и реакциями, с коммунизмом и фашизмом, войдет в историю как «век идей», ибо все прочие сферы жизни подчинялись их неумолимой псевдологике,

опутывались причинно-следственными связями, стальными цепями посылок и заключений. Идеи — и люди, ставшие их орудиями, — несут ответственность за самые страшные трагедии XX века — мировые и гражданские войны, лагеря смерти, ядерные взрывы, экологические катастрофы, политический террор: одна сторона бытия должна подчиниться другой либо подпасть под уничтожение.

Один из главных уроков Валери: «идеи» должны вернуться в среду целостного мышления, раствориться в его органике. Каждое явление выступает как самоценное, самозначимое и вместе с тем — как образ других явлений, между ними устанавливается не господство — подчиненность, а соответствие, взаимопричастность. Эксплуатация мысли, так же как и природы, грозит саморазрушением человеку как *homo sapiens*. Такова «экология» зрелого разума, который уже не может довольствоваться прикладной функцией жизнеустройства, но обнаруживает себя как самостоятельную реальность, основу бытия, цель которой — не в чем ином, как в ней самой. Еще недавно прозвучало бы кощунственно, если бы не горькие уроки, преподанные нам «прикладным» использованием природы. Вот и мышление открывается нам как самоценная потребность разума, прирожденная ему дыхательная способность. На этот счет замечательно сказано у Марка Аврелия: «Пора не только согласовать свое дыхание с окружающим воздухом, но и мысли со всеобъемлющим разумом. Ибо разумная сила так же разлита и распространена повсюду для того, кто способен вбирать ее в себя, как сила воздуха для способного к дыханию» (Марк Аврелий. «Наедине с собой. Размышления»).

Но еще точнее сопоставить движение мысли у Валери с танцем, отличая его от ходьбы, — это его собственное сравнение... Поэзия отличается от прозы именно кружением, направленностью движения на себя — и если ходьба достигает своей цели, то танец являет лишь формы целесообразности, в соответствии с кантовским определением искусства как *целесообразности при отсутствии цели*. Танец в принципе ни к чему не стремится и никогда не заканчивается, тогда как ходьба достигает своей цели. В этом смысле проза Валери

глубоко поэтична. Это ходьба, переходящая в танец: мысль движется, что-то объясняет, доказывает, переходит от известного к неизвестному, — и вдруг в какой-то момент мы понимаем, что эти ходы мысли — всего лишь жесты в общем кружении танца, который возвращается сам к себе, чтобы еще и еще раз продемонстрировать все те же принципы мироздания: симметричность, периодичность, возвратность, саморефлексивность. Удивительно, куда бы ни двигалась мысль Валери, она в конечном счете переходит в танец, и любые прямые ходы нужны ей лишь для того, чтобы расширить свой круг, чтобы вовлечь в движение танца все эпохи, стили, искусства, науки.

«Танец... представляет собой систему движений, но они заканчиваются сами в себе. Танец никуда не направлен, и если имеет какую-то цель, то только идеальный объект, состояние, наслаждение, фантом цветка, выход за пределы своего „я“, пик жизни, кульминацию, высшую точку бытия... Но как бы ни отличался танец от практических нужд передвижения, обратите внимание на главное, хотя и крайне простое обстоятельство: он использует те же органы, те же конечности, кости, мышцы, нервы, которые участвуют и в ходьбе.

То же относится и к поэзии, которая использует те же слова, формы, тональности, что и проза».

Мысль Валери использует те же понятия, термины, логические ходы, аргументы, риторические приемы, что и философская, общественная, политическая мысль, но здесь она служит танцу. Это не просто проза поэта — это поэзия самой прозы. Противоречие между ними снимается. Проза Валери поэтична не в плане ритмической организации текста или обилия сравнений и метафор, но более глубинно: она вбирает поэзию в самое строение мысли, где рифмуются тезисы, понятия, аргументы, где они соотносятся сами с собой, как в стихах, где ударения равномерно чередуются и звуки вторят друг другу. Кстати, и море, самая любимая стихия Валери, — это тоже танец природы, где ритм задается дыханием ветра, а рифмы — очертаниями волн. И тогда понятно, почему поэзия в узком смысле, стихотворчество занимает коли-

чественно столь малое место в его наследии. Валери нашел способ раздвинуть поэзию вширь, на политику, метафизику, эстетику, историю, филологию. Все это превращается у него в поэзию, все движения мысли складываются в танец.

Если проза Валери — это поэзия, но в отношении всех предметов мысли, которые Валери исследует, — это поэтика. Обращаясь к множеству дисциплин, Валери превращает их в разделы своей универсальной поэтики: поэтика истории, математики, физики, психологии, этики... И конечно, самой поэзии. Валери как бы продолжает классическую традицию аристотелевой «Поэтики», но ее предметом теперь оказывается не только трагедия или лирика, а все науки, искусства, ремесла, образ жизни, законы космоса и истории.

Нет более насущной задачи для нашего времени, чем осознать самоценность естественного разума как раз на пороге создания искусственного интеллекта, который в значительной степени возьмет на себя заботу о практических результатах мышления, о его технических приложениях, — и оставит человеку поэтику мысли. Аристократ, артист, свободный от гнета физического труда, проводит время в гимнастическом зале, нагружая свое тело иным трудом, чем грузчик, пахарь или каменщик, — трудом самообразования, самовоспитания. В конце концов полезные формы физического труда и соответствующие ремесла все больше отходят в прошлое, но гимнастика незаменима во все времена, поскольку сила человека оказывается в ней и субъектом, и объектом приложения.

Такой представляется и судьба естественного разума в эпоху зарождения искусственного — стать художественным, танцующим разумом, постепенно перелагая заботу о практических результатах на интеллектуальные машины. Валери как будто предчувствует это будущее разума, признавая, что на своих наибольших высотах мысль не принесит практической пользы и лишь указывает на особое предназначение человека:

«Паскаль вкладывает в мысль все наше достоинство; но эта мысль, которая нас создает и в наших собственных глазах поднимает над нашим чувственным бытием, — это именно

мысль, которая ничему не служит. Заметим, что наши размышления об истоках вещей, о смерти не приносят пользы нашему организму; более того, мысли столь высокого порядка скорее вредны и даже фатальны для рода человеческого. Самые глубокие наши мысли безразличны для его сохранения и в какой-то степени тщетны по отношению к самим себе»¹.

Этот стоицизм разума, осознание его бесполезности по отношению к рутинным целям природы и истории, не расхолаживает мышления, а придает ему новый импульс мужества и решимости, оттенок героического пессимизма. Работа Поля Валери — это апология и критика самодействующего поэтического разума, исследование его эвристических, конструктивных способностей в отсутствие прямых «функций» и «результатов». Вот почему его так вдохновляют универсализм Леонардо и рационализм Декарта. Если Леонардо — гений художественного и технического воображения, а Декарт — предвестник научной революции в истории мысли, то Валери — предвестник поэтической революции, когда разум сосредоточится на всесторонних, «ренессансных» возможностях саморазвития.

Таков ключ к загадке самого Валери. Что, собственно, он совершил, какой вклад внес в сокровищницу цивилизации? Ни великих произведений искусства, ни научных открытий, ни оригинальной философской системы. Казалось бы, нечего предъявить, кроме нескольких замечательных стихотворений, десятков эссе, многие из которых «на случай», и огромной груды набросков обо всем и ни о чем, в которых мысль, предоставленная самой себе, пытается понять мироздание и свое место в нем.

Мы вступаем в эпоху, когда эта грандиозная по замыслу и скромная по результатам попытка и означает — быть *homo sapiens*, переходным звеном между биосферой и ноосферой. Мысль уже лишена претензий на идеологическое господство и осознает свою ограниченность перед лицом, точнее, надличностью технического разума. Ей остается возделывать

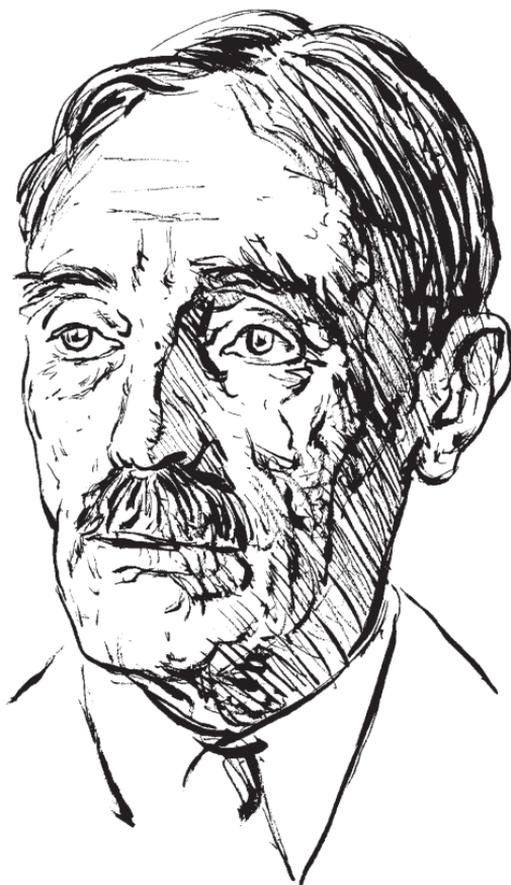
¹ Valéry P. Philosophie de la danse / Œuvres. Vol. 1, 1957. P. 1393–94.

свой сад. «Я создаю свой ум», — писал Валери в юности, но, как оказалось, своим трудом он достигает гораздо большего — создает ум своих читателей. Это смиренно в той же степени, что и самоценно: «чтобы тщательно выработанные чувства, мысли, импульсы превращались в пищу для ума и для души». Так пишет Валери в своем эссе, само заглавие которого звучит как кредо: «Ремесло быть человеком».

Михаил Эпштейн

ПОЛЬ ВАЛЕРИ

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ
БЕСКОНЕЧНОСТЬ



ОБ ИСТОРИИ

КРИЗИС ДУХА¹

Письмо первое

Мы, цивилизации, теперь знаем, что мы смертны.

Мы слышали рассказы о том, что существовали миры, которые полностью исчезли, империи, которые затонули, унеся с собой людей и машины; они погрузились на недостижимое дно веков, похоронив там своих богов и законы, академии вместе с фундаментальными и прикладными науками, грамматики и словари, классиков, романтиков и символистов, критиков и тех, кто их критиковал. Мы прекрасно знали, что вся обозримая земля есть прах и что в пепле сокрыт глубокий смысл. Сквозь толщу истории мы различали призраки громадных судов, груженных сокровищами и богатствами духа. Они не поддавались исчислению. Но в конце концов, все эти потери нас не касались.

Элам, Ниневия, Вавилон — прекрасные далекие названия, и полная гибель этих миров значила для нас не больше, чем их существование. Но *Франция, Англия, Россия...* тоже могли бы быть прекрасными именами. *Лузитания* — еще одно красивое имя. И теперь мы видим, что пропасть истории достаточно глубока и способна вместить весь мир. Мы чувствуем, что цивилизации столь же непрочны, как и человеческие

¹ Все эссе этого раздела, за исключением очерка «Кризис духа», входят в сборник «Regards sur le monde actuel et autres essais» («Взгляды на современный мир и другие эссе»), опубликованный сперва в неполном составе в 1931 г. под заглавием «Regards sur le monde actuel», а затем в 1945 г. уже под полным названием и в окончательном составе.



Эдуар Мане.
Портрет Шарля Бодлера.
Рисунок. Б. г.

жизни. Обстоятельства, из-за которых сочинения Китса и Бодлера могли бы оказаться рядом с произведениями Менандра¹, теперь поддаются осмыслению: достаточно почитать газеты.

*

Но это не все. Злободневный урок еще не усвоен.

Нашему поколению довелось не только узнать на собственном опыте, как по чистой случайности гибнут самые прекрасные и старинные, самые великолепные и гармоничные вещи; но оно еще наблюдало, как в области мысли, здравого смысла, а затем и в области чувств случалось невероятное, внезапно оправдывались парадоксы, вопреки очевидному искажалась реальность.

Приведу лишь один пример: величайшие достоинства немецкого народа породили больше зла, чем извечная ле-

¹ См. примеч. на с. 350.

ность — пороков. Мы видели своими собственными глазами, как сознательный труд, глубочайшая образованность, строгая дисциплина и усердие сопровождали воистину устрашающие замыслы.

Такие ужасы не могли бы произойти, если бы в действие не были пущены эти достоинства. Разумеется, чтобы в столь короткие сроки убить такое количество людей, растратить столько добра, разрушить столько городов, понадобилось применить много знаний, но потребовалось и не меньше *моральных качеств*. Выходит, Знание и Долг теперь попали под подозрение?

*

Итак, духовный Персеполь¹ оказался так же разрушен, как Сузы с их материальными свидетельствами прошлого. Погибло не все, но все почувствовало приближение гибели.

Холодок ужаса пробежал по хребту Европы. Всем своим серым веществом она ощутила, что больше не узнает себя, становится на себя непохожей, что скоро лишится самосознания, накопленного веками преодолимых испытаний, трудом тысяч выдающихся людей, бесчисленными географическими, этническими, историческими преимуществами.

И тогда, словно отчаянно пытаясь защитить свое существование и достояние, внезапно и как-то беспорядочно к ней вернулась память, где вперемешку вновь возникали великие люди и великие книги. Никогда еще, как в военное время, так много и запоем не читали: спросите книготорговцев. Никогда еще так много и горячо не молились: спросите у священников. Мысленно взывали ко всем спасителям, основателям, защитникам, мученикам, героям, отцам отечества, святым героиням, национальным поэтам...

Охваченная тем же умственным расстройством, повинувшись той же тревоге, образованная Европа быстро восстановила свои разнообразные способы мышления: догмы, философии, противоречивые идеалы; три сотни возможных объяснений мироустройства, тысячу и один нюанс христианской

¹ *Персеполь* (др.-греч. Персеполис — буквально: город персов) — столица империи Ахеменидов, построенная в VI–V вв. до н. э., была захвачена Александром Македонским в 330 г. до н. э. и сожжена.

веры, две дюжины тезисов позитивизма — весь спектр интеллектуального света выявил свои несовместимые цвета, озаряя необычными всполохами угасание европейской души. Пока изобретатели спешно пытались отыскать в рисунках и хрониках прошлых войн устройства, способные преодолевать проволочные заграждения, топить подводные лодки и сбивать самолеты, душа разом вспомнила все известные заклинания, поверила в самые невероятные предсказания; искала прибежище, знаки, утешение во всех анналах памяти, в событиях прошлого, в деяниях своих далеких предков. И тогда проснулась тревога, лихорадочно заработал ум, мечущийся взад-вперед между реальностью и кошмаром, наподобие растерянной крысы, угодившей в западню...

Возможно, военный кризис на исходе. Экономический кризис ощутим во всей полноте, но интеллектуальный кризис наименее осязаем и, по сути своей, принимает весьма обманчивые обличья (там, где он протекает, принято утаивать мысли и чувства), поэтому так трудно определить его истинные размеры, его *фазу*.

Никто сегодня не может сказать, что именно завтра умрет, а что уцелеет в литературе, философии, эстетике. Никто еще не знает, какие мысли и формы выражения будут занесены в список потерь, а какие новшества будут провозглашены.

Разумеется, надежда жива и напевает вполголоса:

Et cum vorandi vicerit libidinem
Late triumphet imperator spiritus¹.

Но надежда — это всего лишь недоверие человека к верным догадкам своего разума. Она подсказывает, что любое неблагоприятное заключение *должно считаться* ошибкой мышления. Однако факты безжалостны и говорят сами за себя. Уже умерли тысячи молодых писателей и молодых художников. Утрачены иллюзии европейской культуры, а знания о том, как ее спасти, оказались несостоятельны. Наука смер-

¹ И, победив порок чревоугодия, повсеместно восторжествует дух (лат.). Автор — Аврелий Пруденций Клемент (лат. Aurelius Prudentius Clemens; 348 — после 405 г. н. э.) — римский христианский поэт (из сб. «Катемерион», или «Ежедневник», VII, 199–200).

тельно поражена в своих нравственных притязаниях и словно обесчещена жестокостью, с которой ею пользуются; идеализм с трудом одержал победу, он истерзан и призван нести ответ за свои грезы. Реализм разочарован, побежден, удручен своими проступками и промахами; притязания и отречение равно осмеяны; веры смешаны в станах собственных приверженцев: крест против креста, полумесяц против полумесяца; молниеносные, тревожные и столь жестокие события выбили почву из-под ног даже у скептиков, которые привыкли играть с нашими мыслями как кошка с мышкой, — скептики теряют свои сомнения, обретают их вновь, снова теряют и уже не знают, как направлять ход рассуждений.

Корабль накренился так сильно, что в конце концов упали даже прочно закрепленные лампы.

*

Глубину и размах кризиса духа еще больше усугубляет самочувствие пациента.

У меня нет ни времени, ни сил описывать интеллектуальное состояние Европы в 1914 году. Да и кто бы осмелился набросать эту картину? Тема необъятна, требует разнообразных знаний, бесчисленного количества фактов. Впрочем, когда речь идет о таком сложном предмете, воссоздать прошлое, даже самое недавнее, так же трудно, как изобразить будущее, даже самое близкое; или, вернее, и то и другое одинаково трудно. Пророк и историк зашли в тупик. Туда им и дорога!

Мне нужно только весьма суммарно и поверхностно вспомнить то, о чем думалось накануне войны, — о проводившихся в ту пору изысканиях, о публиковавшихся произведениях.

Если же я опускаю все детали и ограничиваюсь мимолетными впечатлениями, этим *естественным итогом*, который предлагает нам мгновенное восприятие, то я *ничего* не вижу! Ничего, хотя в этом *ничего* заключено очень многое. Физики учат, что, даже если бы глаз был способен выдержать жар раскаленной добела печи, он все равно ничего бы там не увидел — абсолютно ничего. Там нет вариаций яркости, отличающих одну точку пространства от другой. Заключенная там огромная энергия приводит к невидимости, к безличному ра-

венству. Так вот, такое равенство — не что иное, как идеальный беспорядок.

А в чем же состоял беспорядок умственного состояния Европы? Во всех образованных умах мирно сосуществовали тогда самые противоречивые идеи, самые противоположные жизненные принципы и познания. Именно это отличает модерность.

Мне вовсе не претит возможность обобщить понятие модерности и приложить его к некоторым видам существования вместо того, чтобы подменять им понятие *современное/современность*. Есть в истории такие моменты и такие места, куда мы, люди модерности, могли бы достаточно гармонично вписаться, не вызывая любопытства и не бросаясь в глаза как существа чужеродные, провоцирующие возмущение и несовместимые с окружающим. Там, где наше появление вызовет меньше всего сенсации, мы можем чувствовать себя почти как дома. Очевидно, что в Рим Траяна и Александрию Птолемея мы вписались бы легче, чем в другие города, не столь отдаленные во времени, но известные неким единым стереотипом поведения и населенные людьми одной расы, одной культуры и одного образа жизни.

Ну что ж! Возможно, Европа 1914 года дошла до границы этого модернизма. Каждый соответствующим образом развитый мозг стал своего рода перепутьем самых разнообразных суждений, каждый мыслитель — всемирной выставкой идей. Возникали творения разума, насыщенные такими противоречиями и такими противоположными посылами, что напоминали бессмысленную иллюминацию столиц того времени: она слепила и удручала взор... Сколько потребовалось материала, труда, расчетов, столетий, сколько затрачено впустую различных жизней, чтобы устроить этот карнавал и объявить его формой наивысшей мудрости и триумфом человечества?

*

В типичном сочинении того времени, причем даже не из самых посредственных, без труда можно найти влияние «Русского балета», отголоски мрачного стиля Паскаля, многое — от Гонкуров, что-то от Ницше, что-то от Рембо, явное воздей-

ствие общения с художниками, а изредка даже тон научных публикаций, и все это сдобренное чем-то британским, даже не поддающимся подсчету!.. Заметим походя, что в каждой из подобных мешанин всегда найдутся и другие компоненты. Искать их бесполезно: это значит просто повторить то, что я только что сказал по поводу модернизма, и составить для себя всю интеллектуальную историю Европы.

*

И вот с огромной террасы Эльсинора, протянувшейся от Базеля к Кёльну, достигшей песчаных берегов Ньюпорта и болот Соммы, известняков Шампани и гранитов Эльзаса, европейский Гамлет взирает на миллионы призраков.

Но это Гамлет-интеллектуал. Он размышляет о жизни и смерти истин. Ему являются фантомы всех наших ученых споров; он стыдится того, что принесло нам славу; на него давит груз наших открытий и познаний, он не способен вновь вернуться к этому нескончаемому занятию. Он размышляет о том, как скучно возвращаться в прошлое и какое безумство — вечное стремление к новому. Он балансирует между двумя безднами, поскольку миру вечно грозят две опасности: порядок и беспорядок.

Если он берет в руки череп, то это череп какой-то знаменитости. Who was it?¹ Это череп Леонардо. Он изобрел летательный аппарат для человека, но тот не стал в точности исполнять замысел создателя: нам известно, что летающий человек, усевшись на спину исполинского лебедя (*il grande uccello sopra del dosso del suo magnio cesero*)², в наше время использует его вовсе не затем, чтобы сгребать снег с горных вершин и в жаркие дни разбрасывать его по городским мостовым... А вот тот череп принадлежал Лейбницу, мечтавшие

¹ Чей он? (англ.)

² «Большая птица начнет первый полет со спины исполинского лебедя, наполняя вселенную изумлением, наполняя молвой о себе все писания, — вечная слава гнезду, где она родилась». Это написано на внутренней стороне обложки «Кодекса о полете птиц»... Леонардо даже наметил подходящее место для испытаний своего летательного аппарата на горе Монте-Чечеро, недалеко от Флоренции («сесего» по-итальянски — «лебедь»). (Могилевский М. Научный метод Леонардо да Винчи. М.: ЛИА Альбион, 2014. С. 37).

му о всеобщем мире. А этот Канту, который *genuit*¹ Гегеля, который *genuit* Маркса, который *genuit*...

Гамлет толком не знает, что ему делать с этими черепами. Но если он их бросит, останется ли он самим собой? Его ум, наделенный чудовищным даром предвидения, созерцает возможность перехода от войны к миру. Этот переход мрачнее и опаснее, чем переход от мира к войне; все народы охвачены тревогой. «Ну а что будет со мной, с европейским разумом? — говорит он себе. — Что такое мир? Возможно, мир — это такое состояние вещей, при котором природная враждебность людей друг к другу проявляется в форме созидания, а не разрушения, как во время войны. Это период созидательного соперничества, творческой борьбы. Но разве я не устал созидать? Разве я не утратил желания посягать на несбыточное, не злоупотребил хитроумными смесями? Стоит ли отказываться от тяжких обязанностей и высоких притязаний? Должен ли я идти в ногу со временем и поступать, как Полоний, ведь сегодня он редактор крупного журнала? Или как Лаэрт, он подвизается в авиации? А может быть, как Розенкранц, он взял себе русское имя и занимается неизвестно чем?

— Прощайте, призраки! Мир больше в вас не нуждается. Во мне — тем более. Мир, окрестивший прогрессом свое стремление к роковой точности, старается присоединить к жизненным благам выгоды смерти. Пока еще царит некоторая неуверенность, но еще немного — и все прояснится. Мы наконец станем свидетелями чуда: возникнет общество животных, идеальный и заверченный муравейник.

Письмо второе

Недавно я говорил, что мир — это война, в которой проявляются любовь и созидание; иными словами, мир сложнее и запутаннее, чем собственно война, подобно тому как жизнь сложнее и глубже, чем смерть.

Но провозгласить и установить мир труднее, чем его сохранять, — так оплодотворение и зарождение жизни гораздо

¹ Породил (*лат.*).

таинственнее, чем деятельность живого организма, однажды созданного и приспособленного к существованию.

Сегодня весь мир воспринимает эту тайну как последнюю сенсацию; наверное, есть такие, кто должен ощущать себя частью этой тайны, а возможно, сыщется и кто-то другой, наделенный столь сложным и обостренным даром предвидения, что сможет предсказывать ближайшие повороты наших судеб, опережая их ход.

Я лишен таких амбиций. То, что происходит на свете, интересует меня лишь в связи с интеллектом или по отношению к нему. Бэкон сказал бы, что интеллект — это *идол*. Согласно, но лучшего идола я не нашел.

Я думаю об установлении мира, о том, в какой мере оно интересует интеллект и все с ним связанное. Это *неверная* точка зрения, ибо отделяет разум от других видов деятельности, но такое абстрактное действие и фальсификация неизбежны: любая точка зрения окажется неверной.

Возникает первая мысль. Культура, интеллект, основополагающие произведения соотносятся для нас с очень старым понятием — с понятием Европы, но оно настолько устарело, что мы к нему почти не возвращаемся.

Другие части света прославились изумительными цивилизациями, первоклассными поэтами, зодчими и даже учеными. Но ни одна из них не обладала необычным физическим *свойством*: самой интенсивной энергией излучения в сочетании с самой интенсивной способностью *поглощения*.

Все пришло в Европу, и все вышло из нее. Или почти все.

*

Но в настоящее время очень важен один вопрос: сохранит ли Европа свое превосходство во всех сферах?

Станет ли Европа тем, *что она есть на самом деле*, то есть небольшим мысом Азиатского континента?

Или же Европа останется тем, *чем кажется*, то есть драгоценной частью мирового пространства, жемчужиной земного шара, интеллектуальным центром гигантского организма?

Чтобы показать жесткую необходимость такой альтернативы, позвольте мне представить здесь своего рода фундаментальную теорему.

Вообразите планисферу¹ и на этой карте — совокупность обитаемых земель. Они делятся на регионы, и в каждом из них — та или иная плотность населения, люди, обладающие теми или иными качествами. Каждому из этих районов соответствуют природные богатства — более или менее плодородная почва, ценные недра, орошаемая территория, которую легко или трудно оснастить системой транспорта, и т. д.

Все эти свойства позволяют классифицировать регионы, о которых идет речь, таким образом, чтобы в любой момент *состояние Земли, на которой есть жизнь, могло определяться системой неравенства между обитаемыми регионами.*

История каждого следующего мгновения зависит от этого заданного неравенства.

А теперь рассмотрим не эту теоретическую классификацию, а реальную, которая существовала еще вчера. Мы обратим внимание на один выдающийся и вполне известный нам факт.

На высшей ступени этой классификации уже много веков стоит небольшой европейский регион. Несмотря на незначительную протяженность и достаточно скромное богатство недр, он возглавляет список. Каким же чудесным образом? Наверняка чудо кроется в качестве его обитателей. Оно должно компенсировать меньшую численность населения, меньшее количество квадратных километров, меньший объем ископаемых, приписанных Европе. Поставьте на одну чашу весов Индийскую империю, а на другую — Соединенное Королевство. Смотрите: перевешивает чаша с более легким грузом!

Перед нами довольно необычный пример нарушенного равновесия. Но еще более необычны его последствия: *они*

¹ *Планисфера* — изображение сферы на плоскости в нормальной стереографической проекции. Она употреблялась вплоть до XVII в. для определения моментов восхода и захода небесных светил. Обычно представляла координатную сетку, нанесенную на металлический диск, около центра которого вращалась облегчавшая отсчеты алидада. С введением специальных таблиц и номограмм планисфера вышла из употребления.

заставляют нас предвидеть постепенные изменения, происходящие в обратном порядке.

Мы только что предположили, что превосходство Европы должно определяться качеством человека. Я не могу анализировать в деталях это качество, но если говорить обобщенно, то именно пылкое и бескорыстное любопытство, здоровая жадность, удачное сочетание воображения и строгой логики, скептицизм, не затронутый пессимизмом, непобедимый мистицизм... именно они управляют европейской Психеей¹.

*

Один-единственный пример этого духа, но пример первоклассный и весьма актуальный: Греция (поскольку к Европе нужно отнести все средиземноморское побережье: Смирна и Александрия так же входят в Европу, как Афины и Марсель) — Греция создала геометрию. Это было безумной затеей: мы до сих пор спорим о возможности такого безумства.

Что потребовалось, чтобы осуществить это фантастическое предприятие? Заметьте, что до него не додумались ни египтяне, ни китайцы, ни халдеи, ни индийцы. К тому же речь идет о захватывающей аванюре, о завоевании в тысячу раз более ценном и наверняка более романтическом, чем хищение золотого руна. Ни одна баранья шкура не может сравниться с золотым бедром Пифагора².

Эта затея потребовала приложения несовместимых, как правило, качеств. Ей нужны были аргонавты духа, стойкие кормчие, которые не позволят себе ни погрузиться в собственные мысли, ни отвлечься на воспоминания. Их не должны были поколебать ни шаткость двигавших ими мотивов, ни несостоятельность или несчетность выводов, к которым они приходили. Они оказались где-то посредине между черными рабами и какими-то сомнительными факирами. Они невероятно тонко подгоняли доступные всем слова под точные умозаключения, проанализировали сложнейшие логические

¹ *Психея* (или Психе) — в древнегреческой мифологии олицетворение души, дыхания.

² По преданию, у Пифагора было золотое бедро, как метка происхождения от солнечного бога Аполлона (в символике металлов золото — эмблема Солнца).

и зрительные операции и нашли их соответствие некоторым лингвистическим и грамматическим свойствам; они доверились слову и, подобно слепым ясновидящим, последовали за ним в открытое пространство... И само это пространство от века к веку становилось все более насыщенным и захватывающим творением; это происходило по мере того, как мысль начинала лучше владеть собой, приобретала веру в чудеса разума и изначальную мудрость, снабдившие ее уникальными орудиями: определениями, аксиомами, леммами, теоремами, задачами, поризмами¹ и т. д.

Чтобы рассказать об этом надлежащим образом, мне потребовалось бы написать целую книгу. Я хотел только в нескольких словах рассказать об одном из самых характерных проявлений европейского гения. И этот пример, естественно, возвращает меня к моему же тезису.

Я предполагал, что столь долго соблюдаемое неравенство в пользу Европы должно было *само по себе* постепенно смениться на противоположное. Именно это я высокопарно обозначил понятием «фундаментальная теорема».

Как установить такую пропорцию? Возьмем тот же пример — геометрия Греции, и я попрошу читателя проследить влияние этой дисциплины на протяжении веков. Мало-помалу, медленно, но верно она набирает такую силу, что все изыскания, весь приобретенный опыт непреодолимо стараются перенять ее твердую поступь, бережность по отношению к «материи», неизбежную необходимость обобщений, тонкость методов и эту бесконечную осторожность, которая открывает дверь самому отважному безумству... Из этого строго воспитания родилась современная наука.

Но, едва появившись на свет, пройдя испытание и укрепившись благодаря своему практическому применению, наша наука обрела силу власти, стала средством определенно-го рода господства, создающего богатство, превратилась в инструмент эксплуатации ресурсов всей планеты и перестала быть самоцелью и творческим занятием. Знание, слу-

¹ *Поризм* — утверждение, сформулированное в ходе решения какой-либо задачи, и по содержанию своему охватывает намного более широкий круг явлений, нежели тот, к которому эта задача первоначально относилась.

жившее мерилом ценности потребления, стало разменной монетой. Его полезность превратила знание в своего рода *продукт*, востребованный не горсткой весьма уважаемых любителей, а Всеми и Каждым.

Таким образом, этот продукт будет выпускаться в формах все более и более удобных для обращения и потребления; клиентура будет постоянно расти; он станет предметом Торговли, который копируется и производится повсеместно.

В результате неравенство, существовавшее между регионами мира в области механических искусств, прикладной науки, научного потенциала войны и мира, — то неравенство, на котором основывалось европейское превосходство, — постепенно шло на убыль.

Итак, *классификация обитаемых районов мира тяготеет к материальным величинам в целом, элементам статистики, цифрам: население, площадь, природные ресурсы — наконец-то только они определяют это деление участков земного шара.*

А значит, чаша весов, которая перевешивала в нашу сторону, хотя мы и казались легче, теперь начинает потихоньку поднимать нас наверх, словно мы по глупости переложили на другую чашу невидимую гирию, доселе принадлежавшую нам. *Мы безрассудно сделали силу пропорциональной массе!*

*

Впрочем, этот зарождающийся феномен можно сравнить с другим, свойственным любой нации: он состоит в распространении культуры и приобщении к ней все растущего большинства отдельных личностей.

Попробуйте предсказать, чем кончится такое распространение, поразмыслить, должно ли оно непременно привести нас к *деградации*, иначе говоря, попытайтесь решить заманчиво сложную задачу интеллектуальной физики.

Привлекательность этой задачи для пытливого ума прежде всего проистекает из ее сходства с физическим явлением диффузии, но стоит мыслителю внезапно вернуться к первому объекту, как это сходство тут же превращается в глубокое различие, поскольку речь идет о *людях*, а не *молекулах*.

Капля вина, попавшая в воду, слегка окрашивает ее в розоватый цвет, а сама растворяется. Это физическое явление. А теперь представьте себе, что через некоторое время после того, как вино растворилось и вода стала снова прозрачной, мы с изумлением видим: то тут, то там в сосуде образуются капли темного и *неразбавленного* вина...

Этот феномен Каны Галилейской¹ возможен в интеллектуальной и социальной физике. Тогда речь идет о *гении* в его противопоставлении диффузии.

*

Только что мы рассматривали необычные весы, чаши которых не опускались, а поднимались под тяжестью груза. Теперь обратились к жидкой среде, которая словно внезапно переходит от однородного состояния к смешанному, от полного соединения к полному разделению... Таковы парадоксальные образы, которые дают самое простое и понятное представление о том, какую роль в мире — вот уже пять или десять тысячелетий — играет то, что мы именуем *Разумом*.

*

Но поддается ли Европейский Разум — или, по крайней мере, самое ценное из того, что в нем есть, — полному распространению? Могут ли такие явления, как демократия, эксплуатация планеты и выравнивание технологий, предсказывать для Европы *deminutio capitis*² и рассматриваться как безоговорочное решение судьбы? Или же мы располагаем какой-то свободой, чтобы *противостоять* этому угрожающему заговору вещей?

Возможно, мы создаем эту свободу, именно когда ее ищем. Но ради этих поисков нужно на время отказаться от рассмотрения общего и изучать в мыслящем индивиде борьбу личной жизни с жизнью общественной.

1919

¹ Первое чудо, совершенное Иисусом Христом во время брачного пира в Кане, превращение воды в вино.

² Термин римского права, означающий умаление личности или ограничение гражданских прав (*лат.*).

ОБ ИСТОРИИ

История — самый опасный продукт, созданный в лаборатории разума. Ее свойства хорошо известны. Она заставляет мечтать, пьянит целые народы, пробуждает ложные воспоминания, усиливает реакции, берedit старые раны, нарушает покой, подпитывает как манию величия, так и манию преследования, делает нации желчными, высокомерными, невыносимыми и тщеславными.

История может оправдать все, что угодно. Она настойчиво ничему не учит, поскольку заключает в себе все и может подобрать пример чему угодно.

Сколько написано книг под названием «Урок того-то...», «Сведения о том-то...»! Что может быть забавнее, чем читать о событиях, представленных в таких книгах как прогноз на будущее уже после того, как они произошли?

В свете современных фактов угроза поддаться соблазну Истории стала, как никогда, реальной.

Политические процессы нашего времени сопровождаются и усугубляются беспрецедентными по масштабу изменениями или, скорее, *изменениями порядка вещей*. Мир, к которому мы — люди и нации — начинаем принадлежать, лишь *подобие* привычного нам мира. Система причин, вершащая судьбы каждого из нас, отныне охватывает весь земной шар, заставляя его отзываться на каждое потрясение; теперь ни один вопрос не может быть решен в какой-то отдельной географической точке.

История, как ее воспринимали раньше, представляла собой набор параллельных хронологических таблиц, изредка соединенных то там, то здесь случайными поперечными линиями. Попытки синхронизации не приносили результатов, разве что лишний раз демонстрировали свою бесплодность. То, что происходило в Пекине во времена Цезаря или на берегах Замбези при Наполеоне, происходило на другой планете. *Гармония* в истории уже невозможна. Все политические темы перепутаны, и каждое событие немедленно приобретает множество параллельных и взаимосвязанных значений.

В этой новой среде политика Ришелье или Бисмарка постепенно теряет свой смысл. Понятия, которыми они оперировали в своих расчетах, соблазны, которыми тешили амбиции своих народов, силы, на которые полагались в своих рассуждениях, уже ничего не значат. Главной задачей политиков было, а кое для кого остается и по сей день, *приобретение территорий*. Применялась сила, у кого-то отбирали эту вожделенную землю, и этим все сказано. Но те, кто видит здесь лишь действия, ограничивавшиеся переговорами, за которыми следовало противоборство, а затем соглашение, в будущем воздержатся от неизбежных обобщений, как например: *ничто теперь не может происходить изолированно, обязательно должен вмешаться весь мир* или — теперь нельзя будет ни предсказать, ни описать *прямые* последствия того, что будет предпринято.

Все искусство великих правительств прошлого окажется бессильным, неспособным к действию или просто *непригодным* на нынешней разросшейся, разветвившейся взаимосвязями арене политических событий. Нет такого гения, такой сильной личности, такого мощного интеллекта, таких традиций (даже британских), которые могли бы отныне похвалиться тем, что способны одолеть или переделать на свой лад государство и реакции сообщества людей, которым уже не подходят ни старая *историческая геометрия*, ни старая *политическая механика*.

Европа навела меня на мысль о предмете, который внезапно оказался перенесен в более сложное пространство, сохранил все знакомые свойства и с виду, похоже, ничуть не изменился, теперь зависит от совсем иных *связей*. В частности, возможные предсказания, традиционные расчеты стали теперь еще более бессмысленны, чем прежде.

Результаты последней войны¹ показывают нам, что события, которые в прошлом *в силу своих решений* надолго определили бы лицо и ход общей политики, всего несколько лет спустя из-за смены многочисленных партий, расширения территории, усложнения интересов оказались как бы лишены

¹ Война 1914–1918 гг. (Здесь и далее курсивом даны примечания автора.)

энергии, обескровлены или противоречивы, судя по их непосредственным результатам.

Нужно ожидать, что подобные перемены станут нормой. Чем дальше идем мы вперед, тем сложнее и менее предсказуемы будут последствия, тем меньше будут отвечать нашим предвидениям политические операции и даже применение силы, иначе говоря, действия прямые и очевидные. *Величины, площади, реальные массы, связи между ними, невозможность локализации, мгновенность реакции вызовут к жизни политику, в корне отличную от нынешней.*

Поскольку причины не позволяют логически вычислить следствия и, более того, даже вступают с ними в противоречия, то, вероятно, отныне станет неразумным, опасным и просто бессмысленным *стремиться* к какому-то событию, провоцировать его или, напротив, мешать ему состояться; возможно, политический разум откажется от привычки *мыслить событиями*, которую развивала и поощряла в нем история. Это не значит, что больше никогда не будут случаться события и *великие моменты*; их еще предстоит превеликое множество! Но те, кто обязан их ждать, готовить или предотвращать, поневоле постепенно научатся не бояться их последствий. Чтобы вызвать то или иное действие, уже будет недостаточно соединить желание и силу. Ничто так не пострадало от последней войны, как притязания на предвидение. Но ведь на нехватку исторических знаний мы никогда не жаловались, не правда ли?

1927

ЗАМЕТКИ О ВЕЛИЧИИ И УПАДКЕ ЕВРОПЫ

В Новое время ни одной державе, ни одной империи Европы не удалось дольше полувека продержаться на достигнутой высоте, распоряжаться прилегающим к ней пространством, ни даже сохранить свои завоевания. Здесь потерпели поражение самые великие, и даже самые удачливые политики привели к гибели свои народы. Карл V, Людовик XIV, Наполеон, Меттерних, Бисмарк — средняя продолжительность сорок лет. Без исключения.

*

Европа имела возможности подчинять и властвовать, предписывать остальному миру действовать во имя европейских целей. У нее были на то и несокрушимые средства, и люди, их создавшие. Намного ниже стояли те, кто распоряжался ею. Они жили прошлым: ничего другого они не умели. И условия для этого тоже остались в прошлом. Европейская история и политические традиции; деревенские, приходские, рыночные распри; зависть и злоба соседей. И в результате — узкий кругозор, ограниченность, доставшиеся в наследство с тех самых пор, когда Европа была столь же невежественна и обладала не большей властью, чем другие регионы земного шара. Она пропустила редкий счастливый случай, о котором даже не подозревала в благоприятное для этого время. Кажется, только Наполеон предчувствовал то, что должно было произойти, и знал, как следовало бы поступить. Он мыслил масштабами современного мира, не был понят и объявил об этом. Но он пришел слишком рано, еще не подоспело время, его возможностям было далеко до наших. После него снова принялись подсчитывать гектары соседа и мыслить сегодняшним днем.

Жалкие европейцы предпочитали играть в арманьяков и бургиньонов¹, нежели возложить на себя ту великую вселенскую роль, которую сумели веками удерживать римляне. Их численность и средства несопоставимы с нашими, но даже в куриных потрохах² они умудрялись находить больше точных и плодотворных мыслей, чем во всех наших политических науках, вместе взятых.

Европа будет наказана за свою политику; она лишится вин, пива, ликеров. И многого другого...

¹ Война арманьяков и бургиньонов (*фр. La guerre civile entre Armagnacs et Bourguignons*) — гражданская война на территории Франции между феодальными группировками арманьяков и бургиньонов, протекавшая с 1407 по 1435 г. на фоне Столетней войны и конфликтов, к которым привел Великий западный раскол.

² Жрецы — гаруспики (от *этр. harus* — внутренности и *лат. specio* — наблюдаю) — в Древней Этрурии, позже в Древнем Риме гадали по внутренностям жертвенных животных.

Европа явно надеется, что ею будет управлять американская комиссия. К этому ведет вся ее политика.

Если мы сами не можем избавиться от своей истории, то в этом нам помогут счастливые народы, у которых ее нет или почти нет. Именно счастливые народы наделят нас своим счастьем.

Европа заметно отличалась от других частей света. И все не благодаря своей политике, а несмотря на нее и даже вопреки ей она полностью раскрепостила свой разум, соединила страсть к познанию со стремлением к точности, избрела целенаправленную и действенную любознательность; она неустанно искала поддающиеся точному сравнению и взаимодополняющие результаты, а затем создала свод законов и эффективное судопроизводство. Однако ее политика оставалась прежней; из всех богатств и возможностей, о которых я упоминал, она заимствовала лишь те, что требовались для укрепления этой примитивной политики, для того чтобы снабдить ее самым устрашающим и варварским оружием.

И тогда возник контраст, разница, удивительный диссонанс между двумя состояниями ума, которые проявлялись в зависимости от того, на что он был направлен: занимался ли он своим бескорыстным делом, апеллируя к строгому, критичному, глубокому сознанию, или обращался к политике. Казалось, на долю последней выпало все самое мелкое, негативное и не заслуживающее внимания: инстинкты, идолы, воспоминания, сожаления, притязания, бессмысленные восклицания и непостижимые смыслы — все то, от чего не только отказались, но что просто не переносили ни наука, ни искусство.

Любая политика подразумевает (как правило, не догадываясь об этом) некую идею о человеке, даже выносит мнение о его участии как особой породы: целая метафизика — от самого примитивного сенсуализма до самой разнузданной мистики.

Представьте себе, что вас наделяют неограниченной властью. Вы порядочный человек и хотите сделать все как можно лучше. Вы не витаєте в облаках, ваш ум способен трезво оценивать факты, сопоставлять их, и, помимо всего прочего, вы полностью независимы, находитесь в таком высоком и исключительном положении, когда ваши личные интересы сведены к нулю или ничтожны по сравнению с предоставленными и доверенными только вам возможностями. Вас даже не приводит в замешательство то, что смутило бы любого другого, — возложенные на вас ожидания. Вас не волнуют и не удручают связанные с вами высокие надежды.

Хорошо! И что же вы собираетесь сделать? Что вы сделаете СЕГОДНЯ?

Существуют победы *per se*¹ и победы *per accidens*².

Мир — это скрытая, безмолвная, непрестанная победа возможных сил над вероятными притязаниями.

Настоящий мир может наступить только тогда, когда все люди будут довольны. Иначе говоря, настоящий мир бывает редко. Есть только периоды действительного мира — это не война, а лишь временное соглашение.

Единственные договоры, на которые можно было бы полагаться, — это договоры, заключенные без политической подоплеки.

Все, что делается под благовидными предложениями, по сути, лишено будущего.

Большое достижение, если удается навязывать свою волю противнику. Такое иногда случается. Но эта воля может оказаться роковой. Самое сложное, как мне кажется, определить истинные интересы нации, которые не следует смешивать с ее желаниями. Исполнение наших желаний не всегда спасает от поражения.

¹ Само по себе, в чистом виде (*лат.*).

² Случайно, по воле случая (*лат.*).

Война, исход которой зависит только от неравенства сил противников, — это приостановленная война.

Действия всего нескольких человек имеют для миллионов людей такие же последствия, как для всех смертных, вместе взятых, — грубое вмешательство в их среду обитания. Подобно тому как природные катаклизмы вызывают град, тайфун, эпидемии, так и плоды умственной деятельности влияют на миллионы людей, большинство которых воспринимают их столь же покорно, как причуды небес, морей, земной коры. Ум и воля, воздействующие на массы как разящая без разбора природная стихия, — именно это и именуется политикой.

Нации

Не так-то легко сформулировать, что же называется нацией. Самые простые и очевидные ее признаки ускользают от местных жителей, которые не воспринимают то, что постоянно находится у них перед глазами. Наблюдающий за ними иностранец вглядывается излишне пристально и не может уловить тайну общности миллионов людей — их близкое сходство или малозаметное внешнее соответствие.

Итак, существует две возможности ошибиться по отношению к данной нации.

Прежде всего, не так-то легко представить себе нацию в целом. Ум теряется в многогранности ее определений, не зная, какое именно принять. Стоит остановиться на какой-то подходящей формуле, как тут же в голову приходят исключения, которые по забывчивости не были приняты в расчет.

Эта мысль столь же привычна сознанию и присуща чувствам, сколь сложна и неопределенна для размышления. Но то же самое можно отнести и к другим важнейшим понятиям. Мы с легкостью рассуждаем о праве, расах, собственности. Но что есть право, раса, собственность? Мы знаем это и в то же время совершенно не знаем!

Таким образом, первостепенные понятия, абстрактные и вместе с тем жизненно важные, которые так настойчиво и прочно завладевают нами; все термины, порождающие в умах народов и государственных мужей мысли, проекты,

заклучения, решения, от которых зависят судьбы, благоденствие или бедствия, жизнь или смерть, — все это, если хорошенько вдуматься, всего-навсего расплывчатые и недостойные нашего ума символы... Но тем не менее, когда в разговорах люди оперируют такими размытыми категориями, они прекрасно понимают друг друга. Значит, в целом эти понятия ясны и достаточны для общения, но отдельному сознанию кажутся туманными и противоречивыми.

Нации чужды друг другу, как и люди, различные по характеру, возрасту, вере, нравам и потребностям. Они с любопытством и тревогой вглядываются друг в друга, усмеваются, гримасничают, приходят в восторг от какой-то мелочи и стараются перенять ее, игнорируя целое, умирают от зависти или проникаются презрением. И хотя иногда их желание общаться и прийти к взаимопониманию вполне искренне, но если что-то не складывается, то неожиданно их контакты непременно прервутся. На каком-то уровне возникает совершенно непонятный предел для общения, столь длительный и глубокий, что его невозможно преодолеть.

Не одна нация втайне убеждена, что сама по себе и по своей сути она-то и есть истинная нация, избранная для вечного будущего, и в каком бы состоянии на тот момент она ни находилась, пусть даже обреченная на прозябание или слабость, но только она единственная вправе претендовать на самую высокую награду — на те достоинства, которые сама же себе приписывает. Каждая нация апеллирует к прошлому или возможному; ни одна из них не любит воспринимать свои неудачи как законное наследие.

В зависимости от того, по каким параметрам одна нация сравнивает себя с другими — по протяженности территории, численности населения, материальному прогрессу, нравам, свободам, общественному порядку или по значимости произведений искусства, творений разума, а возможно, даже просто сопоставляя воспоминания и надежды, — она всегда найдет, чем превосходит остальные. В этой вечной игре никто не раскрывает до конца своих карт. Разве что есть карты подлинные, а есть — воображаемые. У одних наций на руках лишь козыри, оставшиеся от Средних веков или Антично-

сти, — то, что уже мертво или обесценено; другие делают ставки на свое искусство, красоту ландшафтов, местную музыку, изящество, благородство истории, все это они швыряют на сукно рядом с реальными тrefами и пиками.

У каждой нации есть свои основания — настоящие, прошлые или будущие — считать, что ей нет равных. Но это действительно так. Для умозрительной политики и впрямь невозможно сравнить эти крупные индивидуальности, которые соприкасаются и влияют друг на друга лишь своим характером и внешними возможностями. Но главное — то, что их составляет. Их принцип существования, внутренние связи, которые сводят между собой отдельных представителей народа и целые поколения, — у всех наций разные. Ими могут быть раса, язык, территория, воспоминания, интересы, которые по-иному образуют национальную общность организованной агломерации людей. Глубинные основания для такого объединения могут полностью отличаться друг от друга.

Нужно напомнить растущим нациям, что нет в природе такого дерева, пусть даже посаженного в лучшую почву, в самом ярко освещенном месте, которое могло бы бесконечно расти ввысь и вширь.

1938

АМЕРИКА, ПРОЕКЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО УМА

Вы любезно попросили меня прокомментировать для читателей «Sintesis» фразу, которая имеет отношение к Америке и приводится в моей книге «Variété»¹. Мне кажется, интереснее и понятнее будет выразить здесь более общее мнение, которое само по себе приложимо к Америке.

Если современный мир избежит полного и окончательного крушения всех ценностей, созданных столетиями всевозможных проб и ошибок, и если (уж не знаю, после каких потрясений и превратностей) он добьется политического, эко-

¹ Valéry P. Variété. P.: Gallimard, 1924.

номического и культурного равновесия, то, возможно, разные районы земного шара вместо того, чтобы противостоять друг другу из-за всякого рода несхожестей, соединятся именно благодаря им. Они смогут оставаться сами собой именно потому, что будут свободнее и разумнее участвовать в общем деле жизнеустройства. Скажем, нации перестанут создавать и развивать искусственные индустрии, существующие исключительно за счет субсидий и протекции. Впрочем, само деление обитаемых территорий на политически обусловленные нации представляется чисто эмпирическим и может объясняться с исторической точки зрения. Это деление неестественно, поскольку линия, нанесенная на карте и на земле и представляющая собой границу, зависит от различных случайных обстоятельств, закрепленных договорами. Во многих случаях эта замкнутая линия имеет причудливые очертания: разделяет похожие страны, но объединяет весьма отличные друг от друга и вносит в отношения людей трудности и осложнения; их не только не могут разрешить возникшие из-за этого войны, а, напротив, могут лишь породить все новые и новые столкновения.

Самое любопытное в этом историческом и традиционном определении наций состоит в том, что современный подход к объединению людей в нации — это чистый антропоморфизм. Скажем, одна нация отличается правами на независимость и собственность. Она владеет, приобретает, продает, борется, старается жить и процветать за счет других, ревнует, гордится, бывает богатой или бедной; она критикует других; у нее есть друзья и недруги, есть расположенные к ней нации; у нее проявляются или полностью отсутствуют склонности к искусству. В целом, все вышесказанное скорее относится к людям, чем к нациям, но именно им по стародавней привычке все упрощать мы и приписываем чувства, права и обязательства, положительные свойства и недостатки, волеизъявления и ответственность.

Нет необходимости анализировать следствия такого соотнесения групп людей с отдельными конкретными личностями.

Но современное переустройство земного шара продолжается, и новая система существования, которая должна была бы

соответствовать этим огромным изменениям, наталкивается на описанную мною политическую структуру. Обрисуем в двух словах основные черты той трансформации, на которые я указывал в моей книге «Взгляды на современный мир»¹.

Прежде всего, вся земля заселена: *не осталось свободных пространств*. Кроме того, нужно учитывать *все возрастающее техническое равенство народов* и, соответственно, последующее уменьшение преимуществ отдельных наций европейского типа. Далее, не забудем о все растущей потребности в физической энергии и, как результат, в веществах, производящих ее путем обработки (уголь, нефть). И наконец, речь идет о быстром и фантастическом росте средств связи.

Все это с каждым днем утверждается, распространяется, набирает силу и существует бок о бок с тяжким наследием старого мира и старой и неуклюжей политики. Из-за этого чудовищно возрастает вероятность конфликтов. Мировое равновесие сильно нарушено. Никто теперь не может похвастаться, что обладает даром предвидения. Самые крупные политики, самые великие умы не способны ничего просчитать. Одно неожиданное изобретение может завтра изменить все предпосылки экономического или военного могущества.

Таким образом, с одной стороны, примитивные и антропоморфические концепции; национальные, независимые и имущественные особенности искусственно поделенных территорий. С другой — все возрастающая взаимосвязь регионов, необходимость в обмене и равновесии, неизбежные техническая и экономическая зависимость друг от друга. В современной войне, когда один человек убивает другого, он убивает либо производителя того, что сам потребляет, либо потребителя того, что сам производит.

Бессмысленно описывать печальные последствия такого состояния дел. Несчастливая Европа находится во власти торжества неприкрытой глупости, доверчивости и жестокости. Вполне возможно, что наша древняя и богатейшая культура за несколько лет полностью деградирует. Двадцать лет назад я писал: «Мы, цивилизации, теперь знаем, что мы смерт-

¹ Речь идет о первом, неполном издании книги «Regards sur le monde actuel» (P., Stok, 1931).

ны...»¹ Все, что произошло с тех пор, лишь приблизило смертельную опасность, о которой я предупреждал.

Теперь перейдем к Америке. Всякий раз, когда мои мысли о Европе становятся излишне мрачными и я прихожу в полное отчаяние, проблеск надежды я вижу, вспоминая о Новом Свете. Европа направила в обе Америки свои важнейшие послания, плоды своего ума — самое положительное из того, что она открыла и что в наименьшей степени подвержено искажению при передаче. Произошел подлинный «естественный отбор», который заимствовал у европейского ума продукты, имеющие универсальную ценность, тогда как все наиболее стандартное и принадлежащее истории осталось в Старом Свете.

Я не говорю о том, что все лучшее пересекло океан, а все, что похуже, застряло на этом берегу. Иначе это уже не было бы естественным отбором. Я говорю о том, что все, способное жить под чужим небом, вдали от родного, перекочевало по ту сторону океана и укоренилось на неосвоенных, по большей части, землях.

Ну и чтобы подвести итог, рассмотрим два соображения, логически вытекающие из крайне суммарных предыдущих замечаний.

Прежде всего, на американской земле живут поколения, сохранившие следы предшествующей, и притом разнообразной, жизни. Вполне вероятно, что вследствие контакта и проникновения туда европейских факторов в один прекрасный день возникнут какие-то весьма важные ответные действия. Не удивлюсь, например, тому, что могут появиться очень удачные гибриды, если, например, наши эстетические идеи впишутся в могучее естество самобытного мексиканского искусства. Прививка будет заключаться в привнесении в искусство самых плодоносных методов. Нужно признаться, что любое классическое искусство и есть результат такой прививки.

Вторая мысль совсем иного рода. Если Европе суждено увидеть, как погибает или приходит в упадок ее культура, ес-

¹ «Кризис духа».

ли наши города и музеи, памятники и университеты будут разрушены в пламени войны, подготовленной по всем правилам науки, если существование мыслителей и творцов станет невозможным или ужасным из-за жестоких политических или экономических обстоятельств, то единственное утешение и надежда будут заключаться в замыслах наших произведений, в памяти о наших трудах, а имена самых великих наших людей не будут преданы полному забвению, как если бы их вообще никогда не существовало, и в Новом Свете найдутся умы, в которых обретут вторую жизнь некоторые замечательные создания несчастной Европы.

1938

ПО ПОВОДУ ДИКТАТУРЫ

Любая политика, даже самая примитивная, предполагает какое-то представление о человеке и какое-то представление об обществе. Нарисовать себе картину общества — срок его существования, его сплоченность, защищенность от внешних или внутренних причин коррупции — можно лишь с помощью наших знаний о материальных системах или живых существах и о том, как они функционируют. Мы более или менее сознательно пользуемся научными и не слишком научными представлениями о машинах или организмах — сложных соединениях, которые мы создаем или мыслим конечными. Танк или военный корабль; рычаги, силы, винтики или же действия, координация, опасности, способы исцеления, подъем и упадок — все это упоминается только в контексте каких-то связей и событий, зависящих от огромного числа людей.

Образы стоят только того, чего они стоят (но как прикажете размышлять, не прибегая к ним?). Они вносят представление о порядке и хаосе, о хорошей и плохой работе и таким образом позволяют нам судить и критиковать либо структуру предполагаемого механизма, либо человека или людей, которые, казалось бы, контролируют или управляют им. (Здесь могут возникнуть великие иллюзии относительно масштабов

и реальности политической власти — о власти этой Власти: чем дальше от нее находишься, тем она кажется могущественнее и прочнее.)

Однако иногда и почти везде случается так, что обстоятельства заставляют нас опасаться за существование машины или организма, о которых идет речь. Ошибки в создании, просчеты в управлении или события, которым власть не в состоянии сопротивляться, нарушают порядок, создают угрозу благосостоянию или жизни ее представителей. Они констатируют, что ничего не работает и ничего не делается, что опасность возрастает, ощущение бессилия, неизбежного краха приближается, усиливается и крепнет, — и в конце концов каждый чувствует себя пассажиром тонущего корабля...

И тогда непременно в умах формируется мысль, идущая вразрез с действительностью, — свежая мысль о разобщенности, неразберихе, нерешительности... Эта «мысль, идущая вразрез...» наверняка воплощается кем-то. И этот кто-то пускает ростки во всех и в каждом.

Подобно тому как голод рисует в воображении аппетитные блюда, а жажда — желанные напитки, так и нетерпеливое ожидание кризиса, предчувствие опасности создают потребность наблюдать, как функционирует власть, осознавать разумность этого управления, а также развивать у большинства граждан ощущение необходимости мощных, быстрых, решительных действий, свободных от препон условности и любого пассивного сопротивления. Такая деятельность может исходить только от одного человека. Только в одной-единственной голове могут возникнуть и сосуществовать ясное видение целей и необходимых для этого средств, способы преобразования понятий в решения и полная их координация. Существует своего рода одновременность и соответствие факторов, определяющих людские мнения и нечто наподобие решающей силы в вынесении резолюций, которые никогда не находят поддержки законодательного большинства. Таким образом, если учреждена диктатура, если Единственный берет власть, то управление государственными

делами будет свидетельствовать о продуманной и напряженной воле, а стиль конкретного человека будет заметен во всех правительственных актах, тогда как государство, безликое и беззвучное, будет проявлять себя лишь как нечеловеческая сущность, абстрактная эманация статистического или традиционного происхождения, действуя либо по заведенному шаблону, либо наугад.

В действительности, как должно быть радостно (примерно так чувствует себя зритель во время захватывающего спектакля) соединять мощь власти с желанием дать возможность народу исполнить то, что замышлялось без его участия; а иногда самому изменять, причем надолго, характер нации — так когда-то изменил деятельную душу Англии самый глубоко мыслящий из всех диктаторов — Кромвель, чудовище и чудо в глазах Паскаля и Боссюэ.

*

В конце концов, только диктатор обладает полнотой власти. Он присваивает себе все ценности, подгоняет все мнения под свои собственные. Убежденный в единственной правильности и точности своей мысли — поскольку в тот момент, когда общество пребывало в растерянности и волнении, эта мысль оказалась самой смелой и удачной, — он превращает остальных индивидов в проводников этой мысли. Он потеснил немощный или гнивающий режим, выгнал недостойных или неспособных, а вместе с ними устранил законы или нравы, порождавшие сумбур, промедление, ненужные проблемы, истощавшие энергию государства. И среди этих разрозненных действий он изгоняет свободу. Многие легко смирились с такой потерей. Следует признаться, что свобода — одно из тяжелейших испытаний, какому можно подвергнуть народ. Не всем индивидам и нациям даровано умение быть свободными, поэтому было бы возможно классифицировать их именно по этому признаку. Более того, в наше время для большинства из нас свобода является (а как же иначе?) лишь видимостью. Никогда еще государство, даже самое либеральное и по сути, и по своим декларациям, так крепко не зажимало, не ограничивало, не обуславливало, не стесняло, не

обтесывало, не определяло человеческую жизнь. Более того, никогда еще общее устройство человеческого существования так сильно не подавляло личность, никогда еще с помощью упорядоченного по часам образа жизни, господства физических средств, воздействующих на эмоции, сознательно вызванной гонки, принуждения к подражанию, злоупотребления «серийностью» и т. д. люди не превращались в продукты некой системы, стремящейся сделать их совершенно идентичными, даже в их пристрастиях и развлечениях. Все мы — рабы одной системы, чьи гены безостановочно распространяются благодаря нами же и созданным средствам, чтобы все сильнее и сильнее воздействовать на общие для нас сферы жизни. Любитель быстрой езды будет мешать другому любителю быстрой езды; то же произойдет и в среде радиолюбителей, и среди любителей отдыха на море или в горах. Если к ограничениям, возникшим из-за вмешательства в наши развлечения, добавить еще и те, что навязаны многим нынешним трудовым дисциплинам, то мы увидим: диктатура лишь завершила систему принуждения и взаимосвязей, жертвами которой являются наши современники в странах с самым либеральным политическим режимом, в той или иной степени это сознающие.

Как бы то ни было, установленный диктаторский режим сводится к простому разделению и организации народа. Создается впечатление, что один-единственный человек берет на себя все высшие духовные функции: отвечает за «счастье», «порядок», «будущее», «могущество», «престиж» национального организма — за все, что находится на виду, и для этого, несомненно, необходимы единство, власть, преемственность управления. Он оставляет за собой право действовать напрямую во всех областях и принимать единоличные решения по любому вопросу. С другой стороны, остальные индивиды, независимо от их ценности и личной состоятельности, сводятся к инструменту или сырью для подобных действий. Этот человеческий материал, соответствующим образом разделенный, будет производить весь комплекс «автоматических операций».

Субординация такого рода особенно нестабильна, поскольку приложима к народу, многие представители которого в какой-то мере сами наделены диктаторским мышлением (то есть те, кто хочет все понимать и способен действовать). Сохранение диктатуры требует постоянных усилий, ибо диктатура — нечто наподобие кратчайшего и наиболее энергичного ответа на критическую ситуацию, ощущаемую всеми, — рискует оказаться ненужной и как бы исчезнуть, как только благополучно завершится миссия, которую она на себя возложила. Некоторым диктаторам удалось свести ее к разумному пределу. Другие попытались ослабить железные объятия собственной власти и постепенно вернуться к более умеренному режиму, что представляется делом весьма деликатного свойства. Третьи стараются укрепиться любыми способами. Помимо прямых принудительных мер и постоянного контроля, они изыскивают достаточно продуктивные возможности — занимаются муштрой молодежи и пытаются придать особый блеск достижениям и очевидным преимуществам самой системы. Они вкладывают в эту задачу весь свой ум и энергию, с помощью которых прежде заставили признать себя. Но подобной политики может оказаться недостаточно, или ее результаты станут заметны лишь в весьма отдаленном будущем. Тогда начинают подумывать об искусственном возвращении к начальным условиям: создают напряжение и те же угрозы, с помощью которых была установлена диктатура. Тут-то становятся притягательными образы войны.

За несколько лет нам довелось наблюдать гибель семи монархий (кажется, так); их число почти тождественно числу возникших диктатур; мы увидели, как у многих наций режим хотя и не изменился, но подвергся насильственным преобразованиям, вызванным не столько реальными событиями, сколько рассуждениями и сравнениями, родившимися в умах их соседей. Интересно, что теперь диктатура стала заразной, как до этого была свобода.

Современный мир, так и не научившись переносить свою душу, память, социальные привычки, условности политики и права в новое тело, в организм, который сам недавно создал, не может разобраться в ежеминутно возникающих кон-

трастах и противоречиях между идеалами истории, составляющими его интеллектуальный багаж и эмоциональный потенциал, и нуждами, связями, условиями и быстрыми глобальными изменениями позитивного и технического толка, которые удивляют его и ставят под сомнение весь его прежний опыт.

Он ищет для себя новую экономику, новую политику, новую мораль, новую эстетику и новую религию — и даже... возможно, новую логику. Неудивительно, что среди только начавшихся блужданий вслепую, успех и сроки которых еще невозможно предугадать, то там, то тут возникают и даже укореняются идея диктатуры и пресловутый образ «умного тирана».

1934

СВОЕВРЕМЕННОЕ ВОСПОМИНАНИЕ

В 1896 году я ездил в Лондон. И хотя я был там совершенно один, мне пришлось в силу своих занятий ежедневно общаться с большим количеством людей, причем весьма колоритных. Я любил Лондон, который был в ту пору очень своеобразным, как говорил Верлен, «библейским городом»¹: никому еще не удалось лучше описать этот город всего в нескольких стихотворениях. Я на редкость остро почувствовал там, что значит раствориться в толпе, стать какой-то крохотной частицей живого множества, плавно перетекающего бесконечными путями — по Стрэнду, по Оксфорд-стрит, через мосты, теряющиеся в клубах тумана. Меня пьянил глухой гул шагов, который оставлял в моем сознании лишь ощущение фатальности порывов наших судеб. Я безропотно, до полного изнеможения, отдавался во власть этого людского потока, где смешивались лица, манеры, отдельные жизни, уверенность каждого в собственной неповторимости. Оказавшись среди прохожих, я явственно ощущал, что наше дело — сторона, что ни эти люди, ни я сам никогда больше не окажемся рядом.

¹ Имеется в виду стихотворение П. Верлена «Хромой сонет» (1881).



*Уильям Ротенштейн.
Портрет Уильяма Эрнста Хенли.
Рисунок. 1897*

С чувством горького и странного удовольствия я осознал простоту статистических выкладок нашего существования. Моя исключительность растворялась в толпе индивидуальностей, и я становился неразличимым и словно размытым. Именно в этом мы должны честно признаться самим себе.

Как-то раз, устав от толпы и одиночества, я решил навестить поэта Хенли¹. Его очень любил Малларме и рассказывал мне о нем. Он описал его одним словом: «Вы увидите льва».

Уильям Хенли принял меня более чем любезно в своем коттедже в Барнсе, на берегу Темзы.

Удивительное выражение лица старого поэта, потрясшее Малларме, и впрямь производило неизгладимое впечатление. Но с первых же слов этот зверь с крупной головой, действительно напоминавшей голову льва, увенчанную густой гривой, переходившей в рыжевато-седую бороду, расположил

¹ Уильям Эрнст Хенли (Henley William Ernest; 1849–1903) — английский поэт, критик и издатель, известный своим стихотворением «Непокоренный» (1875).

меня к себе, и я почувствовал себя очень легко, а вскоре — даже излишне легко. Излучая жизнерадостность, он то и дело принимался говорить по-французски глубоким и приятным голосом с сильным акцентом, его язык заворожил меня своей выразительностью и свежестью, но странно дисгармонировал с викторианской обстановкой маленькой гостиной. Я не мог поверить своим ушам (пусть этот оборот употребляется слишком часто, но он замечательно выразителен).

Хенли явно забавляло и воодушевляло мое плохо скрытое изумление, и с воистину детской радостью, прерывая свою речь раскатистым смехом, он рассказывал мне потрясающие вещи, подпуская скабрёзные и на удивление точные жаргонные французские словечки.

Я был шокирован... А что может быть более лестным, чем быть повергнутым в шок англичанином в Англии?

Но меня мучило любопытство, каким образом хозяин дома освоил искусство бранной речи и весь этот богатейший словарь? Вдоволь насладившись моим удивлением, он не стал скрывать от меня обстоятельств, благодаря которым оказался столь глубоко осведомлен. Вскоре после поражения Парижской коммуны он стал общаться с французскими беженцами, так или иначе с нею связанными, которые нашли



Жан-Луи Форен. «Парижская комедия»



Гарри Фернисс. Портрет
Уильяма Эрнста Хенли.
Рисунок. 1880

приют в Лондоне. Он был знаком с Верленом, Рембо, многими другими, выговаривавшими *abssomphe*¹ и *et coetera*².

Нужно признаться, что повседневная речь поэтов не ограничена никакими рамками. Они виртуозно владеют всей палитрой образов и слов. Эти двое, которых я упомянул, оперировали ею с легкостью гениев и не лишали себя удовольствия вносить туда еще более выразительные выражения. Все это не новость, но значительно меньше известно и крайне поразительно другое — то, что, согласно преданию, сам злоуст Ламартин не гнушался подчас изрекать чудовищные непристойности...

Я заметил это Хенли, и тот выглядел польщенным...

Затем вошли две дамы.

После ужина они оставили нас наедине, и, когда Хенли курил трубку, а я — свои неизменные сигареты, разговор коснулся совсем иной темы. Он рассказывал об издании, которым руководил, — «The New Review», где время от времени

¹ Имитируется произношение французом английского слова «awesome» ('òsəm) — «замечательно», «превосходно».

² Имитируется произношение французом латинского выражения «et cetera» — «и так далее и тому подобное».

печатал статьи по-французски. Мне показалось из последних его слов, что речь пойдет обо мне, но я не мог и предположить, что этот диалог настроит мой ум на размышления, совершенно далекие от привычных мне тем и насущных проблем.

Журнал, как объяснил он, только что опубликовал ряд статей, вызвавших в Англии сперва удивление, постепенно переросшее в волнение, которое практически сменилось негодованием.

Автору, господину Уильямсу, пришла в голову мысль внимательно рассмотреть британскую торговлю и индустрию, и он обнаружил, что им угрожает соперничество с Германией. Благодаря научной организации производства и потребления, транспортным перевозкам и рекламе, благодаря исключительно точной всепроникающей подробной информации во всех областях экономики немецкие предприниматели систематически вытесняли английские товары с мировых рынков и даже добились преимуществ в колониях Великобритании. Вся последовательность этого широкого и систематического вытеснения была тщательно описана Уильямсом и представлена в английском стиле: минимум мыслей и максимум фактов.

Одно только заглавие, которое Уильямс дал своей серии статей, уже начинало приносить огромный доход. Знаменитый законопроект должен был скоро включить эти три слова в законодательство, и выражение «Made in Germany»¹ сразу же отпечаталось в английских умах.

— Вы это читали? — спросил меня Хенли.

— Разумеется, нет.

— *Of course*². Завтра я пришлю вам подборку. Вы сможете прочесть истории Уильямса.

— А потом?

— Потом вы напишете для меня хорошую статью обо всем цикле, что-то вроде философского заключения во французском духе. *Shall we say ten pages (4500 words)? And can you let me have the copy very soon? Say, within ten days?*³

¹ «Сделано в Германии» (англ.).

² Конечно (англ.).

³ Допустим, десять страниц (4500 слов)? Сможете ли вы представить мне текст побыстрее? Скажем, в течение десяти дней? (англ.)

Я рассмеялся ему в лицо: такая уверенность возникает, когда нет ни желания, ни средств, ни обязательств что-то делать, да и вообще делать это ты вовсе не собираешься. Я и помыслить не мог о том, чтобы рискнуть заняться такой работой, столь чуждой моим склонностям, к тому же я даже не знал, как к ней подступиться.

В результате, едва вернувшись в Париж (с поручением передать привет *for the good Stéphan*¹), я приступил к делу, то есть к размышлениям. Самое вероятное следствие мгновенного решения, которое напрашивается само собой, — это дополнительное решение. Очевидность всегда порождает сомнение, утверждение спровоцировано отрицанием, а невозможность, увиденная сперва очень отчетливо, тут же обостряет все ресурсы воображения, которые выступают против нее и предлагают самые разнообразные выходы...

Один из них привлек меня. У меня было несколько книг по военной тематике, поскольку такие методы меня вообще интересовали, а в то время примеры масштабной организации с разделением функций и иерархией существовали лишь в первоклассных европейских армиях. Подобные обобщения казались мне возможными. Экономическая война представляет собой лишь форму естественных войн между живыми существами: я не говорю «людьми», ведь можно предположить, что в ту пору человек находился еще только на стадии проекта.

Я также заметил, что современная наука так легко сближается с этой организованной деятельностью именно потому, что именно она послужила моделью науке. Она разделяет, выделяет, требует дисциплины и т. д. Наконец, на основе своих сравнений я сделал существенные прогнозы. Здесь я позволю себе процитировать:

«Все народы, достигшие стадии великих наций или вернувшиеся в этот ранг в эпоху существования таковых, став старше и совершеннее, внезапно стремятся воспроизвести то, что более древние нации создали в результате векового опыта; эти новые нации полностью организуются по уже го-

¹ Милому Стефану (англ.).

товому принципу, наподобие того, как искусственно возведенный город всегда строится по четкому геометрическому плану. Германия, Италия и Япония — именно такие нации, возрожденные позднее на основе научной концепции, не уступающей в совершенстве результатам анализа процветания соседних стран или современного прогресса. Россия могла бы представить собой аналогичный пример, если бы огромность ее территории не являлась препятствием для быстрого осуществления общего проекта... (...)

...Япония, должно быть, думает, что Европа создана для нее...»

Эта статья вышла 1 января 1897 года в «The New Review». Уже сорок восемь¹ лет назад. Однако сравнение упомянутых там наций и некоторые заключения, как мне кажется, еще не утратили своей актуальности. То, что происходит на Ближнем Востоке и за его пределами, выглядит как воспоминание.

1938

МЫСЛИ О ПРОГРЕССЕ

Художники былых времен не любили то, что именуется Прогрессом. В творчестве они находили его не больше, чем философы — в нравах. Они осуждали варварские проявления знаний, грубое вмешательство инженеров в ландшафт, тиранию механики, упрощение отдельных человеческих личностей ради достижения гармонии сложных коллективных организмов. К 1840 году уже стали слышны возгласы возмущения первыми, едва наметившимися переменами. Хотя романтики были современниками Амперов и Фарадеев, они либо без труда игнорировали науку, либо высокомерно ее третировали, либо извлекали из нее только то, что относилось к области фантастики. Их умы искали прибежище в ими же выдуманных Средних веках; в алхимии они не замечали

¹ Исследователи усматривают ошибку в подсчете, правильнее было бы сказать — сорок один год, поскольку данное эссе было опубликовано 9 февраля 1938 г.

химика. Им нравились лишь Легенда и История, иначе говоря, антиподы Физики. Они бежали от организованного существования и укрывались в страстях и чувствах, культуру которых (включая комедию) сами же и создали.

*

Но вот пример достаточно явных противоречий в интеллектуальных действиях великого человека той эпохи. Не кто иной, как Эдгар По, который одним из первых разоблачал новое варварство и суеверия Нового времени, первым из писателей внес в литературное производство, в искусство создания вымысла, не говоря уже о поэзии, тот самый аналитический дух, выверенный расчет, чьи действия и злодеяния он сам же яростно порицал.

Таким образом, идолу Прогресса противостоял идол, клянуший Прогресс, и оба они превратились в *клише*.

Мы лишь умеем размышлять о чудесных переменах, которые происходят вокруг нас и в нас самих. Новые возможности, новые гены... Никогда еще мир не пребывал в такой растерянности, выбирая свой путь.

*

Когда я старался понять, почему художники испытывают такую антипатию по отношению к прогрессу, мне попутно пришло в голову несколько мыслей, пусть и не слишком глубоких; впрочем, я и не претендую на высокие оценки.

В первой половине XIX века художник находит и определяет свою противоположность — *буржуа*. Буржуа — фигура, симметричная романтику. Однако ему приписывают противоречивые свойства, поскольку считают рабом рутины и одновременно нелепым приверженцем прогресса. Буржуа любит все устойчивое и верит в совершенство. Он воплощает здравый смысл, связь с непосредственной реальностью, хотя все сильнее верит в неизбежное улучшение жизненных условий. Художник же ограничивается областью грез.

Впрочем, ход времени — или, если угодно, демон неожиданных комбинаций (тот, кто формулирует и извлекает самые поразительные выводы из того, что есть, а затем складывает

из них то, что будет) — забавы ради замечательным образом смешал два совершенно противоположных понятия. Случилось так, что иррациональное и позитивное образовали удивительный альянс, и эти два старых недруга сошлись, чтобы увлечь наши жизни на стезю перемен и непрерывных неожиданностей. Можно сказать, что человек привыкает считать преходящим любое знание, а любой уровень индустрии и связи между нею и знанием — временными. Такое для нас в новинку. Основные жизненные принципы не могут теперь игнорировать непредвиденное. Реальность уже не имеет четких границ. Место, время, материя допускают свободы, о которых прежде и помыслить было невозможно. Строгость порождает грезы. Грезы претворяются в жизнь. К здравому смыслу, сотни раз нарушенному, высмеянному удачными экспериментами, теперь взывают лишь по невежеству. Значимость среднестатистического очевидного сведена к нулю. В прошлом воззрения и решения принимались априори, приобретая тем самым неоспоримую силу, сегодня это только обесценивает их. *То, что было общеизвестно всегда и повсюду, теперь, похоже, ничего не значит.* Уверенности, возникавшей от сходимости мнений или свидетельств большого числа людей, теперь противостоит объективность зафиксированных фактов, которые проверяются и интерпретируются узким кругом специалистов. Возможно, цена, приписываемая единому мнению (на котором зачастую зиждутся наши нравы и гражданские законы), была лишь проявлением радости, присущей многим людям, которые приходят к общему согласию и ощущают свое подобие себе подобным.

И наконец, все мечты человечества, отраженные в различных сказках, — способность летать и находиться под водой, появление исчезнувших вещей, слово, запечатленное, переданное, отделенное от времени и источника, и другие невероятные вещи, о которых люди даже и не мечтали, — теперь перестали быть невозможными или немислимыми. Сказочное стало товаром. Производство машин по изготовлению чудес кормит тысячи людей. Но художник совершенно в этом не участвует. Чудеса творят наука и капитал. Буржуа вложил свои сбережения в вымысел и спекулирует на гибели здравого смысла.

*

Людовик XIV на вершине своего могущества не имел и той доли той власти над природой, тех способов развлечения и возможностей просвещать свой ум или же питать его новыми впечатлениями, которые сегодня доступны многим людям весьма среднего достатка. Конечно, я не принимаю в расчет стремления командовать, подчинять, наводить страх, покорять, казнить или миловать — все это Божий промысел и театральное действо. Но время, расстояние, скорость, независимость, изображения всего на свете...

Сегодня человек — молодой, здоровый, достаточно состоятельный — летает куда пожелает, быстро пересекает весь земной шар, каждый вечер ложится спать в окружении дворцовой роскоши. Он может выбрать и воплотить сотни жизней, испытать немного любви, немного уверенности в себе, всего понемногу. Если он не обделен разумом (а наделен им именно в необходимой мере), он срывает лучшие плоды и ежеминутно ощущает счастье. Самый великий монарх не вызывает такой зависти. Телу великого короля (его кожному покрову, его мышцам) довелось испытать гораздо больше, чем любому человеку сегодня, то же относится и к его ощущениям тепла или холода. Если король страдал, то ему почти не могли помочь. Ему оставалось лишь стенать и корчиться от боли на мягкой перине, под балдахином, не надеясь на скорое облегчение, и все из-за непонятого нам отсутствия препаратов, которые современная химия делает доступными любому страждущему.

Таким образом, многим нашим современникам гораздо легче получать удовольствия, бороться с болезнями и скукой, удовлетворять любого рода любопытство, чем самому могущественному человеку Европы двести пятьдесят лет назад.

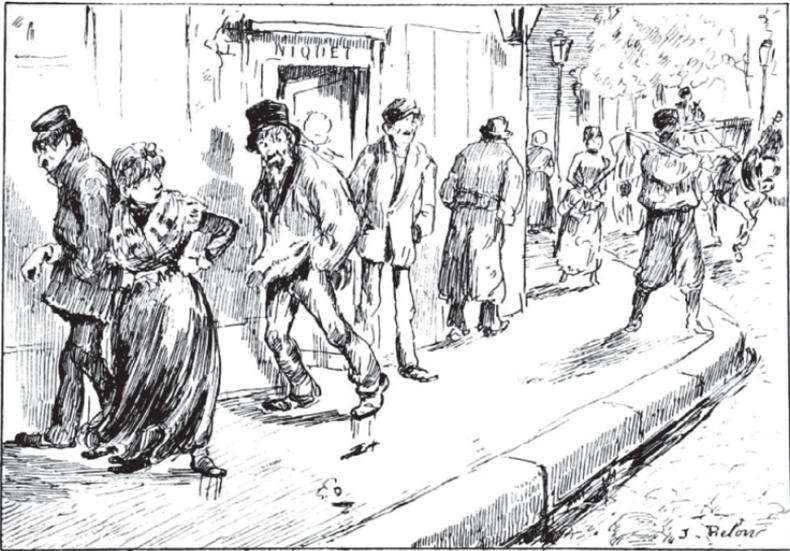
Предположим, что огромные перемены, которые мы наблюдаем и которые нами движут, будут продолжаться и в конце концов изменят то, что еще уцелело от нынешних нравов, сформируют иные жизненные потребности и средства их достижения, и тогда очень скоро совершенно новая эпоха породит людей, которые утратят привычку мысленно держаться



Жозе Белон. Иллюстрация из книги «Парижские анекдоты». 1885

за прошлое. История предоставит им странные, практически непонятные свидетельства, ведь их время не будет иметь никаких аналогий с прошлым и ничто из прошлого не доживет до их настоящего. Все в человеке, за исключением чисто физиологических особенностей, подвергнется изменению, поскольку наши устремления, политика, войны, привычки и искусства теперь подчинены режиму скорых подмен; они все больше зависят от позитивных наук, то есть все меньше — от того, что было. *Новые факты* приобретают ту значимость, которая прежде отводилась историческим фактам и традициям.

Уже сейчас какой-нибудь уроженец молодой страны, приехавший посетить Версаль, может и должен воспринимать всех этих персонажей, увенчанных огромными шевелюрами из мертвых волос, разодетых в расшитые золотом наряды и гордо застывших в парадных позах, так же, как мы разглядываем в этнографическом музее манекены, укутанные в перья или шкуры и представляющие жрецов или вождей вымерших племен.



Жозе Белон. Иллюстрация из книги «Парижские анекдоты». 1885

Одно из вернейших и жесточайших проявлений прогресса — дополнительное наказание, сопровождающее смерть, которое усиливается по мере ускорения революции нравов и идей. Просто погибнуть мало, нужно стать непонятным, почти нелепым; и будь то Расин или Боссюэ, они должны занять место рядом со странными, пестрыми, татуированными жутковатыми фигурами, выставленными на посмешище. Они стоят рядами в музейных галереях, постепенно делаясь неотличимыми от чучел из мира животных...

Раньше я старался составить положительное представление о том, что именуется *прогрессом*. Исключив, таким образом, все соображения морального, политического или эстетического толка, я полагал, что прогресс сводится к очень быстрому и очень заметному росту *силы* (механической), к которой прибегают люди, и к росту *точности*, какой они могут достичь в своих предвидениях. Определенное число лошадиных сил, количество десятичных знаков, поддающихся проверке, — именно эти признаки, без сомнения, резко возросли с прошлого века. Парижская улица трудится и грохочет,

как настоящий завод. Вечером — празднество огней, драгоценный свет демонстрирует полуослепленным прохожим возможности невероятной расточительности, почти преступной щедрости. Не кажется ли вам, что роскошь стала публичной и непреходящей необходимостью? Как знать, что показало бы нам более детальное изучение этих уже привычных для всех излишеств? Возможно ли, что какой-то сторонний наблюдатель подумал бы, глядя на уровень нашей цивилизации, что большая война явилась лишь мрачным, но прямым и неизбежным следствием развития наших возможностей? Продолжительность, размах, интенсивность и даже жестокость этой войны отвечали размаху нашей мощи. Война соответствовала уровню наших ресурсов и нашей промышленности мирного времени, но отличалась масштабами от предыдущих войн, как того *требовали* наша боевая техника, материальные ресурсы, система субординации. Правда, разница заключалась не только в размерах. Согласно физике нельзя увеличить предмет, не изменив его *свойства*; подобные фигуры существуют только в чистой геометрии. Сходство, как правило, — лишь игра ума. Последнюю войну нельзя рассматривать просто как обострение старых конфликтов. Войны прошлого завершались еще до того, как полностью выдыхались участвовавшие в них нации. Так, потеряв всего лишь одну фигуру, хорошие шахматисты прекращают партию. Иначе говоря, драма завершалась *по негласному соглашению*, а событие, определявшее неравенство сил, было скорее символическим, нежели фактическим. И напротив, совсем недавно нам довелось увидеть, как современная война фатальным образом продолжалась до полного истощения противников, все ресурсы которых, включая самые удаленные, постепенно уничтожили друг друга на линии огня. Знаменитое изречение Жозефа де Местра¹: «Что есть проигранная битва? Это битва, которую считают проигранной» — тоже утратило свою первоначальную правоту. Отныне битва *действительно* проиграна, когда людей, хлеба, золота, угля, нефти не хватает не только армии, но и тылу страны.

¹ *Жозеф-Мари де Местр* (Joseph de Maistre; 1753–1821) — католический философ, литератор, политик и дипломат, основоположник политического консерватизма.

*

Среди многочисленных достижений прогресса самое удивительное — это прогресс света. Еще несколько лет назад свет затрагивал лишь область зрения. Он мог быть и мог отсутствовать. Он распространялся в пространстве, где сталкивался с материей, которая так или иначе изменяла его, но оставалась ему чуждой. И вот он превратился в главную мировую загадку. Его скорость выражает и ограничивает нечто основополагающее для вселенной. Допускают, что он имеет вес. Изучение его излучения разрушает наши представления о пустом пространстве и чистом времени. Вместе с материей он создает сходства и различия, сгруппированные непонятным образом. Наконец, тот же самый свет, общепринятый символ полного, четкого и совершенного знания, оказался вовлечен в своего рода интеллектуальный скандал. Вместе со своей сообщницей-материей он скомпрометирован и втянут в процесс, куда вовлечены постоянное против непостоянного, вероятное против воображаемого, единицы против больших чисел, анализ против синтеза, скрытая реальность против преследующего ее интеллекта, проще говоря, непонятное против понятного. Наука достигла бы здесь своей критической точки. Но в конце концов все решится...

О ФРАНЦИИ¹

ОБРАЗЫ ФРАНЦИИ²

(Фрагмент)

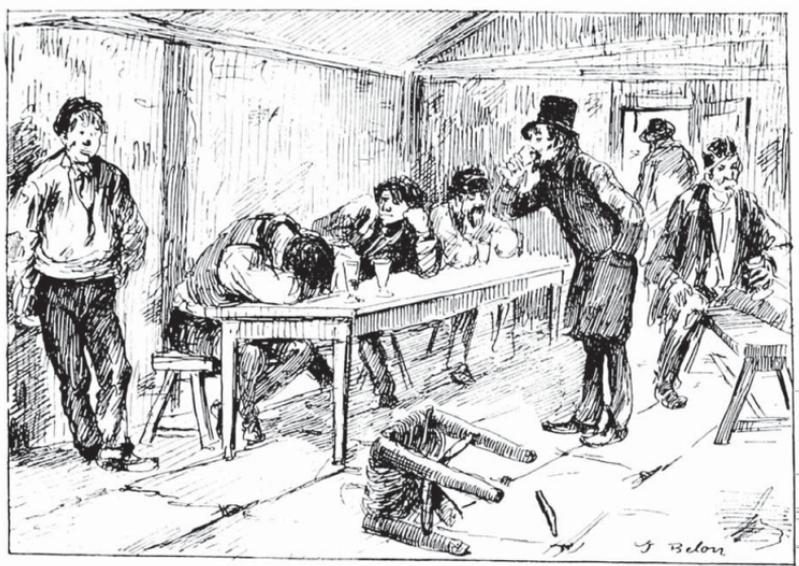
Нет нации более открытой, но, вероятно, и более загадочной, чем французы. Нет другой такой нации, за которой так легко наблюдать, пребывая в полной уверенности, что сразу же понимаешь ее суть. Правда, скоро начинаешь замечать, что именно ее действия труднее всего предугадать, что именно она больше всех остальных наций способна на повторения или неожиданные возвращения к исходной точке. Ее история состоит из цепи чрезвычайных обстоятельств, серии взлетов и падений, столь многочисленных и близких по времени, каких прежде не знала ни одна другая нация. Даже в отблесках стольких гроз, поразмыслив, можно прийти к заключению, довольно точно выражающему результат недавних наблюдений: похоже, что по своей природе и структуре эта страна призвана придать сочетанию пространство—история нечто наподобие относительного равновесия, причем равновесия неожиданно устойчивого, хотя события, неизбежные превратности, неотделимые от самой жизни, внутренние извержения, политические потрясения и бури, налетающие извне, уже много веков подряд нарушают это равновесие чаще чем раз в столетие. Франция поднимается шатаясь, вновь падает, вновь поднимается, выпрямляется, обретает величие,

¹ Все эссе этого раздела входят в состав сборника «Взгляды на современный мир и другие эссе».

² Написано как предисловие к книге М. Юрлимана «Франция, архитектура, пейзажи» (*Hurlimann M. La France, Architecture et Paysages. Berlin, 1927*).

разрывается на части, сжимается, демонстрируя попеременно то гордость, то смирение, то беззаботность, то пыл, отличаясь от остальных наций удивительным, ни на кого не похожим нравом.

Эта нация, нервная и полная противоречий, черпает в них совершенно неожиданные ресурсы. Секрет ее чудесной способности к сопротивлению лежит, вероятно, в свойственных ей невероятных и многочисленных контрастах. Явная легкость характера французов сочетается с удивительной выдержкой и способностью к адаптации. Неизменная простота и приветливость отношений соседствуют с пугающим и неизменно критическим взглядом на вещи. Возможно, Франция — единственная страна, где ирония сыграла свою историческую роль. Она подорвала и привела к гибели несколько режимов, и достаточно было лишь одного словца, удачного (а иногда и чересчур удачного), или язвительной ремарки, чтобы за несколько мгновений вычеркнуть из общественного сознания и властителей, и важнейшие события. Впрочем, французам свойственна некая врожденная дисциплина, кото-



Жозе Белон. Иллюстрация из книги «Парижские анекдоты». 1885



Жозе Белон. Иллюстрация из книги «Парижские анекдоты». 1885

рая неизменно пасует перед очевидной необходимостью дисциплинировать. Случается, что вопреки ожидаемому расколу нация внезапно объединяется.

Как видно, французская нация весьма трудно поддается простому определению. И вероятно, в этом и состоит одно из основных ее свойств. Охарактеризовать ее можно лишь абсолютно противоречащими друг другу качествами. Сейчас я постараюсь объяснить почему. Идет ли речь о Франции или о любой другой политической единице такого ранга, всегда трудно разобраться самому, что именно мы называем нацией. Самые очевидные и характерные признаки ускользают от местных жителей, которые невосприимчивы к тому, что видят постоянно. Иностранец же рассматривает их излишне усердно и не чувствует совокупности отдельных характеров и невидимой реальности — того, что составляет тайну глубокой общности миллионов людей.

Таким образом, ошибаться в отношении данной нации можно двумя способами.

Между землей и живущим на ней народом, между человеком и протяженностью территории, очертаниями, рельефом, режимом рек, климатом, фауной, флорой, составом грунта мало-помалу образуются взаимосвязи, которые становятся тем запутаннее и многочисленнее, чем дольше живет народ в этой стране.

Если он неоднороден, если формировался в течение долгого времени последовательным притоком населения, то эти взаимосвязи множатся.

Для взгляда же стороннего наблюдателя взаимоотношения между землей-кормилицей и организованной жизнью, которую она поддерживает и питает, не столь очевидны. Ведь одни отношения заключаются в различных преобразованиях, которые люди осуществляют на тех землях, где они живут; другие — в изменении самих людей средой обитания; и в то время, как деятельность человека на своих владениях чаще всего заметна и отражается на земле, обратное же действие, напротив, почти никогда нельзя выделить и определить. <...>

1927

ФУНКЦИЯ ПАРИЖА

Очень большой город зависит от остального мира. Подобно огню, он подпитывается территорией и народом, которые поглощает, претворяя безгласные сокровища и глубоко сокрытые запасы в сознание, слова, новшества, поступки, творения. Он придает живость, пыл, блеск, сжатость и энергию всему, что дремало, замышлялось, собиралось, созревало или же уныло тлело на размытом, однообразном пространстве огромной страны. Таким образом, населенные земли являют собой подобие желез — органов, образующих все, что требуется человеку: все самое изысканное, необузданное, бесполезное, абстрактное, самое будоражащее, наименее востребованное для простейшего существования, но необходимое для создания существ высшего порядка, могучих и сложных, для воплощения всех этих незаурядных качеств.

Любой большой город Европы или Америки космополитичен, и выразить это можно так: чем город крупнее, тем он разнообразнее, многонациональнее, многоязычнее, тем больше в нем богов, которым молятся одновременно.

Каждая из этих слишком обширных и слишком оживленных агломераций, порождение тревог, алчности, волеизъявлений, связанных с местными почвами и географическим положением, сохраняется и приумножается, притягивая к себе все самое амбициозное, живое, свободолюбивое, рафинированное и тщеславное, самое роскошное и самое подлое. В крупные центры приезжают, чтобы выдвинуться, насладиться триумфом, возвыситься, радоваться жизни и растрачивать себя, раствориться и преобразиться, ну и в итоге — чтобы играть, заполучить удачу и награды, женщин, положение, знания, знакомства, различные блага; чтобы дожидаться или создать благоприятные обстоятельства в перенасыщенной среде, полной различных возможностей, богатой неожиданностями, которые побуждают воображение грезить о неизвестном. Каждый большой город — это гигантский игорный дом.

И в каждом из них есть самая популярная игра. Один город гордится тем, что является рынком всех мировых бриллиантов; другой контролирует весь хлопок. Третий несет скипетр мехов, кофе или шелка. Четвертый назначает цены на перевозки или на металлы. Один весь пропах кожей, другой благоухает пудрой.

В Париже — всего понемногу. Это не значит, что город не имеет своей особенности, она есть, но гораздо менее выражена, а функцию, свойственную ему одному, определить гораздо сложнее, чем для других городов.

Женские наряды во всем своем разнообразии; производство романов и комедий; многочисленные искусства, призванные создавать утонченные удовольствия для человека, — все это, как правило, легко приписывается Парижу.

Но следует пристальнее взглянуть на него, чтобы глубже понять характер этого знаменитого города.

Прежде всего, мне кажется, что это самый совершенный город в мире: я не знаю других, где были бы столь многочис-



Жан-Луи Форен.
«Парижская комедия»

ленны и разнообразны занятия, производства, функции, продукты и идеи.

Быть одновременно политической, литературной, научной, финансовой, торговой столицей всей страны; утопать в роскоши и регулировать расходы; являть собой национальную историю, поглощать и концентрировать не только всю мыслительную субстанцию, но и все кредиты, наличные средства и денежные запасы, все, что есть и хорошего и плохого для нации, которую он венчает, — именно этим Париж отличается от других гигантских городов. Нетрудно вообразить последствия и огромные преимущества, неудобства и серьезные опасности такой перенасыщенности.

Столь замечательное сближение по-разному озабоченных индивидов, самых противоположных, но пересекающихся между собой интересов; изысканий, которые проводятся не-

зависимо под одним и тем же небом и при этом все же влияют и взаимоизменяют друг друга; произвольная мешанина молодежи в кафе, случайные встречи и запоздалые знакомства уже зрелых завсегдатаев салонов; гораздо более простые партии, разыгранные в ускоренном темпе отдельными личностями на ступенях социальной лестницы, — все это создает психологический образ Парижа.

Париж наводит на мысль о каком-то непонятном разрастании мыслительного органа. В этом городе царит ментальная подвижность. Обобщения и разъединения, осознание и забвение происходят здесь быстрее и чаще, чем где-либо на свете. Одно-единственное слово — и человек мгновенно обретает славу или губит свою репутацию. Личности, наводящие скуку, не найдут здесь того расположения, которое способны сыскать в других городах Европы; и все это зачастую в ущерб глубоким мыслям. Тут попадаются шарлатаны, но почти тотчас же их распознают и уличают. В Париже не возбраняется прятать под легкостью и изяществом что-то значительное и добытое большими усилиями, скрывая тем самым тайные достоинства внимательной и углубленной мысли. Такого рода сдержанность и осторожность особенно распространены в Париже, и это придает ему особую роскошь и легкость нравов в глазах иностранца. Доказательство тому — удовольствия. Сюда специально едут, чтобы вкусить их и развлечься. Здесь легко воспринимают ложные идеи о самой загадочной, хотя и самой открытой в мире нации.

И еще несколько слов на неиссякаемую тему, исчерпать которую я даже не берусь.

Этот Париж, характер которого сформирован долгим опытом и бесконечными превратностями истории; Париж, на протяжении трехсот лет дважды или трижды стоявший во главе Европы и трижды завоеванный противником; Париж, ставший театром полдюжины политических революций, вызвавший к жизни столько славных имен, развенчавший столько нелепостей, неизменно притягивающий к себе и цвет, и отбросы нации, — этот Париж превратился в главный город всевозможных свобод и столицу человеческого общения.

Рост легковёрности в мире, вызванный изношенностью точных идей, приобщением экзотических народов к цивили-



Жан-Луи Форен.
«Парижская комедия»

зованной жизни, угрожает исключительности парижского духа. Мы знали Париж как столицу особых достоинств и столицу критики. Удержатся ли эти короны, отшлифованные веками искусных экспериментов, озарений и тщательного отбора?

1937

ПРИСУТСТВИЕ ПАРИЖА

Мне снилось, что я в море. Это ПАРИЖ будит меня. Густой шум встречает мое возвращение. Окружает и расцветивает тишину происходящим за стенами; он один наполняет меня.

Если прислушаться, то с некоторым трудом можно разнять на составляющие и различить отдельные отголоски в этом рокоте, наполненном множеством непонятных событий и неясных происшествий, которые и существуют, и не существуют для меня.

На размытом гудящем фоне, которым неизменно сопровождается вращение бесчисленных колес, возникает нечто похожее на перспективу шумов, где каждую секунду то складывается, то распадается звуковая картина, напоминая огромное действие, составленное из множества отдельных эпизодов, которых всегда в избытке, — то один, то другой...

На любом расстоянии я могу различить и точно определить: лай собаки, гудок автомобиля, скрежет выгибаемого железа, резкий вопль троса, истязаемого на блоке, стон камня при трении, жуткий рев экскаватора, вырывающего у земли свою порцию песка, далекий свисток тоскующего паровоза, четко различимые голоса и неясные, словно стертые, возгласы.

Совсем рядом протяжно тянет свою жалобную песню нищий.

Слуховые ассоциации, вызванные доносящимися с разных сторон ударами и скрипом, извлекают из глубин моей памяти беспорядочные имена и образы. Я слышу, как орет, кричит, стучит, стонет армия механических сил, которые действуют и теснят все сущее в ПАРИЖЕ.

Тогда мне в мыслях хочет явиться этот скрытый ПАРИЖ — гигантский двигатель, многоликая первопричина, могучее существо из плоти и камня, чье присутствие подтверждают нескончаемые приливы глухого шума, сопровождаемого громовыми раскатами.

Так во мне рождается и угасает абсурдное желание: осмыслить ПАРИЖ.

Как представить себе, что можно победить или свести к какой-то осмысленной форме это необъятное чудовище, в котором сосредоточены все сходства и различия? ПАРИЖ заключает в себе один город, а строился двадцать веков. ПАРИЖ — результат человеческого труда, наследия и политики одного великого народа; средоточие наслаждений и страданий; предмет вождения стольких завоевателей, славных именами или оружием; ПАРИЖ — сокровище, ПАРИЖ — мешанина; ПАРИЖ — игорный стол, где перед глазами мелькают все лики фортуны, где можно сорвать куш Провидения; ПАРИЖ — творение и феномен, театр событий мировой важности, да и сам по себе — событие первостатейной важности, творение расчета и доброй воли; но прежде всего ПАРИЖ —



Жан-Луи Форен.
«Парижская комедия»

юридическое лицо самого высокого ранга, воистину знаменитый наследник громких аристократических титулов, соединяющий самые прекрасные и самые страшные воспоминания с сознанием своей вечной духовной миссии.

Осмыслить Париж?.. Я теряюсь в лабиринте этой темы. Любая мысль, которая приходит мне в голову, начинает дробиться под пристальным взглядом моего разума. Стоит попытаться обрисовать ее, придать ей логическую форму, как она тут же ускользает от себя самой, затерявшись в череде других мыслей, которые отделяются от нее, ее же и продолжая, и каждая из них могла бы произвести на свет еще добрую сотню книг. Красота великого города столь зрима, в нем сокрыто столько абстрактных символов, что вызванные ими нескончаемые мысли и их возможные вариации буквально раздрают меня на части; я похожу на чужестранца, углубившегося в хитросплетение столичных улиц, ошарашенного толчеей и шумом. Этот образ завладевает мною, обретает форму и внезапно наводит на неожиданное сравнение. Мне кажется, что желание осмыслить ПАРИЖ можно сравнить и даже спутать с попыткой осмыслить сам разум. Я представляю себе топографический план огромного города. Лабиринт дорог — вот лучшее воплощение сплетения наших идей, таинственное место для внезапных приключений мысли: одни пути прочерчены наугад, другие проложены прямо и четко...

Я говорю себе, что внутри нас есть проспекты, перекрестки и тупики; есть опасные уголки, от которых лучше держаться подальше. Есть места очаровательные и священные. Наряду с памятниками нашим свершениям и гигантскими сооружениями, воздвигнутыми нашей гордостью, у нас в душе покоятся могилы. И мы знаем, что в нашем внутреннем городе каждый миг — это шаг, из которых состоит наша здешняя жизнь, что непрерывная деятельность порождает добро и зло, мнимое и настоящее, красоту и уродство, что все противоречия, свойственные человеку, и делают его человеком, точно так же как эти противоречия обязательно проникают в любую столицу, внося в нее яркий контраст.

Осмыслить ПАРИЖ? Но как можно осмыслить ПАРИЖ, когда мы даже не в состоянии охватить разумом структуру простого организма, постичь единство его функций и его сущность; узнать, что он черпает в своей среде, что отбрасывает, что отвергает? Можем ли мы представить себе, как он создает себя, как растет, как развивает внутренние связи; как преобразует окружающее, как постепенно становится индивидуальностью, существом, отличным от других ему подобных, с присущими только ему историей, реакциями, симпатиями и антипатиями?

Этот шум, который я слышу постоянно, обрушивает на меня поток непрерывно рождающегося присутствия города... Этот могучий шум, богатый движениями, который я пытаюсь определить в промежутке между двумя мыслями, напоминает неясный голос, подтверждающий реальность, он — дитя больших чисел. МНОГОЧИСЛЕННОСТЬ ПАРИЖА занимает, преследует, осаждает мой ум.

Сколько связей, последствий, сближений, комбинаций, сколько начал и концов мелькают перед мыслью, стоит ей попытаться взвесить количество живущих, сосуществующих здесь; они действуют и воздействуют друг на друга всеми возможными способами, находясь в постоянном конфликте своих всевозможных различий!.. Кажется, мысль видит в этом пространстве в несколько квадратных лье яростное преобразование жизни в себе самой, чудесное переосмысление фактов

и поступков, брожение проектов, постоянный обмен знаками и действиями, желаниями и чувствами, ценность которых, блеск, доступность, воздействие отвечают друг другу, взаимосоуливаются или разрушаются в любое время суток. Каждое мгновение образуются и распутываются тысячи сплетений. Сколько здесь открывается тайн! И в этих обжитых глубинах, в хаосе густонаселенных громоздящихся ульев можно вообразить себе напряженную работу судьбы.

Физику могло бы, наверное, привидеться в каком-то сне, как забавы ради он пытается измерить внутреннюю энергию города... В конце концов несколько миллионов живых существ на ограниченной территории могли бы навести на подобные размышления... Возможно, эта задача потеряет смысл, стоит ее сформулировать. Она покажется абсурдной, но уже одно ее условие вызывает фантазмагорическую мысль о количестве жизни, которая производится, рассеивается, потребляется массой ПАРИЖА. Простая попытка представить себе число шагов, сделанных в ПАРИЖЕ за день, количество произнесенных там слов, долетающих туда новостей уже сбивает с мысли. Я также думаю обо всех искушениях, решениях, озарениях и бессмыслицах, которые возникают в парижских умах; обо всех этих ежедневных актах рождения и смерти — богатства, любви, репутации, словно они логически и социально повторяют движение людской массы, отраженное в актах гражданского состояния общества... Именно эти вымышленные наблюдения на реальной основе позволяют воспринимать этот огромный город как скопление разнородных событий и постигать его лишь на пределе возможностей человеческого разума.

Безусловно, есть на земле конгломераты, сравнимые с этим, и даже еще большее. Однако ПАРИЖ заметно отличается от других миллионоглавых монстров — НЬЮ-ЙОРКА, ЛОНДОНА, ПЕКИНА... И в самом деле, нет в ряду этих Вавилонов другого города с такой яркой индивидуальностью и таким разнообразием функций. Нет другого такого города, где много веков подряд так ревностно пестуют многоликую элиту нации; где любая величина должна пройти испытание сравнением, выдержать критику, зависть, конкуренцию, насмешки

и презрение и только тогда получить признание. Нет другого такого города, где сплоченность народа вырабатывалась и укреплялась, проходя сквозь горнило столь значимых и разнообразных обстоятельств и соперничества людей, различных по своей гениальности и методам действий. По правде говоря, именно здесь, в пламени самых живых и самых дерзких умов, как бы жаром их слияния, была сплавлена и переплавлена наша нация, самая смешанная в Европе.

Именно поэтому ПАРИЖ — это не просто политическая столица и промышленный центр, важнейший порт и рынок разнообразных ценностей, искусственный рай и святилище культуры. Его исключительность состоит прежде всего в том, что все свойства в нем смешаны, но не противоречат друг другу. Выдающиеся люди самых разных профессий в конце концов всегда встречаются здесь, чтобы поделиться накопленным. Столь ценный промысел может вестись только там, куда веками упорно созывали многообразную элиту великого народа и где ее ревностно охраняли. Любой мало-мальски выдающийся француз приговорен пребывать в этом гетто. ПАРИЖ манит, притягивает его, а иногда и пожирает.

ПАРИЖ отвечает сложной сути французской нации. Столь разные провинции, люди, обычаи, диалекты непременно должны были создать для себя единый центр приложения — посредника и памятник их взаимопонимания. По правде говоря, это великая, славная и подлинная функция ПАРИЖА.

ПАРИЖ — истинная голова Франции, где сосредоточены все сложнейшие органы восприятия и реакции. Благодаря его красоте и озарениям иногда на лице Франции отражается ум всей страны. Когда нашим народом овладевают сильные эмоции, к лицу приливает кровь, и оно вспыхивает все сильным чувством гордости.

Осмыслить ПАРИЖ?..

Чем больше о нем думаешь, тем яснее становится: нет, это ПАРИЖ осмысляет тебя.

ОБ ИСКУССТВЕ

«ЭСТЕТИЧЕСКАЯ БЕСКОНЕЧНОСТЬ»

Чаще всего наши ощущения вызывают в нас — если способны что-то вызвать — некое их неприятие или попытку неприятия. Порою сознательно или чисто интуитивно, порою вследствие безразличия — благоприобретенного или природного — мы отвергаем собственные ощущения или стараемся от них отрешиться. Мы неизменно стремимся как можно скорее вернуться назад, в то состояние, когда они еще не завладели нами или только возникали. Похоже, что главным делом нашей жизни будет привести к *нулевой* отметке еще не известный показатель нашей чувствительности и найти кратчайший способ вернуть себе *максимум* свободы и независимости от наших чувств.

Наши реакции, стремящиеся покончить с нашими чувствами, столь же многообразны, как и сами чувства. Однако все их можно объединить под одним общим названием и утверждать, что совокупность таких реакций, имеющих *конечную цель*, образует *практический порядок* вещей.

*

Но существуют и другие реакции, полностью им противоположные: они вызывают желание, потребности, перемену состояний, и они-то стараются сохранить, отыскать либо воспроизвести наши исходные чувства.

Если человек голоден, то голод заставит его действовать таким образом, чтобы как можно скорее погасить это чувство; но если еда доставляет ему удовольствие, то удовольствие *захочет* продлиться в нем дольше, удержаться или возник-

нуть снова. Голод вынуждает нас заглушать неприятное чувство; удовольствие — развивать новое; и эти две тенденции станут настолько независимыми, что человек вскоре научится наслаждаться пищей и есть, даже не испытывая голода.

То, что я говорил о голоде, легко приложимо к потребности любви, как, впрочем, и ко всем иным ощущениям, ко всем проявлениям чувствительности, в которые могут вторгнуться сознательные действия и восстановить, продлить или усилить то, что действия интуитивные, казалось, были призваны лишь уничтожить.

Зрение, осязание, обоняние, слух, движение, речь время от времени заставляют нас задержаться на каких-то впечатлениях, ими вызванных, и либо сохранить их, либо возобновить.

Совокупность этих реакций с *бесконечной направленностью*, которые я здесь выделил, могла бы составить *систему эстетических явлений*.

Чтобы оправдать слово *бесконечность* и определить его точное значение, достаточно напомнить, что в этой системе *удовлетворение* возрождает *потребность*, ответ воскрешает *вопрос*, *присутствие* влечет за собой *отсутствие*, а *обладание* — *желание*.

Если в системе, которую я именую *практической*, достигнутая цель тотчас же устраняет всю чувственную обусловленность действия (сама продолжительность которого словно поглощается им или же оставляет после себя лишь слабое, неясное воспоминание), то в *эстетической системе* происходит совершенно обратное.

В этом «мире чувствительности» чувство и его предвосхищение в какой-то степени связаны между собой и находятся в постоянном взаимопоиске, как бывает в «мире красок»: воздействуя на сетчатку глаз, дополняющие друг друга цвета чередуются, меняясь местами.

*

Такое своеобразное колебание не прекращается само по себе, его может остановить или прервать только какое-то внешнее обстоятельство, как, например, *усталость*, которая сводит его на нет, устранив или отсрочив возможность возобновления.

К примеру, если усталость сопровождается ослаблением чувствительности по отношению к объекту, прежде вызвавшему наслаждение или желание, нужно сменить объект.

Перемена внутри себя становится желательной: требуется *разнообразие* — как дополнение к продолжительности наших чувств и как средство от пресыщения, которое возникает после того, как исчерпаны все конечные ресурсы организма, вызванные этой беспредельной — локальной и конкретной — направленностью чувств. Таким образом, мы окажемся в системе *пересекающихся функций*, и главным ее условием станет прерывание любого частичного действия.

Чтобы не исчезало желание, нужно постоянно желать чего-то нового; и потребность в замене как бы вводит новый признак — *желание желания* или желание всего, что способно вызвать вождление.

Но если ничего не произойдет, если среда, в которой мы живем, своевременно не предоставит нам какой-то объект, достойный бесконечных перемен, тогда наша чувствительность приходит в возбуждение и самостоятельно производит желаемые образы — точно так, как жажда порождает миражи изумительно прохладных напитков...

*

Эти простейшие соображения позволят отделить или достаточно четко определить область, созданную нашими ощущениями и целиком состоящую из внутренних связей и вариаций нашей чувствительности, которую я назвал *эстетической системой*. Но система конечной направленности, практическая система, система действий, сочетается с эстетической системой различными способами. В частности, то, что мы именуем «произведением искусства», является результатом действия, имеющего *конечной* целью породить в людях *бесконечные* изменения. Из этого можно заключить, что художник — существо *двойственное*, поскольку создает законы и орудия мира действий, чтобы в конце концов построить мир, созвучный чувствам. Уже делалось немало попыток свести эти две тенденции к какой-то единой: у эстетики нет иной цели. Но проблема так и остается нерешенной.

1934

ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ ИСКУССТВА

I. Слово ИСКУССТВО первоначально означало *способ действия*, только и всего. Этот широкий смысл ныне утрачен.

II. Позднее этот термин постепенно приобрел более узкое значение — *способ действия* во всех видах осознанной или обусловленной выбором деятельности, когда предполагается, что субъект обладает какой-то подготовкой либо образованием или, по крайней мере, уделяет особое внимание объекту, а ожидаемый результат может быть достигнут с помощью различных методов. Медицину именуют Искусством; то же говорят о псовой охоте и верховой езде, об устройстве жизни или манере рассуждать. Существует искусство ходьбы, искусство дыхания, мало того, есть даже искусство молчания.

Поскольку различные методы действия, обращенные к одной и той же цели, как правило, не являются одинаково эффективными и экономичными, а с другой стороны, не все в равной мере доступны данному исполнителю, то само собой разумеется, что в смысл слова *искусство* входит понятие качества или ценности *способа действия*. Мы же говорим: *искусство Тициана*.

Но в этом выражении смешаны два качества, которые мы приписываем исполнителю действия: первое — его собственные врожденные способности, его непередаваемые личные качества; второе — его «знания», приобретенный им опыт, который можно выразить словами и передать другим. В той мере, в какой это различие применимо, можно сделать вывод, что *освоено может быть любое искусство*, но не все искусство *в целом*. Однако путаница между этими двумя качествами почти неизбежна, поскольку подобное различие проще назвать, чем выявить в каждом конкретном случае. Любое усвоение знаний предполагает по меньшей мере некую способность усвоения, тогда как самая яркая одаренность, глубоко присущая данной личности, может никак не проявляться или не иметь ценности в глазах других, более того, вполне вероятно, что сам обладатель о ней даже не догадывается, если она не проявится с помощью каких-то внешних обстоя-

тельств, благоприятной среды или ее не оживят богатства культуры.

Одним словом, *искусство* в таком значении — это качество *способа действия* (вне зависимости от объекта), которое предполагает несходство *применяемых методов* и, соответственно, их результатов, как следствие *несходства исполнителей*.

III. Теперь к этому понятию *искусство* нужно добавить новые соображения, которые могут объяснить, каким образом оно стало означать создание и использование определенного рода работ. Сегодня различают *искусное произведение*, которое может быть производством или операцией любого характера или назначения, и *произведение искусства*, главные свойства которого мы постараемся определить. Нужно просто ответить на вопрос: «Каким образом мы узнаем, что данный предмет является произведением искусства или что данная система действий предпринята ради *искусства*?»

IV. Самой очевидной особенностью произведения искусства можно назвать его бесполезность, если принять во внимание следующие детали.

Большинство впечатлений и ощущений, которые мы получаем от органов чувств, не играют никакой роли в деятельности основных систем организма, служащих для поддержания жизни. Иногда — то ли своей интенсивностью, то ли в виде *сигналов*, стараясь привести в движение или возбудить, — они привносят некую сумятицу или нарушают порядок жизни. Но легко отметить, что лишь небольшая, весьма незначительная часть бесчисленных чувственных раздражений, подстерегающих нас на каждом шагу, необходима или полезна для нашего чисто физиологического существования. Глаз собаки видит звезды, но ее существо никак не реагирует на это зрелище: оно тут же стирает его из памяти. Ухо той же собаки улавливает какой-то шум — она вскакивает и настораживается, но ее существо извлекает из этого шума лишь то, что вызывает мгновенное и четко направленное действие. Оно не задерживается на восприятии.

Таким образом, большая часть наших ощущений бесполезна для деятельности наших основных функций, а те, что служат каким-то целям, достаточно кратковременны и мгновенно превращаются в понятия, решения или поступки.

V. С другой стороны, анализ наших возможных действий заставляет поставить рядом (если не объединить) вышеизложенный критерий бесполезности ощущений и категорию произвольности. Поскольку мы испытываем больше ощущений, чем необходимо, то, строго говоря, способны совершить больше действий с помощью наших органов движения, чем требуется. Мы можем начертить круг, поиграть мышцами лица, маршировать в ногу и т. д. В частности, мы способны употребить свои силы на создание чего-то материального, не имеющего никакого практического назначения, а затем выбросить или отложить в сторону этот предмет, который сделали своими руками; и изготовление, и отказ от предмета одинаково бесполезны с точки зрения наших жизненных потребностей.

VI. Исходя из сказанного можно связать каждого индивида с особой сферой его бытия, состоящей из совокупности «бесполезных ощущений» и «произвольных действий». Открытие Искусства состояло в том, чтобы придать первым некую *полезность*, а вторым — некую *необходимость*.

Но в отличие от жизненных потребностей, о которых шла речь выше, эта полезность и эта необходимость никоим образом не самоочевидны и не универсальны. Каждый индивид ощущает их в соответствии с собственной природой и оценивает и использует, как ему заблагорассудится.

VII. Случается, что наши бесполезные впечатления неотступно преследуют нас и так возбуждают, что мы начинаем мечтать, чтобы они продолжались бесконечно или вновь и вновь повторялись. Иногда они заставляют нас ждать похожих ощущений, способных удовлетворить те потребности, которые вызвали.

Таким образом, зрение, осязание, обоняние, слух, способность двигаться заставляют нас время от времени задержи-

ваться на чувственном восприятии, действовать таким образом, чтобы усилить и продлить наши ощущения. Эти действия, от начала и до конца основанные на чувственности, которая также определяет выбор средств, разительно отличаются от действий практического толка. Последние, в самом деле, отвечают нуждам или импульсам, которые исчерпываются полученным удовлетворением. Когда человек насыщается, в нем притупляется чувство голода, а образы, в которых оно выражалось, исчезают. В особой области чувствительности, которую мы анализируем, все происходит иначе: *удовлетворение* возрождает *желание*; *ответ* воскрешает *потребность*; *обладание* вызывает все возрастающую *жажду* обладаемого — одним словом, *ощущение* усиливает и воспроизводит ожидание самого ощущения. И не существует ни точного срока, ни четких границ, ни завершающих действий, которые могли бы непосредственно остановить этот процесс взаимного возбуждения.

Основная задача искусства — *создать систему чувственных объектов, которая обладала бы этой особенностью*. Таково необходимое, но далеко не достаточное условие.

VIII. Следует подчеркнуть важность предыдущего пункта и для этого обратить особое внимание на специфический феномен, возникающий в связи с чувствительностью сетчатки глаза. На сильное цветовое раздражение сетчатка отвечает «субъективным» испусканием другого цвета, который мы называем *дополняющим* первый и полностью им обусловленным, а тот в свою очередь позволяет повториться предыдущему цвету и *так далее*. Такое чередование могло бы продолжаться бесконечно, если бы не усталость самого органа зрения. Этот феномен показывает, что локальная чувствительность может проявлять себя как *самостоятельный производитель* последовательных и как бы симметричных восприятий, каждое из которых при необходимости, вероятно, создает свое «противоядие». Впрочем, с одной стороны, это локальное свойство не играет никакой роли для «полезного зрения», скорее наоборот — оно ему только мешает. «Полезное зрение» сохраняет из восприятия лишь то, что заставляет думать о чем-то другом, пробудить какую-то «мысль» или

побудить к действию. С другой стороны, однородное сочетание цветов — основного с дополняющим — по парам определяет систему отношений, поскольку на каждый реальный цвет отвечает цвет виртуальный, для каждого цветового восприятия возникает определенное замещение. Но такие и им подобные отношения, которые не играют никакой роли в «полезном зрении», весьма важны для организации чувственных объектов и для попытки придать необходимость или пользу ощущениям, не имеющим жизненной ценности, которые мы только что рассматривали как основополагающие для понятия *искусство*.

IX. Если от элементарных свойств раздраженной сетчатки глаза мы перейдем к свойствам других частей нашего тела, в частности самых подвижных, и рассмотрим возможности их движения и напряжения сил, не связанные с полезной деятельностью, мы увидим, что в спектре этих возможностей существует безграничное количество сочетаний между тактильными и мускульными ощущениями. С их помощью осуществляется условие взаимодействия, повтора и бесконечного возобновления, о котором мы говорили выше. *Ощупать какой-то предмет* означает лишь искать рукой какую-то организованную систему осязательных контактов. Узнавая или не узнавая данную вещь (к тому же не обращая внимание на то, что знает о ней наш разум), мы хотим или должны бесконечно повторять это хватательное движение, и постепенно, переставая понимать, насколько произвольно наше действие, мы начнем испытывать необходимость повторять его. Эта потребность возобновлять движение и стараться углубить наше внешнее познание предмета означает, что его форма способна лучше всякой другой провоцировать наше действие. Эта благоприятная форма противостоит всем другим возможным формам, поскольку вызывает у нас непонятное желание продолжить с ее помощью взаимодействие двигательных ощущений с ощущениями осязательными и силовыми, которые благодаря ей как бы дополняют друг друга: нажатие руки и ее перемещение взаимосвязаны. Если затем мы попытаемся создать из соответствующего материала форму, которая удовлетворяла бы тем же условиям, мы создадим

произведение искусства. Все это можно определить весьма приблизительно понятием «творческое восприятие», но это всего лишь претенциозное выражение, которое кажется более глубокомысленным, чем оно есть на самом деле.

X. Подводя итоги, можно сказать, что существует особая сфера деятельности, которой индивид может полностью пренебречь, если ограничится лишь непосредственными жизненными потребностями. Она также противостоит собственно умственной деятельности, поскольку заключается в развитии ощущений, которые стремятся повторить или продлить то, что разум пытается вытеснить или преодолеть, подобно тому как он старается избавиться от звуковой субстанции и структуры речи, дабы постичь ее смысл.

XI. Но, с другой стороны, эта деятельность противостоит и внешне, и по самой своей сути пустому безделью. *Восприятие*, которое является ее основой и целью, испытывает ужас перед *пустотой*. Оно непосредственно реагирует на сокращение числа раздражителей. Всякий раз, когда человек подвергается длительному ничегонеделанию, в нем происходит внутренняя перемена, попытка установить равновесие между *потенциальной* и *реальной* способностью восприятия. Нанесение узора на абсолютно голую поверхность, рождение песни в гулкой, давящей тишине являются лишь ответами, дополнениями, компенсирующими отсутствие раздражителей, как будто это отсутствие, которое мы выражаем одним отрицанием, *воздействовало бы на нас положительно*.

Здесь можно увидеть, как именно зарождается произведение искусства. Мы узнаем его принцип: ни одна «мысль», которую оно способно внушить нам, ни один поступок, к которому оно нас побуждает, не завершают и не исчерпывают его действия: сколько бы мы ни нюхали цветок, который удовлетворяет наше чувство обоняния, мы не сможем пресытиться его ароматом — наслаждение возобновляет потребность в нем. Ни одно воспоминание, мысль или поступок не могут свести на нет их воздействие на нас и *полностью* освободить от своей власти. Именно этого добивается всякий, кто стремится создать *произведение искусства*.

ХII. Этот анализ самых простых и важнейших фактов в области искусства ведет к существенному изменению нашего традиционного представления о понятии «восприятие». Под этим словом мы обычно подразумеваем чисто рецептивные или передаточные свойства, но, как мы видим, не нужно забывать и о его производительной способности. Именно поэтому мы обращали внимание на дополнения. Если кому-то незнаком *зеленый* цвет, которого он никогда не видел, достаточно какое-то время пристально смотреть на предмет *красного* цвета, чтобы создать внутри себя это доселе неведомое ощущение.

Мы также видели, что восприятие не ограничивается ответами, но порою само вопрошает себя и себе же отвечает.

Все это не сводится к одним ощущениям. Если внимательно следить за возникновением, действием, странным циклическим чередованием *созданных в уме образов*, то можно обнаружить те же отношения между контрастом, симметрией, а главное — тот же процесс нескончаемого возобновления, который мы наблюдали в сферах особого чувственного восприятия. Эти образы могут быть сложными, медленно развиваться, могут напоминать события внешнего мира, а временами совпадать с практическими нуждами, но проявляют они себя так, как мы описали, говоря о чистых ощущениях. И в частности, самое характерное — это потребность снова увидеть, еще раз услышать, испытать нечто подобное бесчисленное количество раз. Любитель формы без усталости ласкает бронзу и камень, очаровавшие его тактильные чувства. Любитель музыки требует повторить на бис или сам напевает заморожившую его арию. Ребенок просит снова рассказать ему сказку и кричит: *Еще!..*

ХIII. Человеческая изобретательность сумела чудесно использовать самые элементарные свойства нашего восприятия. Огромное число произведений искусства, создаваемых веками, многообразие средств, обилие типов орудий чувственной и эмоциональной жизни потрясают наше воображение. *Но этот огромный прогресс стал возможным только при участии тех наших способностей, для которых восприятие играет лишь второстепенную роль.* Человек пестовал в себе те

достоинства, которые нельзя назвать бесполезными, — они либо необходимы, либо полезны для существования, — в результате они развились или четче определились. Человек все сильнее и тверже распоряжается материей. Искусство смогло поставить себе на службу эти преимущества; разнообразные технические средства, созданные для практических нужд, вооружили художника своими инструментами и приемами. С другой стороны, интеллект и его отвлеченные средства — логика, методика, классификация, фактологический анализ и критика, которые иногда мешают восприятию, ибо в противоположность ему стремятся к завершению, — преследуют конкретную цель: формулу, определение, закон — и пытаются исчерпать или заменить условными знаками всякий чувственный опыт. Разум и его средства привнесли в Искусство участие (более или менее успешное) повторенной или обновленной мысли, представленной четкими и осознанными операциями, богатой замечаниями и формами, изумительными по обобщенности и силе воздействия. Это вмешательство, среди прочего, породило эстетику или, скорее, множество разных эстетик, которые, рассматривая Искусство как проблему познания, стремились свести его к идеям. Оставив в стороне собственно эстетику, принадлежащую философам и ученым, заметим, что роль интеллекта в Искусстве заслуживает отдельного исследования, которое здесь можно только упомянуть. Сошлемся лишь на многочисленные «теории», школы, доктрины, которые породили или привлекли к себе столько художников Нового времени, а также нескончаемые споры, в которых участвуют бессмертные и неизменные персонажи этой «Commedia dell'arte»: *природа, традиция, новаторство, стиль, подлинность, прекрасное* и т. д.

XIV. Искусство, признанное сферой деятельности в наше время, должно было подчиниться единым требованиям социальной жизни. Оно заняло свое место в общей экономике. Производство и потребление произведений искусства теперь нельзя считать полностью независимыми друг от друга. Они стараются объединиться. Поприще художника возвращается к своим истокам, к тем временам, когда на него смотрели как на мастера, ремесленника, то есть когда эта профессия при-

знавалась. Во многих странах государство пытается руководить искусством; оно берет на себя обязанность сохранять произведения, по-своему «поощряет» творчество. Некоторые политические режимы пытаются вовлечь искусство в свою пропагандистскую деятельность, воскрешая то, чем испокон веков занимались религии. Искусство получило от законодателя статус, который, определяя условия получения права собственности на произведения, представляет собой очевидный парадокс: ограниченным сроком действия наделяется право более обоснованное, тогда как у большинства срок действия неограничен. У искусства есть собственная пресса, своя внутренняя и внешняя политика, свои школы и рынки, своя фондовая биржа; оно даже обладает своими депозитными банками, где постепенно скапливается огромный капитал, который из века в век создается усилиями «творческого восприятия», музеями, библиотеками и т. д.

Таким образом, искусство стало вровень с утилитарной индустрией. С другой стороны, разнообразное и поразительное развитие технологий, которое делает невозможными прогнозы в любой области, должно неизбежно все больше и больше влиять на судьбы искусства, создавая неслыханные средства воздействия на восприятие. Изобретение фотографии и кинематографа изменило наши представления о пластических искусствах. Вполне вероятно, что тончайший анализ ощущений, который станет достижимым благодаря определенным способам наблюдения и фиксирования результатов (например, при помощи катодного осциллографа), приведет к созданию методов воздействия на чувства, рядом с которыми сама музыка, даже музыка «волн», покажется усложненной по своей механике и устаревшей в своих устремлениях. Между «фотоном» и «нервной клеткой» смогут установиться удивительные связи.

Однако возникают обоснованные опасения, что рост интенсивности и точности, как и постоянная сумятица в восприятии и умах, порождаемая великими открытиями, изменившими жизнь человека, может постепенно притуплять его восприятие и лишать интеллект былой остроты.

ПРОБЛЕМА МУЗЕЕВ

Я не слишком люблю музеи. Конечно, среди них есть много прекрасных, но нет восхитительных. Представления о классификации, хранении и общественной пользе несомненны и ясны, но не имеют никакого отношения к восхищению.

Не успеваю я сделать и двух шагов по направлению к прекрасному, как чья-то рука выхватывает у меня трость, а надпись запрещает курить.

Уже похолодев от авторитарного жеста и сознания ограничения в правах, я попадаю, скажем, в зал скульптуры, где царит холодный дух всесмешения. В глубине зала, между ногами бронзового атлета просматривается ослепительный бюст какой-то знаменитости. Спокойствие и неистовая сила, жеманство и улыбки, судорожные гримасы и чудом удерживаемое равновесие производят на меня тяжелейшее впечатление. Я пребываю в толпе оцепенелых существ, где каждое из них тщетно мечтает о том, чтобы все остальные попросту исчезли. Я даже не говорю о полной неразберихе среди всех этих величин, лишенных общего эталона, или о необъяснимой мешанине карликов и гигантов, а уж тем более о зигзаге эволюции, предложившей нам такое сборище творений — совершенных и незаконченных, покалеченных и восстановленных, чудовищных и благородных...

Уже готовый к любым мукам, я перехожу в отдел живописи. Передо мной в тишине разворачивается странным образом организованный беспорядок. Меня охватывает священный ужас. Я чинно продвигаюсь вперед. Мой голос меняется — звучит громче, чем в церкви, но тише, чем в обычной жизни. Скоро сам я уже перестаю понимать, зачем явился в эти пустынные залы с надраенными воском полами, напоминающие то ли храм, то ли салон, то ли кладбище, то ли школу... Пришел ли я сюда обрести знания, найти повод к восторгу или же исполнить свой долг и соблюсти приличия? Или, может быть, это всего-навсего особого рода экзерсис — прогулка, прерываемая воплощениями красоты? Висящие справа и слева шедевры заставляют меня шарахаться из стороны в сторону, подобно пьянице среди барных стульев.

За мною по пятам следуют уныние, скука, восхищение, прекрасная погода, оставшаяся снаружи, угрызения совести, чудовищное осознание неисчислимости великих художников.

Я чувствую, что становлюсь невероятно прямодушным. Как утомительно, говорю я себе, как дико! Как бесчеловечно! Это отнюдь не чистое искусство. Подобное соединение независимых, но противоречащих друг другу сокровищ просто парадоксально: чем больше между ними сходства, тем они враждебнее друг другу.

Только цивилизация, лишенная способности наслаждаться и разумно мыслить, могла построить это бессмысленное сооружение. Какая нелепость — соседство мертвых образов! Они ревниво борются за взгляды посетителей, возвращающих их к существованию. Со всех сторон они взывают к моему безраздельному вниманию; они затрагивают то живое, что приводит в движение весь механизм тела, и оно устремляется к объекту притяжения...

Ухо вряд ли выдержит, если одновременно заиграют десять оркестров. Ум не в состоянии ни проследить, ни одновременно осуществить несколько различных операций, ни делать параллельные логические выводы. Однако глаз, способный вести наблюдение с разных углов, в момент восприятия неизбежно должен вобрать в себя *портрет* и *морской пейзаж*, *набор яств* и *торжественное чествование*, а также персонажей всевозможных размеров, пребывающих в разнообразном состоянии духа; и более того, в одном взгляде должны уместиться все соразмерности и живописные стили, несопоставимые между собой.

Подобно тому как зрению мешает злоупотребление пространством, представленным набором разных предметов, так и разуму не менее оскорбительно подобное тесное сборище выдающихся творений. Чем они прекраснее, чем больше являются собой результат людских амбиций, тем более заметными призваны быть. Эти редкие артефакты и их создатели хотели быть уникальными в своем роде. Иногда говорят — *эта картина УБИВАЕТ все соседние...*

Я полагаю, что ни Египет, ни Китай, ни Греция, отличавшиеся мудростью и утонченностью, не знали системы экспо-



Жан-Луи Форен.
«Парижская комедия»

зиции произведений, поглощающих друг друга. В этих странах не было принято размещать, непонятно по какому принципу, несовместимые источники удовольствия, снабженные инвентарными номерами.

Но наследие давит на нас. Современный человек не только изнурен обилием технических средств, но и обеднен избытком собственных богатств. Механизм даров и завещаний, непрерывность производства и покупок и еще одна причина роста числа экспонатов, связанная с изменениями моды и вкусов, — возврат к тому, чем прежде пренебрегали, — все, вместе взятое, безостановочно соревнуется в накоплении излишнего и, следовательно, невостребованного капитала.

Музей постоянно привлекает внимание к тому, что делают люди. Человек творческий и смертный питает его. Все заканчивается стеной или витриной... Не могу отвязаться от мысли о беспроектной игре в рулетку.

Но возможность пользоваться все приумножающимися ресурсами отнюдь не растет вместе с ними. Наши сокровища удручают и утомляют нас.

Необходимость собрать их под одной крышей еще больше усугубляет грустные и неожиданные последствия. Каким бы просторным, хорошо приспособленным и четко организованным ни был дворец, мы всегда чувствуем себя слегка потерянными и разочарованными в его галереях, оказавшись один на один с таким огромным собранием искусства. Вещественные результаты тысяч часов, потраченных бесчисленными мастерами на то, чтобы делать наброски и писать картины, тут же начинают воздействовать на наши чувства и разум — ведь эти часы сами по себе наполнены годами поисков, проб и ошибок, напряженного внимания, гениальности!.. Мы неизбежно должны пасть под их тяжестью. Что делать? *Мы становимся поверхностными.*

Или же становимся эрудитами. Эрудиция в области искусства — это нечто наподобие поражения: она проясняет отнюдь не самое изысканное, углубляет отнюдь не самое существенное. Гипотезы она подменяет ощущениями, феноменальную память — присутствием чуда; к необъятному музею прибавляется неисчерпаемая библиотека. Это Венера, обратившаяся в документ.

Из храма высочайших наслаждений я выхожу с разбитой головой, на подкашивающихся ногах. Страшная усталость зачастую сопровождается почти болезненной возбужденностью ума. Изумительный музейный хаос преследует меня, накладывается на живой ритм улицы. Я пытаюсь понять, чем вызвано мое недомогание. И тогда замечаю или придумываю какую-то необъяснимую связь между охватившим меня смятением и неуравновешенным состоянием современного искусства.

Мы живем и движемся в том же головокружительном хаосе, за который требуем покарать искусство прошлого.

И тут неожиданно что-то проясняется. Во мне назревает ответ, он мало-помалу отделяется от моих впечатлений и требует выхода. Живопись и скульптура, как подсказывает мне



Гюстав Моро. Саломея с головой Иоанна Крестителя. Набросок. 1879

демон Толкования, — это брошенные дети. Их мать, архитектура, умерла. Пока она была жива, она отводила им место, находила применение и указывала пределы. Им было отказано в свободе заблуждений. Им определялось собственное пространство, четко очерченная роль, свои темы, свои союзы... Пока она была жива, они знали, чего хотят...

— Прощай, — говорит мне эта мысль, — дальше я не пойду.

1923

ОБРАЩЕНИЕ К ХУДОЖНИКАМ-ГРАВЕРАМ¹

Господа, мне очень хотелось бы обратиться к вам — дорогие собратья, и хотя я был, правда очень бегло, знаком с искусством гравюры, я все-таки ни за что не посмею в этом признаться; в результате я отчетливо понял — я не создан быть гравером.

Итак, господа, я расписался в собственной несостоятельности, а теперь позвольте мне в оправдание найти слова благодарности... Как мне выразить свои чувства? Могу лишь попытаться по-своему высказать, как высоко я ценю ваше благородное ремесло и какое особое значение ему придаю.

Прежде всего признаюсь, что часто смотрю на вас с завистью и, увы, испытываю безнадежное желание сменить свое перо на вашу иглу, не отважусь сказать — резец.

Затем я мысленно сопоставляю наши искусства; в искусстве гравировки, как и в искусстве письма, существует тесная связь между рождающимся произведением и художником, который над ним работает. Доска (или камень) очень похожа на чистую страницу, куда наносится текст. Обе они приводят нас в трепет; обе лежат перед нами на *видимом расстоянии*; мы можем охватить взглядом и целое, и частности; *разум*,

¹ Эта небольшая речь была произнесена 29 ноября 1933 г. по окончании ежегодного банкета Общества художников-граверов, куда Валери был приглашен Жаком Бельтраном (Jacques Beltrand; 1874–1977), резчиком по дереву, который в 1927 г. сделал 16 иллюстраций — цветных оттисков к сборнику Валери «Учителя и друзья» («Maîtres et amis»).



Жак Бельтран.
 Девочка, стоящая у пианино.
 Рисунок. Нач. XX в.

глаз и рука сосредоточивают свое ожидание на этом крохотном пространстве, где решается наша судьба... Разве не в этом лучше всего проявляется глубина творчества, равно знакомая как прикованному к столу граверу, так и писателю: оба они здесь показывают *все, что умеют, и все, чего стоят?*

Но, рассуждая дальше, я начинаю понимать, что между нами существует еще более тесное родство, более тонкое сходство, которое приоткрывается после некоторого размышления, а благодаря некоему ходу мысли становится доступным пониманию.

Надеюсь, вы простите мне немного метафизики (иначе говоря, фантазии), которая потребуется для разъяснений.

Так называемая природа (слово удобное и закрепленное употреблением) сотворила многое, в том числе и много прекрасного. Но далеко не все. Творила она не всегда одинаково удачно, хотя в свои лучшие годы была несравненным худож-

ником. Она являет нам на редкость совершенных по замыслу животных. В Салонах¹ сменяющихся времен года она выставляет замечательные деревья, восхитительные цветы, а время от времени возводит величественные и роскошные декорации для театра наших действий или для чудесных сфер наших мыслей.

Но какой бы плодovitой и щедрой ни была природа-созидательница, она сотворила не все. Она оставила нам несколько нетронутых областей, дала возможности для творчества, а мы, в свою очередь, породили нечто ей неведомое, то, на что сама она совершенно не способна. И вот этот момент кажется мне особенно интересным.

Мы испытываем какие-то желания, которые природа бес- сильна удовлетворить, и обладаем какими-то возможностями, которые ей недоступны.

Разумеется, человек и окружающий его мир смогли прекрасно приспособиться друг к другу. Вообразим Эдем, рай земной, где наши взгляды и наши влечения могли бы найти все, что заблагорассудится, а желать могли бы только то, чего не сумели в нем найти, — сад, где все сущее превосходило бы предмет наших грез.

Увы, это невозможно. Мы не вхожи в этот мир блаженства, и я убежден, что, по сути, этому надо только радоваться.

Даже детям быстро приедаются сказочные шоколадные реки и сахарно-миндальные берега, политые сиропом. Им больше по душе приключения с их чудесными *испытаниями*.

Ибо в нас, господа, живет не только стремление к чистому и незамысловатому наслаждению (или пусть даже к нечистому и изощренному...). В нас живет особая жажда, которую нельзя утолить или истощить ни сладостью совершенства, ни радостью обладания. Нам недостаточно пребывать

¹ Имеются в виду Салоны — художественные выставки, проводившиеся в Париже. Парижский салон (существует с 1667 г.) — одна из самых престижных художественных выставок Франции, официальная регулярная экспозиция Академии изящных искусств. Осенние салоны были созданы как реакция на консервативную политику Парижского салона, и на них демонстрировались полотна, созданные летом. Салон Независимых проводился ежегодно весной, там художники выставляли свои работы зимнего периода.

в этой блаженной уверенности. Пассивная радость утомляет и претит нам. Нам требуется *радость созидания*. Странная, непростая радость, смешанная с терзаниями и муками, с преградами на пути — горечью, сомнениями, даже отчаянием...

Вам знакома, господа, — впрочем, нам всем хорошо знакома — эта трудная *радость созидания*, наша вторая натура, противоположная исходной, первичной, о которой я говорил.

Когда природа созидает, она вступает в тесное единство сама с собой — скажем, постепенно *моделирует* свои формы действием их же материи, с которой слиты ее силы и от которой она неотделима. Когда природа взращивает растение, то незаметно возносит его, расправляет и раскидывает, словно проводя сквозь череду состояний равновесия, так что в каждое мгновение возраст растения, его масса, поверхность его резной листвы, физические условия среды обитания пребывают в нерасторжимом единстве, которое внешний облик этого растения выражает с невероятной точностью.

Но творчество человека противоположно действию природы: когда человек действует, он вкладывает свои силы в неведомую ему материю, он отделяет свои действия от их материальной основы, он четко разграничивает их. Таким образом, он может задумать и комбинировать свои действия до того, как приступает к делу, он способен найти им самые разнообразные применения, приспособить к самым разным субстанциям. И это умение продумывать наперед свои начинания или дробить свои замыслы на отдельные сегменты человек именуется своим умом. Человек не сливается воедино с материалом, над которым работает, он отрывается от него, то и дело возвращаясь к своему замыслу, а от мысли — к модели, и ежеминутно совершает обмен *желаемого* на *возможное*, а *возможного* — на *достигнутое*.

Воздействуя таким образом на живых существ и предметы, на явления и темы, предлагаемые окружающим миром или природой, человек наконец определил те символы деятельности, в которых сочетаются его способность умственного восприятия и созидательный дар, они называются: *линия, поверхность, число, порядок, форма, ритм...* и все остальное.

Но человек явно противостоит природе своей способностью к абстракции и построению, поскольку природа не умеет ни абстрагировать, ни строить, — она не останавливается и не раздумывает, ее ход необратим. Теперь мы видим, насколько человеческий разум противоположен ей, и именно к этому, господа, я и веду.

Я хотел подытожить свою речь соображением, которое касается всех нас: если искусство — порождение разума, того самого, чья протяженность во времени соткана из нематериальных действий, тогда наиболее близким ему будет то искусство, которое ценой *наименьших* затрат значительных средств воссоздает для нас *наибольшее* количество впечатлений или замыслов. Разве недостаточно нескольких штрихов или нескольких взмахов резца, чтобы чье-то лицо или какой-то сельский ландшафт был не только явлен нам во всей его схожести с оригиналом, но передан таким образом, что отсутствие цвета или даже более яркого освещения не воспринималось бы как недостаток?

И разве недостаточно писателю, владеющему своим ремеслом, нескольких слов, одной стихотворной строки, чтобы пробудить в душе восхищение всеми достоинствами сущего, вплоть до мельчайших отголосков и отзвуков воспоминания о каком-то событии жизни?

Именно это и сближает нас, господа. Мы работаем с *Черным и Белым*, с ними природе делать нечего. Ей нечего делать с каплей чернил. Ей требуется воистину неисчерпаемый материал. Нам же — совсем немного *материала* и, по возможности, *преизбыток ума*.

Вот почему я люблю граверов. Я люблю вас и разделяю ваше волнение, когда вы подносите к свету, аккуратно держа кончиками пальцев, еще влажный прямоугольник бумаги, только что вышедший из колыбели печатного станка. Этот оттиск, этот новорожденный, это детище вашего нетерпеливого терпения (ибо суть художника определяется лишь контрастами) несет в себе лишь частицу вселенной, ту важнейшую малость, которая предполагает наличие интеллекта во всей его полноте.

*Intelligenti pauca*¹, — говорят по-латыни. Не эти ли слова — общий и гордый девиз всех собравшихся здесь во славу Белого и Черного?

1933

ФРЕСКИ ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ

У современных художников есть свои достоинства, но нужно признать, что они не замахиваются на монументальные работы, не чувствуют себя уверенно в вопросах композиции, не любят придумывать ничего нового. Если и решаются, то слишком часто задерживаются на деталях, а если нет, то не могут добиться художественной целостности. Они замыкаются на создании фрагментов, хотя должно быть наоборот.

Похоже, что наше искусство действует *самовычитанием*. Оно сосредотачивается на экспериментах, которые еще предстоит осмыслить.

Поэтому кажется, что нет для него ничего столь далекого, а для нас — столь недостижимого, чем эти огромные декоративные творения, одновременно свободные и замысловатые, какие мы видим на венецианских виллах.

Такие работы, относящиеся к эпохальному периоду живописи, требуют соблюдения всех условий, что в наши дни встречается все реже: предполагается, что художник полностью владеет своим искусством, что это у него в крови. Он должен быть виртуозом в самом высокого смысле этого слова. С другой стороны, для того чтобы проявить это мастерство, ставшее его второй натурой, чтобы найти место и способ его воплощения, состояние общества должно допускать и сохранять аристократию, наделенную и богатством, и вкусом, которая осмеливается демонстрировать свою роскошь.

И вот в то время, когда все эти условия совпали, родилось искусство сверхизобилия. И хотя самым звучным было имя Рубенса, но плафоны и стены в знаменитых Палладиевых

¹ «Для понимающего достаточно и немногого» (лат.). Валери любил и употреблял это латинское изречение, которое встречается у Стендаля в XXV главе «Красного и черного» и в XIV главе «Пармской обители».

виллах¹ на берегах Brentы, расписанные Веронезе и его учениками, свидетельствуют об их изумительных художественных талантах.

В то время как обращение к простому, стоящему особняком «чистому» искусству пейзажа или натюрморта, кажется, позволяет полностью выразить все притязания, если не все возможности, современной живописи, эти удивительные творцы, не скупясь, создавали все новые творения. Десятки групп из обнаженных тел, ландшафты, руины, разнообразные животные и в качестве натюрмортов — охапки цветов, горы фруктов, груды инструментов и оружия... Они наделяли действующих лиц и атрибуты картин полнотой жизни, создавали звучные композиции, щедрые на богов, нимф, героев, на убранство, полное благородной легкости и изумительной изощренности.

Но этого мало, они совершали все эти чудеса, прибегая к весьма дерзким средствам. Они пользовались техникой, доступной лишь единожды, не допускающей ни ретуши, ни исправлений, ни колебаний, ни даже медлительности, исключая копирование и неспешное исполнение; такая техника странным образом уподобляет смелые жесты художника механическим движениям каменщика, мастерок которого наносит тонкий слой и мало-помалу распределяет его на небольшие участки поверхности, чтобы кисть могла приступить к работе и оживить их!

Фреска требует дара импровизации, предполагающей исключительное владение методами, полное и обязательное наличие средств и самые удачные решения, глубокую память, хранящую все известные формы.

Идет ли речь о перспективе или анатомии, о науке цветных контрастов или объемов, о светотени, ни одна частная трудность не должна останавливать руку мастера, мешать сво-

¹ Палладианизм, или палладианство, — ранняя форма классицизма, созданная на основе идей итальянского архитектора Андреа Палладио (Andrea Palladio; 1508–1580). В основе стиля лежат строгое следование симметрии, учет перспективы и заимствование принципов классической храмовой архитектуры Древней Греции и Рима. Почти все здания, спроектированные Палладио, находятся в Венеции и Виченце, именуемой Городом Палладио.

боде его действий, пока он разрабатывает набросок и постепенно покрывает изображениями участки сырой штукатурки, заполняя и населяя пустое пространство.

Замечательный дар Паоло Веронезе особо щедро проявился в убранстве вилл, построенных Палладио и Сансовино¹. Мудрые мужи Республики умели оказывать воображению художников прекрасное, ничем не стесненное гостеприимство. Им нравилось наблюдать, как вокруг рождается мир карнавала и мифов, приветствовать разверзшиеся небеса, откуда, словно блестящий кортеж высокопоставленных гостей, спустился целый сонм олимпийских богов.

Изумительная, бьющая через край фантазия и мастерство побуждали неистового художника доводить изображение людей и предметов до обманчивого ощущения реальности. Этот комический реализм, эта смесь поэзии и иронии, умелое использование оптического обмана противоречат чистому искусству. Здесь же они выступают в роли загородных увеселений, развлечений, созданных великим Живописцем в угоду одному из великих государственных мужей для украшения его летней резиденции.

В этих залах, населенных изумительными плодами фантазии, реальная жизнь должна была себе самой казаться чересчур примитивной комедией, которую смертные разыгрывают для бессмертных, предметы — для симулякров, реальное бытие — для оперных фантасмагорий.

Необузданная живопись насмехается над архитектурой, то соединяется с ней, то ее бросает, подчеркивает ее достоинства и нарушает все ее известные каноны. Она играет с весом, прочностью, сопротивлением. Она подначивает строителя, как фокусник — физика. Потолки разверзаются, позволяя небесам и богам явиться в полноте их величия. Статуи отваживаются сместить центр тяжести, перенеся его за абсолютную вертикаль опоры. Белоснежная Венера, живущая на карнизе в пустом зале, болтает божественной ножкой. А вро-

¹ *Якопо Сансовино* (Jacopo Sansovino; 1486–1570) — итальянский скульптор и архитектор эпохи Высокого Возрождения. В 1500 г. поступил в ученики к флорентийскому скульптору и архитектору Андреа Сансовино (Andrea Sansovino; 1467–1529), «Рафаэлю от скульптуры», чью фамилию он впоследствии взял в качестве псевдонима.

вень с простыми смертными, на пороге нарисованной на стене двери вдруг возникает какой-то неодоушеленный юноша — рука несуществующего лакея приподнимает для него портьеру.

Так забавляется Веронезе — художник, пишущий фрески. Увы, мне они знакомы лишь отдаленно!

Забавы мастера никогда не проходят бесследно. Находки Веронезе повлекли за собой подлинную моду на украшение интерьеров *пейзажами*. С середины XVI до начала XIX века пейзаж трактуют в Италии и во Франции преимущественно в театральном стиле. Никола Пуссен¹ использует благородный фон для изображения трагедий. Клод Лоррен² воздвигает на морском берегу дворец Дидоны³, размещает в глубине картины на освещенных волнах золоченые флотилии легендарного Энея. Ватто в своих парках добивается эффектов феерий и расплывчатости красок.

Каналетто выбирает Венецию как задник для комедий Гольдони, а Гварди населяет прелестными марионетками крошечный городок, где всегда царит карнавал.

Пейзажи школы Веронезе, украшающие виллы, прямым образом повлияли на Гаспара Пуссена, а позднее на Пиранези, Юбера Робера, Жозефа Верне и множество менее крупных художников, которые сохранили и продолжили этот широкий, лирический, явно условный жанр украшения интерьер-

¹ *Никола Пуссен* (Nicolas Poussin; 1594–1665) — французский художник, один из основоположников живописи классицизма, работал в пейзажном жанре в 1648–1651 гг. Количество созданных им работ так велико, что используется термин «пейзажный взрыв». Среди самых известных трагических пейзажных картин Пуссена «Перенесение тела Фокиона» и «Пейзаж со вдовой Фокиона». Тема смерти господствует на картине: камни руин ассоциируют с надгробиями, дерево с обрубленными ветвями символизирует насильственную смерть, а монумент в центре композиции напоминает гробницу.

² *Клод Лоррен* (Claude Lorrain; 1600–1682) — французский художник. Имеется в виду его полотно «Эней и Дидона в Карфагене» («Прощание Энея и Дидоны в Карфагене»; 1675–1676).

³ *Дидона* — имя легендарной основательницы Карфагена (конец IX в. до н. э.), полюбившей Энея, чем она оскорбила память своего мужа Сихея и Креусы, жены Энея. Покончила жизнь самоубийством, бросившись на меч после того, как Эней ее покинул.

еров видами природы. С годами система исчерпала себя. Храмы, скалы, города поблекли. Вкус времени изменился, начался поиск *подлинного*... Но нужно всегда иметь возможность выбора.

1928

ЗАВОЕВАНИЕ ВЕЗДЕСУЩЕГО

В давние, непохожие на нынешние времена люди, чья власть над вещами была ничтожна по сравнению с нашей, создали изящные искусства, определили их разновидности и применение. Но поразительный рост техники, удобство и точность, которых она достигла, представления и привычки, которые она ввела, бесспорно подтверждают, что в ближайшем будущем древнее производство прекрасного подвергнется значительным изменениям. Во всех искусствах присутствует физический компонент, который уже нельзя воспринимать по-старому, — его не может не коснуться современное знание и технические возможности. За последние два десятилетия ни материя, ни пространство, ни время не остались такими, как прежде. Нужно быть готовым к тому, что невероятные новшества изменят всю технологию искусств, затронув художественное новаторство, и, вероятно, даже чудесным образом преобразуют само понятие искусства.

Прежде всего это, безусловно, коснется воспроизведения и передачи произведений искусств. Станет возможным либо направлять куда угодно, либо воссоздавать систему ощущений, а точнее, систему возбуждения, вызванную каким-то предметом или событием в каком-то конкретном месте. Произведения станут вездесущими. Нам останется только призывать их, и они будут появляться либо в реальном времени, либо возникать из прошлого. Они перестанут существовать лишь внутри себя, но окажутся там, где будет находиться человек, вооруженный неким техническим устройством. Произведения искусства уже перестанут быть своего рода источником или точкой отсчета, а их благодатное воздействие, причем полное, можно будет почувствовать там, где пожела-

ет зритель. Подобно тому как в ответ на минимальные усилия с нашей стороны вода, газ или электрический ток издалека приходят в наши жилища, чтобы удовлетворять наши нужды, так и визуальные или слуховые образы, которые возникают и гаснут при малейшем движении руки, почти знаке, смогут насыщать нас. Так же как мы привыкли, практически впад в рабскую зависимость, использовать у себя дома разнообразные виды энергии, мы будем воспринимать как нечто вполне естественное возможность, никуда не отлучаясь, получать извне молниеносные изменения или колебания, которые собирают и соединяют в себе наши органы чувств, превращая их затем в наше знание. Интересно, мечтал ли когда-либо философ о создании компании по доставке на дом Чувственной Реальности?

Из всех искусств ближе всего к современным возможностям их транспортиации стоит музыка. По своей природе и месту, которое она занимает в мире, она просто предназначена для того, чтобы первой подвергнуться преобразованию в формулы распространения, воспроизводства и даже производства. Из всех искусств она наиболее востребована, вовлечена в социальную жизнь, ближе всего к нашей действительности и больше всего ее оживляет, сопровождает или даже пытается ей подражать. Идет ли речь о ходьбе или разговоре, о промедлении или действии, о монотонности или турбулентности нашей жизни, музыка способна захватить нас, соединяя и преобразуя ритмы и смыслы ощущений. Она плетет узоры вымышленной жизни, слегка касаясь клавиш жизни реальной. Мы свыкаемся с ней, предаемся ей столь же сладострастно, как веществу *верному, могучему и изысканному*, которое воспел Томас де Квинси¹. Поскольку музыка напрямую воздействует на механизм эмоций, которыми играет и манипулирует по своему усмотрению, она, по сути, универсальна: чарует, пускает в пляс всех на свете. Как и наука, она становится международной потребностью и товаром. Это обстоя-

¹ Томас де Квинси (Thomas de Quincey; 1785–1859) — английский писатель, автор знаменитой «Исповеди англичанина, употребляющего опиум» («Confession of an English Opium-Eater»).

тельство, вкуче с недавним прогрессом в области средств передачи, предполагает две технические проблемы:

- Музыкальное произведение, исполняемое в любой точке земного шара, в то же мгновение должно быть услышано во всех его уголках.
- Музыкальное произведение должно воспроизводиться в любой точке земного шара в любое мгновение.

Эти проблемы решены. И с каждым днем результаты все совершенствуются.

Мы еще достаточно далеки от того, чтобы таким же образом подчинить себе визуальные феномены. Цвет и рельеф пока еще довольно своенравны. Заход солнца на Тихом океане, полотно Тициана в Мадриде еще не могут быть воссозданы на стене нашей комнаты так же четко и с той же достоверностью иллюзии, как симфонии.

Но это случится. Может быть, достигнут еще большего, и мы увидим то, что происходит на дне морском. Но что касается мира слуха, шума, звуков, голосов, тональностей — отныне он принадлежит нам. Мы воссоздаем его в любое время, там, где нам угодно. Прежде мы не могли наслаждаться музыкой по своему желанию и настроению. Это зависело от обстоятельств, места, даты и программы концерта. Сколько должно было произойти совпадений! Сегодня мы свободны от зависимости, противной не только удовольствию, но наиболее изысканному пониманию произведений. Получить возможность выбора момента наслаждения, момента упоения, когда его требует не только разум, но желает душа и жаждет все наше существо, — означает дать исполниться намерениям композитора, ибо это позволяет его детищу прожить новую жизнь в новой среде, не слишком отличной от той, где оно было создано. Творческий труд композитора или исполнителя-виртуоза находит в музыкальной записи основное условие наивысшей эстетической отдачи.

Мне вспоминается волшебное зрелище, которое я наблюдал ребенком в каком-то зарубежном театре. А может быть, мне это вовсе померещилось. В замке чародея мебель разго-

варивала, плясала, задушевно и лукаво принимала участие в действии. Открывалась дверь — и звучала свирель или гремели фанфары. Стоило кому-то сесть в кресло, как придавленное сиденье испускало вежливый вздох. Каждый предмет при прикосновении к нему издавал особую мелодию.

Я очень надеюсь, что мы не дойдем до такого переизбытка звуковой магии. Уже сейчас нельзя ни выпить, ни закусить в кафе без навязчивого сопровождения музыки. Но будет чудесно и приятно, если появится возможность по собственному усмотрению заполнять пустые часы, нескончаемые вечера, вечное воскресенье очарованием, нежностью, душевными взлетами.

Выпадают и тоскливые дни; одни страдают от одиночества, других старость или немощность заточает в собственной компании, увы, и так слишком хорошо им знакомой. Теперь эти люди, обреченные было на скуку и грустные размышления, смогут заполнять красотой и страстями пустоту своих бесцельных и печальных часов.

Таковы первые плоды, которые подарила новая близость Музыки и Физики, чей древний союз уже принес нам столько хорошего. Нам предстоит увидеть еще многое другое.

ДЕГА. ТАНЕЦ. РИСУНОК¹

ДЕГА

Графине де Беаг²

Подобно читателю, который бездумно или, подчиняясь прихоти карандаша, рассеянно чертит на полях какого-нибудь фолианта непонятные фигурки или неясные виньетки, так и я, предаваясь своим мыслям, записываю их рядом с рисунками Эдгара Дега³.

Этот текст можно вообще не читать или читать не подряд, поскольку он имеет весьма поверхностное и самое косвенное отношение к этим рисункам. Это своего рода монолог, куда войдут мои воспоминания и отдельные мысли об этом необычном, выдающемся человеке, большом и строгом художнике с независимым, глубоким, живым и тонким умом. За непререкаемостью его суждений и суровостью оценок таилось неверие в собственные силы, отчаянное желание испытать удовлетворение от собственной работы, смесь горьких и благородных чувств, вызванных превосходным знанием полотен старых мастеров, стремлением познать их секреты, а также постоянным осознанием их внутренне противоречивых совершенств. Он видел в искусстве лишь некую матема-

¹ Отдельные фрагменты этого эссе печатались в 1930-е гг. в различных изданиях. Полностью впервые опубликовано известным торговцем картинами, коллекционером и издателем Амбруазом Волларом в 1936 г.

² *Графиня де Беаг Мартин-Мари-Пол* (Béhague Martine-Marie-Pol; 1869–1939) — меценатка и собирательница произведений искусства. Ее называют музой Марселя Пруста. Она превратила свой парижский особняк в роскошный дворец и пригласила Поля Валери на должность библиотекаря и секретаря. После ее смерти в здании разместилось посольство Румынии.

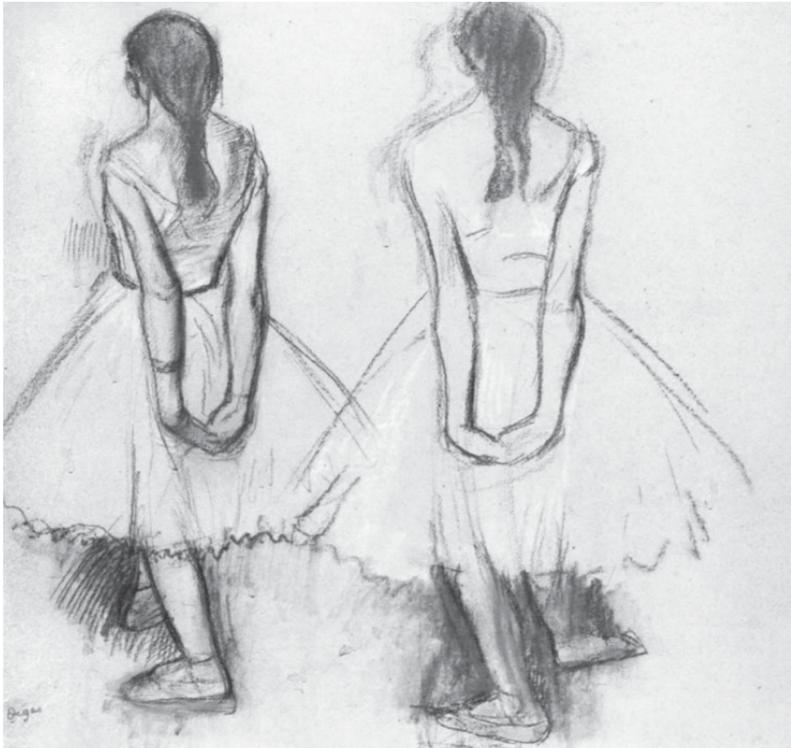
³ В первое издание этой книги (1936) были включены гравюры, выполненные на основе композиций Дега.

тическую задачу высшего порядка, которую не только никто еще не сумел внятно объяснить, но даже мало кто догадывался о ее существовании. Он охотно рассуждал об *ученом искусстве*, утверждал, что картина является итогом ряда *операций*... И если неискушенный зритель верит, что произведения искусства создаются в результате счастливой встречи сюжета и таланта, то художник с таким глубоким — вероятно, излишне глубоким по нынешним меркам — восприятием, как у Дега, оттягивает момент наслаждения, сам создает трудности, остерегается кратчайших путей.

Дега отвергал *легкость*, как отвергал все то, на чем не сосредотачивался его ум. Ему хотелось лишь одного — быть удовлетворенным своей работой, иначе говоря, получить одобрение самого сурового, бескомпромиссного и неподкупного из судей. Никто другой так решительно не отвергал почести, выгоды, богатство и славу, которой пишущий об искусстве может так легко и щедро одарить художника. Он беспощадно высмеивал тех, для кого судьба их детища зависела от людских пересудов, решений властей или коммерческой выгоды. Подобно тому как истинно верующий общается напрямую лишь с Богом, и тогда бесполезны уловки, утаивания, сговор, пустая видимость и фальшь, так и художник остается неизменен и постоянен в своих взглядах, подчиняясь лишь абсолютной идее о собственном искусстве. Дега только хотел добиться от себя невозможного.

Разумеется, я еще к этому вернусь... Мне самому пока не слишком ясно, о чем я сейчас буду говорить. Возможно, мысль уведет меня от рассказа о Дега к Танцу и Рисунку. Речь ведь не идет о традиционной биографии. Я вообще недолюбливаю биографии, что лишний раз подтверждает, что я не создан писать их. В любом случае жизнь отдельного человека — это цепь случайностей и более или менее точных *ответов* на случайные события...

Впрочем, в человеке для меня важны не эти *непредвиденные повороты* судьбы, не рождение, влюбленности или невзгоды... То, что доступно взору, мне не интересно и *практически* не может объяснить, в чем именно состоит ценность данного индивида и что глубоко отличает его от всех остальных, включая меня самого. Не отрицаю, что довольно часто

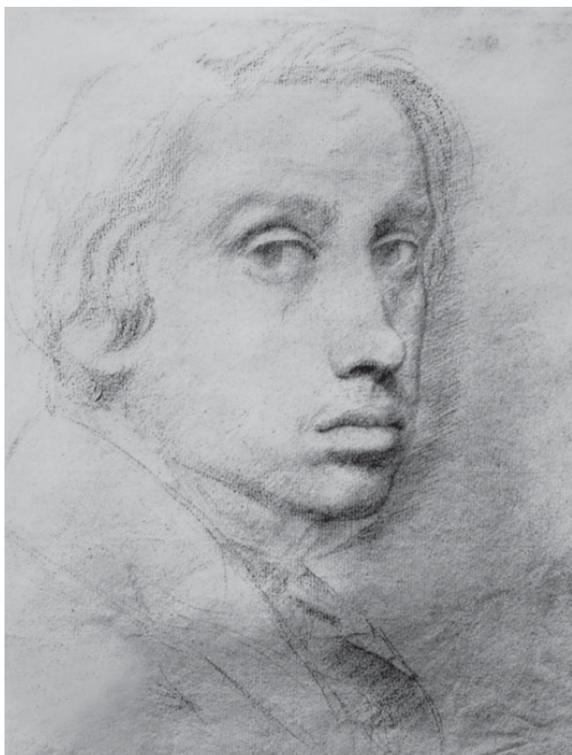


Эдгар Дега. Этюд для «Маленькой танцовщицы четырнадцати лет». 1881

любопытство побуждает меня узнавать какие-то подробности, которые ничего не добавят к моим суждениям. Мне, увы, интересно то, что не всегда оказывается для меня полезным; впрочем, это свойственно всем людям. Но нужно остерегаться, чтобы не впасть в занимательность.

Мне не довелось наблюдать самому многие проявления характера Дега, о которых я здесь расскажу. Этими сведениями я обязан Эрнесту Руару¹, который с детства близко знал Дега,

¹ Эрнест Руар (Ernest Rouart; 1874–1942) — художник, график и коллекционер, единственный ученик Дега. Дружба Поля Валери и Эрнеста Руара еще более укрепилась после того, как они породнились, когда Валери женился на племяннице, а Руар — на дочери Берты Моризо; обе четы долгое время жили в одном доме. Впоследствии дочь Валери Агата вышла замуж за Поля Руара, внука Эрнеста.



Эдгар Дега.
Автопортрет.
Рисунок. 1855

рос в почтительной робости и преклонении перед своенравным мэтром, впитывал его афоризмы и наставления и, следуя настоятельным требованиям учителя, набивал себе руку, упражняясь в живописи и искусстве гравюры, о чем я расскажу с его же слов, — он оказал мне любезность и изложил в письменном виде свои подробнейшие воспоминания, полные юмора.

Ну и наконец, не ждите от меня никакой эстетики, никакой *критики*, или, по крайней мере, ее будет совсем немного.

Терпимость была почти не свойственна Дега, и меньше всего он проявлял ее по отношению к критике и *теории*. Он любил повторять, особенно на склоне лет, что музы никогда не спорят между собой. Они весь день трудятся порознь, каждая на своем поприще. А вечером, закончив работу, собираются вместе и танцуют, *но не разговаривают*.

Однако сам он прослыл великим спорщиком и ужасным резонером: он сразу же входил в раж, стоило разговору коснуться политики и живописи. Он никогда не уступал в споре, тут же срывался на крик, не скупился на резкости и перебивал собеседника. Рядом с ним Альцест¹ выглядел бы бесхарактерным и покладистым малым.

В жилах Дега текла неаполитанская кровь, этим объяснялись его мгновенные переходы на повышенные тона, но зачастую казалось, что ему нравилось быть непримиримым и поддерживать эту репутацию.

Но иногда он мог быть очаровательным.

Я познакомился с Дега примерно в 1893 или 1894 году в доме Анри Руара², куда меня привел один из его сыновей, а вскоре подружился со всеми тремя.

Особняк на улице Лиссабон от порога до мансарды был увешан отменно подобранными картинами. Даже консьерж не избежал увлечения искусством, стены его каморки тоже украшали полотна, среди которых, кстати, иногда попадались вполне приличные, купленные на аукционах, которые он посещал так же усердно, как иная прислуга — скачки. Если ему особенно везло, хозяин перекупал у него картину, и из привратничкой она тут же перекочевывала в гостиную.

Я восхищался господином Руаром и особенно его талантом — он выбрал такую жизненную стезю, где сумел проявить все достоинства своего ума и характера. Его никогда не терзали ни тщеславие, ни зависть, ни желание произвести впечатление. Он любил лишь подлинные ценности и находил их в разных областях жизни.

В числе первых собирателей своего времени он заметил и очень рано начал приобретать работы Милле, Коро, Домье, Мане и Эль Греко, но при этом состояние свое нажил, работая в области строительной механики. Он был изобретателем и последовательно прошел все стадии: от чистой теории

¹ *Альцест* — персонаж комедии Мольера «Мизантроп» (1666), считающийся воплощением человеконенавистничества.

² *Станислас-Анри Руар* (Stanislas-Henri Rouart; 1833–1912) — инженер, коллекционер живописи и художник. Существует его портрет работы Дега.



*Эдгар Дега.
Автопортрет.
Рисунок. 1854*

к практическому воплощению, а затем — к внедрению в промышленное производство. Здесь не место говорить о моей благодарности и уважении к господину Руару. Скажу только, что он входит в число людей, которые значительно повлияли на мое духовное развитие. Его исследовательский интерес к металлургии, механике, тепловым машинам сочетался с пылкой страстью к живописи. Он не только профессионально разбирался в ней, но и сам был настоящим живописцем. Однако из-за присущей ему скромности его собственные картины, на редкость точно отражающие реальность, остались практически неизвестными и перешли в собственность его сыновей.

Мне нравится, когда один и тот же человек способен работать в разных областях и преодолевать непохожие трудности. Случалось, что он сталкивался с проблемой, которая превос-

ходила его математические познания, и тогда господин Руар обращался к соученикам по Политехнической школе¹, которые со времен выпуска глубоко занимались математическим анализом. Он консультировался с выдающимся геометром Лагерром, одним из создателей теории мнимых точек на плоскости и в пространстве. Просил его иногда решить какое-то дифференциальное уравнение. Но если речь шла о живописи, тогда он неизменно советовался с Дега, которого обожал и которым восхищался.

Они дружили со школьных лет, когда оба учились в лицее Людовика Великого, надолго потеряли друг друга из виду и встретились благодаря удивительному стечению обстоятельств. Дега охотно рассказывал подробности этой встречи. В 1870 году во время осады Парижа господин Руар выполнял двойную функцию: как выпускник военной школы в Меце², он командовал батареей, а как специалист по металлургии — отливал пушки. Дега же был простым пехотинцем. Когда его отправили в Венсен³ на стрельбы, он вдруг обнаружил, что правым глазом не видит мишени. Врачи подтвердили, что зрение в этом глазу практически потеряно; Дега приписывал это (я слышал из его собственных уст) сырости мансарды, где он долгое время жил. Поскольку он был непригоден для пехоты, его *перебросили* в артиллерию. И в капитане батарееи он узнает своего соученика Анри Руара. С тех пор они уже не расставались.

Каждую пятницу неизменный, блестящий, несносный Дега был душой общества на званых обедах господина Руара. Он изощряется в остроумии, наводит страх, развлекает. Он подкалывает и пародирует, каламбурит, рассказывает притчи и изрекает афоризмы, шутит, демонстрируя логичнейшую бездоказательность своих нападок, безупречный вкус, про-

¹ *Политехническая школа* — знаменитая высшая школа для подготовки инженеров, основанная французскими учеными Гаспаром Монжем и Лазаром Карно в 1794 г. Первоначально располагалась в Латинском квартале Парижа, при Наполеоне имела военный статус.

² Знаменитая военная школа артиллерии и инженерных войск в городе Мец, на северо-востоке Франции, была основана в 1760 г.

³ *Венсен* — коммуна в восточном пригороде Парижа, расположенная в 6,7 км от центра столицы на окраине Венсенского леса.

нищательность и ограниченность собственных пристрастий. Он в пух и прах разносит литераторов, псевдоотшельников, Академию и художников, *попадающих* туда; цитирует Сен-Симона, Прудона, Расина и причудливые изречения «господина» Энгра...¹ Его слова до сих пор звучат у меня в ушах. Обожеествлявший его хозяин дома внимал ему с восторженной терпимостью, а другие приглашенные — молодые люди, старые генералы, безмолвствующие дамы — в разной степени наслаждались упражнением в остроумии, рассуждениями по эстетике или колкостями этого записного *острослова*.

Я с интересом наблюдал, насколько различаются эти две выдающиеся личности, Дега и Руар. Иногда меня удивляет, почему литература так редко интересуется несхожестью незаурядных интеллектов, совпадениями и различиями могучих умов.

Итак, я познакомился с Дега на обеде у господина Руара. Я составил свое представление о нем по тем нескольким работам, которые мне довелось увидеть, и по его *остротам*, ставшим крылатыми. Мне всегда любопытно сравнивать предмет или человека с тем образом, который я нарисовал себе заочно. Даже если он оказался довольно точным, сопоставление с реальным объектом все равно может получиться весьма поучительным.

Подобные сравнения помогают оценить нашу способность домысливать в отсутствие полной информации. К тому же они показывают бесполезность истории вообще и биографических данных в частности. Но еще более поучительно убедиться в том, насколько *вероятна ошибочная оценка* при непосредственном наблюдении, насколько нас обманывают собственные глаза. *Наблюдать* — чаще всего означает воображать то, что ожидаешь увидеть. Несколько лет назад один мой знакомый, довольно известный человек, отправился в Берлин прочесть там лекцию; во многих газетах появилось описание его внешности, где журналисты единодушно утверж-

¹ Жан Огюст Доменик Энгр (Jean Auguste Dominique Ingres; 1780–1867) — французский художник, живописец и график.

дали, что у него карие глаза. На самом деле они у него очень светлые. Но поскольку известно, что он уроженец юга Франции, то все увидели его именно таким.

В моем представлении Дега был приверженцем строгости жесткого рисунка, неким спартанцем, стойком, янсенистом¹ от искусства. Его характерной особенностью была своего рода интеллектуальная резкость. Незадолго до нашего знакомства я написал небольшое эссе «Вечер с господином Тэстом», где попытался нарисовать воображаемый портрет, возникший на основе самых достоверных сведений, а также некоторых деталей и обстоятельств, которые легко было проверить. В какой-то мере это эссе было написано *под влиянием* (как принято говорить) *некоего Дега, послужившего мне прототипом*. В ту пору меня часто преследовали всевозможные казусы ума и самосознания. Меня раздражали неопределенность, недосказанность, и я поражался, что ни в одной области никто и не пытается доводить свои мысли до логического конца...

В моем представлении о Дега не все оказалось плодом воображения. Как и следовало ожидать, в реальности человек намного сложнее, чем любые наши прогнозы.

Он вел себя со мной весьма любезно, так обычно держатся с теми, кто больше не возбуждает интереса. Я не мог пробудить в нем мгновенную симпатию. К тому же, как я понял, молодые литераторы того времени не вызывали у него теплых чувств: особую неприязнь он питал к Андре Жиду, с которым познакомился в этом же доме.

Гораздо благосклоннее он относился к молодым живописцам. Это вовсе не значит, что он не позволял себе безжалостно разносить в пух и прах их полотна и теории, но в эти расправы он привносил какую-то нежность, которая странным

¹ Янсенизм — религиозное движение в Католической церкви XVII–XVIII вв., впоследствии признанное ересью. Оно утверждало испорченную природу человека вследствие первородного греха, а следовательно — предопределение и абсолютную необходимость для спасения божественной благодати. Свободе выбора человеком убеждений и поступков янсенисты не придавали решающего значения.

образом перемежалась со свирепой иронией. Он посещал их выставки, замечал малейшее проявление таланта, и если автор оказывался неподалеку, то хвалил его и делился советом.

ОТСТУПЛЕНИЕ

И история литературы, и история искусства столь же простодушны, как и всеобщая история. Этим они обязаны полному отсутствию любознательности со стороны авторов, которые, кажется, просто лишены способности задавать даже простейшие вопросы. Например, никто не задумывается над происхождением и значением отношений, существовавших в ту или иную эпоху между *молодым* и *старым поколением*. Восхищение, зависть, непонимание, совпадение взглядов; воспринятые или отвергнутые концепты и методы; взаимооценки и взаимонеприятие, неуважение, возврат к прошлому... Все это составило бы один из ярчайших эпизодов Комедии Разума и не должно остаться без внимания. Нигде в *Истории литературы* не говорится о том, что некоторые секреты



Жан-Луи Форен.
«Парижская комедия»

стихосложения передавались с конца XVI до конца XIX века и что среди поэтов того периода легко выявить тех, кто следовал этим законам, и тех, кто пренебрегал ими. И что может быть интереснее, чем мнения обеих сторон, которые я только что упомянул?

Незадолго до смерти Клод Моне рассказал мне такую историю: когда он только начинал как художник, он выставил несколько своих полотен у одного торговца на улице Лаффит. Тот как-то заметил, что перед его витриной задержалась одна супружеская пара весьма почтенного вида, воплощение буржуазности во всем ее величии. Увидев картины Моне, муж не смог сдержать ярости, ворвался в магазин и устроил сцену — он, мол, даже представить себе не мог, что подобный ужас выставляют на всеобщее обозрение... «Я его сразу же узнал», — добавил торговец и, встретив как-то Моне, доложил ему об этом случае. «Так кто ж это был?» — спросил Моне. «Домье», — ответил тот. Какое-то время спустя, когда в витрине по-прежнему висели те же картины, в магазин заглянул сам Моне. Теперь уже другой незнакомец, в свою очередь, останавливается перед ними, прищуривается, открывает дверь и заходит внутрь. «Какие прекрасные картины, — говорит он, — кто их написал?» Торговец представляет автора. «Ах, месье, какой талант...» и т. д. Моне смущен и рассыпается в благодарностях. Он хочет узнать имя своего почитателя. «Я Декан»¹, — говорит тот и уходит.

О ТАНЦЕ

Раз уж мы заговорили о живописце, прославлявшем танцовщиц, почему бы не сказать несколько слов о танце?

Мне бы хотелось четко определить, что такое танец, и я постараюсь это сделать.

Танец — это искусство, основанное на произвольных человеческих движениях.

¹ Декан Габриель-Александр (Decamps Gabriel-Alexandre; 1803–1860) — французский живописец, литограф и карикатурист, представитель романтизма.

Чаще всего наши произвольные движения целенаправленны: они ведут к какому-то месту или предмету, меняют наше восприятие или ощущение в какой-то определенной точке. Верно говорил Фома Аквинский: *Premium in causando ultimum est in causato*¹.

Едва цель достигнута или дело закончено, наше движение, в какой-то мере *вписанное* в отношение нашего тела к объекту и нашему намерению, прекращается. Причина этого действия как бы предопределяет его завершение; оно не может быть ни начато, ни осуществлено без побудительной мысли о его цели и окончании.

Движение такого рода всегда подчиняется закону экономии сил, в который могут быть привнесены дополнительные условия, но именно он регулирует расход нашей энергии. Нельзя представить себе законченное *внешнее* действие, если мысленно не подумать о минимуме необходимых сил. Если я собираюсь пойти с площади Этуаль в Лувр, мне никогда не придет в голову осуществить свое намерение, отправившись туда через Пантеон.

Но есть и другие виды движения, они не могут быть ни вызваны, ни предопределены, ни начаты, ни завершены каким-то внешним объектом. Нет такого *объекта*, достижение которого привело бы к завершению действия. Это движение прекращается только тогда, когда что-то постороннее вмешивается в его причину, характер или форму. Оно не подчиняется закону экономии сил, а, казалось бы, стремится к максимальному их расточению.

Скажем, прыжки или беготня ребенка или собаки, *ходьба ради ходьбы, плавание ради плавания* — это действия, результат которых должен изменить наше ощущение энергии, создать определенное состояние этого ощущения.

Подобные движения могут и должны продолжаться до тех пор, пока не вмешается обстоятельство иного рода, чем внешнее изменение, которое они могли бы вызвать. Это обстоятельство может быть вызвано *любой* причиной, например *усталостью* или *оговоренным заранее условием*.

¹ «Ведь мы видим, что первое в причинном ряду есть последнее в причинной вещи» (*лат.*) («Сумма теологии»).



Эдгар Дега. Три танцовщицы. Рисунок. 1900–1905

Такие движения, окончание которых заложено в них самих и которые должны создать особое *состояние*, возникают из потребности быть совершенными или из повода, их провоцирующего; но эти импульсы не задают им направления в пространстве. Они могут быть хаотичными. Так животное, устав от навязанной ему неподвижности, вырывается и убегает, спасаясь от своего состояния, а вовсе не от какого-то объекта. Оно *растрчивает силы*, мчась во весь опор неизвестно куда. У человека радость, гнев, душевная тревога или внезапное брожение мысли способно породить бурную энергию, которую не может поглотить ни одно конкретное действие, она не в состоянии иссякнуть сама по себе. Тогда человек встает, быстро идет большими шагами, не замечая ничего вокруг, подчиняясь лишь зову бурлящей в нем энергии...

Но существует замечательный способ расходования такой энергии: мы можем вызвать или упорядочить свои движения.

Мы говорили, что для такого рода движений Пространство — лишь место действия: оно *не содержит объекта движений*. Теперь главную роль играет Время...

Я имею в виду органическое Время — то, что присутствует во всех жизненно важных функциях, связанных последовательно. Каждая из них совершается повторяющимся цик-

лом мышечных движений, как если бы окончание или выполнение одного цикла давало толчок началу следующего. Следуя этому принципу, наши конечности могут выполнять некие, связанные между собой *фигуры*, и их повторение приводит человека в состояние опьянения — от истомы к исступлению, от гипнотического самозабвения — к неистовству. Таким образом создается состояние *танца*. Более глубокий анализ, наверное, обнаружил бы нервно-мышечный феномен, аналогичный *резонансу*, занимающему столь важное место в физике, но, насколько мне известно, подобный анализ никогда не проводился...

Все ощущают тесную связь между миром танца и миром музыки, но и по сей день никому еще не удалось ни установить механизм этой связи, ни объяснить ее *причину*.

Нет ничего более загадочного, чем такие простые понятия, как *равная продолжительность* или равные интервалы *времени*, которые так несложно наблюдать. Как можем мы определить, что шумы следуют один за другим через *равные* промежутки времени или как можем сами выстукивать ритм? И что вообще означает это *равенство*, которое могут подтвердить наши чувства?

Итак, танец порождает целый мир пластики; наслаждение, которое испытывают танцующие, вызывает и передает другим наслаждение зрелищем танца.

Из фигур, которые создают, разрушают и вновь слагают руки и ноги танцоров, или из движений, повторяющихся с равными или гармоничными интервалами, образуются *узоры во времени* точно так же, как из повторения рисунков в пространстве или из их симметричного расположения складываются *узоры в пространстве*.

Иногда эти две формы могут переходить одна в другую. В балете бывают такие моменты неподвижности, когда весь ансамбль исполнителей замирает и предстает словно застывшая, правда ненадолго, живая картина, группа человеческих тел, будто застигнутых в позах, создающих странное ощущение неустойчивости. Танцовщики словно оцепенели в этих позах, противоречащих законам механики и человеческим возможностям... но при этом кажется, что мысли их заняты совсем другим.



Эдгар Дега. После купания. Рисунок углем, пастель. Ок. 1900

Отсюда возникает это замечательное впечатление: в мире танца нет места покою; неподвижность — это принудительное и вынужденное переходное состояние, навязанное почти насильно, тогда как прыжки, точно отмеренный ритм, пуанты, антраша или головокружительные вращения — всего лишь естественный способ существования. Но в обычном, повседневном мире физическое действие — всего лишь переход из одного состояния в другое, и вся энергия, которую мы в него порою вкладываем, уходит лишь на то, чтобы довести до конца какую-то задачу, не возобновляя и не восстанавливая свою энергию силами *физически чрезмерно возбужденного* тела.

Итак, феномен, который в одном мире вполне возможен, в другом — невероятная случайность.

Можно подобрать немало других аналогий.

Именно это непродолжительное состояние, которое выводит нас за пределы самих себя или *уводит* нас от себя и в котором нас поддерживает *неустойчивость*, а *устойчивость* возникает лишь по воле случая, такое состояние дает нам представление об иной форме существования, в котором возникают столь редкие для нашего мира особые мгновения, когда человеческие способности доходят до *предела возможностей*. Я говорю о том, что обычно именуется *вдохновением*.

Что может быть невероятнее, чем речь, прельщающая и чарующая ум все новыми образами и идеями, которые она в нем вызывает, тогда как звуки и артикуляции, доносящие ее до слуха, обладают способностью пробуждать, поддерживать и продолжать эмоциональную ценность слова?

Малларме говорит, что танцовщица — это не женщина, которая танцует, поскольку она вовсе не женщина и она не танцует.

Это замечание не только глубокое, оно и верное; оно не только верное — то есть подкреплено рассуждением, — но и поддается проверке; я сам был тому свидетелем.

Самый свободный, самый пластичный, самый сладострастный в мире танец я увидел на экране, где показывали фильм о гигантских медузах, — это были не женщины, и они не танцевали.

Нет, не женщины, просто существа из какой-то неизвестной, полупрозрачной и сверхчувствительной субстанции;



Эдгар Дега. Танцовщица. Набросок. 1880-е

стекловидная, легковозбудимая плоть, шелковистые плавающие колокола, хрустальные венцы; наделенные жизнью длинные и узкие ленты, извивающиеся в стремительных волнах, сворачивающиеся и раскрывающиеся бахромой и сборками. Они то разворачиваются, меняя свою форму, то ускользают, столь же текучие, как толща вод, которая их теснит, обвола-

кивает, бережно поддерживает со всех сторон, потом отступает при малейшем колебании и возвращает им форму. Именно здесь, в этой водной стихии, которая как будто не оказывает им ни малейшего сопротивления, эти создания максимально подвижны; они то растягиваются, то вновь обретают свою лучевидную симметрию. Для этих идеальных танцовщиц нет ни почвы, ни опоры, нет подмостков, а лишь среда, на которую они опираются всеми точками, перемещаясь в любых возможных направлениях. В их гибко-хрустальных телах также нет твердости — ни остова, ни суставов, ни сочленений, ни поддающихся исчислению сегментов...

Ни одна танцовщица рода человеческого, распаленная и опьяненная ритмом движений, отравленная ядом доведенных до предела сил, пламенем желания, рвущегося из устремленных на нее десятков глаз, не сумела бы лучше выразить это властное приношение плотским утехам, этот немой призыв к блуду. Так огромная медуза, передвигаясь волнообразными толчками, с бесстыдной настырностью задирая и опуская свои украшенные фестонами юбки, превращается в грезу Эроса. Но внезапно, отбросив свои колышущиеся оборки, свои одеяния из разверстых разорванных губ, она испуганно откидывается назад, полностью обнажившись.

Но тотчас возвращается в прежнее положение, трепещет и летит в окружающем ее пространстве, поднимаясь, как монгольфьер¹, в ярко освещенную, недоступную для нее сферу, в царство солнца и смертоносного воздуха.

УЛИЦА ВИКТОРА МАССЕ, 37

Дега мог нравиться и не нравиться. Он отличался самым скверным в мире характером и охотно его проявлял, хотя выпадали редкие дни, когда он умел быть непредсказуемо очаровательным. Тогда он всех веселил, пленяя смесью острот,

¹ *Монгольфьер* — аэростат с оболочкой, наполненной горячим воздухом, названный по фамилии его изобретателей братьев Жозефа-Мишеля и Жака-Этьена Монгольфье. Первый полет был совершен в 1783 г. во французском городе Аннонэ.

шуток и вольностей — что-то от живописца-подмастерья былых времен, что-то от его неаполитанских предков.

Я звонил в его дверь, никогда не зная заранее, какой мне будет оказан прием. Он открывал, сперва смотрел на меня с недоверием, потом узнавал. Это был хороший день. Он впускал меня в мансарду вытянутой формы с огромными (плохо вымытыми) окнами, где прекрасно уживались свет и пыль. Там все было вперемешку: лохань, цинковая потускневшая ванна, несвежие халаты, стеклянная клетка, а в ней восковая танцовщица в пачке из настоящего тюля, мольберты, где громоздились рисунки углем — портреты курносых женщин, изогнувшихся всем телом; в одной руке, занесенной над головой, они держат гребень, другой натягивают густую прядь волос. Вдоль окна, слегка освещенного солнцем, во всю стену тянулся широкий подоконник, заваленный коробками, флаконами, карандашами, огрызками пастельных мелков, гравировальными иглами и бесчисленными безымянными предметами, которые всегда могут оказаться кстати...

Иногда я думаю о том, что работа художника — очень древняя по своему складу, а сам художник — остаток прошлого, наподобие уже исчезающего кустаря или ремесленника. Он трудится в своем доме, живет в беспорядке, среди своих принадлежностей, видит то, что хочет видеть, а не то, что его окружает, пользуется им же придуманными приемами, пускает в дело битую посуду, старую рухлядь, вещи, отслужившие свой век... Может быть, все еще изменится, и мы увидим, как на смену этим случайным орудиям и странному существу, привыкшему пользоваться тем, что попадет под руку, придет художественная лаборатория и профессионал, работающий строго по графику, непременно одетый в белый халат и резиновые перчатки, вооруженный приборами и инструментами специального применения и конкретного назначения... А пока что в работе художника по-прежнему еще живы случай, тайна, опьянение творчеством, какое-то неопределенное расписание, однако за будущее я не поручусь.

Эта очень скромная мастерская помещалась на четвертом этаже того же дома на улице Виктора Массе, где жил Дега в то время, когда мы с ним познакомились. На втором



Ганс Гольбейн Младший.
Наброски рук и голов.
XVI в.

этаже он разместил свой музей, состоящий из нескольких картин, которые он приобрел за свои деньги или с кем-то обменялся. На третьем была его квартира. В ней он развесил любимые произведения — свои или чужие: большая и прекрасная картина Коро, карандашные рисунки Энгра и свой собственный этюд танцовщицы, который каждый раз вызывал у меня зависть к его обладателю. Эта фигура, словно на шарнирах, была не столько нарисована, сколько выстроена и походила на марионетку: руки и ноги сильно согнуты, тело напряжено, в рисунке сквозит непреклонная воля, местами проступают красные блики. Глядя на него, я вспоминал рисунок Гольбейна¹ в Базеле, изображение *кисти руки*. Представьте себе руку, вырезанную из дерева, наподобие протеза, который надевают на культю безрукого еще до того, как работа завершена: пальцы прикреплены и полусогнуты, но пока не обточены, так что фаланги напоминают удлиненные кубики с *квадратным сечением*. Такова эта базельская рука. Мне пришла мысль: а что, если Гольбейн рисовал этот этюд как своего рода упражнение, отвергая вялость и округлость в рисунке?

Кажется, некоторые современные художники поняли необходимость такого рода *конструкций*, но неизменно путали упражнения с конечным продуктом, принимая за цель то, что должно было быть средством. Что может быть современнее?

¹ Ганс Гольбейн Младший (Holbein Hans; 1497–1543) — немецкий живописец и график, автор точных по характеристике портретов, картин на религиозные темы, гравюр.

Завершить произведение — означает убрать из него все, что указывает на процесс его создания. В соответствии с этим старомодным воззрением художник должен узнаваться лишь по его стилю и вынужден продолжать работу до тех пор, пока не будут уничтожены все ее следы. Но мало-помалу личные и сиюминутные заботы берут верх над заботами о самом произведении и продолжительности его написания, и тогда соображения, касающиеся завершения работы, становятся не только лишними и обременительными, но противоречат *истине, восприимчивости* и проявлению *гениальности*. Индивидуальность становится главным условием, даже для зрителей. Эскиз приравнен к картине. Как это далеко от вкусов или, если угодно, от пристрастий Дега!

В квартире на третьем этаже находилась столовая, где меня неоднократно потчевали довольно неаппетитными обедами. Дега опасался засорения желудка или воспаления кишечника: телятина без специй и макароны, сваренные в несоленой воде, которые не спеша подавала старая Зоэ, были на редкость безвкусны. На десерт приходилось угощаться апельсиновым мармеладом¹ из Данди, который я сначала просто терпеть не мог, но потом в конце концов стал находить сносным и перестал ненавидеть, видимо *благодаря связанным с ним воспоминаниям*. Если мне теперь снова случается отведать это волокнистое пюре морковного цвета, я тут же представляю себе, как сижу напротив страшно одинокого старика, погруженного в свои мрачные мысли, почти ослепшего и потому лишённого работы, которая была смыслом всей его жизни. Он предлагает мне твердую, как карандаш, сигарету, которую я растираю в ладонях, чтобы ее можно было курить, и всякий раз мои действия интригуют его. Зоэ приносит кофе, наваливается своим толстым животом на стол и начинает говорить. У нее прекрасная речь, — кажется, она когда-то преподавала в школе; огромные круглые очки придают ученый вид ее широкому простодушному и неизменно серьезному лицу.

Зоэ ведет хозяйство, ей помогает племянница, девушка по имени Аргентина. Как-то вечером Аргентина врывается

¹ *Мармелад* — густое варенье из апельсинов, стало популярно сперва в Англии, а потом во всей Европе. Название пришло из немецкого языка, Marmelade (нем.) означает «повидло» или «варенье».

к нам с безумными криками — тетя умирает. Похоже, Дега совершенно потерял голову. Я мчусь на кухню, кладу большую на пол, оказываю самую простую *первую помощь*; приступ проходит, и мы наблюдаем воскресение Зоэ. Дега поражен и глубоко благодарен: он наблюдал чудо. Я же удивлен отсутствием элементарных знаний и навыков у такого умного человека, к тому же получившего *классическое образование*. Но у него были самые примитивные представления по многим вопросам.

По-видимому, обучение в лицеях в 1850-е годы было таким же никудышным, как и сегодня, хотя и более *основательным*. Ни один из получивших первую премию на Национальном конкурсе¹ не смог бы показать на небосклоне звезды, которые упоминает Вергилий; хотя они декламировали латинские стихи, но совершенно не подозревали, что существует внутренняя музыка французского стиха. В эти нелепые образовательные программы не были включены ни навыки чистоплотности, ни элементарные понятия о гигиене, ни правила этикета, ни даже основы произношения нашего языка; из них также старательно удалили все, что имело отношение к телу, чувствам, небу, искусствам или социальной жизни.

Что касается спальни Дега, она пребывала в таком же запустении, как и все остальные помещения; все здесь наводило на мысль о том, что ее обитатель уже не дорожит ничем, кроме самой жизни, и то вопреки всему, даже собственной воле. Там стояли какие-то разрозненные предметы обстановки в стиле ампир или Луи-Филипп. В стакане — абсолютно сухая зубная щетка; щетиной наполовину грязно-розового цвета она напомнила мне щетку из дорожного несессера Наполеона, кажется, в музее «Карнавале»².

¹ На основании в 1744 г. Парижским университетом Национальном конкурсе лицеев и ремесел (Concours général des lycées et des métiers) выбираются лучшие ученики из общеобразовательных, технических и профессиональных средних школ. Кандидаты оцениваются по предметам, которые соответствуют официальной программе, но в контексте более сложных экзаменов, чем экзамен на аттестат зрелости (на степень бакалавра).

² «Карнавале» — городской музей истории Парижа, основанный в 1880 г. Назван по имени старинного особняка (Hôtel de Carnavalet, 1560), в котором он размещается.

Как-то вечером, когда Дега собирался ужинать в городе и ему нужно было сменить рубашку, он завел меня в свою спальню. Ничуть не стесняясь моего присутствия, разделся догола и начал одеваться.

Захожу в его мастерскую. Он ходит по ней взад-вперед, выглядит как босяк: туфли со стоптанными задниками и сваливающиеся, вечно расстегнутые брюки. Распахнутая дверь в глубине комнаты являет взору самое сокровенное и укромное место.

А ведь прежде этот человек отличался элегантностью, да и сейчас под настроение мог свободно демонстрировать самые изысканные манеры; в былые времена он проводил все вечера напролет за кулисами Оперы, был завсегдаем лож на ипподроме Лоншан¹, слыл одним из самых тонких экспертов в области анатомии человеческого тела и беспристрастным знатоком изгибов и поз, присущих женщинам, был изысканным ценителем чистокровных верховых лошадей, самым умным, вдумчивым, требовательным, самым неутомимым рисовальщиком в мире... А в довершение всего — одним из самых остроумных собеседников, чьи суждения, подкрепленные умело подобранными фактами, хотя и не отличавшиеся объективностью, разили наповал...

И вот перед нами этот раздражительный старик, почти всегда угрюмый, иногда зловеще-мрачный и явно погруженный в какие-то невеселые мысли; вспышки ярости внезапно сменяются желанием острить, или же он вдруг становится по-детски нетерпимым, импульсивным и капризным...

Иногда он вновь обретает душевное равновесие: появляются какие-то проблески, неожиданные проявления трогательной деликатности.

Но *сегодня* хороший день. Он поет мне по-итальянски каватину Чимарозы².

¹ Знаменитый ипподром *Лоншан* был открыт в Париже в 1857 г. на месте бывшего монастыря. На скачках собирался весь цвет парижского общества.

² *Доменико Чимароза* (Domenico Cimarosa; 1749–1801) — итальянский композитор, снискавший славу как автор опер, особенно комических.

Дега отличался прекрасным вкусом, что редко встречается среди художников. Он вполне справедливо ставил это себе в заслугу.

И хотя он родился в разгар романтизма, в пору зрелости примкнул к натурализму и общался с Дюранти¹, Золя, Гонкурами, Дюре...² выставлялся вместе с первыми импрессионистами, все это не помешало ему остаться одним из тончайших *знатоков*, которые сознательно и упорно кичатся узостью своих взглядов, безжалостны к псевдоновшествам, воспитаны на Расине и старинной музыке, неумоимо кого-то цитируют и, будучи «классиками» до мозга костей, готовы ради этого на любую экстравагантную выходку, — увы, эти люди уже практически вымерли.

А может быть, он стал таким в старости, поскольку, не смотря на свое преклонение перед «господином» Энгром, страстно восхищался Делакруа?

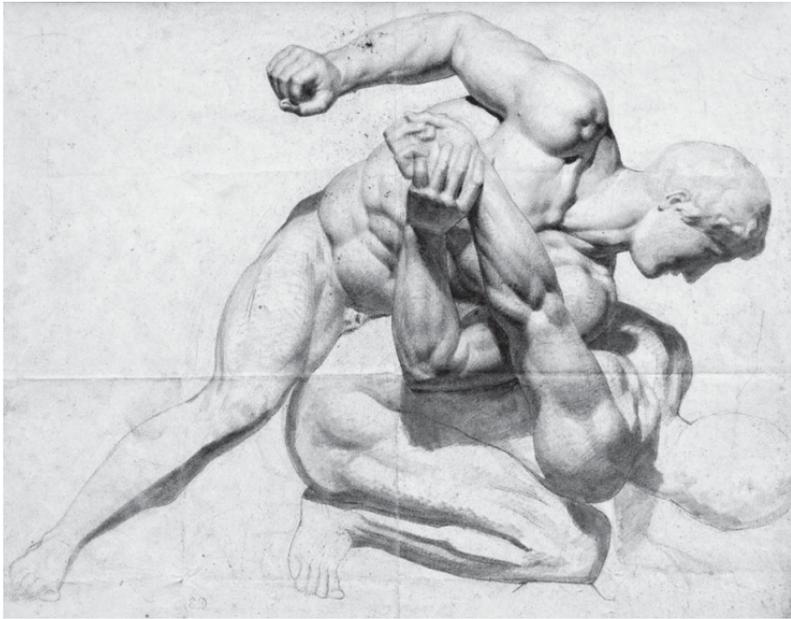
Бывает, что с возрастом люди, сами того не сознавая, начинают подражать старикам, которых видели в своей молодости и считали нелепыми и несносными. Постепенно воссоздавая их манеры, они держатся степеннее, учтивее или надменнее, чем прежде, а иногда становятся более обходительными или даже игривыми — одним словом, ведут себя так, как им было совершенно не свойственно в их молодые годы.

Я вспоминаю весьма глубоких старцев, которых встречал очень давно, еще в провинции: они одевались не так, как большую часть своей жизни, а по моде, которой следовали люди преклонных лет в их молодости. Например, один маркиз в конце концов перешел на серебристые жилеты и монокли *квадратной* формы.

В этом отношении Дега, обладавший отменным вкусом, оставался старомодным в отличие от многих своих ровесников, хотя, с другой стороны, опережал многих художников-

¹ Луи Эдмон Дюранти (Duranty Louis Edmond; 1833–1880) — известный французский романист и искусствовед, приверженец реализма, а позднее импрессионизма.

² Франциск Жозеф Дюре (Duret Francisque Joseph; 1804–1865) — французский скульптор, представитель романтизма. Участвовал в украшении дворцов Версаля, церкви Мадлен. Он автор знаменитого фонтана Сен-Мишель на бульваре Сен-Мишель в Париже.



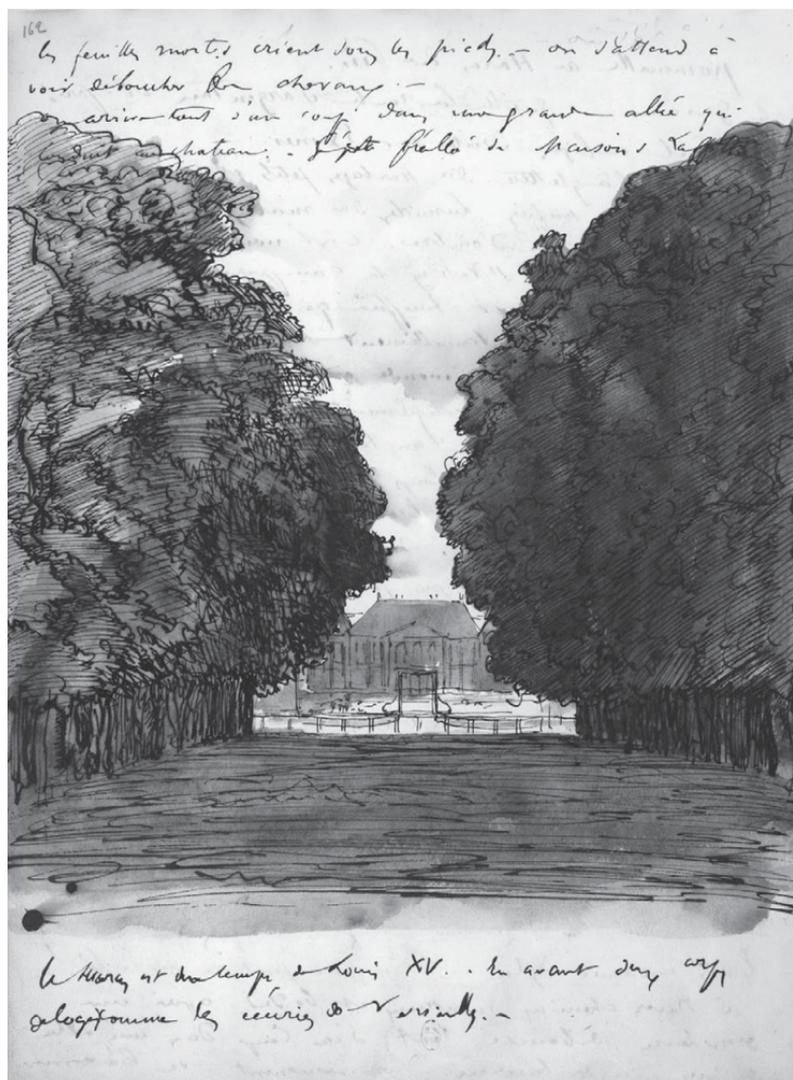
Эжен Делакруа. Борцы. Рисунок. 1860-е

современников истинной неординарностью и точностью своего ума. Например, он одним из первых понял, чему живопись может научиться у фотографии, а чего следует остерегаться.

Возможно, творчество Дега страдало не только от обилия и невероятного разнообразия его художественных пристрастий, но и от его неослабного внимания к самым высоким, но при этом противоположным аспектам его ремесла.

Если внимательно приглядеться, в любом искусстве таятся неразрешимые проблемы. Порою они открываются пристальному взору, а вместе с ними вымышленные препятствия, несовместимые желания, угрызения совести и раскаяние — в зависимости от уровня нашего интеллекта и знаний. Как сделать выбор между Рафаэлем и венецианской школой? Как можно пожертвовать Моцартом ради Вагнера, а Шекспиром — ради Расина? Подобная дилемма отнюдь не представляет трагедии ни для любителя, ни для критика-профессионала. Но художник всякий раз заново испытывает муки совести, когда возвращается к тому, что только что создал.

Пока Дега колебался, оказавшись в западне между классическими идеалами «господина» Энгра и экзотическим обаянием Делакруа, искусство его времени решается обратиться к повседневной жизни. Сюжетная композиция и высокий



Эдгар Дега. Пейзаж из путевых дневников. Рисунок. 1870–1903

стиль устаревают на глазах. Пейзаж заполняет собой стены, откуда исчезают греки, турки, рыцари и амурсы, разрушает понятие *сюжета* и за несколько лет сводит всю интеллектуальную составляющую искусства к отдельным спорам по поводу *материалов* или о том, как нарисовать тень в цвете. Мозг сокращается до сетчатки глаза, и теперь никто не обсуждает, как выразить кистью чувства каких-то старцев, лицемерящих прекрасную Сусанну, или благородное возмущение знаменитого врача, которому предлагают огромную взятку¹.

К этому времени эрудированное познание мира дает новую пищу для радости и вопрошания. Растет число способов видения — доселе неизвестных или забытых. Начинается увлечение «примитивом»: греки эпохи высокой классики², итальянцы, фламандцы, французы... С другой стороны, художники начинают восхищаться и изучать персидские миниатюры и, прежде всего, японские эстампы, в то время как Гойя и Теотокопулос³ впервые или вторично входят в моду. Ну и наконец появилась *фотографическая пластинка*.

Таковы проблемы, стоящие перед Дега, — он осведомлен обо всем, всему радуется и поэтому из-за всего страдает.

Он восхищается и завидует уверенности Мане, безошибочности его глаза и руки, способности неизменно видеть, едва приступив к работе, где именно он сможет полностью проявить себя, в чем дойти до самой сути. Мане наделен этой решительной силой, чем-то наподобие стратегического чутья в живописи. В своих лучших полотнах он достигает *поэтич-*

¹ Имеются в виду популярный в мировой живописи библейский сюжет «Сусанна и старцы» и легенда о греческом враче Гиппократе, который отверг лестное предложение персидского царя, отказавшись служить варварам (см. *Плутарх. Сравнительные жизнеописания*. М. Т. 1. 1961. С. 448).

² *Эпоха высокой классики* (V в. до н. э.) — вершина развития греческого искусства, самый знаменитый период в истории Древней Греции: воздвигнут ансамбль афинского Акрополя, создавали свои знаменитые статуи выдающиеся скульпторы — Мирон, Фидий, Поликлет, работали великие драматурги-трагики — Эсхил, Софокл и Еврипид, и прославленные философы — Сократ, Демокрит, Протагор и др.

³ *Доменико Теотокопулос* (Domenico Theotocopuli; 1514–1641) — настоящее имя Эль Греко, испанского живописца, архитектора и скульптора, уроженца Греции.

ности, то есть вершины искусства, того, что я осмелился бы назвать *резонансом техники исполнения*.

— Да и есть ли такие слова, чтобы говорить о живописи?

ДЕГА И РЕВОЛЮЦИЯ

Вот, что рассказал мне Дега 28 июля 1904 года.

Когда ему было года четыре или пять, мать как-то взяла его с собой навестить мадам Леба, вдову знаменитого члена Конвента, друга Робеспьера, который застрелился девятого термидора¹. Филипп, сын мадам Леба, был выдающимся ученым и наставником дядьев Дега.

Эта пожилая дама жила на улице Турнон. Дега вспоминал *красный цвет* блестящего, выложенного плитками пола.

Когда визит подошел к концу, мадам Дега, держа сына за руку, направилась к выходу в сопровождении хозяйки и увидела в коридоре, ведущем в переднюю, портреты Робеспьера, Сен-Жюста и Кутона...

— Как, — воскликнула она, — вы все еще храните физиономии этих монстров?

— Замолчи, Селестина, они были святыми...

В тот же день, 28 июля 1904 года, Дега, пустившись в воспоминания, рассказывает мне о своем деде, которого застал и чей портрет в Неаполе (или в Риме?) написал в 18.. году².

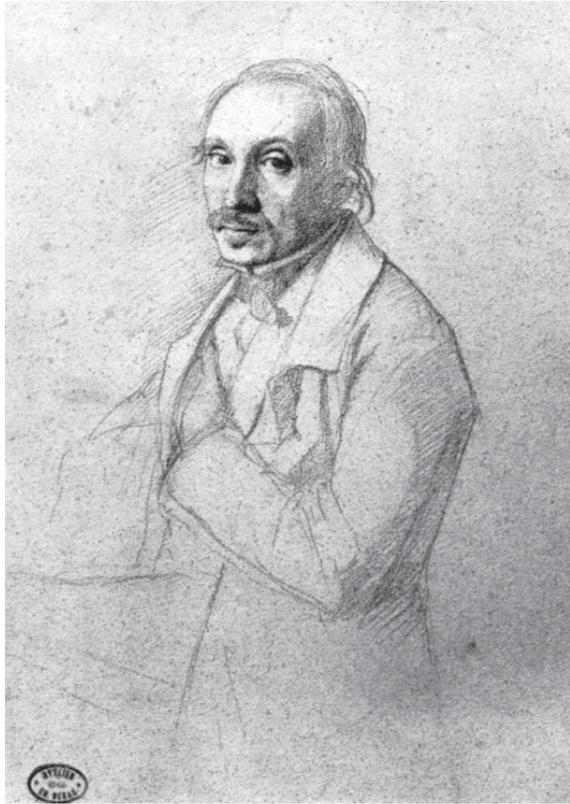
Этот дедушка во время Революции был перекупщиком пшеницы. Как-то в 1793 году, когда он пришел по делам на Зерновую биржу, находившуюся в то время в Пале-Рояль, к нему сзади осторожно подошел кто-то из друзей и шепнул на ухо: «Уноси ноги!.. Спасайся!.. Они сейчас у тебя дома...»

Не теряя ни минуты, тот собрал все ассигнаты³, которые смог добыть на месте, и немедленно покинул Париж, загнав

¹ *Филипп Франсуа Жозеф Леба* (Philippe-François-Joseph Le Bas; 1765–1794) — французский политический деятель. Отец Филиппа Леба, археолога и наставника будущего Наполеона III.

² Дега написал портрет деда Илера Дега в 1857 г.

³ *Ассигнаты* — бумажные деньги, выпущенные во время Французской революции.



Дега.
Портрет отца,
Огюста де Га.
Рисунок. 1855

двух лошадей, добрался до Бордо и сел на корабль, готовый к отплытию. Корабль зашел в Марсель. По словам Дега (с которым я не осмеливался спорить), он взял на борт груз пемзы, что мне кажется маловероятным... Скорее, он направлялся на Сицилию за серой...

Наконец господин де Га прибыл в Неаполь и обосновался там. Он отличался такой деловой хваткой и порядочностью, что два года спустя ему было поручено учредить Главную книгу государственного долга Парthenопейской республики¹ —

¹ *Парthenопейская* (Неаполитанская) республика — государство, провозглашенное в январе 1799 г. неаполитанскими республиканцами, которые свергли монархию Неаполитанского королевства, и просуществовавшее до июля 1799 г.

недавнее изобретение Камбона¹. Он женился на девушке благородного происхождения из Генуи из рода Фраппа и завел семью².

Дега поддерживал отношения с неаполитанскими родственниками и изредка их навещал. Во время одного из таких путешествий он стал жертвой ограбления на железной дороге. Он утверждал, что, пока он дремал, ему сделали укол сильного наркотического средства, он впал в забытие, и у него украли бумажник.

Дега любил делиться своими неаполитанскими впечатлениями. Он говорил на неаполитанском наречии бегло и без акцента, иногда напевал куплеты из каких-то популярных песенок именно так, как их исполняют на улицах Неаполя.

В рассказе Дега, который я только что привел, есть одна весьма важная деталь.

Его дед, который, спасаясь от эшафота, так ловко сумел сбежать с Зерновой биржи, был внесен в список подозрительных лиц как жених одной из знаменитых «верденских дев»³;

¹ *Пьер Жозеф Камбон* (Pierre Joseph Cambon; 1756–1820) — французский политический деятель, член Конвента, управляющий финансами. Составил Главную книгу государственного долга, благодаря которой был внесен порядок во французские финансы.

² Де Га Рене-Илер, дед Дега, во время Революции бежал из Франции в Италию, женился на Жанне-Авроре Фраппа, американке из Нового Орлеана французского происхождения. По совпадению отец Дега, Огюст де Га, в 1832 г. тоже женился на американке французского происхождения, также из Нового Орлеана, Мари-Селестине Муссон, дочери французского гугенота, который бежал в Америку из Франции. Через два года родился их первый сын Эдгар Дега. В 1847 г., когда будущему художнику было тринадцать лет, его мать внезапно умерла. Отец больше не женился и сам воспитывал пятерых детей.

³ После того как в Вердене, захваченном прусской армией, 2 сентября 1792 г. был убит один прусский военный, пошли слухи, что неприятель сотрет город с лица земли. Тогда городские власти направили к прусскому королю Фридриху Вильгельму II группу из семнадцати девушек в белых одеждах, с цветами и знаменитым верденским драже, чтобы просить его о милости, но король их даже не принял. 14 октября французская армия отбила Верден, и позднее революционный трибунал приговорил к смерти тридцать пять жителей города «за заговор против французского народа», среди казненных были «верденские девы»: шесть женщин и восемь девушек от четырнадцати до двадцати четырех лет, трех более юных помиловали. Гюго написал об этом историческом эпизоде стихотворение «Верденские девы» (1826).



Жан-Луи Форен.
«Парижская комедия»

многие из них заплатились жизнью за то, что в 1792 году встречали цветами и белыми флагами прусскую армию, вторгшуюся во Францию, чтобы восстановить монархию. При этом одни считали пруссаков врагами, другие — союзниками и освободителями.

Я полностью забыл о нашем разговоре с Дега, но через несколько лет после этого у букинистов возле «Одеона»¹ мне как-то раз попала книга по истории. Речь шла о Революции. Я уже собирался ее закрыть, как мне бросилось в глаза имя Малларме². Я прочел, что Комитет общественного спа-

¹ «Одеон» — знаменитый театр, расположенный в Париже, в Латинском квартале. Построен в парке при бывшем особняке принца Конде, открыт королевой Марией-Антуанеттой 9 апреля 1782 г.

² Франсуа-Рене-Огюст Малларме (Mallarme François-Rene-Auguste; 1755–1831?) — деятель Великой французской революции, член Конвента (с 1792 г.), его председатель (май-июнь 1793 г.), голосовал за казнь Людовика XVI без обращения к народу и без отсрочки. Во время Термидора выступил против Робеспьера, во время Ста дней присоединился к императору. После битвы при Ватерлоо арестован прусскими властями за казнь «верденских дев», помещен на полгода в тюрьму, а затем изгнан из Франции как «убийца короля».

сения¹ в 1793 году обвинил члена Конвента Малларме в том, что, рассматривая в суде «верденское дело», он вынес обвинительный приговор не только тем, кто непосредственно участвовал в этом акте проявления симпатии к армии неприятеля, но также (как это водится в политических преследованиях) и тем, кто был так или иначе с ними связан.

Я знал, что этот Малларме приходился родственником поэту, правда не уверен, что по прямой линии.

Я охотно задержался на восхитительной мысли об одном из Малларме, который так радел о том, чтобы обезглавить одного из Дега, а затем принялся размышлять об отношениях Эдгара Дега со Стефаном Малларме.

Эти отношения не были, да и не могли быть простыми. *Умышленно твердый* и до резкости прямолинейный характер Дега никак не походил на *умышленно мягкий* характер Малларме.

Малларме жил ради одной идеи — идеи высшей цели, идеального сочинения, оправдывающего его существование, единственного смысла мироздания, — только это и занимало его. Он изменил, перестроил внешнюю сторону своей жизни, свое отношение к людям и обстоятельствам, дабы хранить и совершенствовать эту главную — чистую и высокую идею, эталон всех ценностей. Вероятно, он *оценивал* людей и произведения в зависимости от того, насколько ощущал в них приверженность к *истине*, которую сам открыл. Это значит, он должен был в мыслях строго осуждать многих и даже выносить им смертный приговор: именно это заставляло его внешне быть крайне любезным, проявлять поистине *изумительные* терпение и куртуазность, открывать дверь любому визитеру, отвечать на все письма в самых изысканных выражениях, причем никогда не повторяясь... Он удивлял необычайным, утонченным соблюдением приличий, своей уни-

¹ *Комитет общественного спасения* — один из комитетов Национального конвента, получивший к осени 1793 г. всю верховную власть, — назначал и смещал чиновников, послов, генералов в действующей армии. Принимал решения об арестах, распоряжался специальным финансовым фондом. Решения Комитета утверждались Конвентом и становились законами.



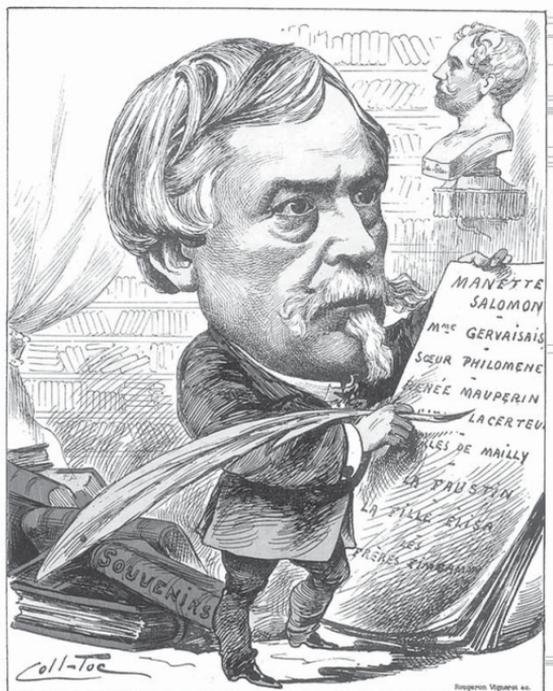
*Джеймс Уистлер.
Портрет Стефана Малларме.
Литография. 1892*

версальной системой обходительного обращения, которые иногда приводили меня в простодушное замешательство. Но потом я понял, что это была его непроницаемая защитная броня, именно так этот человек, отличавшийся особыми, свойственными лишь ему странностями, сохранил незадетой свою изумительную гордость, сокровище, доступное только ему.

Его ровная, приветливая, деликатная, очаровательно-ироничная манера поведения была полной противоположностью бурной нетерпимости Дега, его всегдашней готовности к шутивно-беспощадным суждениям, поспешным и язвительным приговорам, его желчности, резким перепадам настроения, вспышкам гнева.

Думаю, что Малларме не мог не испытывать страха перед этим характером, столь отличным от его собственного.

Дега же весьма любезно отзывался о Малларме, но в основном как о человеке. Его творчество казалось ему плодом лег-



Андре Жиль.
Карикатура
на Эдмона де Гонкура.
1860-е

кого безумия, овладевшего умом этого замечательно одаренного поэта. Подобное непонимание зачастую встречается среди творческих людей. Скорее всего, они созданы для того, чтобы абсолютно не понимать друг друга. Впрочем, сочинения Малларме давали прекрасную пищу насмешникам и критикам всех мастей. Мнение Дега полностью совпадало с мнением завсегдаев гонкуровского «чердака»¹, где иногда бывал Малларме.

Все эти писатели находили его очаровательным и поражались, что человек столь тонкого ума, наделенный даром так

¹ Гонкуры, братья Эдмон (Edmond Huot de Goncourt; 1822–1896) и Жюль (Jules de Goncourt; 1830–1870), — романисты, историки, художественные критики и мемуаристы. Их имя было присвоено Академии и премии, основателем которой стал Жюль. Литературный салон Эдмона Гонкура, основанный в 1885 г. на третьем этаже его дома, был известен под названием «чердак», под этим названием он и остался в истории французской литературы.

ясно и точно выражать свои мысли и пробуждать чужие, сам сочиняет такие чудовищно усложненные и заумные тексты. Их еще больше удивляло, что он не боится бросить вызов публике, благосклонности и внимания которой сами они так упорно добивались. Это небольшое сообщество великих авторов, жаждущих больших *тиражей* и яростно завидующих друг другу, было бы потрясено, узнай они, что не пройдет и полувека, как значимость их теорий сойдет на нет, слава и популярность их романов уменьшатся, в то время как небольшие по объему, немногочисленные *abscense*¹ сочинения Малларме, не зависящие ни от моды, ни от количества экземпляров, только благодаря своим формальным качествам, достигнутым долгим и кропотливым трудом, откроют всю мощь совершенства самым проницательным умам.

Однажды во время спора на «чердаке» Золя сказал Малларме, что, на его взгляд, дерьмо равноценно бриллианту.

— Да, — ответил Малларме, — только бриллианты встречаются реже.

Дега не мог удержаться от всяческих нападок на поэзию Малларме:

«Пожертвовать судьбе такую красоту!»²

Он, например, рассказывал, что как-то раз Малларме прочитал ученикам свой сонет, те пришли в восторг и, желая постичь его смысл, принялись объяснять, каждый на свой лад: одни видели в нем заход солнца, другие — торжество зари. И тогда Малларме сказал им:

— Вовсе нет, это мой комод.

Кажется, Дега даже осмелился повторить эту историю в присутствии ее главного героя; говорят, тот в ответ улыбнулся, хотя улыбка выглядела несколько натянутой.

Добавлю от себя, что мне самому этот анекдот кажется маловероятным. На моей памяти Малларме никогда не читал свои стихи публично. Правда, в 1897 году он прочитал мне «*Le coup de dés*»³, но мы тогда были вдвоем, и ему, по-видимому, хотелось проверить, какое впечатление окажет на меня смелое новаторство этой вещи.

¹ Скрытый, потаенный, в данном случае — непонятный (лат.).

² Малларме С. Иродиада. Пер. Р. Дубровкина.

³ «Бросок игральнх костей» (фр.).

Нужно добавить, между Дега и Малларме случались разногласия, неизменной причиной которых был несносный характер художника.

Как-то Малларме пришла в голову мысль, что государство должно приобрести картину Дега. В конце концов ему удалось добиться от своего друга Ружона¹, тогдашнего директора Академии изящных искусств, положительного решения, и он отправился к художнику.

Дега, которого одно название «Академия изящных искусств» приводило в бешенство, распалился до предела, начал изрыгать проклятия и оскорбления, стал метаться по мастерской, как разъяренный зверь в клетке.

«Казалось, что у него под руками летают мольберты», — говорил Малларме...

Как рассказывала мне впоследствии супруга Эрнеста Руара, к этому он еще добавлял, «что предпочел бы вызвать у Дега взрыв хорошо разыгранного и точно дозированного благородного негодования, а не припадок этой необузданной и грубой ярости».

Между ними возникали и другие разногласия.

И поскольку мне были известны их бурные отношения, то случайно сделанное мною открытие — роль члена Конвента Малларме в бегстве в Неаполь дедушки Дега и, соответственно, в появлении на свет нашего художника — меня весьма позабавило.

Этот Малларме (Франсуа-Огюст) родился в Лотарингии примерно в 1756 году, был депутатом Законодательного собрания от департамента Мёрт, потом членом Конвента и голосовал за смертные приговоры. Девятого нивоза Второго года² Комитет общественного спасения направил его в департамент Маас-и-Мозель с особой миссией — «для осуществления мер общественного спасения и для учреждения революционного правительства». Именно там он познакомился с «верденским делом» и по всей строгости закона был вынужден преследовать зачинщиков смуты, которые предстали пе-

¹ Жозеф Анри Ружон (Joseph Henry Roujon; 1853–1914) — чиновник, эссеист и романист. С 1891 г. директор Академии изящных искусств.

² 29 декабря 1793 г.

ред революционным судом. Слетело тридцать пять голов. В Лотарингии на его место был назначен Шарль Делакруа — не кто иной, как отец (разумеется, номинальный) Эжена Делакруа¹.

В 1814 году Наполеон назначил Франсуа-Огюста Малларме супрефектом Авена. Во время вторжения² тот потратил свое состояние на поддержку формирований партизан. Реставрация заклеила его как «цареубийцу». Он умер в 1835 году³.

Все подробности о роли Малларме и о нем самом я обнаружил в «Заметках о революции в Вердене» — очень интересной книге господина Эдмона Пионье (1905).

ОТСТУПЛЕНИЕ

Когда речь заходила о «господине» Энгре, Дега не допускал споров. Если ему говорили, что фигуры на полотнах этого великого художника сделаны словно из жести, он парировал: «Возможно! Значит, он гениальный жестянщик».

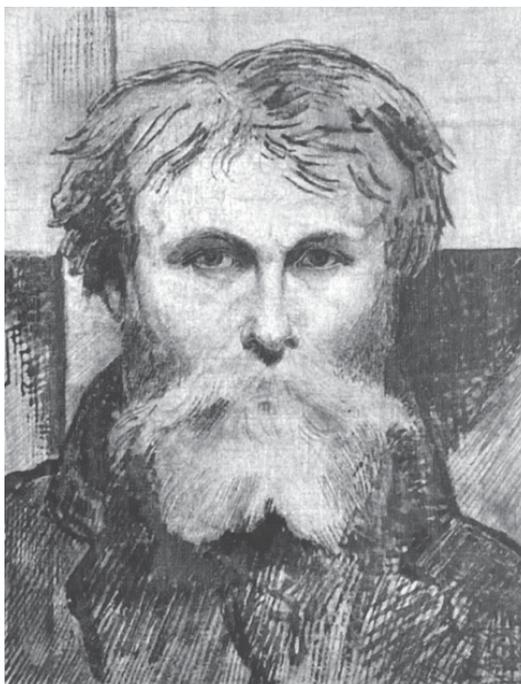
Однажды Анри Руар осмелился упрекнуть «Апофеоз Гомера»⁴ за его холодность и заметил, что от богов, застывших

¹ Существует предположение, что настоящим отцом Делакруа был Шарль Талейран (1754–1838), политик и дипломат, занимавший пост министра иностранных дел Франции при трех режимах.

² 30 марта 1814 г. состоялось последнее сражение эпохи Наполеоновских войн — союзные русско-прусско-австрийские войска атаковали и после ожесточенных боев захватили подступы к Парижу. В результате столица Франции капитулировала, а Наполеон отрекся от престола.

³ Существует версия, что Малларме был вынужден бежать из Франции, куда смог вернуться только в 1830 г., и умер год спустя, в 1831 г., в возрасте семидесяти шести лет.

⁴ «Апофеоз Гомера» (1827) — картина Жана Огюста Доменика Энгра, холст размером 386 × 512 см. Первоначально была создана как плафон в одном из залов Лувра, снята в 1855 г. и заменена копией. Полотно изображает Гомера, сидящего на троне, которого ангел в белом одеянии — Слава — увенчивает золотыми лаврами. Рядом с троном изображены две фигуры, выступающие в роли аллегии Илиады и Одиссеи. По бокам от них расположены еще сорок две фигуры — великие художники, литераторы и политики с древних времен и до XVII в.



Гюстав Моро.
Автопортрет.
Рисунок на холсте. 1872

в величественных позах, так и веет ледяным воздухом. «Вот как! — воскликнул Дега. — Так это же замечательно!.. Полотно пропитано воздухом эмпирей...»¹

Он забыл, что эмпиреи — это область огня.

По поводу и без повода он приводил афоризмы Мастера из Монтобана²:

«Рисунок не вне линии, а внутри ее»...

«За формой нужно следовать, как за мухой, которая ползет по листу бумаги».

«Мышцы — мои друзья, но я забыл, как их зовут».

Дега близко знал Гюстава Моро и написал его портрет.

¹ *Эмпиреи* — наиболее высокая часть неба, наполненная чистым огнем и светом, где, по представлению древних греков, обитают боги или, по представлению христиан, святые.

² Энгра называют Мастером из Монтобана, потому что он родился 29 августа 1780 г. в городе Монтобан, департамент Тарн-и-Гаронна, в 50 км к северу от Тулузы.

Однажды Моро обратился к нему:

— Неужели вы возомнили, что можете возродить искусство танцем?

— А вы, — парировал Дега, — возомнили, что можете возродить его бижутерией?

Он также говорил о Моро:

— Он хочет нас уверить, будто боги носили цепочки для часов...

Посещение музея на улице Ларошфуко¹ заставило Дега отказаться от проекта, который он тогда вынашивал, — создать свой собственный музей, где была бы выставлена собранная им коллекция (или часть его собственных работ).

«Это действительно зловеще, — говорил он, выходя оттуда. — Кажется, будто попал в подземелье... Все эти развешенные вместе полотна напоминают мне *Тезаурус*² или *Gradus ad Parnassum*»³.

Моро обладал своими достоинствами. Говорят, что ученики его обожали и преклонялись перед ним. Нельзя не признать, что он ставил перед собой высокие цели. Он искал поэзию, но, как и многие его современники, искал ее во второстепенном. В его художественном даровании ему недоставало главного. Вспоминаю о своем глубочайшем разочаровании, когда, возбужденный безумными и яростными описаниями в книге Гюисманса «Наоборот»⁴, я наконец увидел несколько

¹ Речь идет о музее Гюстава Моро (Gustave Moreau; 1826–1898), французского художника и графика. В 1895 г. он превратил свой семейный дом в музей, в 1903 г. получивший статус национального. Моро практически не продавал свои картины, в основном все его работы сосредоточены в парижском доме-музее: там выставлено около 1300 картин и 5000 рисунков, а около 8000 работ находятся в запасниках.

² *Тезаурус* (от греч. «сокровище») — словарь; собрание сведений; охватывающие понятия; определения и термины данного языка.

³ Латинский словарь, употреблявшийся чаще всего при стихосложении.

⁴ «Наоборот» («À rebours», 1884) — роман французского писателя Жюль-Карла Гюисманса (Huysmans Joris-Karl; 1848–1907), в котором отразились настроения «конца века». Роман называли «библией декадента», так как в нем при отсутствии действия подробно описываются пристрастия и антипатии героя-декадента.

работ Моро. Я не смог удержаться и заметил Гюисмансу, что они «серые и бесцветные, как мостовые».

Тот вяло оправдывался, утверждая, что Моро пользовался красками плохого качества, что первоначальный блеск картин, которым он сперва так восхищался, просто померк и т. д.

22 ОКТЯБРЯ 1905 ГОДА

Сегодня Дега рассказывал мне об Энгре и их взаимоотношениях.

Он знал одного старого собирателя, *местье де Вальпинсона*¹ (очаровательное имя, словно прямо из водевиля), большого почитателя и друга Энгра.

«Это происходило в тысяча восемьсот пятьдесят пятом году», — рассказывал Дега.

Однажды он отправился к Вальпинсону с визитом и заметил, что тот чем-то озабочен.

«От меня только что ушел Энгр, — сказал собиратель. — Он оскорблен тем, что я отказался дать для готовящейся выставки одну из его картин. Боюсь пожара. А помещение, мне кажется, может легко загореться».

Дега возмущается, повышает голос, умоляет Вальпинсона. Наконец ему удается его уломать.

На следующий день они вдвоем отправляются в мастерскую мэтра просить, чтобы тот прислал за картиной².

Во время разговора Дега поглядывает на стены. Сейчас многие из тех этюдов, которые, по его словам, там висели, можно увидеть в его коллекции.

Когда они собрались уходить, Энгр весьма почтительно им поклонился, у него закружилась голова, он упал и разбил в кровь лицо. Его подняли, Дега промыл раны. Затем бросился на улицу Лилль за мадам Энгр. Поддерживая ее под руку, он довел ее до дома десять по набережной Вольтера.

¹ Valpinson: *val* (*фр.*) — долина; *pinson* (*фр.*) — зяблик.

² Речь идет о картине Энгра «Большая купальщица», или «Купальщица Вальпинсона» (1808), которая сейчас находится в Лувре. Свое название она получила по фамилии прежнего владельца. Энгр хотел взять ее у Леонарда Вальпинсона, чтобы выставить на Всемирной выставке в Париже в 1855 г.



Жан Огюст Доминик Энгр. Автопортрет. Рисунок. 1835

На лестнице их встретил Энгр, еще не оправившийся от происшествия. На следующий день Дега пошел узнать о его самочувствии. Мадам Энгр приняла его очень любезно и показала ему картину.

Немного погодя месье Вальпинсон попросил Дега зайти к Энгру и от его имени попросить вернуть ему взятое на время полотно.

Тот ответил, что уже отослал его владельцу. Тогда Дега решился заговорить о себе. Он робко приступил к этой теме и наконец заявил: «Я начинающий художник. Мой отец, коллекционер и человек со вкусом, считает, что я не безнадежен...»



Гюстав Моро. Дега в галерее Уффици во Флоренции. Рисунок. 1859



Жан Огюст Доминик Энгр. Наброски женской фигуры.
Эскиз для картины «Паоло и Франческа». Ок. 1819

Энгр сказал ему: «Рисуйте линии... Как можно больше, по памяти или с натуры».

В другой раз Дега пересказал мне тот же разговор, но уже в совершенно ином варианте.

Он пришел к Энгру, как уже было сказано выше, но не один, а в сопровождении Вальпинсона и с папкой под мыш-



*Эдгар Дега. За туалетом.
Рисунок карандашом, пастель. 1895–1903*

кой. Энгр просмотрел лежавшие в ней этюды и закрыл ее со словами:

«Что ж, неплохо! Юноша, только никогда не рисуйте с натуры. Исключительно по памяти или с гравюр старых мастеров».

Эти две реплики дают повод для размышлений, хотя я не помню, чтобы Дега их при мне комментировал.

В третий раз Дега посетил мастерскую Энгра, чтобы посмотреть выставленные там картины мэтра. Энгр показывал свои работы какому-то человеку (Дега говорил: «какому-то идиоту»), который, переходя от «Гомера» к «Турецкой бане»¹, воскликнул: «А вот эта вещь — сплошное изящество и нега и еще нечто другое...»

Энгр ответил: «Месье, вообще-то, у меня и кистей несколько...»

СМОТРЕТЬ И РИСОВАТЬ

Существует огромная разница — смотришь ли ты на предмет без карандаша в руке, или ты *его рисуешь*.

Скорее всего, ты просто видишь две совершенно несхожие вещи. Даже самый привычный глазу предмет становится иным, если попытаться его изобразить: тогда ты осознаешь, что он тебе вовсе не знаком, что ты толком никогда его не видел. До этого момента глаз просто выступал в роли посредника. Он принуждал нас говорить, думать, он направлял наши шаги и отдельные движения, иногда пробуждал в нас чувства. Порою он пленял нас, но всегда — впечатлениями, следствиями, отголосками нашего зрительного восприятия, которые подменяли его собой и, следовательно, упраздняли его, даже не дав нам насладиться увиденным.

Но рисунок с натуры посылает глазу определенный приказ, который выполняет наша воля. Таким образом, чтобы *видеть*, нужно этого *желать*; и *увидеть* рисунок — это одновременно и *конечная цель*, и средство исполнения этого *осознанного желания*.

Я могу окончательно воспринять предмет, только если нарисую его *на бумаге*, но не могу нарисовать его, не сосредоточив на нем внимания, которое *в корне меняет то, что мне первоначально казалось очевидным и хорошо известным*.

¹ Картины Энгра «Гомер с поводырем» (1861; Брюссель, личное собрание бельгийского короля), «Турецкая баня» (первый вариант, 1859, окончательный вариант, 1862–1863; Париж, Лувр). Этой картиной восьмидесятидвухлетний художник подводит своеобразный итог развития жанра ню, одного из главных в своем творчестве.



Эдгар Дега. Спартанка. Набросок. Ок. 1860

Я вдруг понимаю, что почти не знаю того, что знаю: оказывается, что у моей близкой подруги совсем другая форма носа...

(То же самое происходит, когда, пытаясь четко сформулировать свою мысль, мы подыскиваем для нее более точное выражение, — и мысль меняется.)

Неослабная воля — главное условие для рисования, ибо рисунок требует участия независимых органов, которые только и ждут, чтобы освободиться от собственного автоматизма. Глаз стремится блуждать, рука — округлять линии или просто отстраниться. Чтобы дать свободу рисунку и тем самым исполнить волю рисовальщика, нужно покончить с местными свободами. Это вопрос контроля... Чтобы глаз дал свободу руке, нужно лишить его свободы управлять мышцами и, в частности, придать руке гибкость, вынудив чертить в любых направлениях, что ей отнюдь не импонирует. Джотто рисовал кистью правильные окружности, причем как по часовой стрелке, так и против.

Независимость различных органов, их способность к ослаблению, свойственные им особые тенденции, их возможности противятся осознанному выполнению действий. Поэтому рисунок, воспроизводящий предмет на самом близком расстоянии, требует и особой сосредоточенности: никаких

грез наяву, поскольку художник должен каждую секунду нарушать естественный ход своих действий, избегать соблазна округлых линий...

Энгр утверждал, что карандаш должен так же плавно скользить по бумаге, как муха по стеклу. (Я не помню слово в слово, но передаю смысл.)

Иногда я отношу это замечание к рисункам с натуры. Формы, которые зрение являет нам в виде контуров, мы воспринимаем благодаря совместному движению наших глаз, сохраняющих четкий образ. И это движение, удерживающее образ в памяти, есть линия.

Видеть линии и проводить их. Если бы наши глаза механически могли вычерчивать линии, нам было бы достаточно внимательно взглянуть на предмет, то есть *проследить* взглядом границы по-разному окрашенных областей, чтобы точно и почти бессознательно воспроизвести его на рисунке.

Мы также могли бы легко изобразить промежуток между двумя телами, который наша сетчатка воспринимает столь же отчетливо, как и предметы.

Но взгляд управляет рукой лишь опосредованно. В действии вступают различные *промежуточные механизмы*, и среди них — память. Каждый взгляд, брошенный на модель, каждая линия, проведенная на глаз, мгновенно превращаются в отдельные воспоминания, и именно они диктуют руке законы движения по бумаге. Зрительное начертание переходит в начертание механическое, ручное.

И эта операция будет продолжаться ровно столько, сколько продлятся «мгновенные разрозненные воспоминания», как я их называю. Наш рисунок будет выполняться по частям, отрезками, и именно здесь можно допустить серьезную ошибку — например, если эти последовательные отрезки будут иметь разный масштаб и поэтому неточно сочетаться между собой.

Замечу в качестве парадокса, что даже в самом неудачном рисунке такого рода каждая отдельная часть соответствует модели, и все части этого несхожего с ней портрета хороши, но в целом — он отвратителен. *Даже добавлю — весьма маловероятно, чтобы все части оказались неточными* (предполагается, что художник предельно сосредоточен), поскольку

потребовалась бы постоянная изобретательность, чтобы всякий раз проводить линию, отличную от той, которую «рисовали» бы наши глаза.

Иначе говоря, насколько почти непременно и бесспорно *точен каждый* элемент по отдельности, настолько же бесспорно *неточна* их совокупность...

Художник делает шаг вперед, отступает, наклоняется, прищуривается, превращает все тело во вспомогательное орудие своего глаза, сам становится органом прицела, настройки, фокусировки и наведения на резкость.

РАБОТА И СОМНЕНИЯ

Любое произведение Дега серьезно.

Сам он мог быть забавным и веселым, но это не было свойственно ни его карандашу, ни пастели, ни кисти. Ими управляла воля. Ему кажется, что его линии никогда не бывают совершенны. В своей живописи он не достигает ни красноречия, ни поэзии; он ищет лишь подлинность в стиле и стиль — в подлинности. Его искусство подобно искусству моралистов: предельно точная проза, содержащая или декларирующая новое и достоверное наблюдение.

Как бы танцовщицы ни занимали его воображение, он скорее старается поймать и запечатлеть их в движении, чем увлечься ими. Определить их.

Подобно писателю, который, стремясь к совершенству формы, множит число черновиков, что-то постоянно вычеркивает и вносит поправки, бесконечно возвращается к тексту и никогда не считает, что довел этот фрагмент до *законченного* состояния, так и Дега бесконечно передельвал свой рисунок, лист за листом, кальку за калькой, делая его более выразительным, более насыщенным и более компактным.

Иногда он возвращается к этим своеобразным оттискам, вносит в них цвет, подкрашивает уголь пастелью: порою юбки у танцовщиц желтые, порою — сиреневые. Но линии, движения, проза кулис всегда неизменны — это основа основ;



Эдгар Дега. Три зарисовки танцовщицы. 1879

бывает, он использует их по отдельности, переносит в другие комбинации. Дега — художник умозрительный, такие художники отличают форму от цвета или *материи*. Полагаю, он опасался экспериментировать на холсте или отдаться радости творчества.

Он напоминал великолепного наездника, который остерегается лошадей.

ЛОШАДЬ, ТАНЕЦ И ФОТОГРАФИЯ

Лошадь ходит на пуантах. Стоит на четырех копытах. Ни одно животное так не похоже на прима-балерину, на звезду кордебалета, как этот чистокровный скакун, сохраняющий идеальное равновесие; кажется, что рука всадника сперва держит его как бы зависшим в воздухе, а затем он начинает передвигаться мелкими шажками в ярких лучах солнца.



Эдгар Дега. Галопирующая лошадь.
Рисунок. 1885–1890



Эдгар Дега. Три этюда
задней ноги лошади. 1863

Дега описал лошадь одной строчкой в прекрасно сочиненном сонете: «В своих шелках она казалась нервно-обнаженной...» — дальше он развлекается и изощряется, перечисляя все черты и функции беговой лошади: ее выучку, быстроту, ставки и мошеничество на скачках, ее красоту и несравненное изящество.

Дега одним из первых начал изучать движения этого благородного животного при помощи моментальных фотографий майора Мейбриджа¹. Впрочем, он любил и высоко ценил искусство фотографии, тогда как многие художники того времени презирали ее или не осмеливались признаться, что пользуются ею. Сам он делал прекрасные фотографии: я рев-

¹ Эдвард Мейбридж (Eadweard Muybridge; 1830–1904) — английский и американский фотограф. Один из создателей хронофотографии. Чтобы доказать, что конь, бегущий галопом, отрывает все ноги от земли, он установил 12 фотоаппаратов, фиксирующих отдельные фазы бега. Таким образом были отсняты промежуточные стадии, которые показывают, что во время скачки животное на доли секунды отрывает от земли все четыре ноги. В дальнейшем Мейбридж усовершенствовал технологию, получая от каждого пробега 24 снимка с 24 фотоаппаратов. Идея Мейбриджа лежит в основе современного фотофиниша. В 1881 г. серия фотографий движущихся лошадей была опубликована в журнале «Le Globe».

ностно храню один *снимок большого формата*, который он мне подарил.

На нем рядом с большим зеркалом стоит Малларме, прислонившись к стене, перед ним в кресле сидит Ренуар. В зеркале, словно привидения, какие-то неясные фигуры, отражается сам Дега, приникший к фотокамере, и угадываются мадам и мадемуазель Малларме. Потребовалось девять керосиновых ламп, мучительные четверть часа неподвижности для участников — и перед нами шедевр. Я стал обладателем самого прекрасного из виденных мною портретов Малларме, не считая изумительной литографии Уистлера, создание которой потребовало от модели новых мучений, которые он вытерпел, не теряя при этом своей редкостной любезности. Во время бесчисленных сеансов ему пришлось безропотно позировать, практически вжавшись в печь и буквально поджариваясь на ней. Но результат стоил таких мучений. Нет ничего более изящного, ничего лучше выражающего душу Малларме, чем этот портрет.

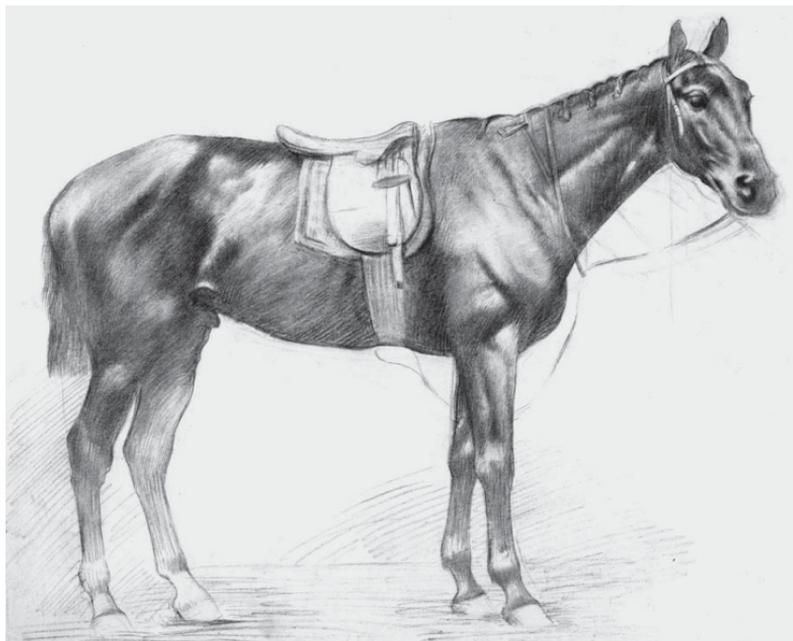
Негативы Мейбриджа обнаружили ошибки, которые допускают все скульпторы и художники, когда пытаются представить лошадь в движении.

Тогда становится очевидным, насколько изобретателен глаз или, вернее, насколько восприятие вмешивается в то, что оно предлагает нам в качестве достоверного и безличного результата. Сюда вклинивается целый ряд таинственных операций, которые ведут от состояния *пятен* к состоянию *предметов* или *объектов*, координируют необработанные и путанные данные, разрешают противоречия, вносят представления, возникшие у нас еще в раннем детстве, и навязывают связи, непрерывность, преобразования, — мы объединяем их под названиями *пространство* и *время*, *материя* и *движение*. Таким образом, животное в движении представляли именно таким, каким предполагали его увидеть, и, возможно, если бы тщательно изучили старые изображения, то смогли бы вывести закон бессознательных фальсификаций, позволявших рисовать какие-то мгновения полета птиц или галопа лошадей так, словно могли беспрепятственно наблюдать за ними, но эти фальсифицированные мгновения созданы воображением художника. Мы приписываем этим стремительным создани-

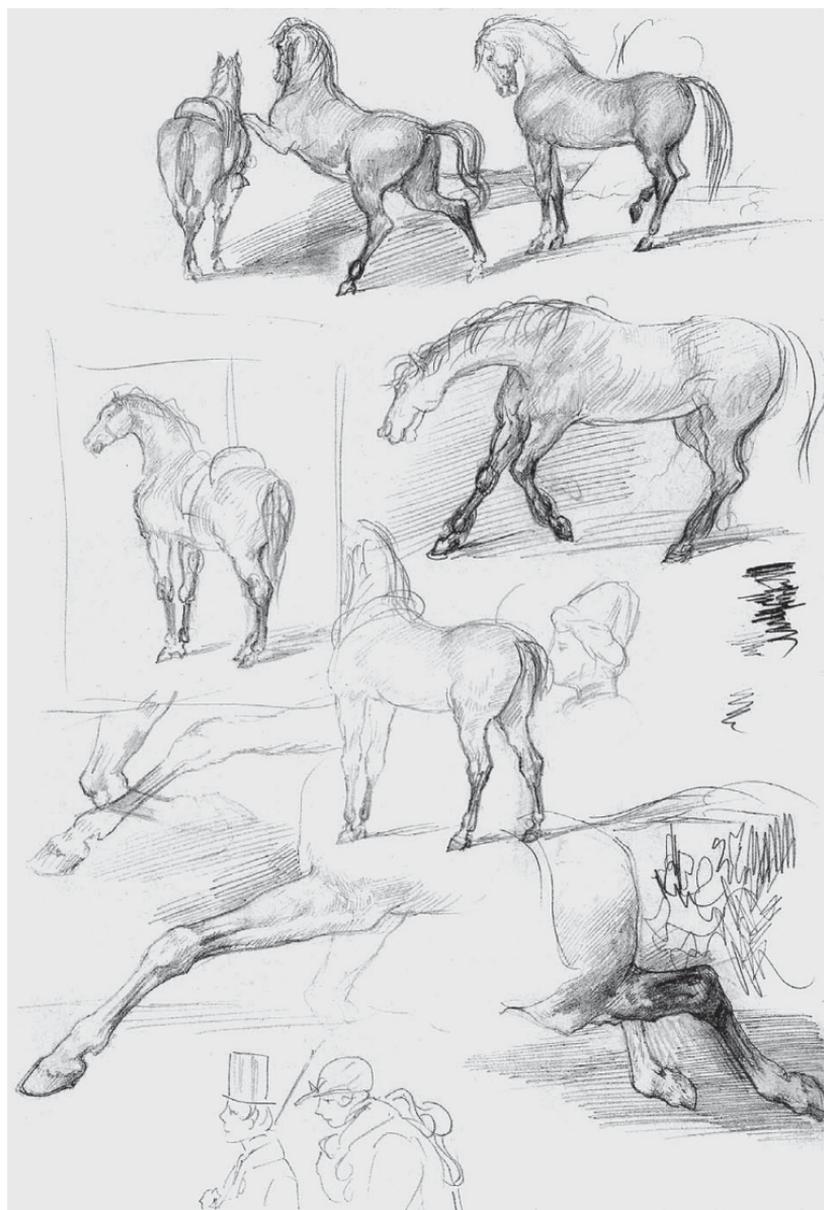
ям *вероятные* положения, и было бы любопытно сравнить различные документы, чтобы глубже понять этот вид *творчества*, с помощью которого рассудок заполняет лакуны в том, что фиксируется восприятием.

Что касается полета птиц, замечу мимоходом, что мгновенная фотография подтвердила точность набросков Леонардо да Винчи и японских эстампов; первый, возможно, достиг этого благодаря размышлению, вторые — благодаря тонкой восприимчивости и терпению.

Беговая лошадь была для Дега той редкой темой, которая удовлетворяла выбору, предписанному его натурой и временем. Где в современной ему действительности можно было найти нечто безупречное? Но именно в этом чистокровном скакуне сочетались реализм и стиль, изящество и строгость. Впрочем, кто мог бы больше, чем это англо-арабское совершенство, пленить столь утонченного и взыскательного живописца, приверженца кропотливой подготовки, тщательного



Эдгар Дега. Лошадь с седлом и уздечкой. Рисунок. 1868–1870



Эдгар Дега. Наброски лошадей. 1862–1864

отбора и долгой выучки? Дега так прекрасно знал и любил верховых лошадей, что высоко оценивал работы даже неблизких ему художников, если находил в них хорошо написанную лошадь. Однажды в доме Дюран-Рюэля¹ он долго держал меня перед бронзовой, высотой в локоть², статуэткой Мейссонье³ «Наполеон на коне», подробно расписывая мне ее достоинства или, вернее, точность исполнения деталей этого небольшого по размеру произведения: плюсны, бабки, путовые суставы, голень... Мне пришлось выслушать подробный критический разбор, в конечном счете весьма похвальный. Он также лестно отзывался о лошади Жанны д'Арк работы Поля Дюбуа⁴, которая стоит перед церковью Сент-Огюстен, хотя ни словом не обмолвился о самой героине, правда отдал должное ее доблестям.

О ПОВЕРХНОСТИ И О БЕСФОРМЕННОСТИ

Дега — один из редких художников, который придавал значение *поверхности*.

Бывают потрясающие поверхности.

Иногда он смотрит на танцовщицу как бы сверху, с очень высокой точки, и изображает ее на сцене в той же плоскости, в какой мы видим краба на песчаном берегу. Этот ракурс дает ему новый угол зрения и интересные сочетания.

Поверхность играет важную роль в видении вещей. От ее качества во многом зависит, как отражается свет. Как только художник начинает рассматривать цвет не как нечто отдельное, существующее само по себе или по контрасту с соседни-

¹ Поль Дюран-Рюэль (Durand-Ruel Paul; 1831–1922) — французский коллекционер и меценат, который поддерживал и пропагандировал художников барбизонской школы и импрессионистов.

² *Локоть* — старинная единица меры длины; равнялся длине от локтевого сустава до конца вытянутого среднего пальца руки.

³ Жан-Луи-Эрнест Мейссонье (Meissonier Jean-Louis-Ernest; 1815–1891) — французский живописец и скульптор, известный изображениями Наполеона и военных баталлий.

⁴ Поль Дюбуа-Пигаль (Dubois-Pigalle Paul; 1829–1905) — французский скульптор и художник-портретист, считавшийся одним из лучших мастеров своего времени.

ми цветами, а как следствие всех излучений и отражений, происходящих в пространстве между всеми находящимися в нем телами; как только он делает усилие, стремясь уловить это едва заметное отражение, воспользоваться им и придать своей работе некое единство, не связанное с композицией, то сразу же меняется его восприятие *формы*. Дойдя до предела, он приходит к импрессионизму.

Хотя Дега прекрасно знал и наблюдал, как развивается в среде художников эта *манера видения*, сам он жертвовал ею ради культа формы как таковой, на что обрекали его натура и образование.

Пейзаж, последовательное изображение которого привлекало многих художников и привело к рождению импрессионизма, никогда не прельщал Дега. Те немногие пейзажи, которые он сделал, были написаны в мастерской и *по памяти*. Для него это было развлечение, не лишенное некоторой издевки над фанатичными приверженцами пленэра. Все эти работы Дега на удивление произвольны, но те, где пейзаж служит фоном для всадников и других сюжетов, выполнены с присущей ему точностью.

Ходили слухи, что этюды скал он делал, не выходя из *комнаты*, используя в качестве природы куски угля для растопки, выуженные из печки. Он якобы опрокидывал на стол ведро с углем и очень тщательно прорисовывал ландшафт, созданный этим произвольным жестом. Ни один из предметов, изображенных на этом рисунке, не указывает на то, что нагромождение глыб — всего-навсего куски угля величиной с кулак.

И если это так, то его идея кажется мне вполне в духе *Леонардо*. Она также напоминает мне о моих собственных давних размышлениях, которые, как мне кажется, сродни нынешним, вызванным воспоминаниями о Дега.

Иногда я думал о *бесформенности*. Есть вещи, пятна, массы, контуры, объемы, которые существуют как бы лишь фактически: они воспринимаемы, но непознаваемы; мы не можем свести их к единому закону, вычислить их целое, проанализировав одну из частей, воссоздать их путем логических операций. Мы можем свободно видоизменять их. У них нет других свойств, кроме протяженности в пространстве... Если

мы назовем их бесформенными, это не означает, что они совсем не имеют *формы*, просто мы не способны воспроизвести эти формы в виде чертежа или описания. И в самом деле, единственное воспоминание об этих бесформенных формах — воспоминание о возможности... Подобно тому как набор случайно взятых нот еще не мелодия, так и лужа, утес, облако, отрезок берега не могут сводиться к более простым формам. Я не хочу настаивать на этих рассуждениях, иначе они заведут слишком далеко. Вернемся к рисунку. Предположим, мы решили нарисовать одну из этих бесформенных вещей, правда такую, где есть какое-то узнаваемое соответствие между ее частями. Я кидаю на стол скомканный носовой платок. Он не похож ни на один знакомый мне предмет. Глаз видит просто какие-то беспорядочные складки. Я могу передвинуть один уголок, не задев другого. Однако моя задача — показать на рисунке кусок ткани определенного вида, толщины и мягкости, причем как единое целое. Иначе говоря, я должен *выявить* структуру в предмете, не имеющем ни четкой структуры, ни какого-либо *стереотипа*, ни запечатленного в памяти образа, задающих направление работы, как это, скажем, бывает, когда рисуешь дерево, человека или животное, которых можно представить себе в виде отдельных, знакомых нам частей. Именно здесь художник может проявить свой ум, а его глаз, следуя за контуром предмета, должен наметить движение карандаша по бумаге; так слепой на ощупь, по частям, фрагмент за фрагментом, собирает предмет в единое целое, получает знание о твердом теле четко выраженной формы.

Это упражнение с бесформенным прежде всего учит нас не путать то, что, как нам кажется, мы видим, с тем, что мы видим на самом деле. Наше зрение обладает одной структурной особенностью, ставшей для нас привычной. Мы скорее предвидим или угадываем, чем видим, и впечатления, полученные глазом, выступают для нас в роли *сигналов*, а не *единственной формы*, предшествующей всем комбинациям, краткому описанию, сжатому изложению, немедленной подмене — всего того, что мы усваиваем с младых ногтей.

Подобно тому как мыслитель пытается защититься от *слов* и готовых выражений, мешающих умам изумляться и облег-

чающих практическую жизнь, так и художник, изучая бесформенность тел, иначе говоря, своеобразие формы, может попытаться отыскать собственное своеобразие, а вместе с ним — первичный и исходный способ координации между глазом и рукой, предметом и волей.

У великого художника в состоянии, упрощенно именуемом *вдохновением*, восприятие и средства выражения тесно связаны между собой. Это обычно приводит к своего рода наслаждению, к почти идеальному взаимодействию и равновесию между желанием и удовлетворением, волей и способностью, мыслью и действием вплоть до момента разрешения, когда это сложное соединение распадается, и особое состояние, созданное нашими чувствами и силами, нашими идеалами и обретенными сокровищами, начинает дробиться, разрушаться, возвращает нас к обыденному *пустому времяпрепровождению* и *мимолетным восприятиям*. От этого состояния остается только *отголосок*, он может возникнуть лишь в какое-то определенное время или в определенной обстановке — или под давлением, или благодаря душевному пылу — и весьма отличается от мгновений, содержащих и создающих *Неописуемое*.

Я говорю «отголосок», поскольку весьма маловероятно, чтобы эти короткие сочетания создали *целое* полномасштабное произведение.

Тогда в действие вступают знания, терпение, повторные попытки, суждения. Нужно иметь светлую голову, чтобы не пропустить счастливые случайности, освоить находки и прийти к *завершению*.

Некоторые задаются вопросом, должен ли художник обладать иными достоинствами, кроме умения *видеть* и пользоваться дарованными ему средствами.

Они, например, утверждают, что многие плохие художники, в отличие от хороших, знали анатомию. Тем самым — *долой анатомию!*

Те же рассуждения относят и к понятию перспективы.

Я им отвечаю, что знать нужно все, но главное — уметь пользоваться знаниями.

Когда понимаешь структуру предмета, то видишь его совсем иначе. Речь не о том, чтобы показать игру мышц под

кожей, просто стоит немного задуматься, а что же она покрывает? Все это вызывает целый ряд серьезных вопросов, что, на мой взгляд, крайне полезно.

Но при этом я должен заметить: чем дальше уходит от нас эпоха, когда были в почете анатомия и перспектива, тем больше живопись сводится к работе с натуры, тем меньше она изобретает, сочиняет, *творит*.

Отказ от анатомии и перспективы оказался просто-напросто отказом от интеллектуальной составляющей живописи только ради мимолетной улады глаз.

В наши дни европейская живопись уже утратила часть своего стремления к могуществу... А следовательно, и часть своей свободы.

Кто сегодня отважно ринулся бы создавать то, что создавали Микеланджело и Тинторетто? Кто смог бы столь успешно справиться с проблемами исполнения, групповыми композициями, уменьшением видимой длины линии в перспективе, с движением, архитектурой и натюрмортами, действием, экспрессией и декоративностью?

Нас же изнуряют два яблока на подносе и обнаженная натура с неизменным черным треугольничком.

ОБ ОБНАЖЕННОЙ НАТУРЕ

Мода, новые игры, разнообразные теории, чудодейственные способы лечения, нынешняя простота нравов, компенсирующая сложность жизни, постепенное ослабление условностей поведения (тут, разумеется, не обошлось и без лукавого) странным образом смягчили древнюю строгость статуса наготы.

На бесчисленных нудистских пляжах, возможно, возникает совершенно новое общество. Там еще не перешли на «ты», еще существуют какие-то правила этикета, как и некоторые прикрытые участки тела, но обращения: «Добрый день, месье». — «Добрый день, мадам» между голым месье и голой мадам слегка шокируют.

Всего несколько лет назад врач, художник и завсегдаятай веселых домов были единственными смертными, которые

могли видеть обнаженное тело по долгу службы или из интереса. Любовники этим тоже пользовались в какой-то мере, но пьющий человек — не всегда любитель и знаток вин. Опаение никак не связано со знанием.

Нагота считалась сакральной, то есть непристойной. Она позволялась статуям, но и то с некоторыми оговорками. Приличные люди, ужасавшиеся наготой живую, любовались ею в мраморе. Все смутно подозревали, что ни государство, ни правосудие, ни система образования, ни религия — ничто серьезное не сможет *функционировать*, если взору откроется вся истина. Судье, священнику, учителю требуется одеяние, поскольку их нагота уничтожила бы все безупречное и сверхчеловеческое, соединенное в одной личности, воплощающей некое отвлеченное понятие.

Словом, нагота понималась двояко: как символ то ли красоты, то ли — непристойности.

Но для живописцев, изображавших людей, она была важнее всего на свете. Для художников Нагота была тем же, чем любовь для рассказчиков и поэтов; последним она позволяла бесконечно разнообразно проявлять свой талант: от самого вольного изображения людей и поступков до самого отвлеченного анализа чувств и мыслей. Точно так же нагота: от самого идеального тела до самой реальной обнаженной плоти — дала художникам возможность проявить свое мастерство.

Не остается сомнений в том, что для Тициана, расположившего на пурпурном ложе безупречно прекрасное тело томно раскинувшейся Венеры — совершенное творение бога и кисти, — *рисовать* означало ласкать, соединять две страсти в одном высочайшем действии, где смешиваются владение собой и своим искусством и обладание красотой.

В рисунках улем господина Энгра изящное переходит в разряд чудовищного: не существует в природе ни столь грациозной и удлиненной спины, ни столь гибкой шеи и гладких бедер, ни всех этих плавных изгибов тела, привлекающих взгляд, который не столько видит их, сколько касается и обволакивает. Глядя на его *Одалиску* родом из отряда плезиозавров, остается лишь грезить о том, какую породу женщин, столетиями услаждающих мужчин, можно было бы вывести

умелым искусственным отбором, как это удалось проделать с английскими скаковыми лошадьми.

Рембрандт знал, что плоть — это грязь, которую свет обращает в золото. Он смирился и принимал то, что видит: женщин такими, какие они есть. А находил он лишь тучных или истощенных. Даже немногие красавицы на его картинах красивы скорее исходящим от них дыханием жизни, нежели совершенством форм. Его не смущают увесистые животы, отвисающие гармошками толстых и жирных складок, грузные ноги, грубые покрасневшие руки, простецкие лица. Но все эти крупы, утробы, сосцы, мясистые туши, эти дурнушки и служанки, которых прямо из кухни он переносит на ложе богов и венценосцев, пронизаны и озарены лучами особого рембрандтовского солнца. Только он умел так смешивать реальное и таинственное, животное и божественное, самое утонченное и самое могучее *мастерство* с чувством такого глубочайшего одиночества, которое когда-либо знала живопись.

Всю свою жизнь Дега ищет в Наготе, изученной во всех ее проявлениях — в невероятном количестве поз и в процессе движения, — единую систему линий, которая не только предельно точно, но и максимально обобщенно *выразила* бы то или иное состояние тела. Его не интересуют ни изящество, ни воплощенная поэтичность. Его работы никого не воспевают. В них нужно отвести место *случаю*, чтобы вступили в действие некие чары, вдохновили, завладели палитрой и кистью... Но Дега, волевой по натуре, никогда не удовлетворенный первым результатом, крайне резко настроенный против критиков и досконально усвоивший творчество старых мастеров, никогда не отдается наслаждению творчества. Мне по душе эта сдержанность. Он принадлежит к той породе людей, которые чувствуют, что трудились, и удовлетворены сделанным, только если идут наперекор себе. Именно в этом, вероятно, и кроется секрет истинной добродетели.

Однажды мы с Дега шли по большой галерее Лувра. Остановились возле знаменитой картины Руссо, где изумительно изображена аллея огромных дубов.

Постояв перед ней в восхищении некоторое время, я обратил внимание, как художник, не нарушая общего впечатления от густого лиственного покрова деревьев, старательно



Рембрандт. Купающаяся Диана. Набросок. 1631

и терпеливо выписывал бесконечное множество деталей или же создавал их иллюзию, но так, что наводил на мысль о нескончаемом труде.

«Восхитительно, — сказал я, — но какая тоска — вырисовывать все эти листочки... До чего нудное, должно быть, занятие...»

«Замолчи, — возразил мне Дега, — если бы это не было нудно, то было бы не так забавно...»

Увы, теперь никто уже не забавляется кропотливым трудом; я лишь простодушно выразил растущее отвращение лю-



Эдгар Дега. За туалетом.
Рисунок карандашом, пастель. 1885

дей к однообразной работе, которая выполняется похожими, монотонными действиями. Машина уничтожила терпение.

Для Дега произведение было результатом бесчисленного количества этюдов, а затем целого *ряда операций*. Я искренне верю: он не мог себе представить, что картина может считаться законченной, что художник, взглянув на свой холст, через какое-то время не почувствовал бы желаний вернуться к нему и что-то переделать. Ему случалось забирать свои полотна, давно висевшие в домах его друзей, уносить в свою берлогу, откуда они редко возвращались. Некоторые из друзей, зная его достаточно хорошо, даже прятали от него подаренные им холсты.

По этому поводу нужно как следует поразмыслить. Я вижу здесь две основные проблемы. Чем является для того или иного художника его работа? Страстью? Развлечением? Средством или целью? Для одних — это доминанта всей их жизни, для других — она часть всего остального. Следуя своей натуре, одни легко переходят от одного произведения к другому, рвут или продают старое и начинают что-то новое; другие, напротив, входят в раж, идут в бой, вносят исправления и закабаляют себя: они уже не могут прервать партию, выйти из игры, где их поджидают то выигрыши, то проигрыши, — эти игроки удваивают ставку времени и воли.

Из первой проблемы вытекает вторая. Что думает (или что думал) о себе тот или иной художник?

Как представляли себе Веласкес или Пуссен, любой из Двенадцати богов музейного Олимпа то, как мы сегодня воспринимаем их *мастерство*? Увы, эта проблема неразрешима. Даже если можно было бы задать этот вопрос напрямую им самим, мы могли бы усомниться в самом искреннем ответе, поскольку вопрос этот идет дальше или глубже, чем простая *искренность*. Самооценка играет ведущую роль в выбранной профессии, зависящей прежде всего от внутренних сил, которые художник в себе ощущает, но она не ясна даже собственному сознанию. Впрочем, самооценка меняется, как и силы, — достаточно любого пустяка, и они вспыхивают, гаснут и снова возрождаются.

И пусть эта проблема неразрешима, мне кажется, она актуальна и заслуживает обсуждения.

ДЕГА О ПОЛИТИКЕ

У Дега были собственные четкие политические взгляды — простые, категоричные и, по существу, парижские. У Рошфора¹ он находил замечательный *здравый смысл*. Когда появился Дрюмон², он каждое утро заставлял себя читать его статьи. Во время «дела Дрейфуса»³ он впал в ярость и грыз себе ногти. Если в разговоре он подозревал хоть малейший неприятный намек, то взрывался и отрезал: «Прощайте, месье...» — после чего навсегда порывал со своим оппонентом. Даже очень давние и близкие друзья оказывались *отвергнуты* полностью и безоговорочно.

Политика «а-ля Дега» была столь же благородной, яростной и бескомпромиссной, как и он сам.

Однажды за кулисами Оперы он познакомился с Клемансо⁴, тогдашним ее завсегдатаем. Это был эгоист до мозга ко-

¹ Виктор-Анри Рошфор (Rochefort Victor-Henri; 1830–1913) — маркиз, журналист и политик. В 1860-х гг. выступал в демократической прессе с острой критикой бонапартистского режима. В 1870 г. был арестован по обвинению в призыве к свержению империи. После освобождения выступал против революционной политики коммунаров. В 1873 г. был сослан в Новую Каледонию. Оттуда бежал в Англию и Швейцарию. После амнистии в 1880 г. вернулся во Францию, где издавал популярную в левых кругах газету («L'Intransigeant»), затем примкнул к открытым реакционерам и во время «дела Дрейфуса» стал ярым антидрейфусаром.

² Эдуар-Адольф Дрюмон (Drumont Edouard-Adolphe; 1844–1917) — журналист и политический деятель, автор широко известной антисемитской книги «La France juive», 1886 (Еврейская Франция).

³ «Дело Дрейфуса». — Офицер Генерального штаба французской армии еврей Альфред Дрейфус (1859–1935) был обвинен в шпионаже в пользу Германии и, несмотря на отсутствие доказательств, в 1894 г. был приговорен к пожизненному заключению на Чертовом острове (Французская Гвиана). В 1898 г. дело было пересмотрено и его оправдали, но в 1899 г. вновь признали виновным, и лишь в 1906 г. он был полностью реабилитирован. В 1890-х гг. «дело Дрейфуса» получило широкий резонанс и вызвало политический кризис, разделивший страну на два лагеря: дрейфусары (демократы и антимилиитаристы) и антидрейфусары (националисты, антисемиты и клерикалы). По существу же оно было лишь поводом для наступления монархических элементов против республики. Дрейфуса защищали левореспубликанские круги во главе с Жоресом и Эмилем Золя.

⁴ Жорж Клемансо (Clemenceau George; 1841–1929) — крупнейший французский политический деятель. В 1890-е гг. Клемансо стал популярным благодаря участию в «деле Дрейфуса», встав на его защиту. Как член

стей, законченный якобинец, надменнейший аристократ, известный насмешник, не имевший ни единого друга, кроме Моне, но при этом — массу приверженцев; он славился твердостью характера и гордостью, вселял страх, умел любить целый народ, вести его к спасению, слыл гедонистом и смельчаком. Он обожал Францию и презирал всех французов...

Это было тяжелое время для парламента, министров, прессы: бесконечные, все новые обвинения в коррупции, говоре, взяточничестве и незаконном попустительстве. Имена передавались из уст в уста, списки — из рук в руки. Все становилось возможным, вероятным, все оседало в умах. Самые большие скептики легче всего верили самым страшным слухам. Писатели и художники, издали наблюдавшие за этим хаосом, торжествовали каждый по-своему, придумывали колкие *остроты*, демонстрировали свое отвращение; из чувств, овладевших массами, они выделяли экстракт чистой анархии или безупречного абсолютизма.

Дега, как никто другой пренебрегающий чужим мнением, полностью несведущий в делах, совершенно невосприимчивый к соблазнам наживы, судил о власти так, словно реальные условия могли когда-либо позволить ей действовать безупречно и достойно.

Как и многие, Дега был обманут историей и историками, которые выдают политику за искусство и науку, что возможно лишь в книгах благодаря хитроумной перспективе, произвольным делениям и множеству условностей, напоминающих то ли о театре, то ли об игре в шахматы. Правда, эта иллюзия влияет на реальность, и результаты бывают ощутимы и чаще всего — гибельны.

Иначе говоря, Дега мог представить себе идеального, кристально честного политика, сохранявшего ради достижения своей цели по отношению к людям и обстоятельствам ту же непримиримую свободу и твердость *принципов*, какие сам Дега сохранил в своем искусстве.

парламента, Клемансо выступал против правительства и неоднократно вызывал падение кабинета, получив прозвище Низвергателя Министерств. С 1902 г. Клемансо участвует в кабинетах то в качестве премьеря, то в качестве министра. Будучи премьером в 1917–1920 гг., Клемансо прославился в качестве главного руководителя Версальской конференции.

Однажды вечером, оказавшись рядом с Клемансо на одной банкетке в фойе Оперы, Дега завел с ним разговор... Пятнадцать лет спустя он пересказал мне его — скорее не беседу, а монолог.

Он развил перед политиком свою возвышенную и наивную концепцию. Будь Дега у власти, то груз лежавшей на нем ответственности перевесил бы все остальное, он жил бы аскетом в скромной квартирке и по вечерам возвращался к себе домой на шестой этаж... и т. д.

«И что же ответил вам Клемансо?» — спросил я.

«Он удостоил меня взглядом... уничижающим!..»

В другой раз, опять встретив Клемансо в Опере, Дега сказал ему, что присутствовал в тот день в палате.

«В течение всего заседания, — сказал он, — я не мог оторвать глаз от маленькой боковой двери. Все время воображал, что через нее в зал вот-вот войдет крестьянин с Дуная...»¹

«Послушайте, месье Дега, — парировал Клемансо, — мы бы ни за что не дали ему слова...»

МИМИКА

Дега обладал удивительной восприимчивостью к мимике. Танцовщицы и гладильщицы на его рисунках схвачены в очень типичных для их профессий позах, это позволило ему по-новому увидеть тело и рассмотреть множество положений, на которые другие художники, до него, не обращали внимания. Он отказался от томно раскинувшихся красавиц, от сладостных Венер и одалисок, не пытался водрузить на ложе скабрзную и величавую Олимпию, резкую, как правда. Плоть — то золотистая, то белоснежная, то розовая, — казалось, совершенно не волновала его как художника. Но он неизменно стремился воспроизвести животное начало в женщине, женскую натуру, застигнутую за своим делом, — невольницу танца, рабыню гладильной доски или панели. И эти

¹ «Крестьянин с Дуная» — басня Лафонтена, в которой герой, крестьянин, открыто и прямо высказывает свои суждения.



Эдгар Дега. Маленькая танцовщица во время отдыха.
Рисунок. 1878–1880

сильно или слегка изогнувшиеся тела, которым он придает крайне неустойчивое положение (они завязывают балетные туфли, двумя руками нажимают на утюг), наводят на мысль о том, что вся механическая структура живого существа может выражать такие же эмоции, как и лицо.

Если бы я был искусствоведом, то рискнул бы выдвинуть тройную гипотезу. Я бы объяснил это *мимическое видение* Дега сочетанием трех условий. Прежде всего его неаполитанской кровью, о которой я уже упоминал: мимика идет из Неаполя, жестикуляция сопровождает там любое слово, раздражение — любой рассказ, а каждый человек воплощает в себе множество персонажей, всегда готовых включиться в действие.

Затем я бы рассмотрел личную проблему Дега — в те годы, когда художники должны принимать решение, сделав



*Эдгар Дега.
Голова Семирамиды.
Набросок к картине
«Семирамида строит
Вавилон». 1860–1861*

выбор в пользу одного из современных течений, школ и соперничающих стилей, он предпочел упрощающие формулы «реализма», отказавшись от Семирамиды¹ и продукции в жанре благородного искусства ради того, чтобы наблюдать реальную жизнь.

Но Дега был слишком умен и образован, чтобы обречь себя лишь на роль пассивного наблюдателя или исполнителя-революционера, низвергателя устоев, стремящегося заполнить все собой. Дега внес в изучение реальности тщательность, присущую «классикам». И в этом состоит третье условие.

Страстное стремление к одной единственно точной линии, которая очерчивает фигуру, найденную в реальности: на улице, в Опере, у модистки, да где угодно; и к тому же фигуру, захваченную в самой характерной для нее позе, в определенный момент, никогда в бездействии, всегда выразительную — все это, в моем понимании, более или менее составляет суть Дега. Он пытался, без всякой опаски, соединить мгновенное

¹ Вернувшись из Италии, Дега, мечтавший о лаврах исторического живописца, создает несколько полотен на исторические и библейские темы, в том числе картину, навеянную оперой Россини «Семирамида».

с бесконечной работой в мастерской, зафиксировать короткое впечатление долгой и тщательной отделкой, удержать непосредственное глубокими размышлениями.

Что же касается восприимчивости к мимике, о которой я говорил, то постараюсь пояснить примером.

Дега к старости становился все более угрюмым и одиноким. Не зная, чем занять свои вечера, он придумал, что в хорошую погоду будет проводить их на открытом *империале* трамвая или омнибуса. Он поднимался туда, ехал до конечной остановки, а уже на обратном пути выходил поблизости от своего дома. Однажды он рассказал мне об увиденной накануне сцене. Это одно из тех наблюдений, которое больше говорит о самом наблюдателе. Итак, недалеко от него на империале села женщина, и он обратил внимание, как она старается усесться поудобнее и аккуратно выглядеть. Она оправила руками платье, разгладила складки, поглубже устроилась на скамье, чтобы не бросало на поворотах; плотно натянула перчатки, застегнула их на все пуговицы; провела кончиком языка по губам, слегка покусала их; немного перзала, чтобы платье нигде не жало, а теплое нижнее белье не слишком впивалось в тело. Наконец она расправила вуалетку, пощипав себя перед этим за кончик носа, ловко заправила выбившийся локон, быстро глянула на содержимое своего ридикюля и, кажется, закончила свои манипуляции с видом человека, завершившего важное дело или предпринявшего все для этого возможное, ну а дарованный покой — это уж в руках Господа.

Трамвай поехал, раскачиваясь. Дама, наконец удобно расположившись, секунд пятьдесят пребывала в состоянии полного блаженства. Но по истечении этого времени, по-видимому показавшегося ей вечностью, Дега (используя весь запас мимических средств, великолепно изображал то, что я так коряво описываю) увидел, что ее что-то беспокоит: она выпрямляется, поводит шеей в воротнике, ноздри у нее слегка раздуваются, она строит недовольную гримаску, а затем заново усаживается поудобнее и снова приводит себя в порядок — платье, перчатки, нос, вуалетка... За всем этим *глубоко индивидуальным* трудом следует новое состояние равно-

весия, которое кажется устойчивым, но длится не больше минуты.

И Дега вновь принялся разыгрывать для меня целую пантомиму. Он был в восторге. К его удовольствию примешивался оттенок женоненавистничества. Я только что говорил о животном начале в женщине: не уверен, что выразился удачно. Но разве Гюисманс не утверждал, что Дега рисует танцовщиц с явным отвращением? Разумеется, Гюисманс преувеличивал. Но о женском поле Дега судил по своим привычным натурщицам, принимающим те позы, о которых я упоминал, вовсе не беря в расчет редких дам, которых он находил настолько изящными и умными, насколько мог требовать эти качества от женщин этот рафинированный человек. А натурщиц он даже не старался приукрасить.

Я ничего не знаю о сентиментальной стороне его личной жизни: наши суждения о женщинах часто бывают отголоском нашего опыта.



Эдгар Дега. Танцовщица, поправляющая пуанты. 1887

Нужно обладать известной мудростью, чтобы судить только самого себя, если любовные истории оставляют лишь разочарование и горечь, а возможно, и более неприятные чувства... Но, судя по характеру Дега, можно предположить, что его прошлая жизнь почти не отразилась на его привычке отводить женщинам ту роль, в какой он изображает их на своих рисунках.

Его недобрый взгляд не мог узреть ничего светлого.

ОТСТУПЛЕНИЕ

Я не знаю искусства, которое требует большего присутствия *ума*, чем рисование. Идет ли речь о том, что нужно извлечь из всего, открытого взору, одну совершенную *линию*, представить в упрощенном виде всю структуру предмета либо, не отдаваясь полностью на волю руки, *прочесть* и мысленно *описать* форму, прежде чем *написать* ее, или о том, что воображение преобладает в тот момент, когда идея подчиняет себе все остальное, уточняется и обогащается, постепенно воплощаясь на бумаге под взглядом художника, — в этой работе находят применение все возможности интеллекта и столь же полно проявляются все особенности личности, если таковые присутствуют.

Кто не оценит интеллект и волю Леонардо или Рембрандта, посмотрев на их рисунки? Кто не поймет, что первого следует отнести к великим мыслителям, а второго — к глубочайшим мистикам и моралистам?

Я утверждаю, что если бы традиции или школьные шаблоны не мешали нам воспринимать реальность и не группировали бы типы мышления в зависимости от способов их выражения, то «*Общая история достижений разума*» могла бы заменить истории философии, искусства, литературы и наук.

В такой истории, основанной на аналогии, Дега прекрасно занял бы место между Бейлем¹ и Мериме. У Дега были все основания для того, чтобы занять место за Стендалем: и любовь к итальянской музыке, и отвращение к умозрительным

¹ *Анри Бейль* (Beyle Henri; 1783–1842) — настоящее имя Стендаля.

суждениям в немецком духе, и влечение как к романтическому разнообразию, так и к классической простоте, и прямолинейные, радикальные, убийственные суждения, и даже некоторые мании. Дега рисует тело столь же любовно и безжалостно, как Стендаль — людские характеры и побуждения. Оба восхищались Рафаэлем, и для обоих прекрасное служило абсолютным эталоном ценности.

ЕЩЕ ОДНО ОТСТУПЛЕНИЕ

Распространяется подозрение, что современное искусство невежественно и бессильно, и самые странные поиски художников скорее подтверждают, чем опровергают это.

Фантазия исчезла. Композиция сведена к расположению объектов.

Стало намного проще удачно оформить витрину магазина шелковых тканей или аранжировать букет цветов, чем определить место для каждого персонажа на картине, соблюдая при этом гармонию, форму и экспрессию. Так *пиршество для глаз* превращается в *поле боя*...

Отныне почти ничего не делается без участия натурщиков, и почти все — без предварительных этюдов; или, скорее, почти всё — это всего-навсего этюды, и к тому же оставшиеся невостребованными.

Хороший этюд должен быть проработан больше, чем картина, и пребывать в полутьме мастерской. Не на аукционе, не в Лувре!

Но как мы дошли до такой степени деградации?

Прежде всего, потому, что исчезло понятие *иерархии* произведений и жанров. Если две сливы на тарелке ценятся не ниже, чем «Снятие с креста»¹ или «Арбельская битва»², а то

¹ «Снятие с креста» — распространенный в живописи сюжет, описанный в Евангелиях.

² «Арбельская битва» (1669) — имеется в виду полотно Шарля Лебрена (Le Brun Charles; 1616–1690), на котором изображена битва при Гавгамелах (битва при Арбелах, 331 г. до н. э.) — решающее сражение между армиями Александра Македонского и персидского царя Дария III, после чего империя Ахеменидов прекратила свое существование.

и *значительно* дороже; если набросок художника X ценится *значительно выше*, чем полотно художника Y, — иначе говоря, если результат важнее проблемы, — то такие суждения, пусть даже справедливые и единственно правильные, постепенно снижают *значимость* элементов оценки, не являющихся чисто *субъективными*. («Академизм» по сути — не что иное, как более или менее сознательное сохранение более или менее иллюзорных критериев объективных суждений: анатомии, перспективы, сходства, общего видения цвета и т. д.)

Следствие: растет число плохих живописцев, поскольку обесцениваются пресловутые *объективные* критерии, что прежде всего уничтожает все *трудности* искусства (по крайней мере, общепринятые). Никого уже не *забавляют* ни тщательное изучение, ни последующие глубокие логические заключения (как у Леонардо), касающиеся материи, брошенной на стул, руки или листка дерева... Никто не хочет, оставшись один на один с предметом, неспешно и бескорыстно познавать самого себя, искусно совмещая работу своего ума, желания, зрения и руки, направленной на *данную вещь*... при отсутствии зрителей. (Последнее весьма важно: удивлять остается только себя самого.)

И еще одно следствие.

Литература превратилась во всевластную госпожу, создающую и разрушающую репутации. *Ценность или почести, воздаваемые произведению живописи, зависят* (на какое-то время) *от таланта писателя, который восхваляет его или разрушает*. Нет такой незаконченной вещи, раскрашенной бессмыслицы, сознательно искаженного изображения, к которым нельзя было бы привлечь внимание, а затем превознести до небес, описывая их или объясняя их смысл; при этом нужно всегда учитывать тот феномен (уже неоднократно проверенный в XIX веке), что мнения легко меняются на противоположные, и нетрудно возвести в ранг шедевров произведение, первоначально не понятое и высмеянное, которое теперь будет стоять в тысячи раз дороже, чем при первой своей продаже.

Именно так несчастная живопись стала жертвой поспешных и всесильных методов политики и биржи.

Мы усвоили эту странную привычку — считать посредственностью любого живописца, первые работы которого не вызывают негодования, жестокой критики или насмешек. Тот, кто не задевает нас и не заставляет пожимать плечами, остается в тени. Отсюда напрашивается вывод: нужно оскорблять вкусы публики и всячески к этому стремиться. Глубокое исследование современного искусства должно выявить все последовательные нововведения, которые делаются каждые пять лет, наряду с *тактикой сокрушительных ударов*, действующей последние пол- или даже четверть века...

Во всем этом я усматриваю опасную легкость, и мне кажется, что идея искусства уходит все дальше и дальше от идеи высшего развития человеческой личности, а значит, и от ряда других.

ДЕГА И СОНЕТ

К концу XIX века вновь вошел в моду *сонет*¹, непризнанный и неуклюже звучащий под пером романтиков. Появились замечательные образцы этого жанра в количествах, явно превышающих запрос. Прежде всего, следовало вернуться к соблюдению жестких правил, чем и занялись парнасцы². Затем Верлен, Малларме и некоторые другие напол-

¹ *Сонет* (ит. sonetto) — традиционная поэтическая, так называемая строгая или твердая форма. Сонет состоит из четырнадцати строк, обычно образующих два четверостишия — катрена (на две рифмы) и два трехстишия — терцета (на две или три рифмы).

² *Парнас* (фр. Parnasse) — литературное объединение, созданное во Франции во второй половине XIX в. в противовес романтизму. Первыми произведениями «парнасского» стиля стали поэтические сборники Т. Готье «Эмали и камеи» (1852) и Ш. М. Леконта де Лиля «Античные стихотворения» (1852). Характерными чертами парнасцев стали точность и выверенность поэтики, заботливое отношение к отделке стиха и внимание к вещи в ее чувственных проявлениях. Любовь к «романтическому пейзажу» сменилась любовью к «искусственной природе». Живое в их поэзии часто сравнивалось с неживым, материя с материалом (нагота женщины — мрамор, листва — медь, небо — голубая эмаль и т. д.). В отличие от романтика, изображавшего мир в его динамике, парнасец стремился остановить мгновение, придать ему законченность и величие. Холодный идеал красоты вскоре начал восприниматься как жестокий и недостижимый.

нили эту старинную «твердую» модель неслыханным изяществом и смысловой насыщенностью.

Ни одна литературная форма, кроме сонета, не может так резко противопоставить сильную волю и робкие поползновения, так четко обозначить разницу между намерением, побуждением и законченным произведением, а главное — заставить ум рассматривать *форму* и *содержание* как равнозначные условия. Позвольте мне уточнить: сонет показывает нам, что форма способна порождать *идеи*, — кажущийся парадокс, но и основополагающий принцип, откуда в какой-то мере почерпнул свою чудодейственную мощь математический анализ.

Некоторые великие поэты недооценивали сонет и относились к нему с пренебрежением, что, впрочем, не умаляет ни его, ни их достоинств. На подобное уничижительное отношение и насмешки со стороны этих поэтов-лириков, не терпящих ограничений, достаточно возразить, что Микеланджело и Шекспир, которых никак не причислить к заурядным умам, рифмовали по всем правилам катрены и терцеты, составляющие эту каноническую форму.

Микеланджело писал:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
C'un marmo solo in sé non circonscriva...¹

Но он мог бы выразить теми же словами отношение настоящего поэта к сонету.

Хотя при чем здесь сонет?

Дело в том, что Дега оставил нам два десятка замечательных сонетов. Не знаю, как ему в голову взбрела такая фантазия. Вдохновился ли он подвигом Эредиа², а может быть, просто услышал, что создание настоящего сонета требует огромного труда и бездну времени? Он ценил лишь то, что

¹ «И высочайший гений не прибавит /Единой мысли к тем, что мрамор сам / Таит в избытке». *Микеланджело*. Сонет 60. (Пер. с ит. А. Эфроса.)

² *Жозе-Мари де Эредиа* (Heredia Jose-Maria de; 1843–1905) — французский поэт-парнасец. В эпоху, когда виртуозность техники считалась единственным требованием к поэту, его стихи, в которых отсутствуют субъективные настроения, казались образцом совершенства.



Эдгар Дега. Автопортрет. Рисунок. 1857

дорого стоит; сам по себе труд воодушевлял его. Труд поэта — когда путем последовательного продвижения нужно найти единственный вариант текста, отвечающий достаточно жестким требованиям, — в его понимании, вероятно, казался ему сопоставимым с трудом рисовальщика. А возможно, свои первые стихи он сочинил как шутку или пародию.

Впрочем, в душе Дега явно тяготел к литературному прищипу, о чем свидетельствовали его *знаменитые остроты* и цитаты из Расина и Сен-Симона, которые он постоянно приводил.

Когда Дега задумал сочинять сонеты, он всякий раз обращался к Эредиа и Малларме, если испытывал затруднения, колебания или если его поэтические эмоции вступали в конфликт с предписанной формой.

Дега рассказал мне, что как-то раз, обедая у Берты Моризо в компании Малларме, он пожаловался ему, как тяжело дается стихотворчество. «Какое ремесло! — воскликнул Дега. — Я весь день бился над одним-единственным проклятым сонетом, но так ни на шаг и не продвинулся... А ведь идей мне не занимать! Они меня переполняют... Их у меня даже переизбыток...»

На что Малларме деликатно и глубокомысленно возразил ему: «Послушайте, Дега, стихи-то ведь делаются не из идей... Их нужно писать из слов».

И в этом состоит единственный *секрет*. Не следует полагать, что можно ухватить суть без всяких размышлений.

Дега говорил, что рисунок — это *способ увидеть форму*, а Малларме утверждал, что *стихи состоят из слов*, и оба они открыли, каждый для своего искусства, истину, которую нельзя до конца понять и уяснить, «если ты сам ее еще не открыл».

Большинство сонетов Дега относятся к излюбленным объектам его кисти и карандаша: танцовщицам, породистым лошадям, эпизодам в Опере или на скачках. Уже одно это обстоятельство могло бы придать им особый интерес, поскольку ипподром и сцена редко вдохновляют профессиональных поэтов, но стихи Дега превосходны и самобытны сами по себе.

Сочетание некоторой *неловкости* с четким пониманием возможностей тщательно отделанного языка (именно этого и следует ожидать от столь утонченного художника) составляет очарование этих небольших, очень сжатых и неожиданных стихотворений, где сплавлены юмор и сатира, отдельные поэтические находки — причудливая и редкостная смесь высокого стиля Расина и каламбуров, парнасские выражения в сочетании с живостью и некоторым отклонением от стиля, а порою превосходные обороты, достойные пера Буало¹.

У меня нет сомнений, что этот любитель, который умел упорно трудиться над своими творениями, преодолевая сопротивление непокорного *ремесла* и предчувствуя суть нашего искусства, мог бы стать, пожелай он полностью посвятить себя стихотворчеству, одним из самых замечательных поэтов 1860–1890-х годов.

Препятствия вызывают противоречивые результаты. Столкнувшись с ними, одни полностью отчаиваются, а другие понимают, что благодаря им можно понять что-то важное.

Но бывают и такие, кто их просто не замечает...

ДЕГА, ПОМЕШАННЫЙ НА РИСУНКЕ

Дега, помешанный на рисунке, беспокойный участник трагикомедии современного искусства, пребывал в неизменном разладе с самим собой: с одной стороны, острое стремление к *истине*, ненасытная погоня за более или менее удачными новшествами, как в видении окружающего, так и в живописных приемах; с другой — одержимость строгим духом классицизма, изящество, простоту и стиль которого он изучал всю жизнь. В моем понимании, он являлся воплощением настоящего художника, поразительно несведущего во всем, что не могло служить либо темой, либо составляющей его творчества; от этого он часто бывал по-детски простодушен, но в своей наивности доходил до самой сути...

¹ Никола Буало-Депрео (Nicolas Boileau-Despréaux; 1636–1711) — французский поэт, критик и теоретик классицизма. В поэме «Поэтическое искусство» сформулировал законы поэзии.

Работа, Рисунок стали для него страстью, повинностью, самоцелью, мистическим и этическим культом, высшей потребностью, вытеснившей все остальное, источником постоянных и насущных проблем, не оставлявшим места для других проявлений любознательности. Он хотел быть и действительно был таким профессионалом, которые достигают универсальности.

В возрасте *семидесяти* лет он говорил Эрнесту Руару: «Нужно высоко ценить не то, что делаешь, а то, *что сможешь сделать когда-нибудь в будущем*. Иначе вообще не стоит трудиться».

И это в семьдесят лет...

Вот истинная гордость, противоядие от любого тщеславия. Художник, истинный художник сродни игроку, поглощенному новыми вариантами и комбинациями, а по ночам — призраками шахматной доски или зеленого сукна, куда кидают карты; его преследуют тактические решения и образы, кажущиеся более жизненными, чем в действительности.

Человек, не одержимый такого рода *наполненностью*, лишенный внутреннего содержания, — это пустыня.

Без сомнения, любовь и честолюбие, как и жажда наживы, способны заполнить жизнь без остатка. Но присутствие положительной цели, уверенность (полная или смутная) в ее близости или удаленности, ее достижимости или утопичности сводят эти страсти на *нет*. И напротив, стремление создать какое-то произведение, в котором чувствуется больше силы и совершенства, чем в нас самих, бесконечно отодвигает от нас эту цель, которая ускользает и постоянно противостоит нам. Каждое наше продвижение делает ее прекраснее и отдаленнее.

Стремление полностью овладеть техникой искусства, использовать его средства так же легко и уверенно, как мы, не задумываясь, пользуемся нашими органами чувств и телом, пробуждает в некоторых авторах известное постоянство, затрату душевных сил, бесконечные упражнения и терзания.

Один великий геометр говорил мне, что ему нужно было бы прожить две жизни: одну — чтобы овладеть математи-

ческими методами, другую — чтобы применять их на практике.

Флобер и Малларме, принадлежа к различным жанрам и стилям, являют собой литературные примеры полного подчинения собственной жизни требованиям искусства пера в их понимании.

Что может быть достойнее восхищения, чем внутренняя сила и страсть Боше¹, увлеченного лошадьми, преданного верховой езде и выезде — фанатично, до самой смерти, еще более прекрасной, чем смерть Сократа, — когда с последним вздохом он дает последний совет любимому ученику. Он говорит ему: «Уздечка с изогнутым удилом просто великолепно». И его рукой сообщает ей нужную, по его мнению, конфигурацию. «Я счастлив, — говорит он, — что перед смертью могу передать эти знания».

Иногда подобные великие страсти ума побуждают душу пренебрегать реальными творениями, которым не придают значения ради того, чтобы приумножать силы для создания нового. Эта скупость парадоксальна, но ее можно объяснить либо некой глубиной желаяния, либо любовью к таким свершениям, которые подобающе ревниво оберегать из боязни, что они будут осмеяны или осквернены толпой...

Одной из прекраснейших воображаемых сцен в Комедии Разума мог бы быть неистовый и необъяснимый *выпад* Микеланджело против Леонардо: он стал бы яростно упрекать его в том, что тот растрчивает себя на нескончаемые поиски и увлечения вместо того, чтобы создавать и множить свои творения — реально доказывать *свою ценность*. Создатель «Тайной вечери» мог бы высказать в ответ глубокие, своеобразные соображения создателю «Страшного суда»... Они поразному понимали искусство. Возможно, Леонардо видел в произведении *средство* или, вернее, метод рассуждать с помощью действия — своего рода философию, безусловно превосходящую ту, что ограничивается сочетаниями плохо сформулированных терминов, лишенных фактического подтверждения.

¹ Франсуа Боше (François Vaucher; 1796–1873) — знаменитый мастер верховой езды.



Микеланджело. Страшный суд. Гравюра. 1560



Леонардо да Винчи. Набросок к «Тайной вечере». 1495–1499

Разумеется, эта сцена — чистый вымысел, но от этого она не становится менее интересна и, следовательно, менее достоверна. Я не знаю, что такое историческая правда. Все то, чего больше не существует, — это ложь.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ВЫШЕСКАЗАННОГО

Возможно, Рисование — это самое сильное искушение ума... Но идет ли здесь речь об уме?

Вещи смотрят на нас. Видимый мир — постоянный раздражитель, который непрерывно побуждает инстинкт присвоить себе форму или облик предмета, *выстроенного нашим взглядом*.

Иногда желание создать более точный образ, начертанный в уме, заставляет взяться за карандаш, и тогда начинается странная, порою неистовая партия, в которой соединяются это желание, воля случая, воспоминания, научные знания и неравнозначные возможности руки, мысли и инструментов. Они постоянно меняются местами, и тогда

удачными или менее удачными, предвиденными или неожиданными результатами этого взаимодействия становятся линии, тени, формы, очертания живых существ или каких-то мест, и наконец, все произведение...

Бывает и так, что вымышленный рисунок пьянит исполнителя, превращаясь в неистовое, самопоглощающее действие, которое подпитывает само себя, ускоряется, усиливается, — страстный порыв, стремящийся к своему удовлетворению, к обладанию тем, что хочется *видеть*.

Все более определенная и настоятельная потребность поглощает весь ум, старается захватить, заполнить, овладеть всем пустым пространством листа.

Удивительно, как мало требуется *душе разума*, чтобы она произвела все задуманное и мобилизовала все свои резервы, стремясь *стать собой*, то есть совершенно непохожей на себя прежнюю. Она не хочет ограничиваться и оставаться такой, какой обычно.

Для этого достаточно нескольких капель чернил и листа бумаги — материала, который позволяет умножать и координировать мгновения и действия...

МОРАЛЬ

В любом деле по-настоящему *силен* тот, кто лучше других понимает, что ничего не *дается* просто так, что нужно все создавать самому и за все платить; тот, кто спокоен, если нет препятствий, тогда сам воздвигает их...

У такого человека форма — это осознанное решение.

ГРЕХ ЗАВИСТИ

Колкости Дега разили наповал; стремясь к справедливости, он становился несправедлив.

Как-то вечером, когда он блистал своим безжалостными остротами, я почувствовал, что меня гложет зависть.

(Однако он называл меня Ангелом, хотя я так и не понял, что он под этим подразумевал.)

Я не смог удержаться и сказал ему: «Вот вы, художники, проводите весь день за мольбертом. Но большую часть вашего времени действуют только рука и глаз, а ум в этом замкнутом круге никак не участвует. Вы смешиваете краски, готовите материалы, колдуете над оттенками, наносите слои, счищаете лишнее... И тем не менее во время этого досуга для ума склонность к насмешкам не дремлет! Она выбирает слова, сочетает и шлифует их, готовясь к вечеру. Опускаются сумерки, палитра вычищена... И если вы знаете, что художник собирается на большой прием, берегитесь безжалостных, отравленных желчью стрел, которые он вам приготовил... За столом вас слушает потрясенный писатель, лишившийся дара речи. Весь его ум остался на бумаге. Уцелели лишь жалкие остатки...»

«ОСТРОТЫ» И ДРУГИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Однажды на скачках Детайль¹, сидевший рядом с Дега, воспользовался его биноклем. Когда он повернулся, чтобы вернуть его, Дега сказал: «Вы не находите, что это очень похоже на Мейссонье?»

Тот отшатнулся, но, разумеется, ничего не возразил.

Дега также говорил о Мейссонье, который, как и его картины, отличался миниатюрностью, но как художник пользовался огромной популярностью: «Это гигант среди карликов».

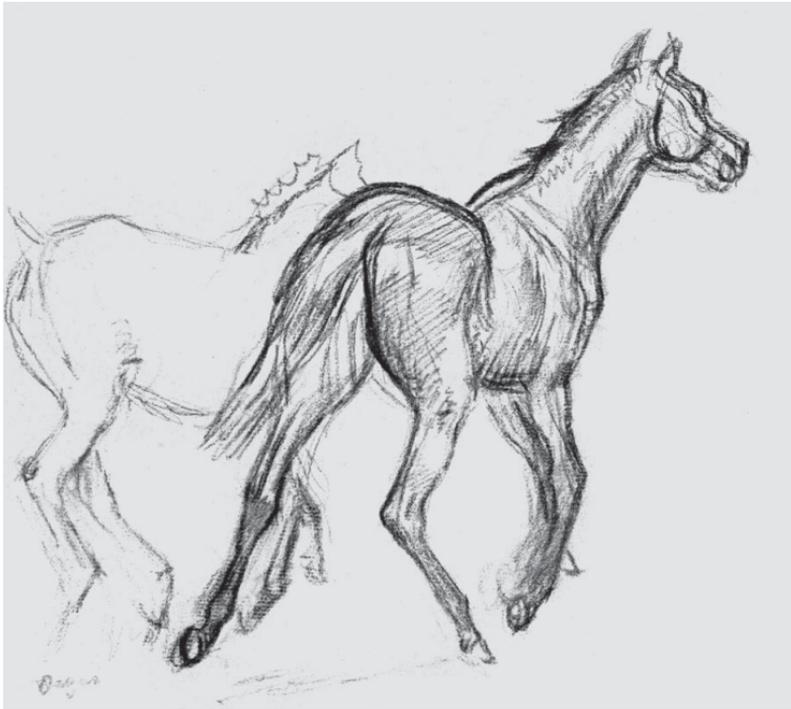
Как-то Дега сидел в кафе в компании с *пожарниками*², которых немного знал лично, поскольку имел связи во всех кругах, и один из них сказал ему: «Послушайте, вы и вправду считаете, что Коро хорошо рисует деревья?»

«Я удивлю вас, — ответил Дега, — людей он рисует еще лучше».

«Отстань от него, — вмешался третий, — он тебе и не такое наплетет...»

¹ Жан Батист Эдуар Детайль (Jean Baptiste Édouard Detaille; 1848–1912) — французский художник-баталист.

² Пожарники — представители Art pompier.



Эдгар Дега. Две скачущие рысью лошади. Рисунок. Ок. 1882

Возвращаясь к общим взглядам Дега на живопись: он всегда утверждал, что искусство — это условность и в слове «искусство» заключено понятие «искусственность».

И напротив, чтобы выразить мысль о том, что искусству, даже самому условному, время от времени необходимо получать непосредственные впечатления от природы, он по-своему интерпретировал миф об Антее¹:

Геракл, победив гиганта, вместо того чтобы задушить его, ослабляет хватку и восклицает: «Живи, Антей!» — дав ему коснуться земли.

¹ В греческой мифологии Антей — гигант, сын бога морей Посейдона и богини земли Геи, в единоборстве побеждал всех своих противников, так как черпал новые силы, прикасаясь к своей матери-земле. Погиб он в борьбе с Гераклом, который поднял его на воздух, лишив возможности коснуться земли, и задушил его.

Дега также говорил: «Живопись не кажется таким трудным ремеслом, если вы о ней ничего не знаете... Но если знаете... Тогда это совсем другое дело!»

Он очень любил приводить слова Энгра о живописи и рисунке; их лаконичность ему импонировала, он противопоставлял их излишне изысканным фразам с претензией на литературность об искусстве, эстетике, философии и прочем, принадлежащим Делакруа.

Очень требовательный к себе, он не без некоторого удовлетворения цитировал мнение о нем одного из критиков в обзоре выставки: «Постоянная неуверенность в соблюдении пропорций».

Он утверждал, что лучше не скажешь о состоянии его ума в процессе упорной работы над очередным произведением.

И еще о рисунке, занимавшем все его помыслы.

«Не нужно путать рисунок и набросок, это совершенно разные вещи». По его мнению, огромной заслугой господина Энгра было то, что он противопоставил формальную арабеску принятому тогда в школе Давида рисунку, построенному исключительно на пропорциях.

После представления оперы «Фауст» в уборной лицедея (Фора¹) столпились его многочисленные поклонники, восхвалявшие его талант: «Изумительно! Превосходно! Несравненно!» и т. д. «И так несложно!!!» — раздался чей-то голос. Это был Дега.

Взбешенный Фор повернулся к нему: «Вы мне за это заплатите, любезный!»

И в действительности, заставил его заплатить, причиняя бесчисленные мелкие неприятности: посылал к нему судебного исполнителя, если не получал в срок картины, и т. д.

Дега очень забавно и живо рассказывал об эпизодах своей ранней молодости, например о сцене, происшедшей за обедом между его родителями.

¹ Жан-Батист Фор (Jean-Baptiste Faure; 1830–1914) — французский певец-баритон, композитор, коллекционировал картины Э. Мане и других импрессионистов.



Жан-Луи Форен. «Парижская комедия»

Его мать привели в раздражение какие-то слова отца, и она стала нервно барабанить пальцами по столу, восклицая: «Огюст! Огюст!»

Отец притих и сразу же после обеда, схватив пальто, выскользнул за дверь и бесшумно спустился по лестнице.

Или рассказывал о том, как гулял в Турени с собакой (тогда он еще не испытывал ужаса перед этими созданиями). Было так жарко, что собака начала задыхаться и хрипеть. Перепуганный Дега ринулся за ветеринаром и показал ему несчастное животное. Тот просто-напросто обмакнул в ручей носовой платок, обтер им собачью морду, чем привел животное в чувство. Дега начал благодарить и спросил, сколько он должен. Ветеринар ответил: «Какого бы вы, месье, были обо мне мнения, если бы я взял у вас деньги за то, что намочил в воде платок и протер им морду собаки?»

Дега с восторгом повторял эту фразу, приводя ее в качестве примера изящной туренской речи.

Оказавшись после войны 1870 года в Нью-Орлеане, Дега почувствовал себя в Америке неуютно, хотя именно в этом городе жили его многочисленные родственники.

Он рассказывал, что, приехав туда с севера (из Нью-Йорка), он лег спать, а утром криками «Оэ, Огюст!» его разбудили каменщики, работавшие в соседнем доме.

«Ну Франция в чистом виде!» — говорил Дега.

И эти неожиданные крики, прозвучавшие так далеко от его родины, глубоко растрогали его.

Он был большим патриотом, даже шовинистом, за что Галеви¹ часто упрекал его, особенно во время «дела Дрейфуса».

Когда Дега говорил о «Битве при Тайбуре»², которой без устали восхищался, он, например, заявлял: «Голубой цвет мантии Людовика Святого — это Франция!!!»

Леон Бруншвиц³ рассказывал мне, что в бытность свою студентом философии он встретил Дега на улице Дуэ у Людовика Галеви и был ему представлен.

Узнав, что перед ним метафизик, Дега затащил его в нишу окна и быстро сказал ему: «Послушайте, молодой человек, вы не могли бы объяснить мне за пять минут учение Спинозы?»

Я считаю, что над этим ошеломляющим вопросом стоит задуматься. Возможно, мы не пойдем вразрез с философией и добьемся интересных результатов, если разделим все существующие знания на две категории: те, которые можно объяснить за пять минут, и те, которые нельзя...

Бруншвиц не поведал мне, что именно он ответил Дега в этой роковой оконной нише, но, окажись я на его месте, я бы попросил его объяснить мне за пять минут, что такое живопись.

Когда речь заходила о скачках, Дега любил рассказывать такую историю. Он сел на поезд, направляясь на пригородный ипподром, где собирался рисовать ноги лошадей. В его купе оказалось несколько личностей довольно подозритель-

¹ *Людовик Галеви* (Ludovic Halévy; 1834–1908) — драматург и романист, создатель нового жанра — оперетты, где высмеивалось все напыщенное в нравах Второй империи.

² Речь идет о картине Эжена Делакруа «Битва при Тайбуре» (1837). В битве при Тайбуре на берегу Шаранты в 1242 г. французский король Людовик IX Святой отбил попытку английского короля Генриха III захватить земли по берегам Гаронны. В центре композиции в синей мантии на белом коне изображен Людовик Святой.

³ *Леон Бруншвиц* (Brunschvicg Leon; 1869–1944) — французский философ-идеалист.



Эдгар Дега. Скачки. Набросок. Ок. 1865

ного вида, которые тут же стали играть в бонто¹ и, разумеется, стали зазывать его присоединиться. Дега отказался, сказав, что не играет. «А что же вы собираетесь делать на скачках, если не играете?» — возразили они ему весьма угрожающим тоном. Дега не слишком радовал дурной оборот, который принимало дело, и, решив взять смелостью, ответил им с многозначительной улыбкой: «Вы бы весьма удивились, узнав, что я собираюсь там делать!»

Те, испугавшись, что он из полиции, больше не произнесли ни слова и выскочили из поезда на следующей остановке.

¹ *Бонто* — карточная игра, где нужно угадать одну из трех перевернутых карт.

ДРУГИЕ «ОСТРОТЫ»

Дега говорил об одном художнике, чья строгость (эстетическая), как ему казалось, уживалась со светскими и политическими условиями успеха: «Еще один затворник, который знает наизусть расписание поездов».

О другом живописце, которому к 1885 году удалось навязать публике умело разбавленный модернизм второй, а то и третьей свежести: «Он летает на наших же крыльях».

Дега охотно болтал со своими натурщицами.

В мире живописи натурщицы не только предлагают для визуального изучения свои формы, они играют и другую роль. Некоторые из них, подобно насекомым в саду, порхая с цветка на цветок, опыляют и создают случайные виды, переносят из мастерской в мастерскую суждения и пересуды, передают



Жан-Луи Форен.
«Парижская комедия»

шепотом одному художнику шутку, услышанную от другого. Одна из них сообщила как-то Дега, что Бугро¹ позавидовал, что готовится банкет в честь Пюви де Шаванна², и злобно воскликнул: «Интересно, а в честь Рафаэля тоже устраивали банкеты?»

Дега превратил эту историю в ходячий анекдот.

Дега питал большую слабость к Форену³.

Форен говорил: «Хаспадин Дыга», поскольку Дега говорил: «Господин Энгр». Они обменивались *колкостями*.

Когда Форен построил себе особняк, он установил в нем телефон, что тогда еще было в диковинку. Он хотел продемонстрировать его в действии, главным образом, чтобы поразить Дега. Пригласил его на обед, договорился с приятелем, чтобы тот ему в это время позвонил и попросил к аппарату. Они обменялись несколькими словами, и Форен вернулся... Дега его спрашивает: «Так это и есть телефон?.. Он звонит, и вы бежите?»

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПЕЙЗАЖЕ И МНОГОЕ ДРУГОЕ

Сперва сельский пейзаж служил фоном, на котором разворачивалось какое-то действие. Думаю, что голландцы первыми проявили интерес к пейзажу как таковому, возможно, из-за своих прекрасных коров, которых они туда искусно вписывали. У итальянцев, как и у нас, пейзаж становится декорацией. Клод⁴ и Пуссен организуют его и создают замечательные композиции. Их ландшафты буквально поют: они имеют такое же отношение к природе, как опера — к обычной жизни. На своих полотнах художники так же свободно

¹ Вильям-Адольф Бугро (William-Adolphe Bouguereau; 1825–1905) — французский художник, представитель салонного академизма XIX в.

² Пьер Сесиль Пюви де Шаванн (Pierre Cécile Puvis de Chavannes; 1824–1898) — французский художник-символист.

³ Жан-Луи Форен (Jean-Louis Forain; 1852–1931) — французский художник, график, книжный иллюстратор.

⁴ Имеется в виду знаменитый французский пейзажист Клод Лоррен (Claude Lorrain; 1600–1682).

распоряжаются деревьями, рощами, реками, горами и зданиями, словно это театральные декорации. Но при этом делают очень точные этюды — именно такие будут делать век спустя. Фантазия достигает апогея, и пределом вымышленного пейзажа становятся настенные обои и туал-де-Жуи¹. Настает черед *правдоподобия*. Появляются очень крупные *пейзажисты*, которые вначале еще заботятся о композиции своих произведений: выбирают, отбрасывают, подгоняют... Но постепенно они вступают в рукопашную с *первозданной* природой. Они все меньше и меньше работают в мастерской и все чаще и чаще — на пленэре. Они сражаются с основательностью или даже с изменчивостью окружающего, а некоторые посягают на свет; стремятся поймать определенный час и даже мгновение; подменить завершенные формы зыбкими отражениями, тщательно отобранными и отмеренными элементами спектра. Другие же, напротив, возводят кладку, камень за камнем — все в точности, как видят.

Именно так постепенно меняется роль пейзажа. Из дополнения к действию, более или менее ему подчиненному, он превращается в край чудес и грез, отдохновение для глаз. Затем верх берут визуальные впечатления: начинается господство *материи* или *света*.

Несколько лет спустя становится очевидно, что в живописи преобладают образы мира, в котором не осталось места для человека. Море, лес, безлюдные поля и деревни — это все, что требует большинство зрителей. Это повлекло очень важные последствия. Поскольку деревья и почва знакомы нам гораздо меньше, чем живые существа, то в искусстве усиливается произвольность, становятся привычными упрощения, порою даже грубые. Нас бы покорило, если бы ногу или руку изображали так же, как рисуют ветки. Когда речь идет о форме минералов или растений, мы с трудом понимаем, что возможно, а что нет. Следовательно, пейзаж оставляет широкий спектр *возможностей*. И все занялись живописью.

¹ *Туаль-де-Жуи* (названа по городу Жуи-ан-Жоза, где находилась фабрика) — натуральная хлопковая ткань с набивным рисунком — разнообразными цветочными и пейзажными мотивами. Для традиционной французской «туали из Жуи» наиболее характерны пасторальные и неоклассические сюжеты.

Еще одно последствие: человеческую фигуру, которая всегда являлась объектом особо тщательного изучения (со времен Леонардо анатомия входила в число обязательных для художника дисциплин), теперь стали расценивать как самый обычный предмет. Ради свежести и шелковистости кожи жертвуют градацией цвета или формой. Лица теряют всякое выражение. И *портрет гибнет*.

Итак, развитие пейзажной живописи точно совпадает со странным сокращением интеллектуальной составляющей в искусстве.

Художнику стало не о чем особо размышлять. Это не означает, что только единицы предаются раздумьям об эстетике и технике своего ремесла. Но я полагаю, что лишь немногие продумывают наперед, *какое произведение* они хотят создать. Да в этом и нет необходимости, ибо все сводится к пейзажу или *натюрморту*, а те, в свою очередь, перешли в разряд развлечений, имеющих узко *локальный интерес*. Прошло то время, когда художник не считал, что теряет даром время, размышляя, скажем, о движении и позах, свойственных женщинам, старикам, маленьким детям, и *записывал* свои наблюдения, прежде чем зафиксировать их в уме. Я не утверждаю, что без этого нельзя обойтись, но хочу заметить, что *великое искусство* — а я настаиваю, что оно существует, — не может обходиться без бесполезных рассуждений такого рода. Возможно, я очень скоро вернусь к этой теме.

Совершенно аналогичное тому, что я описал в области живописи, происходит и в литературе. Точно так же как *пейзаж* наводнил живопись, литературу наводнили *описания*: это имело те же мотивы и те же последствия. И в том и в другом случае успех был обязан участию великих творцов и также привел к некоторому *capitis diminutio*¹.

Описание состоит из предложений, которые, как правило, легко менять местами. Я могу описать комнату набором фраз, причем составленных в любой последовательности. Взгляд скользит, как ему заблагорассудится. Нет ничего более естественного и более *правильного*, чем такое блуждание, ибо... *истина* — это *случайность*...

¹ Умаление личности (*лат.*).

Но если свобода действий и обусловленная ею легкость начинают главенствовать в произведении, то мало-помалу писатель теряет привычку пользоваться своими абстрактными способностями, подобно тому как читатель утрачивает необходимость хотя бы минимально концентрировать внимание... и все это лишь ради того, чтобы *покорить* читателя *мгновенными эффектами* и *риторикой сокрушительных ударов*...

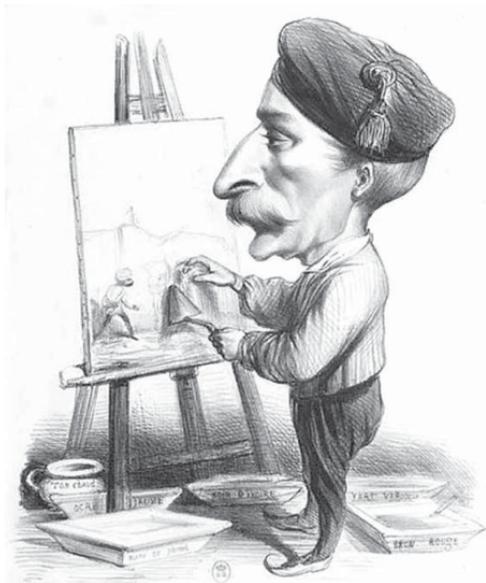
Этот творческий метод, по существу законный и давший начало стольким прекрасным произведениям, наряду со злоупотреблением пейзажем, влечет за собой *сокращение интеллектуальной составляющей в искусстве*.

Здесь многие воскликнут: «Это совершенно не важно!» Что касается меня, то, по мне, весьма важно, чтобы произведение искусства было деянием *совершенного человека*. Но чем объяснить то, что в старину огромное значение придавалось именно тому, что в наши дни априори считается не заслуживающим внимания? Как удивился бы ценитель искусств времен Юлия II¹ или Людовика XIV, если бы ему сказали, что все то, что в его понимании составляет суть живописи, сегодня не только сбрасывается со счетов, но вообще не входит в круг ни интересов живописцев, ни художественных запросов публики. На самом деле, чем более публика *изысканна*, тем более *продвинута*, иначе говоря, тем более далека от старинных идеалов, о которых я упоминал. Но тем самым мы удаляемся и от идеала *всестороннего человека*. *Совершенный человек* вымирает.

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО

Современное искусство стремится использовать почти исключительно *чувственную восприимчивость* за счет общей или эмоциональной восприимчивости и за счет наших спо-

¹ Папа римский Юлий II (в миру Джулиано Делла Ровере; Giuliano della Rovere; 1443–1513), самый большой покровитель живописи из всех пап и один из наиболее мощных правителей своего времени.



Бенжамен Рубо.
Карикатура
на Александра-Габриэля
Декана. Литография.
1840-е

собностей строить, продлевать воздействие и преобразовать разумом полученные впечатления. Оно прекрасно умеет привлекать внимание и использует для этого любые средства: насыщенность, контрасты, загадочность и внезапность. Порой, благодаря изощренности средств и дерзости исполнения, искусству удается уловить самое ценное: весьма сложные или эфемерные состояния, *иррациональные* смыслы, зарождающиеся ощущения, резонансы, соответствия, смутные предчувствия... Но за эти преимущества нам приходится дорого платить.

Идет ли речь о политике, экономике, образе жизни, о развлечениях или о передвижении, я вижу, что ход современной жизни сродни *интоксикации*. Нам приходится *увеличивать дозу или менять яд*. Таков закон.

Все дальше, все *интенсивнее*, все *крупнее*, все *быстрее* и всегда *иначе* — таковы требования, которые неизбежно отвечают некоторому притуплению восприимчивости. Чтобы ощущать себя живыми, мы нуждаемся в растущей интенсивности физических возбудителей и в постоянном разнообразии... Соображения *долговечности*, игравшие огромную роль в искусстве прежних времен, теперь почти преданы забве-

нию. Мне кажется, что в наши дни никто даже не задумывается о том, чтобы через две сотни лет радовать кого-то своим творчеством. Небеса, преисподняя и потомство померкли в сознании публики. К тому же у нас больше не остается времени ни предвидеть, ни познавать.

«Высоким искусством» я попросту называю такое искусство, которое требует от художника концентрации *всех его способностей* и создания таких произведений, которые должны пробудить *все способности* в том, кому они предназначены, и стремление постичь всю их глубину.

Что может быть прекраснее, чем переход от произвольного к необходимому, этот высший акт художника, к которому побуждает его потребность, столь же сильная и всепоглощающая, как жажда физической любви? Нет ничего прекраснее, чем сочетание высочайшей воли, высочайшей чувствительности и знания (подлинного, которое мы сами создали или воссоздали для себя). На какое-то время оно достигает *взаимодействия* между целью и средствами, случайностью и отбором, существенным и ненамеренным, предвиденным и неожиданным, материалом и формой, силой и сопротивлением. Это сочетание, подобно исступленной, тесной, немыслимой борьбе полов, смешивает воедино все силы человеческого естества, сталкивает их и *творит*.

ВКРАТЦЕ О ЖИВОПИСИ

Если какая-то живопись соответствует определенной эпохе, то следующая эпоха видит в этом соответствии некую условность.

Время (которое может быть серьезным подспорьем в любых толкованиях) выявляет условность того, что прежде казалось естественным и необходимым.

Демон перемен-во-имя-перемен — вот истинный прародитель многих явлений...

Он бросает нас от *красоты* к *истине*, от *истины* к *чистоте*, от *чистоты* к *абсурдности*, а от *абсурдности* к *банальности*.

Из века в век, не реже чем раз в столетие, этот Демон исполняет одну и ту же знаменитую арию — *Воззвание к природе*. Но каждый раз *природа бывает другой*.

Его воззвание всегда производит определенный эффект. Но стоит ему заметить, что вокруг собралась толпа, Демон потихоньку ускользает, перевоплощается и растворяется в ней. Он нашептывает на ухо то одному, то другому, что и сама природа условна. Он противопоставляет *импрессионизм реализму*, внушает мысль, что нет никаких *предметов*, а выразить можно лишь то, что воспринимает сетчатка глаз... И все приходит в трепет. Но едва лишь удастся старательно воспроизвести на холстах свет, как Демон тут же начинает сетовать, что свет поглощает все формы, что цветовой мир населяют лишь призраки, листва излишне пестра, лужи какие-то чешуйчатые, и только здания отбрасывают тени, и вообще в этом мире почти нет живых существ. Тогда Демон приоткрывает неведомые закрома, столь бездонные, что даже извлеченная оттуда самая глубокая древность кажется новшеством, достает оттуда *сферу, конус, цилиндр* и, наконец, *куб* — лакомый кусочек, который он приберег на десерт.

Он предлагает *строить* все на свете с помощью этих твердых тел или игрушек для юных любителей геометрии. Мир художника теперь выражается в многогранных и сферических формах. Нет таких грудей, бедер, щек, нет ни лошадей, ни коров, которых нельзя было бы построить из этих жестких элементов. И в результате перед нами ужасающие ню. По всей видимости, любовь бежит в страхе прочь от этих остроугольных глыб.

Именно на это и рассчитывал Демон, который с ехидцей посматривает назад, на Гвидо и Альбани¹, — и вот уже грации, нимфы, мадонны с кожей цвета миндального молока, нежно потягивающиеся Венеры, которые, казалось, уже давно канули в вечность, похоже, снова возникают на горизонте возможного в живописи.

¹ *Рени Гвидо* (Reni Guido; 1575–1642) и *Франческо Альбани* (Francesco Albani; 1578–1660) — итальянские живописцы, представители болонской школы. Имеется в виду, что после периода кубизма во французском искусстве 1920-х гг. возникли неоклассические тенденции.

РОМАНТИЗМ

Бывают удивительные параллельные существования великих личностей, их можно сравнить с диссонирующими аккордами, которые обогащаются благодаря чарующему разнообразию тембров.

Дега и Ренуар, Моне и Сезанн, как и жившие одновременно Верлен и Малларме...

Как богата эта парижская эпоха!.. Сколько нового создано в живописи и поэзии между 1860 и 1890 годом!.. Мы наблюдали конец этого дивного многоголосия художников и идей. Смогу ли я выразить то, что почувствовал?..

Этот тридцатилетний период будет казаться более счастливым и важным, чем эпоха с 1825 по 1855 год, прославленная романтизмом.

Все или почти все «романтики» были отравлены легендами и историей, которые, в сущности, были им настолько же безразличны, насколько привлекательной и возбуждающей казалась их внешняя сторона. Даже величайшие авторы тянут за собой из произведения в произведение оружие, конские доспехи, четки, кальяны — весь никчемный театрално-карнавальский реквизит, полный набор идолов, нелепых и наивно утрированных первообразов, которые они сами себе придумали и сами же поддерживали в состоянии экзальтации. Настоящий романтик — это прежде всего лицедей. Притворство, аффектация (то есть притворство посредством преувеличенной выразительности), легковесность, в которые непременно впадают те, кто стремится лишь к непосредственным эффектам, — таковы пороки этой поры искусства.

Замечательно, что именно те из романтиков, чья слава не померкла почти век спустя, не пренебрегали и не жертвовали в угоду заблуждениям своего времени такими добродетелями, как воля к труду, страстная любовь к самому ремеслу, стремление к основательному, тончайшему знанию его орудий. Свидетельством тому могут служить Гюго и Делакруа. *Чем дальше они идут, тем больше знают и тем лучше это осознают.*

Стихи, написанные Гюго в семьдесят лет, затмевают все, что он создал до этого. У других, напротив, все лучшее создается в самом начале. И с первой попытки.

РИСУНОК — ЭТО НЕ ФОРМА...

Дега любил говорить о живописи и не выносил, когда о ней говорили другие. Особенно писатели.

Он считал своим долгом заставить их замолчать и всегда держал наготове какой-то афоризм Прудона о «литературной братии»...

Поскольку я не писал, а он повторял свой афоризм слишком часто, то меня это не задевало. Напротив, меня забавляло, что Дега можно так легко привести в ярость.

Я спрашивал его: «Но что же, в конце концов, вы понимаете под *рисунком*?»

И он отвечал своей знаменитой аксиомой: «Рисунок — это не форма, а способ увидеть ее».

А дальше разразилась буря.

Я бормотал «не понимаю» тоном, который достаточно ясно давал понять, что эта формула мне кажется пустой и бессмысленной.

Он сразу же начинал кричать. Он вопил, что я ничего в этом не смыслю и вообще лезу не в свое дело...

Мы оба были *правы*. Формула может означать все, что угодно, и, в общем-то, я не имел никакого права ее оспаривать.

Я прекрасно догадывался, что он подразумевает. Он противопоставлял то, что называл «наброском» — сообразное воспроизведение предмета, которое можно получить, например, с помощью камеры-люциды¹, — тому, что именовал «рисунком», — иначе говоря, особому изменению, которому подвергается это точное изображение видением и исполнением художника.

Именно благодаря таким *индивидуальным отклонениям от нормы* работа над изображением предмета с помощью линии и теней способна стать *искусством*.

¹ *Камера-люцида* (Camera-Lucida (лат.); светлая комната) — оптическое устройство, изобретенное в 1807 г. и снабженное призмой, использовалось художниками в качестве инструмента для рисования. Оно выполняет оптическое наложение предмета на поверхность рисунка. Художник видит их одновременно, как при двойной экспозиции. Это позволяет ему дублировать ключевые точки предмета на поверхности рисунка, тем самым помогая правильно строить перспективу.

Камера-люцида, которой я пользуюсь, чтобы *уточнить набросок*, позволила бы мне начать работу с любой точки, даже не видя целого, не пытаясь найти соотношения между линиями и поверхностями и не воздействуя на *видимую вещь* с тем, чтобы преобразить ее в вещь, *познанную на опыте*, в результат действия некоего индивида.

Однако есть рисовальщики — чьих достоинств нельзя отрицать, — которые обладают точностью, ровностью и правдоподобием камеры-люциды. Им также свойственна ее бесстрастность, и чем ближе их ремесло приближается к совершенству, тем труднее различить их работы между собой. У художника все совершенно иначе. Его достоинство проявляется в *отклонениях*, одинаковых по смыслу или тенденциям, которые одновременно выявляют — будь то портрет, жанровая сцена или пейзаж — *склонности, волю, требования* данного индивида, его способность к преобразованию и воссозданию. Все эти качества нельзя найти в самих *вещах*; они никогда не могут быть одинаковыми у двух разных художников.

Следовательно, «способ видения», о котором говорил Дега, должен пониматься широко и включать в себя *способ бытия, силы, знания, воли...*

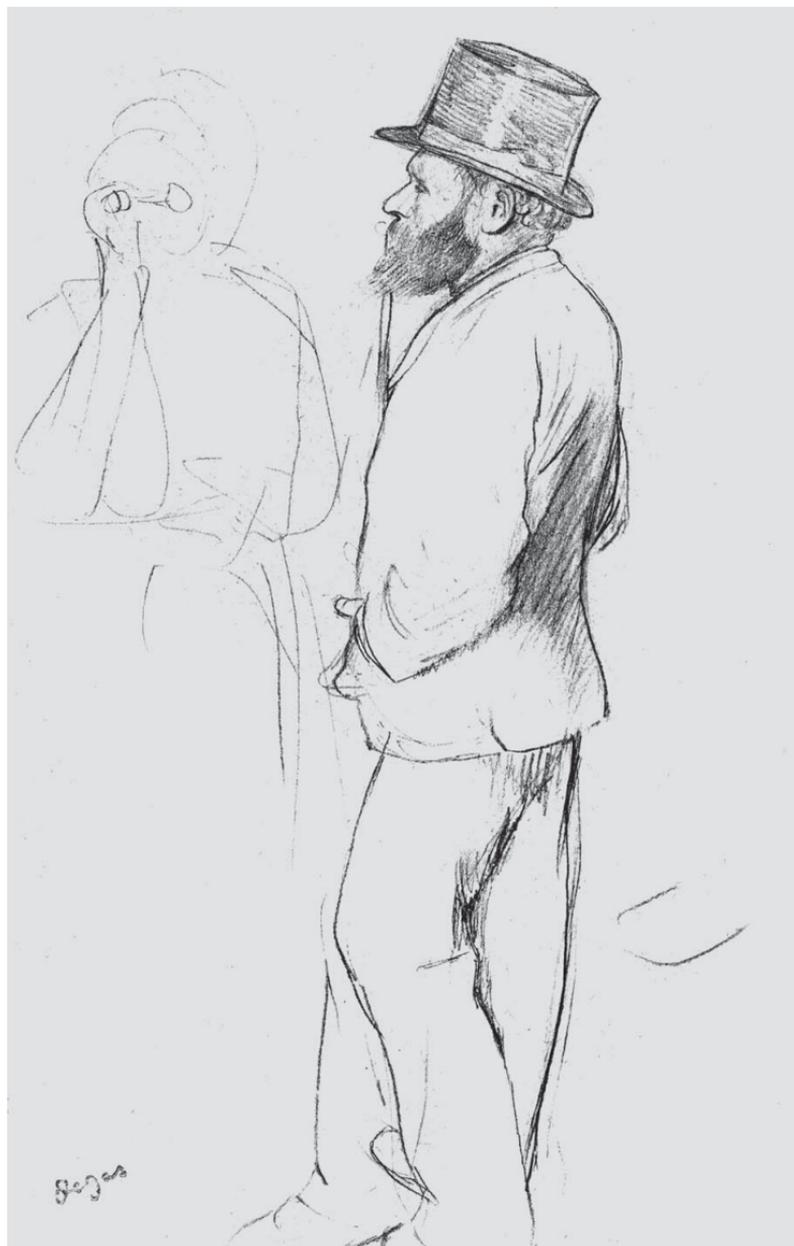
Он любил повторять еще одну формулу, определяющую искусство, которую, вероятно, почерпнул у Золя, а тот у Бэкона: *Homo additus naturae*¹. Теперь осталось лишь вложить смысл в каждый из этих терминов...

ВОСПОМИНАНИЯ БЕРТЫ МОРИЗО О ДЕГА

Вот некоторые соображения Дега, высказанные им за столом у Берты Моризо и записанные ею в каком-то блокноте (по словам жены Эрнеста Руара).

Дега сказал, что изучать природу не имеет смысла, поскольку живопись — искусство условное; поэтому гораздо разумнее учиться рисовать, взяв за образец Гольбейна. Даже

¹ «Ars — Homo additus naturae» (лат.). «Искусство — это человек плюс природа» или «Искусство — природа преобразованная (усовершенствованная)».



Эдгар Дега. Мане на скачках. набросок к одноименной картине. Ок. 1865



Эдгар Дега. Портрет Эдуара Мане. Гравюра. 1864–1865

сам Эдуар¹, хотя и хвалился тем, что покорно копирует природу, был самым манерным живописцем² на свете и никогда не наносил ни единого мазка, не вспомнив заветов великих мастеров. Он, например, не писал ногтей на руках, потому что их не писал Франс Хальс. [По-моему, здесь Дега ошибается: Хальс рисовал ногти, даже у Декарта³.]

(За обедом в обществе Малларме.) «Искусство — это ложь!» И он объясняет, что художник остается художником лишь в определенное время благодаря усилению воли. А предметы все люди видят одинаково.

Дега говорит: «Оранжевый окрашивает, зеленый нейтрализует, фиолетовый затемняет».

Дега посоветовал Шарпантье⁴ выпустить новогоднее издание «Дамского счастья», украсив книгу образцами тканей и узорчатой тесьмы, упомянутыми в романе. Шарпантье не понял. Он (Дега) выражает восхищение человечностью героини — молоденькой продавщицы. По его мнению, Золя написал роман «Творчество» лишь затем, чтобы доказать превосходство писателя над живописцем; несчастный художник умирает, попытавшись изобразить ню в реальной жизни.

Однажды Дега молча сидел с краю у стола, за которым Гонкур, Золя и Доде обсуждали свои дела.

— Послушайте, — сказал ему Доде, — вы презираете нас!
— Я презираю вас как художник, — ответил Дега.

Он вспомнил замечание Эдуара Мане, который сказал ему, представляя Поля Алексиса⁵: «Он все кафе описывает только с натуры».

¹ Имеется в виду Эдуар Мане.

² *Маньеризм* (от ит. *maniera* — манера) — литературно-художественный стиль XVI–XVII вв. Существует и расширенное толкование понятия «маньеризм» как выражения формотворческого, «претенциозного» начала в искусстве на разных стадиях культурного развития — от Античности до современности.

³ Имеется в виду хранящийся в Лувре «Портрет Рене Декарта» (1649).

⁴ *Жорж Шарпантье* (George Charpentier; 1846–1905) — писатель и известный книгоиздатель, печатал произведения Золя, Гонкуров и других последователей реалистической школы.

⁵ *Поль Алексис* (Paul Alexis; 1847–1901) — французский писатель, драматург, ближайший сподвижник Золя, участник программного сборника школы натуралистов «Меданские вечера» (1880).

ЯЗЫК ИСКУССТВА

Дега строго придерживался языка своего искусства.

Ни этот язык, ни язык любого другого искусства не являются образцом точности: достаточно, чтобы художники понимали друг друга ровно настолько, чтобы не слышать друг от друга. То же относится к философам.

Дега питал пристрастие и к жаргону живописцев, поскольку любил секреты. Он считал живопись особой, таинственной областью, упражнением в эзотерике и не имел ничего против того, чтобы ее язык, ключ к которому может дать лишь практика, ее нужды и порождаемые ею размышления приводили в замешательство профана и в особенности нескромного *литератора*...

Скрывать самые ценные знания — давно устоявшаяся традиция. Один видный ученый, мой собрат по Академии надписей и изящной словесности Александр Морэ, сообщает, что «в Египте любая должность или ремесло могли быть секретными для всех, кроме представителей этой профессии».

Я полагаю, что подобное ревностное отношение даже полезно, поскольку пресекает желание непосвященных высказывать свое мнение обо всем на свете. Когда ты готов выразить свое суждение о каком-либо случайном предмете, даже в голову не придет, едва взглянув на него, сказать себе: «Интересно, возникло бы у меня аналогичное чувство, доведись мне долго работать в этой области, потратить лет двадцать на размышления, проштудировать много трудов на эту тему? Решился бы я мгновенно судить об этой книге, картине, политических действиях вот так, не удосужившись подумать, как делаю это сейчас? Чего стоит моя поспешность?»

Для того чтобы профессиональный и не всем доступный язык служил лишь благородным целям, он должен ограничиться обозначением того, что относится исключительно к самой практике искусства. Но так, увы, не случается. Язык сообщества Искусств засорен метафизикой, которая слишком тесно переплетается с чисто профессиональными понятиями. Если эти понятия сами по себе ясны, устойчивы и обозначают свойства или приемы, которые можно наблюдать и объяснить, то метафизическая часть языка исходит от чув-

ства, от бесконечных, древних как мир *приблизительностей*, от моды и противодействия ей и порождает бесконечные и неразрешимые споры. Существует множество слов, словно бы придуманных для того, чтобы из века в век передавать какие-то расплывчатые понятия...

Характерный признак всех реальных проблем в том, что они разрешаются или, по крайней мере, могут быть решены каким-то экспериментом. А полезные понятия отличаются тем, что позволяют со всей точностью выразить эти реальные проблемы.

Что может быть прекраснее и позитивнее, чем язык морского дела или псовой охоты? Последний содержит лишь названия того, что можно *видеть* и *предпринимать* во время охоты, все необходимые слова, помогающие точно описать зверя, которого травят, его признаки, следы и даже его запах, который нужно учуять и унести на полях шляпы или в раструбе охотничьего рога. Но в этом благородном словаре, так же как и в словаре моряков, нет ничего, что незаметно вовлекло бы ум в какую бы то ни было метафизику, поскольку для этих ремесел требуется проделать все как можно быстрее и наверняка, причем в самых разных обстоятельствах. Здесь точно знают, чего хотят.

Подобные языки стремятся выразить малейшую деталь, тогда как язык великих искусств тяготеет к вечной недосказанности и непреодолимой двусмысленности. И по сей день ведутся споры — словно до сих пор никто никогда не рисовал, не писал картин и не сочинял книг. *Стиль, форма, природа, жизнь* и другие слова, допускающие вероятность ошибки, играют умами художников, образуя бесчисленное множество комбинаций, волнующих и бесплодных, тогда как нельзя ни услышать, ни прочесть ничего хоть сколько-нибудь вразумительного о том, что есть на самом деле. Мне никогда не приходилось встречать ничего ясного и упорядоченного, касающегося, например, рисования, которое является достаточно сложным искусством. Но насколько мне известно, ни оптический анализ, ни анализ двигательных навыков при рисовании не только никогда не предпринимались, но даже не предполагались.

Если бы такой анализ существовал, то знаменитая формулировка Дега «Рисунок — это не форма, а способ увидеть ее» звучала бы совершенно иначе. Она передавала бы именно тот смысл, который вкладывал он, а не то, как его могут истолковывать другие.

Но самое досадное следствие *засоренности* языка великих искусств в том, что из-за нее никто больше не знает, чего он хочет. Нет ничего поразительнее, чем некоторые высказывания и программы отдельных художников, перегруженные философскими, а иногда и математическими соображениями, зачастую весьма наивными, посредством которых те пытаются подготовить зрителей к созерцанию своих произведений. Но в искусстве *вид* должен вызывать прежде всего положительные эмоции; и если нужно внушить зрителю какую-то мысль, то действовать нужно через восприятие. Художник всегда должен представлять себе, что рисует для того, кто лишен способности членораздельной речи... Не стоит забывать, что от восхищения перед великой красотой мы теряем *дар слова*.

Именно к этому нужно стремиться в творчестве и никогда не путать такую реакцию с немим остолбенением, на которое нацелены многие современные художники, поскольку оно не различает разновидности удивления. Бывает удивление, которое возникает всякий раз, стоит только взглянуть на произведение, и по мере того, как мы всматриваемся и глубже постигаем его, удивление становится все более ощутимым и необъяснимым. Оно и должно быть именно таким. Но есть удивление, которое возникает в результате какого-то потрясения, нарушающего условности или привычку, и этим и ограничивается. Чтобы *вызывать* его, достаточно просто решиться изменить условности или привычку.

Вернемся к столь интересному вопросу о профессиональном языке. Не могу удержаться и сообщу читателю — поскольку мы договорились, что на этих страницах я имею право затронуть любые темы по своему усмотрению, — что первобытные и дикие народы, чья наблюдательность соотносится с нашей, как нюх собаки с обонянием человека, увеличивают свой словарный запас в зависимости от количества нюан-

сов, которые они подмечают в состоянии вещей или живых существ. Шведский ученый Норденскольд¹, который года три или четыре назад исследовал район Панама, сообщает, что обитающие там индейцы-куна используют специальные названия для различного состояния листвы в зависимости от времени дня или ветра. Кроме того, у них есть четырнадцать глаголов для обозначения четырнадцати положений головы аллигатора.

Я не знаю, существует ли столько же терминов в живописи, обозначающих все способы держать кисть и манипулировать ею или все движения глаз, участвующие в работе художников. Честно говоря, сомневаюсь, но абсолютно уверен, что эти наблюдения человека, не искушенного в их ремесле, не вызовут у них ни удивления, ни усмешки.

ВОПРОСЫ ЭПОХИ

Дега язвительно высмеивал тех, кого называл «мыслителями».

Реформаторы, рационалисты, «поборники справедливости и открыватели истины», приверженцы абстракций, искусствоведы... Его раздражала чрезмерная серьезность этих людей, несовместимая с живостью его характера, его изяществом, желанием не оказаться одуроченным — со всей его натурой, где уживались почти трагическое осознание трудности и строгости его искусства с задиристостью и своеобразной склонностью подмечать все нелепое и глупое в идеалах других.

В один ряд с этими «мыслителями» (нужно было слышать, с какой интонацией он произносил это тяжеловесное и заунывное слово) он ставил и «архитекторов». Им он отводил «последнюю ступень в обществе»...

Мыслителей и архитекторов он по преимуществу винил в невзгодах, постигших его эпоху. Однако в то время (около

¹ *Otto Nordenskjöld* (Otto Nordenskjöld; 1869–1928) — финский и шведский геолог, географ и полярный исследователь.

1890 года) в некоторых выдающихся умах пробудилась реакция на модернизм и его теоретиков. Появился эмпирический позитивизм, который, в отличие от другой его формы, возник не с *чистого листа*, а обратился к опыту, причем не лабораторному, а просто-напросто многовековому. В толще столетий можно найти любой ответ. Вновь заговорили о соборах, о Пуссене и Расине. Началось увлечение средневековыми ремесленниками, и некоторые художники и скульпторы обрядились в их костюмы. Прозвучало слово *традиция*. Это ревностное поклонение прошлому привело иных к ступеням алтаря, которым они пренебрегали с детства, а многих других — в стены монастыря. Некоторые остались язычниками, черпая из традиций лишь то, что им пришлось по душе. Среди моих знакомых, анархистов до мозга костей, нашлись и такие, кто превыше всего ставил Людовика XIV.

При этом все забывали, что традиция существует, лишь оставаясь неосознанной, и исчезает, когда ее прерывают. То есть, по сути, традиция — это неощутимая преемственность. Призыв «Возобновить, восстановить традицию» — это чистое лицемерие. Церемония коронации Карла X неизбежно должна была выглядеть скорее комичной, чем величественной¹. Как только традиция воспринимается разумом как таковая, она становится просто одним из многочисленных способов существования или деятельности и, так же как и все остальные ценности, может быть подвергнута критике. Бывает, что приходит время для такой проверки, но разум противится этому тонкому анализу, который выявит остатки прошлого, действительно заслуживающие уважения, и обнаружит то, что непременно должно быть отринуто. Не всегда просто отличить *накись* от *патины*.

Вполне естественно, что современные художники обращают свой взор в прошлое, которое кажется им лучше насто-

¹ Многие историки видят в обряде последней коронации короля Франции 1825 г., где соблюдался весь средневековый церемониал, главный признак возвращения Франции к дореволюционному времени. Однозначного отношения у общества к этой церемонии так и не выработалось. Виктор Гюго воспевал коронацию, а народный поэт Беланже ее высмеивал. В живописи наиболее известное изображение коронации 1825 г. принадлежит придворному портретисту Наполеона I барону Франсуа Жерару.

ящего. Будущее представляется им лишь зловещим. Золотым веком им видится эпоха, когда допускались и несусветные личные прихоти, и вера в долговечность — будь то режим, семья, религия или слава.

Но *больше никого не осталось...* Нет ни монархов, ни великих епископов, ни всемогущих сеньоров — необычных, не стоящих за ценой, — которые могли позволить себе дворцы, сады, церкви, гробницы, драгоценности или мебель — монументы собственному тщеславию, раскаянию или наслаждению... ибо нет сегодня этих оригиналов, этих доброхотов, полагавшихся только на себя. Сегодня существуют лишь массы, лица, уполномоченные государством, и комиссии. То там, то тут еще можно увидеть двух-трех *вожаков*, увлекающих за собой народы, но желать они могут лишь то, что сами способны подсказать и предложить толпе.

Личности становятся редкостью; чудачки и эксцентрики исчезают, а если их замечают, то тут же помещают в один из тех желтых домов, где психиатры пишут о них великолепные труды.

Некоторые американские миллиардеры попытались играть роль Медичи, но как-то неуклюже, то есть я хочу сказать, *следуя прекрасным советам!*..

Впрочем, действовали они в расчете на эффект, с оглядкой на газеты и музеи или на благо общества...

Но только не ради собственного удовольствия.

Тут-то и зарыта собака: стремление к наслаждению умирает. Люди разучились наслаждаться. Наступила пора интенсивности, невысказанных скоростей, прямого воздействия самими короткими путями на нервные центры.

Искусство и даже любовь должны уступить наслаждение другим формам досуга и избытка жизненных сил, какими бы они ни были...

ВОСПОМИНАНИЯ ЭРНЕСТА РУАРА

Вот отдельные весьма ценные воспоминания Эрнеста Руара, которые он передал мне. В очень живой и занимательной форме в них описаны свойственные нашему живописцу

страсть к экспериментам и его постоянная неуверенность. Этот рассказ вызывает такой вопрос: какой художник лучше в роли преподавателя — великий или посредственный? Нужно честно признать, что во многих случаях заурядные художники ведут себя гораздо увереннее, чем великие. И практически — это аксиома.

Дега почти никогда не бывал удовлетворен своей работой и редко считал, что картина завершена. Это вовсе не значит, что он, как в молодости, стремился к той детальной проработке, к той законченности, которую многие могли посчитать излишней, но именно благодаря этому он сумел создать замечательные картины, а зачастую — даже шедевры.

Он бывал доволен, только когда его произведение выглядело совершенным благодаря ощущению целостности ансамбля, а не отточенности деталей и прежде всего благодаря общей структуре и координации различных составляющих элементов, иначе говоря, правильным соотношениям линий рисунка, сочетаниям света и тени и цветов между собой.

Он придавал огромное значение композиции, общему сложному орнаменту линий, передаче формы и рельефа, то есть *акценту* рисунка, как он любил говорить. Ему никогда не казалось, что он переусердствовал в силе выражения формы.

Однажды мы попали с ним на выставку, где висела его пастель с изображением обнаженной натуры, сделанная много лет назад. Внимательно рассмотрев ее, он сказал мне: «Очень вяло! *Не хватает акцента!*» И несмотря на все мои доводы в защиту этой действительно великолепной «ню», он так и не отказался от своего мнения.

Когда ему попадалась какая-то старая его работа, ему всегда хотелось снова водрузить ее на мольберт и переделать.

Точно так же, постоянно видя в нашем доме свою прелестную пастель, которую приобрел и очень любил мой отец, Дега всегда испытывал свойственную ему непреодолимую потребность подправить ее.

Он так часто возвращался к этой теме, что отец, устав возражать, согласился и позволил ему унести картину. Мы ее так больше и не увидели.



Эдгар Дега. Танцовщица с тамбурином. Рисунок карандашом, пастель. 1870

Отец часто спрашивал, как продвигается работа над его любимой пастелью. Дега сперва отвечал уклончиво, но в конце концов был вынужден признать в собственном преступлении: он безвозвратно уничтожил произведение, вверенное ему для небольшой переделки.

Отец пришел в отчаяние; он так никогда и не простил себе, что позволил уничтожить вещь, которую очень любил.

Тогда Дега послал ему в качестве возмещения потери своих знаменитых «Танцовщиц у станка».

Самое смешное, что с тех пор в течение многих лет мы слышали, как, проходя мимо этих танцовщиц, Дега всякий раз говорил моему отцу: «До чего дурацкая лейка. Я непременно должен убрать ее отсюда!»

И мне кажется, он был прав: картина бы только выиграла, если бы он убрал этот атрибут. Но мой отец, наученный горьким опытом, так и не позволил Дега предпринять вторую попытку.

Даже ходили слухи, что якобы эта картина крепится к стене навесным замком, чтобы Дега не мог ее унести.

Но это уже чистые выдумки.

Потребность придать незаконченному произведению желаемый вид никогда не покидала его; у него всегда стояло наготове множество полотен, которые он собирался переделывать: он полагал, что они недостойны покинуть его мастерскую в своем теперешнем виде.

Именно поэтому он так боялся крупной распродажи своих работ, хранившихся в мастерской. И именно поэтому такая распродажа была предательством.

Другим примером этой мании Дега или, точнее, его авторской щепетильности, которая, должен признать, не раз имела роковые последствия, могут служить злоключения его выдающейся картины «Мадемуазель Фиокр в балете „Источник“». На ней изображена балерина мадемуазель Фиокр, она сидит, одетая в роскошный костюм, босая, на берегу пруда, а рядом с ней пьет воду лошадь. Композиция картины очаровательна и своеобразна, но...

Дега послал эту картину в Салон, не знаю, в каком точно году. В день вернисажа (тогда это слово имело буквальный смысл¹) он с тревогой поглядывал на свое полотно, полагая, что оно не производит желаемого эффекта. Краска была совсем свежей (Дега работал над картиной накануне вечером), еще не везде просохла и поэтому казалась тусклой.

Заметив торговца красками, который проходил мимо с горшком лака и кистью, Дега кинулся к нему: «Постойте! Покройте-ка ее еще одним слоем лака». Выиграла ли картина от этого улучшения?.. Не уверен... Во всяком случае, когда она вернулась обратно в мастерскую, то, разумеется, снова не понравилась своему создателю, и он соскоблил лак, собираясь продолжить над ней работу. О ужас! Вместе с лаком, конечно, ушла и половина краски! Чтобы полностью не погубить картину, пришлось остановиться, картина так и осталась незаконченной и в таком виде долгие годы валялась в углу мастерской.

¹ Французское слово «вернисаж» (vernissage) буквально означает «покрытие лаком».

И только гораздо позже (между 1892–1895 годами) Дега обнаружил картину и твердо решил доделать ее.

Он вызвал реставратора (тогда еще он не был знаком с Луиджи Чиалива¹). Тот с грехом пополам удалил остатки лака и дал все необходимые указания, чтобы можно было что-то дописать и восстановить поврежденные участки. Но Дега остался лишь частично удовлетворен результатом.

Когда у Дега возникли свежие идеи по поводу работы старых мастеров, он заставил меня копировать в Лувре картину Мантеньи² «Победа мудрости над пороками» и требовал, чтобы я делал эту копию, следуя его собственной методике, которая была гораздо ближе технике венецианцев, чем у самого Мантеньи.

В итоге он решил проверить на практике всевозможные комбинации приемов, которые изобрел его недюжинный ум, хотя, когда дело доходило до их реального применения, сам он тоже начинал сомневаться.

Я это точно заметил, когда приступил к работе.

Сперва он сказал мне: «Сделай зеленый фон, потом оставим холст сохнуть несколько месяцев на воздухе. Говорят, Тициан ждал целый год, прежде чем вернуться к картине. Затем, когда заготовка просохнет, залессируем красным и получим нужный тон». Я набрасываю картину зеленой землей³, Дега приходит ко мне в Лувр и говорит: «Какой же это зеленый! Это серый! Сделай лучше не землей, а яблочной зеленью!..»

Чтобы получить требуемый ему тон, я беру самые яркие краски. Посетители музея принимают меня за сумасшедшего.

«Неужели вы видите картину в таком цвете?»

¹ Луиджи Чиалива (Luigi Chialiva; 1841–1914) — итальянский художник, работавший в Италии и во Франции.

² Андреа Мантенья (Andrea Mantegna; ок. 1431–1506) — итальянский художник. В отличие от большинства других классиков итальянского Ренессанса, писал в жесткой манере.

³ Зеленая земля (фр. terre verte) — в живописи натуральная краска светло-зеленого цвета из соединений кремния, железа, марганца, магния, алюминия и т. д. Особенно этот пигмент был востребован художниками Возрождения как грунтовка для изображения человеческой кожи.

«Вот именно! Разве вы сами не видите, что она вся зеленая?»

Наконец я с трудом выполнил свое задание. Композиция картины очень непростая, и я долго мучился, стараясь правильно расположить все фигуры.

Все это время Дега говорил мне: «Так ты никогда и не закончишь. Я вот начал делать дома одну копию и уже почти завершил рисунок, зайди взгляни».

Я иду к нему в мастерскую, и он показывает мне гризайль, сделанную пастелью на холсте. Это набросок с фотографии. Прямо при мне Дега, воодушевившись, внес в рисунок несколько цветовых акцентов. Но так и бросил его в таком виде.

Это полотно потом продали, обозначив: «Художник французской школы». Я обнаружил его вскоре после войны у одного торговца, который заплатил за него двести франков. (В то время я был мобилизован в Шалон и не мог присутствовать на распродаже.) Торговец определил, что это работа Дега, и, разумеется, взял с меня гораздо дороже. (Но в каком бы виде картина ни была, для меня она прежде всего — драгоценное воспоминание.)

Когда я выполнил свою работу, холст принесли на улицу Лиссабон, чтобы просушить во дворе. Три месяца спустя его отнесли назад в Лувр, и мы с Дега условились встретиться, чтобы сделать лессировки.

Я являюсь в назначенное время и весь день жду Дега, который не решается прийти.

Не зная, что у него на уме, я боюсь прикоснуться к картине. На следующий день снова прихожу в Лувр и снова жду его.

Наконец он появляется вдалеке, идет быстрым шагом, скользя по луврским паркетам и размахивая широкими рукавами своего плаща с пелериной, как птица крыльями.

— Как? Ты ничего не сделал!

— Но я ждал вас...

Недовольное ворчание с его стороны и смущенное молчание с моей. Словом, ему хотелось бы, чтобы я продолжал барахтаться сам, как умею, а он бы заглянул позже и дал бы мне несколько ценных указаний. Но поскольку я ничего не сделал, пришлось браться за работу.

Мы находим отличный красный, накладываем его тонким слоем на зеленый цвет фона, чтобы в итоге получить телесный цвет.

Но получается не слишком удачно. Добавляем сиену¹, еще какое-то время колдуем. Наконец он останавливает меня и говорит:

— Ты очень легко, словно акварелью, положи все эти тона (голубые, красные, желтые), чтобы сквозь них просвечивали нижние слои, и все будет прекрасно.

Я изо всех сил бился над этим несчастным холстом, но должен признаться, что результат оказался не блестящим. Из-за переизбытка основы краски страшно пожелтели.

Копия Карпаччо², которую я сделал до этого менее научным способом, на мой взгляд, получилась более удачно.

Нужно заметить, что по технике исполнения произведение Мантеньи было гораздо ближе представлениям самого Дега. Оригинал, написанный яичной темперой, сделан в совсем иной технике, и мне кажется, что мой дорогой мэтр допустил ошибку, заставив меня копировать его в манере венецианцев или, по крайней мере, в той, которую он считал венецианской. Однако в конечном итоге этот разнообразный опыт не был для меня напрасным. Мне кажется, я многому научился.

К концу жизни Дега всецело отдался изучению цвета и сопутствующих ему эффектов. Он развил многочисленные теории о колорите и его применении в картине, которые с удовольствием мне излагал, но воспринимать их на слух было не так просто (нижние слои гризайли, лессировки и т. д.), а главное, не так-то легко объяснить их ученику, который внимает, раскрыв рот.

Именно в это время Дега создал свои великолепные, играющие цветом пастели. К сожалению, его зрение с каждым днем ухудшалось, и большие полотна, которые он тогда начинал писать, так и остались незавершенными.

¹ Сиенская земля (*фр.* terre de Sienne) — натуральная краска, относится к разряду земляных желтых охр.

² *Витторе Карпаччо* (Vittore Carpaccio; ок. 1455 — ок. 1526) — итальянский живописец Раннего Возрождения.

Восхищение цветовой гаммой и техникой старых мастеров побуждало его экспериментировать в этом направлении и разрабатывать теории и целые системы естественных методов в живописи, «в ремесле», как он говорил.

Были ли эти концепции так же четко сформулированы в его сознании, как он уверял? Не возьмусь утверждать, хотя Дега всегда был готов оспорить высказывание Буало: «Кто ясно мыслит — ясно излагает»... Это была его идея фикс, он беспрестанно возвращался к этому изречению, уверяя, что не существует большего заблуждения.

Во всяком случае, когда он заставил меня делать копию с картины Мантеньи, чтобы опробовать на ней свои новые идеи, я ясно увидел, что его уверенность в их правоте, столь непоколебимая на словах, ослабевает, едва лишь дело доходит до холста и красок. Впрочем, это так естественно и объяснимо. Художник, подобный Дега, может примирить практику с теорией только на полотне. Ученикам подобное не под силу!

Дега отличался богатым воображением не только в том, что касалось замысла произведений, но также во всем, связанном с их воплощением и использованием материалов. Эта его способность в сочетании с умелыми руками и тягой что-то мастерить легли в основу увлечения гравюрой, приносившего ему столько радости. Здесь он тоже изобрел некоторые приемы и наверняка добился бы многого, получи он поддержку на этом поприще (материальную, разумеется).

«Если бы Рембрандт был знаком с литографией, — любил он повторять, — одному Богу известно, во что бы он ее превратил».

У Дега было два соображения касательно отношений государства и изящных искусств:

- во-первых, субсидировать изящные искусства из Фонда социального обеспечения, вместо того чтобы загромождать общественные помещения и провинциальные музеи произведениями, выполненными художниками на заказ;

— во-вторых, присуждать Римскую премию¹ выпускникам Политехнической школы.

В нашем доме Дега всегда избирал Школу объектом своего остроумия, хотя многие из присутствующих были старыми соучениками отца (артиллеристы, саперы и т. д.).

И моя мать тогда шепотом говорила ему (мы были еще совсем маленькими): «Прошу вас, не говорите так плохо о Политехнической школе в присутствии моих сыновей».

Забавно напомнить обстоятельства его повторной встречи с Бонна², которого он давно потерял из виду.

Отправляясь в Котере на воды, Дега оказался на империа-ле омнибуса рядом с господином, который первым обратился к нему. Это и был Бонна. Именно тогда Бонна спросил: «Скажите, Дега, а что стало с моим портретом, который вы когда-то написали? Мне бы очень хотелось его иметь...»

«Он так и стоит в моей мастерской, и я охотно вручу вам его».

Минуту поколебавшись, Бонна набрался духу и спросил:

«Но ведь вам не нравятся мои работы?!»

(Он наверняка собирался предложить ему взамен что-то свое.) Дега с раздражением ответил:

«Ах, Бонна! Так что вам нужно? Ведь мы оба уже сделали по выстрелу».

Тем дело и кончилось.

Разумеется, он не исполнил своего обещания. Потребовалось, чтобы вмешался мой отец и по просьбе Бонна довольно настойчиво напоминал Дега о портрете. И вот однажды Дега все-таки решился принести портрет на улицу Лиссабон. Он хотел даже, чтобы отец оставил его себе, но тот, разумеется, не согласился.

¹ Римская премия (фр. Prix de Rome) — награда в области искусства, существовавшая во Франции с 1663 по 1968 г. и присуждавшаяся художникам, граверам, скульпторам и архитекторам. Лауреат Большой римской премии получал возможность от трех до пяти лет жить в Риме за казенный счет.

² Леон Бонна (Leon Bonnat; 1833–1922) — французский живописец, более всего известен как портретист.

СУМЕРКИ И ФИНАЛ

25 сентября¹ 1917 года я узнал о смерти Дега.

К концу жизни он становился все более категоричным, невыносимым и нелюдимым, а за несколько лет до смерти вообще перестал появляться в обществе.

Осознавал ли он, что идет война? Мрачные и долгие сумерки его жизни завершились раньше, чем мы увидели приближение конца этой гигантской и бессмысленной бойни.

Он умер, прожив слишком долго, свет для него уже давно померк. Начало медленного угасания совпало с резким ухудшением зрения. Работать становилось труднее и труднее, и смысл его существования исчез раньше, чем ушел он сам. Одной из его последних работ был автопортрет, где он изображен в картузе, с седой всклокоченной бородой. Показывая портрет, он говорил: «Я здесь похож на собаку».

Но его руки по-прежнему искали форму, он ощупывал предметы, и, поскольку чувство осязания у него все обострялось, теперь он описывал предметы, пользуясь тактильными терминами. Когда он хотел похвалить картину, то заявлял: «Она гладкая, как истинно прекрасная живопись» — и руками изображал чарующую его гладкость: поочередно то ладонью, то тыльной стороной он проводил взад и вперед по идеально ровной поверхности, словно полируя ее и лаская мягкой щеткой. Когда умер один его старый друг, он попросил, чтобы его подвели к телу и дали ощупать лицо покойного.

Глаза, так верно служившие ему, отказывают; ум мечется между провалами в памяти и отчаянием; странности усугубляются; он без конца повторяет одно и то же; тяжелое молчание прерывается ужасной сентенцией: «Я думаю только о смерти». Нет ничего печальнее, чем старческая деградация этой благородной жизни. Мысль о страшной встрече не отпускает его, вытесняя яркий kaleidoscope идей, стремлений и замыслов великого художника.

¹ Вероятно, Валери ошибся. Согласно официальным данным, Дега умер 27 сентября.

Меня не оставляет мысль, что это трагическое угасание, это самонегбрежение старика, который живет жизнью отшельника, обусловлены особенностями его личности, склонной опасаться и избегать людей, видеть в них самое негативное и представлять предельно примитивными. Вероятно, мизантропия, *априори* предполагающая мрачное расположение духа и равно неизменное отношение к самым разным индивидуумам, в какой-то мере предопределяет старость. Дега всегда чувствовал себя одиноким, ему были знакомы все проявления *одиначества*: из-за характера, благородства и своеобразия натуры, из-за исключительной порядочности он был *одиноким* по гордости и суровости нрава, по непреклонности в своих принципах и суждениях, *одиноким* в своем искусстве, вернее, в строгости к самому себе.

Есть занятия, которые требуют от человека такого участия, что тот, кто им отдается, оказывается оторван от жизни. Это уединение, возможно, и не заметно другим, но человек, погруженный в себя, хотя и видит окружающих, беседует и спорит с ними, всегда скрывает от них то, что считает своей сутью, и приоткрывает лишь то, что полагает непригодным для осуществления своего великого замысла. Какая-то часть его ума может вовлекаться в общение с *другими* и даже проявляться перед ними во всем своем блеске, но она далека от того самозабвения, которое возникает при возбуждающем собеседников обмене сходными впечатлениями и несхожими идеями. И даже само это общение отдаляет его от других, вернее, позволяет ему глубже осознать свою обособленность и при каждом соприкосновении побуждает еще больше уйти в себя. И так, рикошетом, возникает еще одно одиночество, якобы необходимое для того, чтобы тайно, тщательно, ревниво оберегать свою уникальность. Более того, в этой своей обособленности, в этом самовозобновлении он заходит так далеко, что сам отторгает себя от того, кем он был и что сделал в прошлом: нет такого творения его собственных рук, взглянув на которое ему тут же не захотелось бы уничтожить или переделать его...

Не кажется ли вам, что эта порода требовательных и неподкупных людей сегодня исчезает? Для *эксцентриков* настали суровые времена. Все реже и реже проявляется презре-

ние к большинству. Индивидуальность умирает под бременем чрезмерной зависимости, навязанной ей бесчисленными и безграничными отношениями и связями, управляющими современным миром. Как-то раз Дега высмеял Форена, который кинулся со всех ног, услышав телефонный звонок: «Так это и есть телефон?.. Он звонит, и вы бежите?» Нетрудно перифразировать эту саркастическую фразу, придав ей более широкий смысл: «Это и есть слава? Вас упоминают — и вы готовы возомнить о себе невесть что?..»

Но Дега отвергал сомнительную, сфабрикованную славу, порожденную престижной статистикой прессы. Он презирал похвалы тех, кому отказывал в способности что-либо понимать в его искусстве. И говорил об этом прямо в лицо. Истинным знанием искусства, по его мнению, обладал лишь весьма узкий круг людей: он так долго и самозабвенно размышлял о проблемах живописи, увидел или приписал ей столько трудностей, что, как ему казалось, заурядный человек, не сведущий ни в тонкостях живописных исканий, ни в тайнах приемов, ни в благородстве или смысле композиции, ни в силе и изяществе техники, не способен судить о ней.

Даже сам Паскаль не избежал заблуждения, рассуждая о живописи излишне высокомерно и сводя ее к *тщеславному* стремлению упорным трудом достичь сходства в изображении ординарных вещей, не представляющих интереса для глаз. Это доказывает, что он не умел смотреть, не умел забывать, как называются вещи, которые мы видим. Интересно, что бы сказал Паскаль об утонченности и казуистике всех этих янсенистов от живописи и поэзии, этих Дега и Малларме, живших лишь затем, чтобы добиваться совершенства: первый — формы, второй — слова? Но в эти столь незначительные сами по себе объекты своих стремлений и трудов они вложили нечто бесконечное, проще говоря, вложили все, что бы мы поверили, что они *уже этого добились!*

О ЛИТЕРАТУРЕ

НАША СУДЬБА И ЛИТЕРАТУРА¹

Ум изменил мир, и мир воздает ему за это должное. Ум привел человека туда, куда сам бы тот никогда не дошел. Ум привил нам вкус и дал средства к жизни, наделил силой воздействия, значительно превышающей силу адаптации и даже способность понимать друг друга. Он внушил нам желания и добился результатов, которые во много раз превосходят то, что полезно для жизни: теперь мы дальше и дальше удаляемся от примитивных условий существования. Со все растущей, уже пугающей скоростью нас несет к такому мироустройству, где сложность и нестабильность вещей, присущий им хаос сбивают нас с толку, лишают возможности что-то предвидеть или размышлять о будущем, уточнять сведения, за которыми мы обыкновенно обращались к прошлому. Любое усилие что-то закрепить или создать, будь то в сфере интеллектуальной или социальной, поглощается и сметается этим порывом: так зыбучие пески истощают силы забредшего туда животного.

Все это непременно воздействует и на ум. Мир, измененный разумом, уже не может предложить ему прежние перспективы и направления; он ставит перед ним совершенно иные задачи, задает бесчисленные загадки.

Театр человеческого общества, каким оно выглядело еще вчера и каким его изображала история, представлял одновременно и комедии, и трагедии. Из века в век в нем сменялись

¹ Это эссе в 1945 г. было включено в сборник «Взгляды на современный мир».



Жан-Луи Форен. «Парижская комедия»

одинаковые мизансцены, похожие друг на друга персонажи, точно отмеренные периоды, долгосрочные политические режимы, четко обозначенные события с логически вытекающими последствиями. В те времена власти могли жить с оглядкой на «прецеденты».

Но как странно изменился этот классический театр! К человеческим трагедии и комедии прибавилась феерия. В театре современности, похожем на театр «Шатле»¹, декорации меняются прямо на глазах у зрителей. Сплошная череда явлений, превращений и сюрпризов, причем не всегда приятных. И часто бывает так, что автором всего этого является сам человек, во всяком случае человек, сохранивший стремление к досугу и грустную привычку мыслить. Но он и сам теперь недоумевает, как он способен жить в нынешней атмосфере магии и превращений, где все противоречиво, где ниспровержения и катастрофы вытесняют друг друга со сцены и сменяются как по волшебству, где изобретения рождаются, зре-

¹ Театр «Шатле» (Théâtre du Châtelet) — крупнейший музыкальный театр в Париже с залом на 2500 мест.

ют и всего за несколько лет полностью изменяют нравы и умы. Этот мыслящий (все еще мыслящий) человек иногда ощущает что-то наподобие невыносимой скуки. Ему кажется, что даже самые ошеломляющие открытия уже не способны его удивить.

Моей внучке два года и два месяца, она почти каждый день звонит по телефону и крутит наугад диск, для нее это так же естественно, как играть в куклы и кубики. Мне не хочется отставать от ребенка, и я стараюсь не определять границ между тем, что прежде мы называли естественным, а что — искусственным...

Я только что произнес слово «феерия». Мне просто вспомнилась одна старая пьеса в этом жанре, которую я читал (или смотрел) много лет назад. Уже точно не помню когда. Один на редкость злобный чародей подвергал странным испытаниям несчастного юношу, стараясь помешать ему на любовном поприще: то окружал его демонами и пламенем, то превращал кровать в корабль, который качало и носило по комнате, затопленной воображаемым морем, а простыня взметалась парусом — ее надувал ветер из-за кулис... Но в конце концов этот сюрприз вызвал у юноши непреодолимое равнодушие, и на втором испытании, устроенном этим необычным фокусником, юноша, устав от шутовских трюков и невыносимо скучных чудес, пожал плечами и воскликнул:

— Хватит! Надоели эти глупости!

Возможно, в один прекрасный день и мы станем так воспринимать «чудеса науки».

Но человечество никогда ими не пресытится. Не знаю, впрочем, ощущает ли оно перемены в себе или по-прежнему полагает, что человек не изменился. И мы в это верим!.. А проще говоря, сами мы ничего об этом не знаем! Но есть, однако, основания полагать, что человек меняется. Представьте себе (мы в волшебном мире), какие замечания мог бы сделать зритель-Мефистофель, наблюдая с высот за судьбами нашей человеческой породы; он с любопытством рассматривал бы условия нашего существования, нашу совместную жизнь — как она протекает, как меняется, как, вот уже

почти целый век, сама себя разрушает. Мы могли бы хорошо его позабавить, продемонстрировав, как наши хитроумные уловки оборачиваются против нас самих. Нам кажется, что мы подчинили себе силы и предметы, но на самом деле любое научное вторжение в природу прямо или косвенно повергало нас в еще большую от нее зависимость, превращая в рабов собственного могущества (и чем лучше мы вооружены, тем более беспомощны). Теперь наши желания, нужды, да и само существование являются лишь игрушками нашего собственного гения.

— Разве вы не видите, — сказал бы этот ясноокий дьявол, — что стали объектом нелепых опытов и на вас испытывают тысячи неизвестных субстанций и действий? Они хотят знать, как будут вести себя ваши органы на большой скорости и при низком давлении; сможет ли ваше кровообращение приспособиться к воздуху, содержащему избыток кислорода; выдержит ли сетчатка глаз ослепительный свет, который разгорается все ярче и ярче... Не будем даже говорить о запахах, шуме, который приходится выносить, колебаниях тока различной частоты, синтетической пище, да мало ли еще о чем!.. А что касается интеллекта, друзья мои, или восприимчивости (что больше всего меня интересует), то на ваш мозг обрушивается невероятное количество новостей, которые спустя сутки уже противоречат сами себе; ваши органы чувств должны без усталости переваривать такое же обилие музыки, живописи, лекарств, странных напитков, зрелищ, перемещений, резких смен высоты, температуры, политических и экономических треволнений, которые за три последних столетия выпали на долю всего человечества!

Дорогие люди, вы — подопытные кролики, причем испытания, которым вас подвергают, не самые удачные: они не отличаются ни разнообразием, ни периодичностью, а просто проводятся от случая к случаю. Нет ни ученого, ни лаборанта, который контролировал бы, дозировал, интерпретировал эти опыты, искусственно созданные случайности, чье глубокое или не столь глубокое воздействие на вашу драгоценную личность невозможно предсказать. Но мода, промышленность, совместные усилия изобретательности и рекламы за-

владевают вами, выставляют на обозрение на пляжах, снаряжают на завоевание снежных вершин, покрывают загаром ваши тела и высветляют волосы, тогда как политика строит наши толпы в ряды, заставляет выбрасывать вверх руку или сжимать кулак, маршировать в ногу, голосовать, ненавидеть, любить или умирать в едином порыве, и все это незаметно, ради пополнения статистики!

Я лишаю моего Мефистофеля права голоса. Этот дьявол готов рассказать все! Но каким бы вероломным он ни был, он все равно не способен предсказать вам будущее. Оно, как и все остальное, уже не такое, каким было раньше. Я имею в виду, что мы уже не можем думать о будущем, полагаясь на свои предчувствия. Мы отучились от привычки предвидеть его мысленно, и в этом вся трагичность нашего положения.

Хотя мы все больше и больше обеспокоены, стараясь понять, куда же мы идем, и непрестанно задаемся вопросом, какое завтра нас ожидает, — тем не менее жизнь наша ужасно банальна. Мы живем одним днем, как в те времена, когда жизнь человека зависела от его непосредственных нужд, когда все было непрочно и шатко. И словно для того, чтобы нас еще сильнее угнетало ощущение неуверенности, мы по-прежнему не можем обходиться без прогнозов на будущее: мы не настолько организованы, чтобы жить равномерно, без рывков и не одним настоящим. Наши устойчивые привычки, законы, язык, чувства и устремления порождены определенным временем и полностью принадлежат ему — тогда как прежде время допускало продолжительность, отдавалось эхом в бесконечном прошлом и было нацелено на будущее многих поколений.

Кстати, все вышесказанное можно перенести на наши отношения с пространством. Уставы, устремления, политика вдохновляются исключительно локальными понятиями; они выдуманы человеком, прикованным к земле, человеком локализованным. Идет ли речь об отдельных личностях или о целых нациях, наши идеи и право, наши споры и соглашения предполагают стабильность, признание собственности и су-

веренитета владений. По сути, в основе наших институций по-прежнему лежат продолжительность существования и преемственность наций и индивидов. Подумайте о браке, наследовании, наших представлениях о себе, ведь мы воспринимаем себя индивидами!.. Но локализация и постоянство, лежащие в основе нашей социальной и политической жизни, все больше и больше вступают в противоречие не только с нервной потребностью передвижения, от которой страдает современный мир, но и с благоприятными условиями, созданными для того, чтобы потворствовать этому желанию перемещаться и странному стремлению к вездесущности.

И вот подвижный человек вступает в противодействие с человеком укорененным. Мы присутствуем при отчаянной борьбе между древней структурой и растущей мощностью перемещения. Пока кочевник нового типа, оседлав пятьсот или шестьсот лошадиных сил, пролетает над территориальными разделами, не обращая внимания ни на границы, ни на таможи, нации воздвигают между собой все более высокие барьеры, которые, будь их воля, они дотянули бы до самых небес. С другой стороны, нации все упорнее стараются обходиться друг без друга, что ведет к странно противоречивым действиям: несмотря на стремление добиться полной автономии и обладать закрытой экономикой (сегодня это называется «автаркия»), они стремятся произвести больше, чем способны потребить, наивно полагая, что смогут вывезти свое сверхизобилие за пределы страны. Но при этом норовят свести к минимуму свою долю в получении сверхизобилия других наций.

Впрочем, сопротивление всеобщей мобильности тоже имеет свои преимущества. Если человечество беспрепятственно двигалось бы по пути больших скоростей и непрерывных и почти мгновенных перемещений, пришлось бы перестать сверять часы по солнцу; это светило не смогло бы больше контролировать наши действия, день не отличался бы от ночи, пришлось бы перейти на сидерическое время¹, то есть на вре-

¹ Сидерическое время — местное звездное время — часовый угол точки весеннего равноденствия для данного места (для местного меридиана).

мя неподвижных звезд (которые, кстати, таковыми не являются, как и все остальное).

Вы поужинали и тут же можете услышать (а скоро и увидеть) то, что происходит в данный момент в Нью-Йорке, а ваша сигарета выкурена и гаснет в Париже. Это дислокация, в прямом смысле слова, и она не останется без последствий. В целом, если собрать и постараться сложить воедино все наблюдения об изменениях в современном мире, то мы встречаемся с парадоксальной идеей, которая пытается сложиться у нас в уме, но натывается на допотопные знания и стародавние привычки.

Мы и по сей день не можем смириться с тем, что невежество, интеллектуальное бессилие равноценны позитивному знанию. Мы не можем считать приобретением утвердившееся мнение, что сознательный отказ от совершенствования своего интеллекта является проявлением ума. И тем более мы не можем считать свойством предмета, одним из главных определяющих его пунктов тот факт, что этот предмет не детерминирован. Вам показалось бы нелепым, если, спросив у человека его имя, вы бы услышали в ответ:

— Мое имя? Да зовите меня как угодно!

Такой ответ прозвучал бы абсурдно. А если ваш собеседник еще добавил бы: «Меня зовут так, как вам захочется, и это мое настоящее имя», то вы сочли бы его безумным. Однако с этим, возможно, придется смириться — неопределенность становится позитивным явлением, позитивным элементом сознания.

Нужно привыкнуть и перестать искать перед собой то, что окончательно осталось позади, или считать преждевременным любое предвидение лишь потому, что это предвидение.

Я часто повторяю: *мы входим в будущее задом наперед*, и такой способ передвижения прежде имел смысл и приносил хорошие результаты, но даже раку пришлось от него отказаться. Сможем ли мы поступить так же, иначе говоря, отныне действовать, размышлять, писать, жить так, словно то, что должно наступить, можно лишь условно выразить тем, что уже произошло, а по сути, нельзя ни объяснить, ни определить тем, что было?

Вам понятна важность вопроса, который ни много ни мало стремится лишь изменить всю систему наших ожиданий, всю цепь мучительных крайностей, которые несет нам иллюзия будущего, все проявления наших надежд и страхов. Другими словами, мы переживаем кризис непредвиденного.

Я постараюсь детальнее определить эту новизну нашего времени нововведений, которое от этого, впрочем, становится еще более великим.

Раньше часто цитировали поговорку: «Жизнь полна неожиданностей». Но никто не задумывался над смыслом этого банального изречения. Тот, кто впервые его произнес, и те, кто стал повторять за ним, наверняка пытались лишь выразить свой жизненный опыт. Они заметили, что каждую минуту происходит совсем не то, что предполагалось, и что история — это цепь несбывшихся ожиданий и непредвиденных свершений. Но в этой древней, слегка затасканной мудрости я вижу более глубокий и интересный смысл. Я понимаю его так: все жизненно важные органы, все функции нашего организма и ума, все свойства и способности живых существ направлены на то, чтобы позволить им адаптироваться к тому, что произойдет в будущем. Мой глаз не знает, что я приближаюсь к какому-то предмету или что свет изменит свою интенсивность, однако, как только предмет становится ближе или свет разгорается или гаснет, мой глаз сразу же адаптируется, стараясь сохранить четкость изображения. Значит, он способен меняться, или, переходя на философский язык, мой глаз создан для того, чтобы меняться, создан для неожиданности, а предшествующие события, возможно, формировали его, готовили к этой цели. Его приспособляемость как бы создана для такой неожиданности, и глаз — не только орган зрения, но и инструмент, наделенный даром предвидения...

Если теперь вы шире истолкуете этот простой пример, если заметите, что любой человек (и не только человек, но и любое жизнеустройство) как бы зависит от возможности внутренне меняться перед лицом какого-то явления, чтобы сохранить все необходимое для продолжения жизни, узнать и найти себя, то вы легко поймете, какую важную роль вы-

полняет некая *игра* в структуре нашего организма, ума и общества. Организм, ум, общество допускают такую игру, своего рода способность адаптации к чему-то неподвижному. Впрочем, предвидение, прогнозирование, благоразумие, гражданские права, брак, вложение денег, доверие, долги — все это предполагает, что завтрашний день, каким бы непредсказуемым он ни был, не может значительно отличаться от предыдущего. Одним словом, все события, которые вчера приводили в сомнение наш ум, были тем не менее в какой-то степени открыты ему и даже вообразимы; они относились к знакомым типам людей и описывались человеком с незапамятных времен. Круг неожиданностей достаточно узок, и это придает огромную ценность Истории. Она учит нас, что по большому счету нужно быть готовым к тому, что уже было. Разумеется, наши отцы говорили о том, как велика сила случая, они знали, что нельзя быть уверенным в исходе дела, однако неожиданности, которые можно было предугадать, все же позволяли издавать твердые законы, подписывать устойчивые соглашения, откладывать деньги на будущее детей, понимать, покупая, за что именно платишь, а продавая — что именно тебе предстоит получить. Знаем ли мы это сегодня?

И наконец, если ты был поэтом, артистом, писателем, философом, ты мог обратиться даже к далеким потомкам, ты думал о последующих поколениях, причем перспектива простиралась так далеко, что граничила с бессмертием. Это давало грандиозные возможности творчеству: то, что производилось, потом долго служило... Иначе говоря, прежде всего думали о форме и материи произведений. Не пытались прибегнуть, как сегодня, к новшествам, интенсивности, эффектам или неожиданностям, поскольку быстрее всего исчезает новое и поражающее; труд, поиск, опыт не были никоим образом отделены от стихийной мощи ума. Скорее наоборот, все понимали, что даже самый великий гений способен постичь и прочно — на века — сохранить то, что ему даровано от Бога, только если умеет выстраивать свои находки в стройную, прочную систему.

Но и это еще не все. Стремление к выживанию обогатило наши цели и усилия, и отсюда возникло нечто вроде

иерархии — классификация плодов человеческого труда в зависимости от ожидаемого срока их существования. И наконец, мысль о будущем, о грядущем и о бессмертии, какой бы иллюзорной она ни казалась, была для творца неиссякаемым источником энергии, которая поддерживала его на зачастую нелегком пути, защищая от материальных жизненных невзгод. «Наступит день», — думал он. Но всего этого уже нет или почти нет в помине, и трудно надеяться, что из нашего праха возродится вера в будущее и в долговечность.

Впрочем, достаточно очевидно, что новые общественные формы, которые возникают сегодня, не способствуют интенсивной интеллектуальной деятельности. Беспольное не может и не должно интересоваться их. Способствовать прогрессу меньшинства, поддерживать нескольких человек, помогать тем, кто ничего не дает огромному большинству и чьи произведения не находят понимания у основной части населения, — все это лишено важности в жестко отрегулированной экономической структуре.

Стремиться к совершенству, тратить неограниченное время на создание произведений, ставить себе, как Гёте, недостижимую цель — именно этим намерениям враждебна система современной жизни. Представьте, например, что у вас не только нет материальных средств, но вам недостает и самой большой роскоши, именуемой досугом, тишиной, вы лишены разумного баланса между одиночеством и общением, то есть обделены всем, что требуется для создания интеллектуального продукта

Я не знаю, где в этом мире, который увлекает за собой и рассеивает нас, вы почувствуете возможность глубокого духовного желания, найдете условия для долгого и неотступного внимания и даже достойное сопротивление, которое нужно преодолеть, — именно это давало бы нам уверенность в значимости наших усилий.

К счастью, мои предвидения бесплодны! Я сейчас занимаюсь именно тем, что только что называл абсолютно бесплодным. Я предвижу, значит я ошибаюсь.

Я говорил, что само понятие неожиданного находится в стадии изменения и что неожиданное в наши дни почти безгранично. Перед ним меркнет воображение. Прежде горизонт предвидений (и, соответственно, неожиданностей) ограничивался, с одной стороны, нашими знаниями и, с другой — возможностью действовать. И между этими полюсами существовало некое равновесие. Мы относились к неизвестному, которое должно было наступить, как к простому сочетанию уже знакомых вещей; новое можно было разложить на элементы, не отличающиеся оригинальностью. Но этого больше нет, а вот, как мне кажется, выглядит то, что есть сегодня.

Вместо того чтобы, как встарь, честно разыгрывать с судьбой карточную партию, соблюдая все правила игры, количество карт и комбинации, теперь мы оказались в положении игрока, который с недоумением наблюдает, как рука партнера открывает доселе невиданные карты и правила игры меняются с каждым ходом. Игрок не может больше что-то просчитать, а тем более открыть карты перед противником. Почему? Чем больше он на него смотрит, тем больше узнает в нем себя!.. Современный мир строится по образцу человеческого интеллекта. Человек нашел в природе все для себя необходимое — средства и энергию, чтобы окружающие его предметы стали такими же быстрыми, нестабильными и мобильными, как и он сам, такими же замечательными, абсурдными, озадачивающими и чудесными, как его собственный ум. Впрочем, ум не способен сам предвидеть себя. Мы не можем предугадать ни свои мечты, ни свои помыслы, а только свои реакции. Если же мы зададим человечеству скорость своего ума, оно тоже станет еще более непредсказуемым, поскольку позаимствует от него беспорядочность.

Однако нужно, насколько это в наших силах, рассмотреть (не претендуя, разумеется, на звание пророка) вопрос будущего существования, если хотите, грядущей участи литературы. Она уже отмечена некими таинственными знаками.

Воздействие на литературу может прежде всего сказаться на том, кто ею занимается, затем на самом материале, который она использует, то есть на языке и на путях его развития.

И наконец, кроме автора и произведения, есть еще третий участник, который тоже может меняться, — это не кто иной, как читатель.

Литература, представленная автором, — странная сфера деятельности. Средства производства сводятся к одному перу и нескольким листам бумаги; обучение и ремесло могут быть какими угодно, от нуля до бесконечности. Материал тоже любой и находится повсюду: на улице, в сердце, в добре и зле. А что касается самого труда, он не подлежит определению, каждый может сказать, что принадлежит к этой профессии и считает себя в ней мэтром.

А теперь давайте непредвзято рассмотрим необычную общественную ситуацию. Лишим писателя глянца, который придает ему профессия, и посмотрим, как выглядит реальная жизнь ремесленника идей и практика письменного языка. Этот занятой человек, запертый в четырех стенах среди книг и странным образом поглощенный делом и одновременно возбужденный, спорит с невидимым собеседником, то оживляясь, то неожиданно затихая, но в конце концов всегда возвращается к своему станку, что-то царапает на бумаге или печатает на машинке, — интересно, о чем или о ком думает он при свете настольной лампы? Отринем романтический образ взломаченного поэта с роковым челом, который воображает, будто чувствует, что становится арфой или лирой среди бурь и ночной мглы, в лунном свете, на берегу озера... В таких невероятных условиях не создается ничего стоящего. Прекрасные стихи вызревают на следующий день после того, как приходит вдохновение.

Посмотрим теперь на автора произведения. На что похоже положение этого труженика?

По правде говоря, профессия литератора, в чистом виде, странным образом, но по многим причинам сближается с мелкими надомными профессиями, которых еще так много в Париже... Поэт напоминает смекалистых ремесленников, которые к Рождеству или Новому году производят хитроум-



Эдгар Дега. Стеллаж с книгами. Рисунок. 1879

ные поделки, сделанные из того, что подвернется под руку, рассчитывая тем не менее удивить покупателя. Поэт же находит подобные средства в повседневном языке. Напрасно старается он воспеть небеса и землю, поднять бури, оживить наши чувства, всколыхнуть что-то самое изысканное или самое трагичное в глубинах души, повелевать природой, бесконечностью, смертью, богами и красотами — в глазах наблюдающего за его действиями он все равно остается гражданином, налогоплательщиком, который в определенное время запирается в комнате перед чистым листом бумаги, испускает его то молча, то что-то приговаривая и расхаживает взад-вперед от двери к окну. К 1840 году некий Виктор Гюго, весьма солидный автор, живущий как истинный буржуа в квартале Марэ, платил за жилье, платил налоги — это был образцовый производитель литературы. Но что он делал? Что производил? К какой отрасли принадлежит его индустрия? Тот же наблюдатель сможет беспристрастно констатировать, что ее продукты имеют различную ценность, столь же нестабильную, как и ценность товара мастера игрушечных дел. А ведь тот тоже работает в Париже, в Марэ — у себя в комнате на улице Архивов или на улице Вьей-дю-Тампл.

Но ценность, выходящая из рук поэта, не однозначна, она двойная и в обоих случаях, по сути дела, непрочная. Она состоит из «реальной» части (то есть той, которую иногда можно обменять на деньги) и второй, эфемерной как пар, хотя на самом деле этот пар может в один прекрасный день сгуститься и, возможно, превратиться в монументальное произведение из мрамора или бронзы, излучающее яркий и негаснущий ореол — славу. Но будь эта ценность реальной или идеальной, подсчитать ее невозможно, нет таких единиц измерения, которыми располагало бы общество. Произведение искусства для одних равноценно бриллианту, для других — бульжнику. Его ценность нельзя измерить количеством затраченных часов, иначе говоря, его нельзя принять за расхожую монету, пригодную для любого обмена. Полезно то, что удовлетворяет физиологические нужды людей, то, что освобождает человека от чувства вины, от отсутствия чего-то, от нехватки, которую можно физически определить.

Человек действует, чтобы ослабить эти чувства, и его действия — усовершенствованные, организованные, скоординированные, направленные на тысячи существ на поверхности земного шара — породили существующую экономическую машину. Но здесь речь не идет о бесполезном. Экономическая машина, по сути, — это преувеличение, колоссальное расширение организма, и в эту систему, четко основанную на равенстве между полезностью предметов, невозможно включить то, что удовлетворяет произвольные желания, а не настоящие потребности; то, что отвечает лишь индивидуальным склонностям, а не жизненным функциям. Исходя из этих мотивов систематически и целиком организованное общество не может, не внося изменений в свою точно рассчитанную экономику, допустить какую-либо роскошь, какой-либо обмен того, что имеет всеобщую ценность, на то, что важно одним, но безразлично другим.

Как же жили до сих пор поэты, философы, художники, все мелкие производители того, что составляет гордость рода человеческого? Жили-поживали как умели. Из-за несовершенства экономической машины одни жили очень плохо, другие — довольно хорошо: Верлен — ухищрениями и подаяниями, зато Виктор Гюго оставил миллионы... Кто-то из мелких производителей-надомников сколотил состояние, кто-то разорился; большинство выживает за счет разных побочных профессий: у лиры должно быть много струн.

С другой стороны, литература сама по себе лишь эксплуатирует ресурсы языка и зависит от разнообразных случайностей, которым может подвергаться язык: от условий распространения, от материальных средств, которыми располагает эпоха.

Мне недостает времени, чтобы развить все наблюдения, требуемые для продолжения данного сюжета. Ограничусь несколькими замечаниями о радиовещании и звукозаписи.

Можно уже задать вопрос, не вытеснит ли в самом ближайшем будущем устная и воспринимаемая на слух литература письменную? Тем самым мы вернемся в первобытные вре-

мена, и это повлечет за собой огромные технические последствия. Что произойдет, когда исчезнет письменный текст? Прежде всего, что само по себе замечательно, значение голоса, потребности слуха станут такими же, как еще несколько веков назад. Сразу же изменится структура произведений, их размер, но, с другой стороны, труд автора усложнится. К примеру, некоторые поэты не смогут писать такие сложные, как ошибочно считают, стихи, а читатели, превратившись в слушателей, не смогут больше вернуться к какому-то отрывку, перечитать и вникнуть в него, получая удовольствие или критикуя, что возможно, когда держишь книгу в руках.

И еще. Допустим, что разовьется зрение на расстоянии (клянусь, что мне этого вовсе не хочется), — и сразу же всю описательную часть произведения можно будет заменить визуальным изображением: пейзажи и портреты перестанут быть движущей силой Словесности, а будут ускользать от средств языка. Можно пойти еще дальше — сократить также и сентиментальную часть или даже полностью отказаться от нее, заменяя ее нежными картинками и хорошо подобранной музыкой, которая начинает звучать в самый патетический момент...

И наконец, возможное и, по-видимому, самое серьезное следствие этого прогресса: что станет с абстрактной литературой? Нетрудно заранее согласиться с тем, что передачей звука можно развлечь, взволновать, возбудить ум. Но наука или философия требует от мысли совсем иного ритма, чем тот, что прежде достигался литературой; или, скорее, они предполагают его полное отсутствие. Рефлексия постоянно замедляет или пресекает порывы, вводит прерывистость, возвраты и отклонения от темы, предполагающие наличие связанного текста и возможность свободного обращения с ним. Все этого не может дать прослушивание.

Абстрактные тексты недостаточно воспринимать на слух.

*

Но мне не хочется задерживаться на столь интересных проблемах, суть и важность которых и так очевидны. Поэтому, дабы завершить это рассуждение (но не данную тему),

ограничусь тем, что укажу на несколько особых точек на литературном горизонте.

Фантазия — один из атрибутов литературы, и мне случилось не раз спрашивать себя, к каким непредсказуемым результатам она могла бы привести. Поясню свою мысль. Что бы делал или мог бы делать сегодня Жюль Верн или Уэллс — создатели вымышленных миров? Отметьте, что, даже выдумав фантастические миры, ни тот ни другой не пытались затронуть область интеллекта. К примеру, они не тратили усилий, пытаясь представить искусство будущего. Знаменитый и известный каждому капитан Немо в своем «Наутилусе» в глубинах вод играет на органе музыку Баха или Генделя. Жюль Верн не предусмотрел музыку волн и уж тем более не подумал о новых композициях или сочинениях, о еще никому неведомой эстетике. Заметьте, что он с легкостью предвидел изобретения, которые впоследствии были осуществлены на практике: подводные лодки, самолеты и т. д. Но они предполагали лишь развитие уже существовавших технических средств, согласуясь с наивными попытками первобытного человека, присущими ему со дня творения, — летать по воздуху, передвигаться под толщей вод, разить на расстоянии, богатеть, не прикладывая усилий. Все это требовало лишь самого элементарного воображения. Даже Уэллс в своем знаменитом романе, который называется «Машина времени», разворачивает действие лишь в реально существовавшем, старом времени, именно таком, каким оно было до него.

Но сегодняшней рассказчик, пожелай он принять эстафету от знаменитых повествователей, должен был бы позаимствовать у новейшей науки ее парадоксальные взгляды и предвидения. Разумеется, он бы сбил с толку своего читателя и, возможно, потребовал бы от него довольно глубоких знаний. А вообще-то, было бы несложно включить в современную литературу воистину современную фантастику — скажем, вывести на сцену, сопроводив псевдонаучными объяснениями, какого-то персонажа, который с помощью особых жестов или просто взглядом, направленным на специальный прибор, мог бы определить далекие и значительные результаты его воздействия, и все это походило бы на магию. Но ма-

гия существует! И уже можно было бы научиться открывать сейф с помощью произнесенной вслух формулы — «Сезам, откройся!» Но даже без участия машины мы прекрасно знаем, что всего один жест и всего один взгляд, обращенные к человеческим существам, могут повлечь за собой невероятные последствия. Достаточно будет заменить придуманные аппараты живыми людьми, сделать их чувствительными к взгляду, что для писателя не составит труда, — и мы получим источник, способный соединять в себе совершенно новые элементы сказки.

*

Но все это достаточно прямо связано с нашими реальными физическими возможностями. Нужно пойти немного дальше. Размышлять об участии словесности — значит также в первую очередь размышлять о судьбах разума. И это приводит в замешательство. Наша свобода ничем не стеснена, и мы можем рисовать себе любые картины будущего, произвольно предполагая, что либо все останется похожим на то, что уже существует, либо очень скоро произойдет девальвация интеллектуальных ценностей, деградация, упадок, как случилось на исходе Античности. Культура почти заброшена, ее произведения или не поняты, или сожжены и сломаны, ничего нового не создается. Увы, все стало возможным, причем, как мы знаем, двумя способами. Первый — когда применяются мощные средства уничтожения, убита десятая часть населения самых развитых районов земного шара, разрушены памятники, библиотеки, лаборатории, архивы, а выжившие люди обречены на жалкое существование, принижающее их интеллектуальные возможности и упрямняющее все то, что возвышает человеческий дух. Второй способ — когда в действие вступают не средства уничтожения, а, напротив, средства обладания и наслаждения, беспорядочность от обилия и доступности впечатлений, незамедлительное опошление плодов умственного труда и применение промышленных методов для их создания, оценки и потребления. В результате самые возвышенные и важные интеллектуальные достоинства: сосредоточенность, медитативные и критиче-

ские функции — все то, что именуют высокой мыслью, углубленным исследованием, доведенным до самых точных и выразительных формулировок, — все это постепенно сходит на нет.

Впрочем, мы живем в режиме постоянных пертурбаций наших мыслительных способностей. Интенсивность и новизна стали свойствами нашего времени, и это довольно примечательный симптом. Сомневаюсь, что подобная система подойдет нашей культуре. Первым ее результатом станет то, что все произведения прошлого, созданные в совершенно иных условиях и требующие совершенно иного склада ума, останутся либо не поняты, либо не востребованы.

Правда, существует еще одна возможность.

*

Давайте слегка приободримся. Предупреждаю вас, я хочу проникнуть в недавно упомянутую мной область фантастики мышления, возможности которой не могли вообразить ни Жюль Верн, ни Уэллс, ни даже Эдгар По, великий и наиболее глубокий из авторов этого рода. Вспомним прежде всего, что мы ничего не знаем о самом разуме и почти ничего — о наших чувствах. В разговорах с физиками, когда речь заходила о неожиданных сенсациях, для которых пока еще нет научных объяснений, мне неоднократно случалось упоминать, что, вообще-то, сетчатка глаза должна иметь собственное мнение о свете, о волнообразных явлениях, где смешаны выражения из древнего языка — материя, энергия, постоянная или прерывистая...

— Нужно предвидеть, — говорил им я, — что в самое ближайшее время вам придется заняться исследованиями чувствительности и органов чувств. Именно здесь понадобятся ваши главные приборы. Все измерения, которые осуществляете вы, физики, выявляют осязание, зрение, мускульное чувство... Промежуточные посредники бесконечно удаляют вас от крохотного луча, в котором все эти чувства с чем-то соединяются. Вы начали с того, что вообразили себе то, что, как вам кажется, существовало ниже уровня чувств, по обра-

зу того, что ими воспринимается; но теперь вы достигли допустимого предела этих образов и аналогий. Нужно вернуться к первоначальному, к этим так малоизученным чувствам, с помощью которых мы познаем окружающее.

Возможно, нам еще меньше известно о памяти и других способностях или свойствах того, что мы называем разумом. Однако (и, возможно, не зная ничего больше) вовсе не бессмысленно вообразить, что все наши представления о разуме и его возможностях в недалеком будущем так же радикально изменятся, как изменились наши представления сорокалетней давности о физическом мире. То, что мы еще именуем интеллектом, памятью, изобретательностью, гением, талантом и т. д., вероятно, покажутся грубыми, примитивными, отжившими понятиями и категориями, какой может выглядеть сегодня материя в противопоставлении разуму. Вы, наверное, знаете, что материя исчезла несколько лет назад, а вместе с ней угасли и многочисленные споры. Спиритуализм, материализм имеют теперь лишь исторический смысл, как порядком надоевшая антитеза.

Что же может произойти в этой области?

Один мой знакомый — крупный ученый, свято верящий в сильно пошатнувшуюся теорию эволюции, абсолютно убежден в том, что в конце концов человек приобретет все недостающее, чтобы преодолеть сковывающие его сегодня барьеры в разных областях знаний; что нам удастся познакомиться (через несколько сотен веков) с совершенно иным миром, которому будет свойственно предсуществование и наличие как поразительно непохожих на сегодняшние величин, так и параметров и скоростей, весьма удаленных друг от друга; а самые абстрактные понятия, которые сегодня выступают только как безликие математические символы, станут легкодоступными для умов людей будущего.

Признаюсь, что я гораздо меньше, чем он, верю в милости, которые природа со всеми ее ресурсами якобы окажет интеллекту. Но я не мешаю вам мечтать об этом. Мне неловко задерживать вас дольше, поэтому оставляю вас наедине с собой и вашими надеждами.

ЗАМЕЧАНИЯ О ПОЭЗИИ¹

Сегодня мы с вами поговорим о поэзии. Эта тема сейчас в моде. Замечательно, что в нашу эпоху — деловую и беззаботную одновременно и, похоже, весьма далекую от всего умозрительного — интерес вызывает не только сама поэзия, но и теория поэзии. Поэтому я позволю себе прибегнуть к некоторым обобщениям, что, впрочем, дает возможность быть кратким.

Я хочу предложить вам некую концепцию поэзии, твердо намереваясь ограничиться лишь простой констатацией фактов, тем, что каждый из вас может наблюдать сам — в себе или в окружающих — или же, по крайней мере, прийти к таким выводам путем простых рассуждений.

Начну сначала. Прежде чем излагать свои мысли о поэзии, рассмотрим, как само это слово используется в обыденной речи. Мы знаем, что оно имеет два значения, иначе говоря, две совершенно разные функции. Прежде всего, оно определяет некие эмоции, особое эмоциональное состояние, которое может быть вызвано целым рядом предметов или обстоятельств. Мы называем пейзаж поэтическим; то же самое мы говорим о каком-то событии в жизни, а иногда — о человеке.

Но существует второе значение этого термина, второй, более узкий смысл. В этом случае *поэзия* наводит нас на мысль об искусстве, о странном ремесле, стремящемся возродить в нас те самые эмоции, которые определяет это слово в своем первом значении.

Воссоздать поэтические эмоции, когда заблагорассудится, вне естественной среды, где они возникают спонтанно и с помощью языковых средств, — таково призвание поэта, такова ассоциация, связанная со словом *поэзия* в его втором значении.

¹ Лекция, прочитанная в Université des Annales 2 декабря 1927 г. В 1883 г. редактор и писатель Жюль Бриссон (Jules Brisson; 1828–1902) и его сын Адольф (1860–1925) создали литературный еженедельник «Les Annales politiques et littéraires». В редколлегию журнала входила Ивон Сарси (Yvonne Sarcey; 1869–1950), жена Адольфа. В 1907 г. она основала университет — l'Université des Annales.

Между этими двумя понятиями существуют те же отношения и те же различия, как, например, между ароматом цветка и действиями химика, стремящегося воспроизвести этот аромат искусственным путем.

Однако эти значения постоянно путают, и в результате появляется множество суждений, теорий и даже трудов, в которых искажен основной принцип, — и все из-за того, что одно-единственное слово употребляется в разных, хотя и связанных между собой смыслах.

*

Давайте сперва поговорим о поэтических переживаниях, важнейшем эмоциональном состоянии.

Вы знаете, что, наблюдая явления природы, большинство людей реагируют на них более или менее эмоционально и непосредственно. Закаты солнца, лунный свет, леса и море волнуют нас. Важные события, критические моменты личной жизни, любовные неурядицы, напоминания о смерти — существует множество возможностей и непосредственных причин для нашего внутреннего отклика, более или менее бурного, осознанного или бессознательного.

Такой род переживаний отличается от всех других эмоций, присущих человеку. Каким образом? Именно это мы и должны сейчас определить. Очень важно как можно четче отделить поэтические переживания от обыденных. Это разделение требует тщательного подхода, поскольку в реальной жизни осуществить его практически невозможно. К поэтическим потрясениям всегда примешивается нежность или грусть, ярость или страх, или надежда, а интересы и личные привязанности отдельного человека никогда не позволяют ему слиться с этим *вселенским чувством*, свойственным поэзии.

Я сказал: *вселенское чувство*. Я имею в виду, что поэтическое состояние или эмоция, как мне кажется, состоит в зарождающейся способности восприятия, в тенденции воспринимать *мир*, или, иначе говоря, законченную систему отношений, где живые существа, предметы, события, поступки пусть и похожи друг на друга и на то, что населяет и составля-

ет материальный мир — тот самый, откуда они заимствованы, — но все же неуловимо и удивительно тесно связаны с состояниями и законами нашей восприимчивости в целом. И тогда ценность этих привычных предметов и существ слегка меняется. Они вызывают друг к другу, соединяются совсем иначе, чем обыкновенно. Они оказываются *приведены в гармонию*, соразмерны, отзываются эхом один в другом. Определяемый таким образом поэтический мир разительно похож на мир сновидений.

Поскольку в моей речи промелькнуло слово *сновидение*, скажу походя, что в Новое время, начиная с эпохи романтизма, произошла вполне объяснимая, но весьма огорчительная путаница между понятиями «поэзия» и «сновидение». Ни сон, ни сновидения не являются сами по себе поэзией. Они могут ею быть, но *случайные* образы лишь *случайно* могут стать воплощением гармонии.

Однако посредством общего и часто повторяющегося опыта сон заставляет нас понять, что наше сознание может быть охвачено, заполнено, составлено совокупностью достаточно заурядных производных и представлений нашего разума, замечательно отличных друг от друга. Сон являет нам знакомый пример *замкнутого мира*, в котором могут быть представлены все *реальные* вещи, но все они проявляются и трансформируются исключительно благодаря неустойчивости нашей глубинной чувствительности. Примерно таким же образом в нас возникает, нарастает, развивается и исчезает поэтическое состояние. Оно абсолютно *нерегулярно, непостоянно, произвольно, неустойчиво*, и лишаемся мы его так же, как и приобретаем, — чисто *по воле случая*. Бывают периоды в жизни, когда эти эмоции и столь ценные трансформации никак не проявляются. Мы даже не предполагаем, что они возможны. Случай их дал, случай и взял.

*

Но человек остается человеком только благодаря собственной воле и способности сохранить или восстановить то, чему предназначалось уцелеть в ходе естественного распада вещей. Таким образом, человек сделал для этих высших эмо-

ций то, что он делал или пытался сделать для всего, подверженного тлену или сожалению. Он искал и находил способы, чтобы закрепить или воскресить по своему желанию самые прекрасные или самые возвышенные состояния собственной души, воспроизводить, передавать, веками сохранять формулы своего вдохновения, экстаза, своего внутреннего отклика. И вот удачный и великолепный результат: изобретая такие способы сохранения, человек одновременно обрел идею и возможность искусственно развивать и обогащать фрагменты поэтической жизни, которыми природа время от времени награждает его. Он научился вычленять из хода времени, высвобождать из цепи событий эти чудесные случайные формы и представления, которые были бы безвозвратно утрачены, если бы искусный и прозорливый ум не пришел на выручку уму спонтанному, не помог бы своими изобретениями сверхчувствительному «Я». Все искусства были созданы в соответствии с их собственной сутью, чтобы увековечить, заменить миг быстротечного наслаждения верой в бесконечность подобных мгновений. *Произведение — это всего лишь инструмент возможного умножения или воспроизводства.* Музыка, живопись, архитектура — это разнообразные формы, соответствующие разнообразным чувствам. Однако среди этих средств производства или воспроизводства поэтического мира, старания добиться его долговечности и наполненности сознательным трудом, вероятно, и даже наверняка, самым древним, самым непосредственным и самым сложным является язык. Но из-за того, что язык абстрактен по природе и обладает особым, косвенным интеллектуальным воздействием, а также благодаря своим истокам и практическим функциям он ставит невероятно трудную задачу перед художником, озабоченным тем, чтобы посвятить и препоручить его поэзии. Поэтов просто не было бы на свете, если бы они могли представить себе задачи, которые им предстоит решить. (Никто так и не научился бы ходить, если бы для этого требовалось представить себе и четко понимать, из каких отдельных движений состоит наш каждый следующий шаг.)

Но мы собрались здесь вовсе не для того, чтобы сочинять стихи. Напротив, мы стремимся прийти к заключению, что

писать их невозможно, и хотим все более сознательно восхищаться усилиями поэтов, ценить их безрассудство и затраченные усилия, их достоинства и готовность к риску, хотим изумляться их тонкой интуиции.

Я попытаюсь в нескольких словах обрисовать их трудности.

Как я только что говорил, язык — это инструмент, приспособление или, вернее, набор приспособлений и действий, созданных на практике и взятых на вооружение. Это достаточно неуклюжее средство, которое каждый использует, приравливая к собственным нуждам, трансформирует в зависимости от обстоятельств, подгоняет под свои физиологические особенности и психологическую историю.

Вы знаете, каким испытаниям мы иногда подвергаем язык. Значения, смысл слов, правила согласования, произношение, орфография служат нам в одинаковой мере забавой и орудиями пыток. Разумеется, у нас есть собственное отношение к решениям Академии; разумеется, учителя, экзамены, а главное — тщеславие часто выступают препятствиями для проявления индивидуальной фантазии. Впрочем, в Новое время благодаря мощному вторжению полиграфии удастся сохранить эти правила письма, что в какой-то степени сдерживает неизвестно кем придуманные нововведения. Но важнейшие для поэта языковые качества — с одной стороны, мелодические особенности или возможности языка, с другой — его неограниченные смысловые значения (которые первенствуют над распространением идей, порожденных одной-единственной мыслью) — меньше всего защищены от прихотей, начинаний, действий или склонностей индивидуума. Индивидуальное произношение и особый психологический «багаж» каждого человека неизбежно привносят в языковое общение неуверенность, возможное непонимание и другие непредвиденности. Обратите внимание на эти два момента: помимо своего применения для простейших и банальнейших жизненных нужд, язык является полной противоположностью точному инструменту. Помимо редчайших совпадений, неких удачных сочетаний выражения и точной формы, у поэзии тоже нет никаких особых собственных средств.

В итоге горькая и парадоксальная участь поэта заставляет его использовать производное обиходного применения языка в исключительных и неутилитарных целях; он вынужден прибегать к статистически усредненным языковым средствам неизвестного происхождения, дабы исполнить свое предназначение — возвеличить и отразить самые чистые и уникальные стороны собственной натуры.

*

Трудность задачи поэта лучше всего может пояснить сравнение его исходных материалов с материалами музыканта. Посмотрите, что дано одному, а что другому в тот момент, когда они берутся за дело и от намерения переходят к исполнению.

Счастлив музыкант! Эволюция его искусства поставила его в особое положение. Его средства четко определены, ему доступна точно выраженная суть сочинения. Музыканта можно также сравнить с пчелой, которая должна заботиться только о меде. Ровные ряды восковых ячеек-сот лежат перед ней готовые. Ее задача точно рассчитана и ограничена пределом ее возможностей. Таков и композитор. Можно сказать, что музыка существует заранее и поджидает его. Она была создана уже очень давно!

Как же произошло это учреждение музыки? Мы живем в шумном мире, ориентируясь с помощью слуха. Из этого общего фона выделяется набор простейших, иначе говоря, легко узнаваемых ухом звуков, которые служат ему ориентирами: это элементы, которые соотносятся между собой чисто интуитивно. *Их замечательно точные отношения воспринимаются нами столь же отчетливо, как и сами элементы.* Интервал между двумя нотами так же ощутим для нас, как одна нота.

Таким образом, звуковые единицы, звуки, способны образовывать связные сочетания, последовательные или синхронные системы, структура которых, связи, вовлеченность, пересечения открыты для нас и оказывают на нас воздействие. Мы четко отличаем звук от шума и отныне ощущаем контраст между ними, что весьма важно для дальнейшего, поскольку это контраст между чистым и нечистым ведет к паре: поря-

док — хаос, а сам, безусловно, связан с проявлением неких законов энергии. Но не будем заходить так далеко.

Итак, этот анализ шума, его распознавание, которое позволило признать музыку отдельным видом деятельности, использующей мир звуков, было завершено или, по крайней мере, подверглось контролю, унификации, кодировке благодаря вмешательству физики, как раз в то же время признанной наукой измерения; она с древности умела применять меру к ощущениям и добиваться важного результата: создавать непрерывные и равномерные звуковые ощущения при помощи инструментов, по сути являющихся *измерительными приборами*.

И вот музыкант получает в свое распоряжение совершенный набор средств, которые точно приводят в соответствие ощущения и действия; все элементы его деятельности уже заданы, пронумерованы и классифицированы; и это детальное знание собственных средств, которые он не просто изучил, но глубоко освоил, позволяет ему предугадывать и создавать, нимало не заботясь о материи и общей механике своего искусства.

И в результате музыка обладает особой, ей одной свойственной сферой. Мир музыкального искусства, мир звуков четко отделен от мира шумов. В то время как отдельный шум способен воскресить в нас какое-то единичное событие, *единственный произведенный звук сам по себе воскрешает весь музыкальный мир*. Если бы в этом зале, где я сейчас говорю и где вы различаете шум, производимый моим голосом, и другие слуховые отзвуки, внезапно прозвучала бы нота — начал бы вибрировать камертон или хорошо настроенный музыкальный инструмент, — то в то же мгновение, когда этот необычный шум, *который нельзя спутать ни с чем другим*, долетел бы до вас, вы тотчас почувствовали бы, что это *начало*. Мгновенно воцарилась бы совершенно иная атмосфера, особое состояние ожидания, новый настрой; целый мир возвестил бы о себе, и ваше внимание настроилось бы на встречу с ним. Более того, ваше внимание само стремилось бы как-то развить этот посыл, вызвать новые, схожие ощущения *такой же чистоты*, что и уже полученные.

Но существует и обратный опыт.

Если в концертном зале, где звучит и царит симфония, упадет стул, кто-то закашляет или скрипнет дверь, у нас тут же возникает ощущение какого-то разрыва — что-то неподвластное определению, будто прервали какое-то колдовство или разбился хрусталь.

Впрочем, подобная атмосфера, могучее и хрупкое волшебство, этот мир звуков открыт любому композитору природой его искусства, его особыми драгоценными качествами.

Увы, поэт оснащен совсем не так щедро. Преследуя цель, лишь немногим отличную от той, к которой стремится музыкант, он лишен огромных, недавно упомянутых мною преимуществ. Каждую минуту поэт должен создавать и воссоздавать то, что другому перепадает готовым и не требует усилий.

Поэту все достается в плачевном и беспорядочном состоянии. В его распоряжении самый заурядный язык с набором столь примитивных средств, которые отвергнет любая точная наука и произведет взамен собственные орудия мысли. Поэт должен освоить этот набор традиционных и иррациональных терминов и правил, кем попало измененных, странным образом придуманных, нелепо истолкованных и зашифрованных. Нет ничего более чуждого намерениям поэта, чем этот изначальный сумбур, из которого он ежесекундно должен извлекать элементы требуемого порядка. Не родился еще тот физик, который сумел бы определить поэту постоянные свойства элементов его искусства, их взаимосвязи, условия равномерного распространения. Ни метрономов, ни камертонов, ни построенных гамм, ни теорий гармонии. Нет никакой уверенности ни в чем, кроме фонетики и семантических колебаний речи. Впрочем, речь, в отличие от звука, не воздействует только на одно чувство — на слух, который прежде всего является высшим чувством ожидания и внимания. Напротив, речь образует смесь чувственных и психических раздражителей. Каждое слово — мгновенное соединение независимых друг от друга результатов. В каждом слове заключен звук и смысл. Нет, простите, в нем заключено несколько звуков и несколько смыслов. *Несколько звуков*, столько же, сколько провинций во Франции, и почти столько же,

сколько людей, населяющих каждую провинцию. Именно в этом кроется очень серьезное обстоятельство для поэтов — музыкальное воздействие, на которое они рассчитывали, нарушается или искажается участием читателей. *Несколько смыслов*, поскольку образы, предлагаемые каждым словом, как правило, довольно различны, а их вторичные образы — абсолютно различны.

Речь — вещь сложная, это сочетание свойств, которые, по сути, взаимосвязаны, но независимы по своей природе и функциям. Произнесенные слова могут быть логичными и полными смысла, но лишены ритма или темпа; они могут звучать приятно на слух, но при этом быть совершенно абсурдными и бессмысленными; они могут быть понятны, но бессодержательны, неясны и восхитительны... Но чтобы осознать это странное многообразие, достаточно перечислить все науки, созданные для истолкования речи, причем каждая из них занимается только одной, отдельной областью. Можно анализировать текст разными независимыми способами, поскольку он поочередно попадает под полномочия фонетики, семантики, синтаксиса, логики, риторики, не говоря уже о стихосложении или этимологии.

И вот поэт вступает в борьбу с этой изменчивой и неоднородной материей; ему приходится поочередно размышлять о звуке и о смысле, не только примирять гармонию и музыкальный период, но и соблюдать всевозможные интеллектуальные условия: логики, грамматики, поэтического сюжета, образных выражений и фигур речи и всякого рода украшательства, не говоря уже об общепринятых канонах. Представьте себе, сколько нужно приложить усилий, чтобы довести до победного конца рассуждение, в котором потребуются чудесным образом удовлетворить стольким требованиям одновременно.

И здесь начинаются непонятные и скрупулезные операции искусства сочинительства. Оно предлагает нам два аспекта, два основных метода, которые противостоят своими полюсами, но многократно соприкасаются и переплетаются на промежуточных стадиях. *Проза и стихи*. Между ними — их всевозможные сочетания, но я воспринимаю их сегодня именно

в экстремальных формах. Можно было бы проиллюстрировать такое противостояние крайностей, прибегнув к небольшому преувеличению: сказать, к примеру, что речь, с одной стороны, ограничена *музыкой*, а с другой — *алгеброй*.

*

Я приведу сравнение, к которому часто прибегаю, чтобы пояснить мои рассуждения. Как-то я выступал на эту тему в одном заграничном городе, и, когда воспользовался этим же сравнением, один из слушателей процитировал потрясающее изречение, убедившее меня, что высказанная мною мысль отнюдь не блещет новизной. Или, вернее, новой она казалась только мне. Вот эта цитата — отрывок из письма Ракана¹, адресованного Шаплону², где Ракан сообщает, что Малерб³ сравнивал прозу с ходьбой, а поэзию — с танцем; точно так же как собираюсь сделать это я. «Назовите мою прозу, как вам нравится, — говорит Ракан, — галантной, наивной, игривой. Я решил следовать предписаниям моего первого наставника Малерба и не стремиться ни к определенному числу или ритму периодов⁴ в моих стихах и ни к каким другим украшениям, кроме ясности изложения мыслей. Старина Малерб соотносил прозу с обычной ходьбой, а поэзию — с танцем, он говорил, что в том, что мы делаем по обязанности, допустима некоторая небрежность, но в том, что совершаем из тщеславия, — нелепо оставаться всего лишь заурядным. Хромой

¹ *Онора де Бюэй, маркиз де Ракан* (Honorat de Bueil, marquis de Racan; 1589–1670) — французский поэт и драматург, автор мемуаров о своем учителе Малербе (1651). Лучшее произведение Ракана — пьеса в стихах «Les bergeries» («Пастушки», 1619), пастораль, смесь изысканной галантности, модной в его время при дворе, и любовной метафизики.

² *Жан Шаплен* (Jean Chapelain; 1595–1674) — французский поэт и литературный критик.

³ *Франсуа де Малерб* (François de Malherbe; 1555–1628) — французский поэт XVIII в., произведения которого во многом подготовили поэзию классицизма.

⁴ Определенное количество стоп в стихе составляет колон (колон из двух стоп — диподия, трех стоп — триподия и т. д.). Собственно стихом в античном стихосложении именовался период из двух больших колонов или одного большого колона.

и подагрик не могут отказаться от ходьбы, но ничто не обязывает их танцевать вальс или гальярду»¹.

Пришедшее мне на ум сравнение, которое Ракан приписывает Малербу, напрашивается само собой. Но я докажу вам, что оно весьма плодотворно. Его можно без конца углублять. И это больше чем чисто внешнее сходство.

Ходьба, как и проза, всегда имеет определенную цель. Это действие, *направленное* к другому объекту, который мы намереваемся достичь. Непосредственные условия: природа объекта, моя потребность в нем, импульсивность моего желания, состояние моего тела, поверхность, по которой я передвигаюсь, — определяют манеру ходьбы, ее направление, скорость и ее конечную точку. Все особенности ходьбы зависят от этих мгновенных условий, которые в каждом случае сочетаются *по-новому*, так что в одном пространстве не возникает двух идентичных перемещений; всякий раз — это особый процесс, но всякий раз он сводится на нет или как бы поглощается уже свершившимся действием.

Танец — совсем иное. Разумеется, он тоже представляет собой систему движений, но они завершаются сами в себе. Танец никуда не направлен, и если имеет какую-то цель, то только идеальный объект, состояние, наслаждение, фантом цветка, выход за пределы своего «я», пик жизни, кульминация, высшая точка бытия... Но как бы ни отличался танец от практических нужд передвижения, обратите внимание на главное, хотя и крайне простое обстоятельство: *он использует те же органы, те же конечности, кости, мышцы, нервы, которые участвуют и в ходьбе.*

То же относится и к поэзии, которая использует те же слова, формы, тональности, что и проза.

*

Получается, что проза и поэзия различаются некоторыми законами или мгновенными правилами движения и действия, приложимыми к одинаковым элементам и механизмам. Поэтому не следует рассуждать о поэзии в тех же тер-

¹ *Гальярда* — старинный итальянский танец, распространенный в Европе в конце XV–XVII в.

минах, в каких мы рассуждаем о прозе. То, что справедливо в отношении одной, в большинстве случаев бессмысленно и неприменимо к другой. И по этой причине, к примеру, нетрудно сразу же оправдать использование инверсий; эта переменная привычного и в какой-то мере элементарного порядка слов во французском языке в разные времена подвергалась достаточно поверхностной, на мой взгляд, критике, которая сводится к подобному неприемлемому утверждению: поэзия — это проза.

Давайте пойдем немного дальше в нашем сравнении. Человек идет. Он движется из одной точки в другую по пути, требующему наименьшей затраты усилий. Заметим, что поэзия не могла бы существовать, если бы была сведена к принципу прямой линии. Вас учат: *скажите, что идет дождь, если вы хотите сказать, что идет дождь*. Но задача поэта не состоит и никогда не будет состоять в том, чтобы известить читателей о том, что идет дождь. Чтобы убедить нас захватить с собой зонтик, вовсе не требуется призывать поэта. Представьте себе, что стало бы с Ронсаром, Гюго, стихотворным ритмом, образами, звучанием самых прекрасных стихов на свете, если подчинить поэзию правилу: *Скажите, что идет дождь!* Только когда в стихах смешаны без разбора жанры и события, мы вправе упрекать поэта в том, что он выражается расплывчато и использует сложные построения. Люди не понимают, что поэзия предполагает изменение функции языка.

Вернемся к образу идущего человека. Стоит ему завершить движение, достигнуть места, книги, фрукта, желаемого объекта, как это обладание мгновенно и полностью аннулирует его действия; выполнение устраняет причину, завершение заставляет забыть об использованных средствах, и, какими бы ни были способы его действий, остается один лишь результат. Как только упомянутые Малербом хромым и подагрик ценой невероятных усилий доплетутся до возделенного кресла, то рассядутся в нем точно так же, как любой подвижный человек, который подошел к нему легким и быстрым шагом. То же самое относится и к использованию прозы. Язык, которым я только что оперировал, которой только что выражал мой замысел, желание, приказ, мнение, вопрос или

ответ, язык, завершивший свои функции, исчез, едва достигнув своей цели. Я отпустил его на его же погибель, чтобы он окончательно преобразился в вашем восприятии. И я пойму, что *понят*, когда произойдет знаменательное событие — мое высказывание перестает существовать. Его решительно и бесповоротно заменит его *смысл* или, по крайней мере, некий смысл, иначе говоря, образы, порывы, реакции или же действия того человека, к кому они обращены; то есть мой текст должен стать другим или преобразоваться в сознании этого человека. Но если какой-то читатель ничего не понял, то он лишь *повторит и сохранит в памяти слова*. Все очень просто...

Теперь вы видите, что достоинство моей речи, чье единственное назначение — быть понятой, кроется именно в той легкости, с которой она превращается во что-то иное, в неречь. Если вы поняли мои слова, то тогда они для вас превращаются в ничто; они исчезли из ваших умов, вы же обрели взамен слов идеи и ассоциации — с их помощью можно воссоздать смысл данных рассуждений, хотя, *возможно, и в совершенно иной форме*.

Другими словами, когда речь используется в практических целях или отвлеченно — что составляет особенность *прозы*, — форма не сохраняется, если смысл становится доступным, она целиком растворяется в ясности; но она действовала, заставляла понимать, она жила.

*

И напротив, поэма не умирает, отслужив свое; она создана специально для того, чтобы возродиться из пепла и вновь, уже навсегда, стать тем, чем была изначально.

Поэзию можно узнать по одному замечательному свойству, которым ее можно определить: она стремится воссоздать себя в собственной форме, побуждает наш ум воспроизводить ее именно такой, какова она есть. Если вы позволите мне воспользоваться словом из технического лексикона, я бы сказал, что поэтическая форма восстанавливается автоматически.

В этом ее восхитительная и уникальная особенность. Приведу вам простой пример. Представьте себе маятник, кото-

рый раскачивается между двумя симметричными точками. Пусть с одной из них у вас ассоциируется идея поэтической формы, могущество ритма, звучность слога, физическое воздействие декламации, естественное психологическое удивление, вызванное необычным сочетанием слов. С другой точкой, неразрывно связанной с первой, соотнесите интеллектуальное воздействие, образы и чувства, составляющие для вас «содержание», «смысл» данной поэмы. И тогда вы заметите — если движение души или внимание направлены на поэзию, полностью подвластную и послушную импульсивному воздействию языка богов, то оно направлено от *звучания* к *смыслу*, от содержащего к содержимому, и поначалу все происходит именно так, как обычно бывает в процессе речи. Но затем с каждой новой строкой живой маятник возвращается в исходную точку — словесную и музыкальную. Возникающий смысл находит единственный выход, единственную форму — ту самую, из которой он проистекал. Таким образом, между формой и содержанием, между звучанием и смыслом, между поэмой и поэтическим состоянием устанавливается колебание, некая симметрия, *равенство значимости* и возможностей.

Этот гармоничный обмен между впечатлением и выражением есть, на мой взгляд, основной принцип поэтической механики, то есть создание поэтического состояния с помощью слова. Профессия поэта состоит в том, чтобы находить, если повезет, и усердно искать особые языковые формы, чье действие я старался для вас проанализировать.

Если понимать поэзию таким образом, то она радикально отличается от любой прозы: в частности, она явно противится описанию или рассказу о событиях, стремящихся создать иллюзию реальности, то есть роману или новелле, которые пытаются придать могущество подлинности рассказам, портретам, сценам и другим картинам реальной жизни. Эта разница имеет весьма заметные физические признаки. Сравните подход соответственно читателя романа и читателя поэмы. Возможно, это один и тот же человек, который значительно отличается от самого себя в зависимости от того, что именно он читает. Взгляните на читающего роман, когда он

погружен в вымышленную жизнь, предложенную книгой. Он уже не чувствует своего тела. Он обеими руками подпирает голову. Он существует, двигается, он действует и страдает только мысленно. Он поглощен тем, что поглощает; он не может сдерживаться, потому что уж не знаю, какой демон толкает его двигаться вперед. Он хочет продолжения и окончания, он полностью отрешен: он участвует, торжествует, горюет, он перестал быть самим собой, он превратился в мозг, отрезанный от своих физических возможностей, иначе говоря, он отдан во власть образов, проходит через *кризис легковерия*.

Совсем иначе выглядит тот, кто читает поэмы.

Если поэзия и впрямь воздействует, то вовсе не вторгаясь в человеческую природу, не внушая иллюзий напрочь выдуманной, чисто умственной жизни. Поэзия не навязывает ложной реальности, требующей покорности рассудка и, следовательно, отсутствия телесных ощущений. Поэзия должна завладеть всем существом, заряжать ритмом мышечную систему, освобождать и расковывать вербальные способности, вдохновляя людей полностью раскрыться. Она действует вглубь, поскольку нацелена на то, чтобы вызвать или воссоздать единство и гармонию живого человека, необычайное единство, которое проявляется тогда, когда человеком владеют сильные эмоции, не оставляя в бездействии ни одну из его возможностей.

Итак, между воздействием поэмы и обычного рассказа существует физиологическая разница. Поэма разворачивается в области, более насыщенной нашими двигательными функциями, она требует от нас участия, которое ближе к законченному действию, тогда как новелла или роман скорее превращают нас в рабов сновидений или жертв галлюцинаций.

Но повторяю, что между этими крайними точками художественного выражения существует бесчисленное множество градаций, переходных форм.

Сделав попытку определить область поэзии, я теперь должен постараться представить сами действия поэта, проблемы композиции и исполнения. Но это означало бы вступить на тернистый путь, вымощенный бесконечными страданиями, неразрешимыми спорами, испытаниями, загадками, работа-

ми и даже приступами отчаяния — всем тем, что превращает ремесло поэта в одно из самых ненадежных и утомительных. Тот же Малерб, которого я уже цитировал, говорил, что, закончив удачный сонет, автор имеет право десять лет уже больше ничего не делать. Впрочем, Малерб подразумевал, что слова «законченный сонет» что-то означают... Я так не думаю... Я понимаю их как «недописанный сонет».

Рассмотрим этот трудный вопрос: писать стихи.

Но все вы знаете, что существует очень простой способ писать стихи.

Достаточно, чтобы посетило *вдохновение*, а дальше все идет своим чередом. Как бы мне хотелось, чтобы все было именно так! Жизнь стала бы сносной. Что ж, согласимся, однако, с этим наивным суждением, но рассмотрим его последствия.

Тот, кого оно убеждает, должен согласиться, что то, что выходит из-под пера поэта, либо результат чистой случайности, либо какого-то сверхъестественного вмешательства; оба предположения отводят поэту жалкую пассивную роль. Они превращают его то ли в какую-то вазу, наполненную разноцветными шариками, из которой тянут жребий, то ли в *стол для спиритических сеансов*, где обитают *духи*. Короче, стол или сосуд, но отнюдь не божество, а даже нечто противоположное, какая-то противоположность «я».

И несчастный автор, который уже вовсе и не автор, а просто подписавшийся, ответственный, наподобие редактора газеты, вынужден сказать самому себе:

«Все хорошее в твоих произведениях, дорогой поэт, вовсе не твоя заслуга, а дано свыше, зато все плохое, бесспорно, твоих рук дело».

Странно, что многие поэты готовы согласиться — и, может быть, даже с гордостью — на роль посредника, временного *медиума*.

Впрочем, опыт и размышления как раз говорят о том, что именно стихи, совершенные по замыслу и удачные по форме, наводят восторженных читателей на мысль о чуде, милости судьбы, сверхъестественном свершении (ибо в них поразительным образом сочетаются достоинства, о которых можно лишь мечтать, но не надеяться найти их в одном-един-

ственном произведении); так вот, эти стихи являются к тому же плодом тяжкого труда, образчиком неустанной работы интеллекта, проявлением силы воли и аналитических способностей. Для создания таких стихов потребовалось столько разнообразных качеств, что их нельзя свести к простому устройству, фиксирующему порывы воодушевления или экстаза. Когда видишь перед собой прекрасную и достаточно пространную поэму, то понимаешь: вряд ли человек мог бы так уверенно импровизировать стихотворный текст, отмеченный неизменным изяществом слога и свежестью мысли, и при этом испытывать усталость лишь от необходимости записывать или диктовать первое, что приходит ему на ум. Эти стихи не перестают очаровывать, в них нет промахов, свидетельства неуверенности или беспомощности, нет этих досадных огрехов, нарушающих очарование и разрушающих мир поэзии, о котором я только что говорил.

Это не значит, что перечисленных разнообразных качеств достаточно для того, чтобы стать поэтом; нет, нужно еще что-то исключительное, какое-то непреходящее *достоинство*, которое не измеряется конкретными действиями или часами труда. *Пегасо-напряжение* или *пегасо-время* еще не считаются узаконенной мерой поэтической силы.

Есть особое качество, нечто вроде индивидуальной *энергии*, присущей поэту. Она возникает в нем и в какие-то бесценные моменты открывает ему самого себя.

Но это только моменты, и высшая энергия (которую все другие энергии человека не могут ни образовать, ни заменить) *существует или действует лишь в этих кратких и непредсказуемых проявлениях*.

Нужно добавить нечто весьма важное: сокровища, которые эта энергия освещает, чтобы их смог увидеть наш разум; мысли или формы, которые она являет нам самим, увы, не имеют той же значимости для посторонних глаз.

Эти драгоценнейшие моменты, эти минуты, придающие особое достоинство вызванным ими отношениям и предчувствиям, не менее богаты иллюзорными или непередаваемыми ценностями. *То, что ценно только для нас, само по себе*

ничего не стоит. Таков закон литературы. Эти высочайшие состояния, по сути, являются состоянием *отсутствия*, только здесь и встречаются подлинные чудеса, но подобные чудеса никогда не бывают чистыми, я имею в виду, они смешаны с чем-то низким и бесполезным, незначительным либо неспособным выдержать свет извне, или же их просто не удастся ни удержать, ни сохранить. При вспышках восторга становится очевидно — не все то золото, что блестит.

Итак, некоторые мгновения открывают нам глубины, где спрятано то лучшее, что в нас заложено, но в виде частичек, увязших в бесформенной массе, в виде странных, грубо очерченных фрагментов. Значит, нужно отделить эти элементы благородного металла и позаботиться о том, чтобы переплавить их в какую-то драгоценность.

Если взять на себя труд подробно разработать доктрину чистого вдохновения, то выводы окажутся самыми неожиданными. К примеру, мы непременно обнаружили бы, что поэту, который ограничивается лишь передачей того, что получает, открытием для неизвестных читателей того, что сам черпает в неизвестном, вовсе не требуется понимать слова, которые он пишет под таинственную диктовку.

Он никак не воздействует на стихи, источником которых сам не является. Он может оставаться совершенно не вовлеченным в процесс, проявляющийся через него. Это неизбежное следствие заставляет меня думать о том, что прежде приписывалось одержимости бесами. Мы читаем в старинных документах, связанных с допросами обвиняемых в колдовстве, что эти люди часто сами верили, что в них вселился бес; их обвиняли в этом пороке, поскольку, оставаясь неграмотными и необразованными, во время припадков они спорили, возражали или богохульствовали на греческом, латыни и иврите перед своими ошеломленными инквизиторами. (Речь не идет, как мне кажется, о легком методе обучения «латынь без слез».)

Разве от поэта требуется нечто подобное? Разумеется, эмоции, которым присуща мгновенная сила выражения, — это суть поэзии. Но поэт не может ограничиваться задачей постоянно переживать их. Эмоциональные проявления могут быть *чистыми* лишь по воле случая. Они несут с собой раз-

ные примеси, содержат много погрешностей, что в результате может прервать поэтическое развитие и нарушить желанный и продолжительный отклик в чужой душе. Ибо если поэт намерен достичь вершин своего искусства, то стремится лишь вовлечь чью-то чужую душу в божественно долгую собственную гармоничную жизнь, в которой складываются и соизмеряются все формы, а энергии чувства и ритма *отвечают* друг другу.

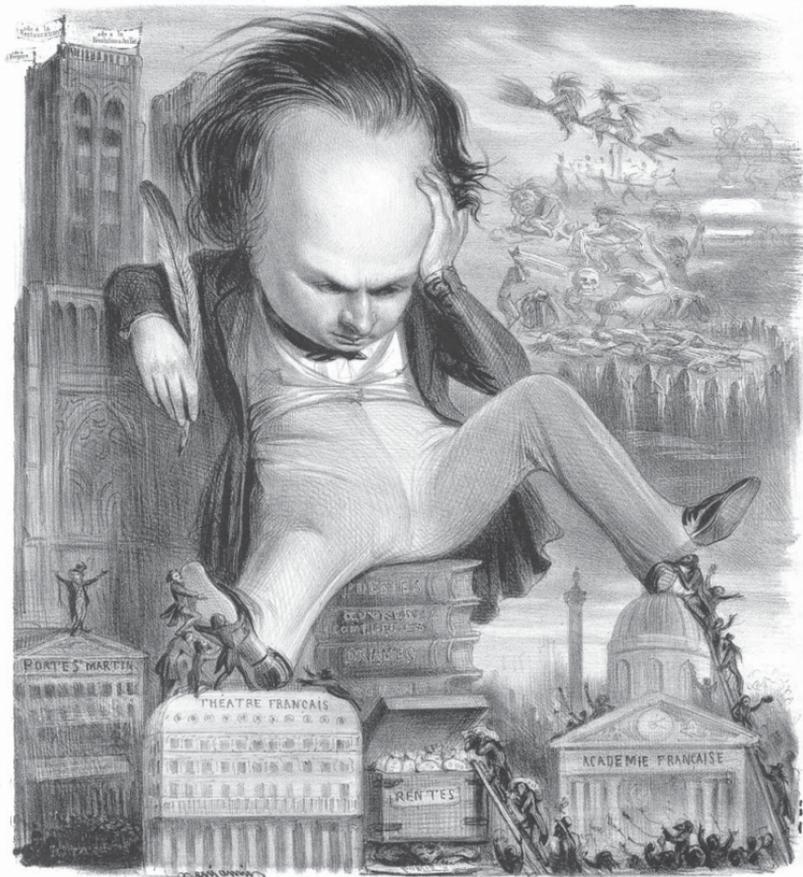
Что же до вдохновения, то оно принадлежит и предназначено читателям, а поэт должен заставить их думать о нем, верить в его силы, должен сделать все от него зависящее, чтобы его совершенное или волнующее творение можно было приписать только богам, ибо нельзя поверить, что оно могло выйти из-под робкого пера человека. Сам объект искусства и принцип мастерства состоят именно в том, чтобы передавать впечатление идеального состояния, когда достигший его человек мог бы мгновенно, без усилий и недочетов, блестяще и гармонично выражать свою природу и наши судьбы.

1927

ВИКТОР ГЮГО, ТВОРЯЩИЙ ФОРМОЙ

Утверждают, что Виктор Гюго умер, причем уже пятьдесят лет назад... Но беспристрастный наблюдатель усомнится в этом. Еще вчера критики готовы были ополчиться на него как на простого смертного. Пытались его уничтожить. А это доказывает, что человек жив. Честно говоря, мне бы хотелось, чтобы он умер, хотя я готов признать, что он не настолько мертв, как говорят и как многие того желали бы.

Если спустя полвека после кончины писатель еще вызывает горячие споры, можно ничуть не беспокоиться за его будущее. Его имя выдержит испытания столетиями: будут чередоваться полосы *неприятия* и *фавора*, моменты почитания и этапы небрежения. В этом условии продолжительности и стабильности славы. А она теперь стала явлением периодическим.



Бенжамен Рубо. Карикатура на Виктора Гюго. Литография. 1841

Именно так один автор возносится в ранг светил на литературном небосклоне, а другой, из числа его соперников, поначалу блиставший ничуть не меньше, пронесится и исчезает с горизонта, как метеор, как яркая однократная вспышка.

Виктор Гюго, метеор 1830 года¹, не прекращал движения и озарял все вокруг вплоть до самой смерти. Можно было

¹ В феврале 1830 г. Гюго ставит на сцене историческую драму «Эрнани», написанную на основе принципов, выдвинутых в предисловии к «Кромвелю». С этого момента Гюго становится общепризнанным вождем романтизма.

задаться вопросом: во что же выльется этот необычайный феномен его известности и воздействия на читателей? Казалось, что сперва время работает против него. Появлялись другие поэты, они создавали новую поэтическую моду и отвечали новым потребностям публики. Со своей стороны, критики и мыслители разного калибра осмеливались нелицеприятно оценивать его гигантский труд. Так что же ожидало его огромную, едва ли не чудовищную славу?

Теперь нам это доподлинно известно. Гюго, ослепительный метеор, освещавший почти целый век своим невиданным сиянием, подвергался опасности, которой не избежали многие, — померкнуть, постепенно угаснуть и окончательно уйти во тьму забвения. Но сегодня он предстает как одна из величайших литературных звезд, Сатурн или Юпитер во Вселенной разума.

Когда творчество писателя достигает такого высочайшего уровня, оно приобретает весьма замечательное свойство — отныне все адресованные ему нападки, бесконечные разоблачения запятнавших его ошибок и изъянов идут ему не в ущерб, а только на пользу. Они не столько вредят его произведениям, сколько укрепляют и как будто обновляют их. Его враги — враги лишь на первый взгляд; на самом деле они безмерно помогают ему привлечь еще больше внимания и вновь победить серьезного и истинного врага любого сочинительства — *забвение*. Итак, стоит однажды преодолеть некий порог, и все усилия, направленные против произведения, лишь добавляют ему устойчивости во вновь обретенной жизни, возвращают к нему всеобщий интерес и в очередной раз вынуждают признать в нем свойство — *редкую долговечность*, против которого бессильны любые замечания, насмешки и даже критический анализ.

Более того, можно утверждать, что в этом случае недостатки, столь же яркие, как само произведение, лишь сильнее подтверждают его красоту и к тому же позволяют критикам легко торжествовать победу, — в конечном итоге произведение от этого только выигрывает.

Но что означает это необычайное свойство редкой долговечности, которое спасает сочинения от полного исчезновения и заставляет ценить их на вес золота? Ведь именно бла-

годаря ему они противостоят действию времени и становятся нетленными?

Вот ответ, в котором я перефразировал великолепную формулировку Мистрала¹: «*Существует только форма*». Как сказал великий провансальский поэт: «Только форма сохраняет творения разума».

Чтобы прояснить это столь простое и глубокое суждение, достаточно заметить, что самая ранняя литература — до появления *письменных* текстов — сохранялась и передавалась лишь действиями живых существ, системой взаимодействия, происходящего между четко артикулированной речью, слухом и памятью; она непременно должна была обладать ритмом, иногда рифмой и всеми словесными средствами, чтобы создать воспоминание о себе самой, удержаться в памяти, отпечататься в уме. Все то, что казалось ценным для сохранения, приобрело поэтическую форму в те времена, когда еще не умели создавать материальных знаков. Под поэтической формой я подразумеваю *ритм, рифму, количество, симметрию фигур, антитезу* — основные характеристики *формы*. Следовательно, *форма* произведения — это набор воспринимаемых знаков, чье физическое воздействие противится любым угрозам разрушения мысли — идет ли речь о невнимании, забвении или просто об интеллектуальной критике. Подобно тому как сила тяжести и ненастье постоянно подвергают испытанию творение архитектора, так время работает против творения писателя. Но время — всего лишь отвлеченное понятие. Именно чередование людей, событий, пристрастий, мод, идей воздействует на произведение и пытается представить его неинтересным, наивным, непонятым, скучным или нелепым. Но из опыта явствует, что все причины забвения, вместе взятые, не способны уничтожить четко выраженную форму. Она одна может постоянно защищать произведение от изменения вкусов и культуры, от новизны и притягательности произведений, созданных позднее другими авторами.

¹ *Фредерик Мистраль* (Frédéric Mistral; 1830–1914) — провансальский поэт и лексикограф. Один из лидеров движения фелибров, созданного с целью возрождения провансальской литературы.

Наконец, с тех пор как форма перестала быть основанием для последнего суда над произведением, произошло смешение ценностей. Разве можно предсказать, кто продержится дольше? Писатель при жизни может быть в огромном почете, вызывать самый живой интерес, оказывать огромное влияние, но его окончательная участь ни в коей мере не зависит от этого отрадного успеха. Бывает и так, что слава, даже вполне заслуженная, теряет весь смысл существования, который зависит лишь от *духа* времени. *Новое* превращается в *старое*; *необычность* копируется и начинает отставать от подделок; *пыл* выражается по-иному; *идеи* широко распространяются, а *нравы* меняются к худшему. Произведение, в какое-то время выделявшееся исключительно своей *новизной*, творческим *пылом*, *значительностью мысли*, может и должно погибнуть. И напротив, если автор сумел придать ему действительную форму, значит он внес вклад в устойчивую природу человека, в структуру и деятельность человеческого организма, в само его бытие. Таким образом, он смог защитить свой труд от переизбытка впечатлений, блужданий мысли, присущей уму подвижности. Но, кроме того, автор, способный внести глубинную мощь в свои сочинения, тем самым свидетельствует и о своей жизненной силе, об особой физической энергии. Жизненная сила, энергия, предполагающие чувственность, изобилие и власть ритмов плоти, неограниченные ресурсы, скрытые в человеке, веру в собственные возможности, упоение их переизбытком — разве не в этом состоит мощь, свойственная гению Виктора Гюго?

Гюго может смело идти на риск — навлекать на себя любые стрелы критики, безбоязненно встречать любые упреки, предоставлять своим противникам бесчисленные аргументы против самого себя, допускать ошибки; у него легко найти много слабостей и огрехов, даже огромных. Но благодаря всему остальному — это лишь пятна на солнце.

Более того, его произведения и слава выдержали самое суровое испытание, которое могло выпасть на их долю. Еще до смерти Гюго другие поэты, наверное менее значительные, но по-своему уникальные, уже издавали сочинения — изящные или неистовые, глубокие или по-новому чарующие, то

есть полные тех свойств, которые неотделимы от Гюго. Казалось бы, эта новизна, признаки совершенства, оригинальности или очарования ослабили и пошатнули поэтическую империю великого человека. Это тем более вероятно, что многие поэты, почти не скрывая этого, «вышли» из него. Мы все прекрасно знаем, что стремление не следовать или не подражать кому-то все же в какой-то мере означает попытку подражать. Зеркало переворачивает то, что в нем отражается.

Однако Гюго существует и по-прежнему необходим. Я нахожу подтверждение этому на собственном неизменном опыте: всякий раз, когда мне (*которого уже сорок пять лет назад и без того пленили чародеи той эпохи*) случается открыть том Гюго и перелистать всего несколько страниц, я неизменно нахожу там строки, от которых долго пребываю в восхищении.

Но нужно в нескольких словах рассказать, как появляется, укрепляется и развивается эта великая поэтическая держава.

В первой половине XIX века форме, важность которой я пытаюсь показать, в целом не придавали никакого значения. Гораздо выше ценились чистота, богатство, изящество языка, музыкальность стиха. Легкость брала верх. Но если легкость лишена божества, она чудовищна. Романтики почти исключительно стремились ответить на первый душевный порыв и передать эмоции, не беря в расчет невосприимчивость читателя, не беспокоясь об условностях формы, о которых я упоминал. Они полагались на вдохновение, напряжение, необычность, на неприкрытую силу чувств и рвались немедленно излить все на бумаге. Их стихи на редкость неровные, лексика расплывчата, образы зачастую слабо обрисованы или традиционны. Огромные ресурсы языка и поэтики им либо неведомы, либо воспринимаются как препятствие их гению. Тут и наивные концепции, и отвратительная вялость. Сегодня мы можем отметить, до какой степени великие поэты — Ламартин, Мюссе, даже сам де Виньи — страдают и будут еще сильнее страдать от подобной небрежности. Именно здесь она легко выявляется, если учесть то, что произошло дальше. Нетрудно заметить, что хотя эти поэты породили бесчисленных подражателей, но не нашлось ни един-

ственного *продолжателя их творчества*, иначе говоря, никто так и не сумел развить их мысли и технику, которыми они, впрочем, не обладали. Им можно было подражать, но учиться у них было нечему.

Гюго возвышается среди них. Он указывает на недостаток слов и деградацию искусства стихосложения — триумф соперников не может этого скрыть от проницательного знатока, каким был Гюго. Нет ничего показательнее, чем его выбор истинных учителей: у римлян — Вергилий и, главное, Гораций. Во Франции он успешнее всего опирается на наследие наших самых значительных и плодовитых писателей, многие из которых недостаточно знамениты и не слишком читаемы, а некоторые — просто неизвестны. Я хочу поговорить о поэтах и прозаиках конца XVI — начала XVII века, чье влияние на Гюго совершенно очевидно; у одного из них, самого забытого из всех, он попросту позаимствовал одну или две страницы. Когда движешься назад от Расина к Ронсару, становится заметно, как обогащается словарь, как жестче и разнообразнее становятся формы. Корнель, дю Бартас¹, д'Обинье — служили Гюго образцами, которые он, несомненно, мысленно сравнивал с Расином. Гюго, как любой настоящий поэт, был превосходным критиком. В критике он опирается на факт, а факт заключается в том, что с юношеских лет слабостям своих противников он противопоставляет возможности искусства, которое будет развивать бесконечным упорным трудом до конца своей творческой жизни.

Да, в Гюго преобладает мастер. В течение шестидесяти лет ежедневно с шести утра и до полудня он был прикован к своему поэтическому станку. Там он шел в наступление и против легкости, и против трудности ремесла, которое постепенно превращал в собственное творение. Представьте себе этого изобретателя за работой. Я говорю «изобретателя», поскольку для него изобретение формы было занятием столь же волнующим и неотложным, как изобретение тем и образов. Начиная с «Од...» и «Восточных мотивов», он, казалось, развлекался, измышляя необычные, иногда барочные типы поэзии.

¹ *Гийом де Салюст, сеньор дю Бартас* (Guillaume de Saluste, seigneur du Bartas; 1544–1590) — французский поэт, гугенот.

Но таким образом он постигал все возможности своего искусства. Мадам Симона¹ может прекрасно продекламировать поэму «Джинны»². Это одно из многочисленных его упражнений, в которых он стремился стать властелином мира, где господствуют глаголы. В этом он в конце концов доходит до предела, впрочем весьма опасного. Ему удается — или только кажется, что удастся, — приемами и уловками риторики разрешить все проблемы, причем не только искусства, но и мысли. Поскольку он умеет описать или, скорее, создать ощущение присутствия всех видимых глазом вещей — неба, бури, цирка Гаварни, титана, — то осмеливается с необычайной, а порой и ошеломляющей вольностью изображать вселенную, Бога, жизнь и смерть. Здесь критикам раздолье. Они с легкостью выуживают образчики нелепого и незрелого в его великолепном александрийском стихе³. Но в своем рвении они, возможно, не видят, что в этой поэтической вселенной сокрыт один из самых глубоких, а иногда и неприятных для них уроков — умение подступиться или, скорее, взять штурмом любые существующие задачи и решить их в двух строках между роскошными, как правило, рифмами. Какими бы ни были на самом деле проблемы, будоражащие ум, какими бы ни были их окончательные решения (когда ему удастся их сформулировать) — это всего лишь сочетания слов, комбинации терминов, все элементы которых покоятся в алфавитном хаосе словаря. Как-то вечером Малларме в шутку сказал мне, что, если существует мировая тайна, ее непременно приберегли бы для «первого Парижа», передовицы «Фигаро»⁴.

¹ *Мадам Симона* (Симона Ле Баржи; Madame Simone, Simone Le Bargy; 1877–1985) — актриса, хозяйка литературного салона и позднее писательница. Ее первый муж — Ле Баржи послужил прообразом для пьесы Ж. Кокто «Равнодушный красавец».

² «Джинны» (1828) — поэма Гюго из сборника «Восточные мотивы».

³ *Александрийский стих* — французский двенадцатисложный стих с цезурой после шестого слога, с обязательными ударениями на шестом и двенадцатом слоге и с обязательным смежным расположением попеременно то двух мужских, то двух женских рифм.

⁴ «Фигаро» («Le Figeo») — французская ежедневная самая популярная газета, основанная в 1826 г. «Первый Париж» — неофициальное название передовой статьи, в которой обсуждается внешняя или внутренняя политика Франции.

Гюго, вероятно, гордился, сам себе в том не признаваясь, что написал или мог бы когда-нибудь написать ее текст...

И если он ее не написал, он написал другие. Этот человек сумел открыть для себя весь словесный мир, попробовать себя во всех жанрах — от оды до сатиры, от пьесы до романа, от критики до риторики. Нет ничего прекраснее, чем наблюдать за его ни с чем не сравнимой способностью выстраивать стихи и слова. Никогда еще ни один человек, владевший нашим языком, не обладал столь виртуозной (возможно, даже чересчур виртуозной) способностью выразить любую мысль в чеканных стихотворных строках. Но все же Гюго достаточно силен, чтобы не злоупотреблять этим. Он может превратить в поэзию все, что ему вздумается. Для него стихотворная форма — это способ придать всему, что угодно, иную, необычную жизнь. Для него не существует неодушевленных предметов. Нет такого отвлеченного понятия, которое он не заставил бы говорить, петь, стенать или грозить, но при этом у него нет ни одного стиха, который не был бы стихом. Ни единого искажения формы. Ибо у него форма — всему госпожа. Стремление создавать форму одолевает его. Эта независимая форма в какой-то мере сильнее его, а он словно одержим поэтическим языком. То, что именуется Мыслью, по странному и поучительному перевертыванию функций становится для него средством, а не целью выражения. Зачастую очевидно, что рождение его поэзии — это умозаключение на основе языковой случайности. Феномен Гюго заслуживает долгих и глубоких размышлений, которые я не способен здесь даже кратко наметить.

Но лучше всего закончить рассказ об этом необыкновенном человеке, просто прислушавшись к его голосу, безусловно, к самым прекрасным стихам, которые он создал, а возможно, которые вообще существуют. Они завершают пьесу, написанную им в семьдесят лет на смерть Теофиля Готье:

Все минет. Минем мы. Всегда, без поворота,
 Все клонится. И век, во всех его лучах,
 Соскальзывает в тень и наш уносит прах.
 О, как теперь шумят из призрачного мрака
 Дубы, поваленные для костра Геракла,

И кони смерти ржут, кусая удила:
 За лучшим из веков хозяйка их пришла.
 Сей век, сей гордый век, смирявший ветер встречный,
 Кончается. Готье, тебя в плеяде вечной
 Приветят Ламартин, Дюма, Мюссе... Поэт,
 Живой воды уж нет. Ключа Отрады нет,
 Как Стикса больше нет. И только жнец проклятый
 Сурово движется к полоске недожатой,
 И серп его свистит. Должно быть, мой черед.
 Давно уже, судьбу читая наперед,
 Я медлю и молчу, готовый к новоселью,
 С улыбкой у могил, в слезах над колыбелью¹.

1935

ИСКУШЕНИЕ (СВЯТОГО) ФЛОБЕРА²

Признаюсь, что питаю слабость к «Искушению святого Антония». Почему бы сразу не заявить во всеуслышание, что ни «Саламбо», ни «Бовари» никогда меня не привлекали: первый роман — из-за своего просвещенного, жестокого и пышного воображения, второй — из-за «подлинности» тщательного воспроизведенной посредственности.

Флобер, как и его эпоха, верил в значимость «исторического документа» и в наблюдение за неприукрашенной действительностью. Но то были ложные идолы. Единственно реальное в искусстве — само искусство.

Флобер — честнейший человек и самый уважаемый среди писателей — не обладал особым изяществом и глубоким умом и потому был беззащитен как перед простой формулой, предложенной реализмом, так и перед наивной уверенностью, основанной на прочтении огромных массивов текстов и на их «критике».

Этот Реализм по моде 1850 года очень плохо отличал точное наблюдение, присущее ученым, от бесстрастной механи-

¹ «К Теофилю Готье» (пер. О. Седаковой).

² Впервые опубликовано в 1942 г. как предисловие к роману Г. Флобера «Искушение святого Антония».



*Гюстав Флобер,
расчленяющий Мадам Бовари.
Карикатура Ашиля Лемота.
1869*

ческой констатации, свойственной обывателю; Флобер их смешивал и, исходя из своих принципов, равно противопоставлял стремлению к украшательству и преувеличению, которые изобличал и порицал в Романтизме. Но «научное» наблюдение предполагает точные методы, способные превратить явления в полезные производные мысли, иначе говоря, вещи должны преобразовываться в числа, а числа — в законы. И напротив, Литература, направленная на мгновенное и непосредственное воздействие, жаждет совсем иной «истины», истины для всех, которая, таким образом, должна совпадать с их взглядами, с тем, что способна выразить разговорная речь. Но если разговорной речью пользуются все на свете, а окружающее воспринимается как данность, как воздух, которым все дышат, то основное притязание любого писателя непременно побуждает его выделиться.

Этот антагонизм между главным требованием Реализма — вниманием к обыденному — и стремлением к неординарности, к личной значимости своего бытия подвигнул

реалистов на совершенствование и поиски стиля. Они выработали артистический стиль. Вносили в изображение самых ординарных, зачастую самых незначительных предметов достойные восхищения качества: изошренность, неподдельный интерес, труд и энергию, не замечая при этом, что нарушают собственные принципы и создают иную «истину», совершенно фантастическую правду собственного изготовления.

И действительно, вульгарнейших персонажей, не способных ни увлечься красками, ни наслаждаться формами предметов, они помещали в такую среду, описание которой требует глаза художника, чувствительного к тому, что ускользает от заурядной личности. Эти крестьяне, эти мелкие буржуа жили и суетились в мире, который они были так же не способны увидеть, как неграмотный — разобрать чей-то почерк.

Если они говорили, то их банальности и несуразности встраивались в отработанную систему изысканной, мелодичной речи, где присутствуют осознание собственной значимости и желание быть отмеченным, а каждое слово взвешено. В результате реализм создавал странное ощущение абсолютно намеренной искусственности.

Одно из наиболее обескураживающих его применений, о котором я только что упоминал, — принимать «на веру» данные, почерпнутые из «исторических документов», относящихся к более или менее отдаленной эпохе, и пытаться на этой письменной основе построить произведение, создающее впечатление «подлинности» того времени. Какое редкое мучение, когда пытаешься представить себе сей огромный труд, направленный на создание вымысла, основанного на иллюзорном фундаменте эрудиции, неизменно уступающей любой фантазии. Всякая фантазия черпает из самого что ни на есть подлинного источника — желания понравиться — и прокладывает путь сквозь скрытую предрасположенность свойственных нам различных форм чувствительности. Обычно выдумывают лишь то, что легко придумывается само по себе и просится быть придуманным. Но вымышленные продукты эрудиции неизбежно порочны по своей природе, поскольку случай, который открывает нам или же прячет от нас тексты; догадка, которая их интерпретирует; перевод, который их переиначивает, — все это примешивается к намере-

нию, интересам, пристрастиям эрудита, не говоря уже о летописце, переписчике, евангелисте и писце. Продукция такого рода — рай для посредника.

Вот что тяготеет над «Саламбо» и тяготит меня при чтении романа. Мне гораздо приятнее читать истории о фантастической, независимой древности, такие как «Царевна Вавилонская»¹ или «Акедиссерил» Вилье², — по крайней мере, они не заставляют помышлять о других книгах.

(Говоря о правдивости в литературе, могу также сослаться на произведения, которые претендуют на «подлинность» наблюдения изнутри. Стендаль похвалялся знанием человеческого сердца, иначе говоря, он его не выдумал. Но то, что нас в нем интересует, — это уже творение Стендаля. И намерение включить его в знание об общей природе человека либо предполагало бы излишне скромные требования к этому знанию, либо вносило бы путаницу, наподобие той, которая возникла бы между непосредственным наслаждением изысканными яствами — творением высокого кулинарного искусства — и бесспорным свидетельством точного и обезличенного химического анализа этого блюда.)

Вполне возможно, что, догадываясь о трудностях, которые вызывает реализм своим вторжением в искусство, и о противоречиях, которые появляются, как только он становится императивом, Флобер замыслил написать «Искушение святого Антония». Это «Искушение» — искушение всей его жизни — было для него противоядием (в чем он сам признается) от скучного писания романов современных нравов и возведе-

¹ Повесть «Царевна Вавилонская» (1768) входит в цикл философских повестей Вольтера. Основная ее идея — человек рожден для счастья, но жизнь устроена несправедливо, и он обречен на страдание.

² *Филипп-Огюст-Маттиас де Вилье де Лиль-Адан* (Jean-Marie-Matthieu-Philippe-Auguste Villiers de l'Isle Adam; 1838–1889) — французский писатель и драматург. В его рассказе «Акедиссерил» описываются кровавые человеческие жертвоприношения в Индии. Жрец ударом ножа вспарывает грудь юноше, вырывает его еще трепещущее сердце и приносит в жертву на алтарь богу плодородия, после чего, под экстатические песни, бросает тело в костер.

ния стилистических памятников провинциальной и буржуазной пошлости.

Его могло тревожить и другое. Я думаю не о картине Брейгеля, которую он видел в 1845 году в палаццо Бальби¹ в Генуе. Эта наивная и затейливая живопись, нагромождение чудовищных деталей: рогатые черти, безобразные твари, чересчур томные дамы — все эти порождения праздного, а порою причудливого воображения, вероятно, пробудили в нем тягу к чертовщине, к описанию немислимых существ — воплощению греха, страха, желания, раскаяния. Но подтолкнуло его к замыслу книги и его воплощению, как мне кажется, чтение «Фауста» Гёте. У «Фауста» и «Искушения» — общие истоки и явная схожесть сюжетов: народный первоисточник, ярмарочная предыстория обеих легенд, которые могли бы складываться «в пару» под общим названием — человек и дьявол. В «Искушении» дьявол обрушивается на веру отшельника, нарушая его ночи тягостными видениями, растлевающими и сладострастными посулами, противоречивыми доктринами и верованиями. Но Фауст уже все прочел, все познал, уже сжег все то, чему можно было поклоняться. Он исчерпал в себе самом то, что Дьявол предлагает или являет в образах Антонию. Сперва в качестве соблазна выбрана первая юношеская любовь (мне это кажется довольно странным). И наконец, после того как Фауст на собственном мефистофельском опыте открывает для себя тщетность политической власти и иллюзорность денег, ему удается в качестве стимула воли к жизни предаться своего рода эстетической страсти, высшей жажде Прекрасного. Фауст ищет то, что могло бы его соблазнить; Антоний пожелал бы вообще не подвергаться искушению.

Кажется, Флобер лишь смутно предчувствовал, какие возможности и перспективы, сколько новых тем сулит сюжет «Искушения» по длинно великому произведению. Одна только скрупулезность и тщательность ссылок показывает, на-

¹ Палаццо Стефано Бальби (или королевский дворец) — историческое здание в центре Генуи, построенное в 1655 г. для семьи Бальби. В 1823 г. его купил Карл Феликс, король Сардинии, и превратил в свою резиденцию.



Жюль Паскин. Испытание св. Антония. Рисунок. 1912

сколько ему не хватало решимости и организованности в композиции, чтобы создавать литературную машину такой мощи.

Он чересчур старался изумить многочисленностью эпизодов, появлением все новых и новых персонажей, переменной мест действия, тем и голосов, и тогда читателю начинает все больше и больше казаться, что его бросили на алтарь какого-то внезапно восставшего хранилища книг, все тома которого хором выкрикивают миллионы слов, а взбунтовавшиеся папки разом изрыгают эстампы и рисунки. «Он начался лишнего» — так говорят об авторе, перефразируя выражение «он выпил лишнего» — о пьяном.

Однако Гёте у Эккермана говорит о своей «Вальпургиевой ночи» следующее:

«Целая толпа мифологических образов... напирает на меня, но я осторожен и отбираю лишь те, что своей наглядностью могут произвести должное впечатление»¹.

¹ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.: Худ. лит-ра, 1981. С. 784. Пер. Н. Манн.

Подобная мудрость несвойственна «Искушению». Флобер был всегда одержим демоном энциклопедических знаний, изгнать которого он пытался, взявшись за написание «Буvara и Пекюше»¹. Чтобы придать значимости своему Антонию, ему недостаточно было перелистать толстые тома, полные сведений из вторых рук, или обратиться к увесистым словарям по типу Бейля², Морери³, Треву⁴ и им подобным. Похоже, он изучил все существующие источники. Он буквально пьянел, заполняя карточки и делая выписки. Но все старания, которых стоили ему вереница фигур и череда формул, преследовавшие по ночам анахорета; все усилия ума, которых требовали от него бесчисленные появления участников этого дьявольского балета, тема богов и божеств, ересиархов, аллегорических чудовищ — все это он отобрал у своего героя, который так и остался несчастной и ничтожной жертвой, затакнутой в центр адского вихря галлюцинаций и миражей.

Нужно признаться, что Антоний не живет полнокровной жизнью.

Его реакции неправдоподобно вялы. Остается лишь поразиться, насколько то, что он созерцает и слышит, не вызывает в нем ни желания, ни потрясения, ни раздражения, ни не-

¹ Последний, незаконченный роман Флобера, «Бувар и Пекюше», опубликованный посмертно в 1881 г., посвящен проблеме, которую писатель ставил еще в «Искушении святого Антония», — несовершенство человеческого разума. «Бувар и Пекюше» посвящен дилетантизму в науке и трагическим последствиям, к которым он может привести.

² «Исторический и критический словарь» (1697) Пьера Бейля (1647–1706) предвосхитил «Энциклопедию» французских просветителей XVIII в. Он оказал большое влияние на развитие антирелигиозных и материалистических идей и на развитие скептицизма в XVIII и XIX вв.

³ «Большой исторический словарь, или Занимательная смесь священной и светской истории» (1674) Луи Морери (1643–1680) после смерти автора был значительно расширен, в таком виде переведен на многие европейские языки и вызвал широкий по тем временам читательский интерес. «Словарь» Морери дал толчок множеству аналогичных энциклопедических изданий в разных странах, составленных на национальных языках, а не на латыни. Словарь Бейля тоже был создан с учетом словаря Морери и в полемике с ним.

⁴ Официальное и неофициальное название универсального словаря французского и латинского языков «Словарь Треву» связано с публикацией нескольких его изданий (1704–1771) в городе Треву (возле Лиона, Франция). Предполагается, что его авторами были монахи-иезуиты.

годования; он не находит ни бранных слов, ни насмешек, ни даже яростной бесконтрольной молитвы, дабы противостоять этому, преследующему его бесчеловечному маскараду, потоку прекрасных, негодующих или святотатственных фраз. Он смертельно пассивен, ничему не поддается и не противится, только ожидает, когда же закончится этот кошмар, и лишь время от времени способен что-то слабо восклицать. Его реплики свидетельствуют о полном его поражении, и очень часто у нас, как и у царицы Савской, возникает желание ущипнуть его, дабы привести в чувство.

(А может быть, именно такой он и есть «настоящий», так похожий на всех остальных людей? А что, если сами мы живем во сне — страшном и совершенно абсурдном, — и как же тогда мы действуем?)

Флобер был словно заморожен частностями в ущерб главному. Его прельщали декорации, контрасты, «курьезные» своей точностью детали, почерпнутые там и сям в малоизвестных и забытых книгах, — другими словами, сам Антоний (но Антоний, не устоявший перед искушением). Флобер потерял свою душу — я имею в виду душу своего замысла, притязавшего на роль шедевра. Он не дал состояться одной из самых прекрасных на свете драм — первоклассному произведению, ожидавшему своего воплощения. Не позаботившись о том, чтобы вдохнуть полнокровную жизнь в своего героя, он пренебрег самой сутью своей темы: не услышал призыва идти вглубь. О чем шла речь? Ни больше ни меньше как представить себе то, что могло бы именоваться физиологией искушения, — вообразить всю основную механику, при которой краски, запахи, холод и тепло, молчание и шум, истинное и ложное, добро и зло играют роль сил, вселившихся в нас в виде неизбежных противоречий. Очевидно, что всякое «искушение» определяется воздействием чего-то видимого или мыслимого, создающего ощущение, что нам его недостает. Возникает потребность, которая прежде отсутствовала или дремала, и вдруг что-то в нас меняется, пробуждаются новые способности, и эта точка предельного возбуждения увлекает за собой все наше естество. У Брейгеля шея чревоугодника

вытягивается, пытаясь дотянуться до похлебки, к ней прикованы его глаза, ее вожделеют ноздри, и уже кажется, что вот-вот все его тело вслед за головой прильнет к объекту вожделения. В природе корень тянется к влаге, верхушка — к солнцу, и растение рождается, колеблясь от одного несоответствия к другому, от притязания к притязанию. Амеба раздувается, направляясь к своей крошечной жертве, повинуется готовности втянуть ее в себя и превратить в иную субстанцию, а затем, смело выпустив свою ложноножку, она снова сжимается. Таков механизм всей живой природы; дьявол, увы, — это сама природа, а искушение — самое очевидное, постоянное и неизбывное условие любой жизни. Жить — означает ежеминутно ощущать недостаток чего-то, меняться, чтобы его получить, и таким образом стремиться вновь испытать какую-то новую потребность. Мы живем неустойчивостью и в неустойчивости: всему виной наша Чувствительность, дьявольская пружина жизни организованных существ. Возможно ли вообразить нечто более необычное или воплотить в произведении нечто более «поэтичное», нежели эта неумолимая сила, которая составляет суть каждого из нас и точно нам соответствует, нами движет, говорит с нами и выговаривается в нас; в зависимости от часа и дня становится то радостью, то болью, то потребностью, то отвращением и надеждой, силой или слабостью, меняет систему ценностей, превращает нас в ангелов или монстров? Я размышляю о разнообразии, о насыщенности, об изменчивости нашей чувственной субстанции, о ее неисчерпаемых скрытых возможностях, о ее бесчисленных составляющих, действиями которых она разрывается на части, обманывает саму себя, множит формы притяжения или отталкивания, создает себе разум, язык, символику, развивает и организует, чтобы строить из них диковинные абстрактные миры. Я ничуть не сомневаюсь, что Флобер осознал, насколько бездонна выбранная им тема, но, похоже, опасался погрузиться в нее слишком глубоко, когда все, что открыто познанию, уже не берется в расчет... Он окончательно потерялся в изобилии книг и легенд, сбился с путеводной мысли — я хочу сказать, что он утратил цельность композиции, ибо она могла держаться лишь на таком Антонии, часть

души которого принадлежала бы дьяволу... Его сочинение остается набором фрагментов и эпизодов, хотя есть среди них и такие, которым уготована вечность. Но каким бы оно ни было, оно внушает мне почтение, и стоит мне раскрыть его — я всегда нахожу основания восхищаться его творцом больше, нежели самим творением.

1942

ПОХВАЛЬНОЕ СЛОВО МАРСЕЛЮ ПРУСТУ

Хотя я едва знаком с одним-единственным томом великих сочинений Марселя Пруста, а само искусство романиста кажется мне непостижимым, но даже по тому немногому из «Поисков утраченного времени», что мне довелось прочесть, я понимаю, какую невероятную утрату понесла сейчас Литература, да и не только Литература — тайное сообщество, которое в каждую эпоху составляют те, кто наделяет его подлинной ценностью.



Жак-Эмиль Блани. Портрет Марселя Пруста. 1891

Впрочем, не прочитай я ни единой строчки этого огромного романа, все мои сомнения рассеялись бы, если б я узнал, что высокое мнение о нем единодушно выразили столь несхожие умы, как Жид и Леон Доде¹. Подобное редкостное совпадение должно быть недалеко от истины. Нам не следует беспокоиться: солнце действительно светит, если все громогласно это утверждают.

Некоторые будут точно и глубоко рассуждать о произведении такой мощи и изящества. Другие обратят внимание на личность человека, его создавшего и стяжавшего славу; я же лишь мельком просмотрел роман много лет назад и потому могу высказать весьма необоснованное суждение, даже недостойное быть перенесенным на бумагу. Это будет только похвальное слово, тленный цветок на вековечной могиле.

*

Как всякий литературный жанр, рожденный из определенного использования речи, роман умеет злоупотреблять непосредственной и ощутимой властью слова, предъявляя нам одну или несколько вымышленных «жизней» и созданных им персонажей; он определяет время и место; нанизывает события исходя из какой-то неясной, более или менее приемлемой причинно-следственной связи.

Если поэзия непосредственно привлекает к участию наш организм и не выходит за пределы пения, то есть упражнения в прямой и непрерывной координации слуха, строения головного аппарата и проявления эмоций, то роман хочет пробудить и поддержать в нас общее и повторяющееся ожидание реальных событий: искусство рассказчика воспроизводит их случайный подбор или установленную последовательность. Тогда как мир поэзии обычно замкнут и заполнен собой, являя в чистом виде совокупность витиеватостей и счастливых языковых находок, мир романа, пусть даже фантастического, связан с миром реальным так же, как оптический обман —

¹ *Леон Доде* (Daudet Leon; 1867–1942) — сын Альфонса Доде, журналист, писатель, член Академии Гонкуров, придерживался монархических взглядов, в годы войны поддерживал правительство Виши.

с осязаемыми предметами, среди которых постоянно перемещается зритель.

Внешняя сторона «жизни» и «истинности» — объект расчета и амбиций романиста — требует подпитки непрерывными *наблюдениями*, иначе говоря, присутствия узнаваемых элементов, которые он включает в свой замысел. Хитросплетение подлинных и произвольно выбранных деталей делает соразмерными реальное существование читателя и мнимое существование персонажей; таким образом, эти симулякры часто обретают жизненную силу, и потому мы мысленно соотносим их с реальными людьми. Сами того не сознавая, мы приписываем им все истинно человеческое, что заложено в нас самих, ибо наша способность жить предполагает и умение наделять жизнью других. И чем они жизненнее, тем значимее становится произведение.

Между романом и естественным изложением хода событий, которые нам довелось наблюдать или о которых мы слышали, не должно быть существенной разницы. Роману не вменяется в обязанность соблюдать симметрию, ритм, фигуры, формы или даже определенную композицию. Один-единственный закон, нарушение которого карается смертью, предполагает, что необходимо, нет, впрочем, просто достаточно, чтобы сюжет увлекал нас и даже *побуждал* двигаться к финалу, способному создать иллюзию, что мы сами глубоко или бурно пережили приключение или приключение, выпавшее на долю вымышленных героев. Замечательно — и это нетрудно доказать на примере популярных романов, — что набор абсолютно незначительных и практически ничемных фактов, приводимых один за другим (поскольку их также легко излагать в любом другом порядке), вызывает неподдельный интерес и создает ощущение жизненности. Отсюда не следует выводить каких-либо заключений, направленных против романа, а можно лишь в какой-то мере осудить саму жизнь, которая оказывается абсолютно реальной совокупностью вещей — бесполезных или вымышленных...

Итак, роман способен вместить все то, к чему призывает и что допускает любое организованное изложение воспоминаний, когда они обращены к прожитому времени и истолко-

ывают его. Это не только портреты, пейзажи и то, что именуют «психологией», но также всевозможные мысли, аллюзии на различные знания. Роман может возбудить и перетряхнуть весь наш ум.

Именно этим роман по форме близок сновидению. Их объединяет любопытное свойство: *они вбирают в себя все отклонения.*

Но со снами принято соотносить поэзию, что мне кажется несколько необдуманном.

В отличие от поэзии, роман поддается *краткому изложению или пересказу*; он не пострадает, если в его персонаже узнается какая-то реальная личность; в нем есть целые куски, которые при желании можно соотнести с действительностью. Роман также может быть *переведен* и ничуть от этого не пострадает. В него можно вносить *изменения*, бесконечно *продолжать* или читать в несколько приемов... Помешать длительности и разнообразию способов прочтения могут лишь свободное время и силы читателя; все допустимые ограничения связаны не с сутью романа, а лишь с намерениями и конкретными решениями писателя.

*

Пруст сполна использовал эти столь простые и широкие возможности. Он не постигал «жизнь» какими-то особыми действиями, он слился с ней, стал подражать ей благодаря обилию связующих нитей, которые любой образ так легко обретал в самой сущности автора. Он возвращал все семена анализа, рассыпанные на его жизненном пути. Каждый фрагмент его текста по-своему интересен. Можно открыть книгу в любом месте; ее жизнеспособность вовсе не зависит от предшествующих страниц и в какой-то мере от *обретенных иллюзий*; она зависит от того, что можно было бы назвать самостоятельной *жизнедеятельностью* ее словесной ткани.

Пруст дробит — и создает ощущение, что может дробить безгранично, другие писатели просто проходят мимо этого.

Мы же на каждом отрезке своей дороги забываем о *потенциальной бесконечности*, которая по сути — лишь свойство накопленных воспоминаний соединяться между собой.

Чтобы продвигаться в своем бытии, следуя происходящему, мы во что бы то ни стало должны отрешиться от неминуемости, присущей нашей глубинной природе. Мы состоим лишь из того, что происходит внутри нас и происходит вопреки возможному. Только одно наше собственное сознание совершенно неисчерпаемо — стоит нам заглянуть внутрь себя, как нас тут же начинает одолевать огромное количество мыслей, причем не вытесняя друг друга и не вырастая одна из другой, а давая возможность умножать скобки... Нельзя помешать нашей душе непрестанно создавать и поглощать свои создания. Она постоянно намечает новые жизни, порождает своих героев и своих монстров, набрасывает теории, начинает сочинять поэмы... Все то, что потеряно или кажется потерянным, все то, чего можно ожидать от себя, — бесценное и не имеющее никакой ценности сокровище, от которого каждый берет то, на что способен, — вероятно, именно это Марсель Пруст называл *Утраченным временем*. Никто или почти никто до сих пор осознанно не пользовался его ресурсами. Это означало — черпать из всего своего существа; именно таким образом он себя растрачивал.

Пруст сумел приспособить всю глубину внутренней, необычайно насыщенной и поразительно отлаженной жизни к постижению узкого социального круга, который хочет и должен быть достаточно *поверхностным*. Ему же удастся создать глубочайший образ этого поверхностного круга.

Стоило ли ему тратить на это столько умственного напряжения? Заслуживал ли сам предмет такого неослабного внимания и скрупулезного подхода? Тут есть над чем поразмыслить.

«Светское общество», как оно само себя именуется, состоит лишь из символических фигур, которые существуют в нем на уровне абстракций. Нужно, чтобы сошлись все условия, чтобы *деньги* могли договориться с *красотой*, *политика* свыклась с *элегантностью*, а *литература* и *родовитость* нашли общий язык и потчевали друг друга чаем. Стоит какой-то новой влиятельной группе добиться признания, как ее посланники тут же начинают появляться на «светских» сборищах, и ход истории легко сводится к последовательному приобщению

представителей этой социальной породы к салонам, охоте, свадьбам и похоронам высшего племени нации.

Поскольку все эти абстракции, о которых я говорил, воплощаются индивидами в их истинном обличье, то в этом небольшом театре неизбежно возникают контрасты и сложности. С другой стороны, подобно тому как банковская купюра — всего лишь кусок бумаги, так и «великосветская» персона представляет собой фидуциарную банкноту¹, правда с живым наполнением. Такое сочетание, как ни странно, весьма способствует замыслу прилежного романиста.

Не следует забывать о том, что наши самые великие писатели почти всегда обращали свои взоры на королевский двор. О городе писались лишь комедии, о деревне — басни. Но очень большое искусство — искусство упрощенных и типических фигур, позволяющих симметрично, словно мелодически, развивать отдельно взятую ситуацию, — связано с существованием условной среды, где изъясняются намеками и не переходят установленных языковых границ; где *казаться* преобладает над *быть* и благородно поработщает его, превращая жизнь в борьбу за самообладание...

*

Нынешнее «светское общество» не так четко организовано, как королевский двор в былые времена. Но от этого оно не теряет своих заслуг, и наверняка благодаря некоей его беспорядочности и любопытным противоречиям создатель де Шарлю и Германтов позаимствовал в нем своих персонажей и перипетии, причем некоторые из них — весьма утонченные. Но в этих глубинах личности Марсель Пруст искал метафизику, без которой не обходится ни одно общество.

Что же до его литературных приемов, то они, несомненно, сочетаются с самой восхитительной нашей традицией. Иногда утверждают, что книги Пруста нелегко читать. Но я бес-

¹ *Фидуциарные деньги* (от лат. *fiducia* — «доверие») — деньги, не обеспеченные золотом или другими металлами. Их номинальная стоимость устанавливается и гарантируется государством вне зависимости от стоимости материала, использованного для их изготовления. Часто фидуциарные деньги функционируют как платежное средство на основе государственных законов, обязывающих принимать их по номиналу.

престанно повторяю, что мы должны благословлять трудных авторов нашего времени. И если они воспитывают читателей, то не только для себя. Они одновременно веряют их Монтеню, Декарту, Боссюэ и некоторым другим, возможно, также достойным прочтения сочинителям. Все эти великие мужи изъясняются абстракциями, рассуждают, доходят до самой сути; одной-единственной фразой они способны обрисовать квинтэссенцию законченной мысли. Они не опасаются читателя, не считаются ни с его, ни с собственными усилиями. Еще немного — и мы перестанем их понимать.

1923

Я ГОВОРИЛ ПОРОЙ СТЕФАНУ МАЛЛАРМЕ...¹

Я говорил порой Стефану Малларме: «Одни вас порицают, другие высмеивают. Вы вызываете и раздражение, и жалость. Газетный писака отпускает плоские шуточки на ваш счет, а ваши друзья лишь качают головой...

Но знаете ли вы, ощущаете ли, что в любом французском городе найдется никому не известный юноша, готовый отдать себя на заклятие ради вас и ваших стихов?

Вы — его гордость, его тайна, его порок. Он живет затворником, отдаваясь своей неразделенной любви, посвященный в тайну вашего творчества, которое непросто отыскать, услышать, отстоять...»

Разумеется, я думал об этих немногих, причисляя к ним и себя самого, о тех, в чьих сердцах он пребывает постоянно — полновластный и единственный; я видел, как в нас рождается готовая принести себя ему в дар его подлинная слава, скрытая ото всех и отнюдь не лучезарная; слава ревнивая и очень личная, замешанная скорее на преодолении непохожести и неприятия, чем на немедленном признании некоего чуда и всеобщем восхищении.

¹ Впервые опубликовано в 1931 г. как предисловие к сборнику стихов Стефана Малларме с иллюстрациями Берты Моризо.



Поль Гоген. Портрет Стефана Малларме. Литография. 1891

Но сам он, с его обращенным в себя взглядом — из породы тех, кто не способен ждать и черпает упоение лишь в самом себе, — только молчал.

Достигшим пределов глубины отказано в самолюбовании, взращенном чужим восхищением, ибо они — воплощенная убежденность в том, что никто иной не способен постичь ни того, чего сами они требуют от своей сущности, ни того, чего

ожидают от своего демона. Нам они являют лишь подлежащее изытью: отбросы, обломки, забавы их тайного времяпровождения.

Совершенство и нарочитая странность их редких сочинений вызывали у нас совсем иное представление об их авторе, полностью отличное от того, что мы обыкновенно воображаем о поэтах, даже значительных.

Его ни с чем не сравнимое творчество захватывало с первых строк, зачаровывало слух, взывало к озвучанию голосом и подчиняло себе весь речевой аппарат необходимостью упорядочения слогов, вызванной силой большого искусства; но его творчество сразу же озадачивало, приводило в замешательство, не всегда поддавалось *пониманию*. Противясь мгновенному переходу речи в мысль, оно зачастую требовало от читателя значительных умственных усилий и внимательного повторного обращения к тексту: требование опасное, а подчас и губительное.

Легкость чтения стала в литературе правилом с тех пор, как воцарилась всеобщая спешка и появились газеты, которые провоцируют или подпитывают эту тенденцию. Все стремятся читать лишь то, что могли бы написать сами.

Впрочем, поскольку задача литературы — развлечь читателя или помочь ему *скоротать время*, не требуйте от нее лишних усилий, не взывайте к проявлению воли: здесь господствует убеждение — возможно, наивное, — что удовольствие и усердие несовместимы.

Что касается меня, то должен признаться, что я практически ничего не усваиваю из книги, если она читается гладко.

Требовать от читателя, чтобы он напрягал ум, добиваясь полного понимания лишь ценой мучительных усилий; настаивать на том, чтобы, выйдя из свойственной ему пассивности, он разделил с вами роль творца, означало бы посягнуть на привычки, леность и неспособность к мышлению.

Исчезает искусство чтения на досуге, в уединении, чтения осмысленного и внимательного, которое прежде вознаграждало творческие муки и усердие писателя сосредоточен-

ностью и упорством того же свойства; ныне это искусство обречено. Читатель былых времен, привыкший с ранних лет преодолевать трудности в сочинениях Тацита и Фукидида, не глотать строчки и не пытаться угадать их значение, не пропускать предложения или целые страницы, едва уловив их общий смысл, сулил автору партнера, ради которого стоило взвешивать слова и четко выстраивать мысли. Политика и романы уничтожили такого читателя. Погоня за мгновенными эффектами и неременной развлекательностью лишила язык всякой изысканности, а чтение — напряженного неторопливого взгляда. Отныне стоит глазу лишь слегка отведать преступление, «катастрофу», как он тут же переключается на что-то другое. Интеллект теряется среди нагромождения ошеломляющих образов, отдаваясь поразительным эффектам беззакония. Если за эталон взято сновидение (или просто воспоминание), то длительность, мысль подменяются чем-то мгновенным.

Итак, тот, кого не отпугнули сложные тексты Малларме, сам того не замечая, возвращался на стезю чтения. Желание отыскать в них смысл, достойный их восхитительной формы и мук творчества, вложенных в эти бесценные словесные конструкции, неизменно позволяло соединить направленную работу ума и комбинаторных усилий с поэтическим наслаждением. И таким образом, синтаксис — иначе говоря, расчет — возвращался в ряды муз.

Как это далеко от «романтического»! Романтизм возвестил уничтожение рабства «Я». Сущность романтизма — в устранении *последовательного мышления*, одного из проявлений такого рабства; тем самым он потворствовал развитию описательной литературы. Описательность избавляет от всякой взаимосвязи, принимает все, что воспринимает взгляд, позволяет ежеминутно вводить новые условия. В конечном счете усилия писателя, сосредоточенные именно на отдельном мгновении, переносятся на эпитеты, контрасты в деталях, на легкорасчленимые «эффекты». То время походило на процесс огранки драгоценных камней.

Несомненно, Малларме старался сохранить красоты литературной материи, поднимая свое искусство до уровня кон-

струирования. Чем дальше продвигался он в своих размышлениях, тем явственнее проступал в его творчестве четкий рисунок абстрактной мысли.

Более того, смельчак, предложивший читателю эти магические загадки, привнеся в искусство радовать или воздействовать словом такой сплав сложности и изящества, должен был обладать силой, верой, презрением к расхожим чувствам, аскетизмом, которые не имели равных в Литературе и затмевали любые не столь превосходные произведения и не столь бескомпромиссно чистые замыслы — иначе говоря, *почти все*.

Эта продуманная и необходимая поэзия, настолько тщательно отделанная, насколько позволяло абсолютное требование мелодичности звучания, оказывала поразительное воздействие на избранных, которых отнюдь не тяготит их собственный узкий круг. Широкие массы радуются своей многочисленности: они довольны, когда бессознательно приходят к единому мнению, чувствуют свою схожесть, ободряются взаимным присутствием, утверждают и множатся в сознании личной «правоты», подобно тому как живые существа, прижимаясь телами, согревают друг друга, передавая тепло.

А узкий круг состоит из личностей достаточно разобщенных. Им претит схожесть, словно лишаящая существование всякого смысла. *К чему мне собственное «я»* (думают они, сами того не сознавая), *если его можно воспроизводить в бесконечном количестве копий?*

Они мечтают уподобиться сущностям и идеям, каждая из которых по-своему единственна. Во всяком случае, они жаждут, по меньшей мере, занять свое, только им отведенное в этом мире место.

Творчество Малларме, требующее от каждого читателя индивидуального восприятия, призывало, притягивало, покоряя один за другим, лишь отдельные умы, единодушно избегающие одинаковости. Все то, что обычно импонирует большинству, было устранено из его творчества. Ни красноречия, ни занимательности, ни морализаторства, ни глубокомыслия; полное отсутствие острых тем или шаблонных форм; ничего «чересчур человеческого», от чего страдает столько стихов;

неизменно неожиданная манера выражения; язык, чуждый повторов, пустой бессмыслицы стихийного лиризма и легко-весных оборотов; то и дело проверяющий себя на мелодичность и отвечающий условным нормам, чья цель *постоянно* препятствовать любому умалению в сторону прозы... Вот отдельные негативные свойства, внушавшие нам излишнюю чувствительность к избытым приемам, неудачным оборотам, нелепостям, напыщенности, коими, увы, в избытке страдают все поэты, ибо берутся за дело столь дерзкое и, возможно, столь безрассудное, что принимаются за него как боги, а завершают — убого.

К чему же мы стремимся? Бесспорно, хотим произвести сильное и на какое-то время устойчивое впечатление, будто между воспринимаемой формой речи и ее *мысленным эквивалентом* существует некое, я бы сказал, мистическое единение, гармония, благодаря которым мы приобщаемся к миру, полностью отличному от иного — того, где слова и действия соответствуют друг другу. Подобно тому как мир чистых звуков, столь легко различимых на слух, был отделен от мира шумов, чтобы в противовес ему составить совершенную музыкальную систему, так и поэтическое сознание хотело бы воздействовать на язык в неизменной надежде извлечь из этого совместного продукта практики и статистики те редкостные элементы, из которых оно сможет создавать произведения — изумительные и полностью понятные.

Но это означает требовать чуда. Нам прекрасно известно, что редкие совпадения наших идей с сочетаниями звуков, поочередно их вызывающих, чаще всего произвольны или случайны. Но поскольку время от времени нам удается наблюдать, высоко оценивать и добиваться отдельных великолепных эффектов, то мы предаемся иллюзии, что изредка способны создать цельное стройное произведение без недостатков и изъянов, используя счастливые находки и благоприятные случайности. Но сотни дивных мгновений еще не составляют стихотворения, этого безостановочного нарастания и своего рода фигуры во времени; напротив, естественный поэтический факт — всего лишь исключительное событие в хаосе образов и звуков, достигающих нашего сознания. Таким образом, в нашем искусстве требуется особое терпе-

ние, упорство и изобретательность, если мы стремимся создать произведение, которое выглядело бы как цепочка таких счастливых и удачно соединенных между собой озарений. А если мы еще притязаем на то, чтобы наше стихотворение воспламеняло души очарованием ритмов, тембров и образов, дабы выстоять и дать ответ на вопрошания мысли, то мы тут же оказываемся втянуты в безрассуднейшую игру.

Уже на исходе юности Малларме, мучимый ясным осознанием этих противоречивых условностей, постоянно ощущал, как неимоверно сложно совместить в работе свое представление об абсолютной поэзии с неизменными изяществом и строгостью исполнения. Всякий раз ему мешало либо его дарование, либо его мысль. Он изнурял себя, стараясь соединить протяженность времени и краткость мгновения, — таковы страдания любого художника, глубоко мыслящего о своем искусстве.

Следовательно, писать он мог очень немного; но стоило нам отведать даже эту малость, как она отбивала вкус ко всякой другой поэзии.

Помнится, как в девятнадцать лет, когда судьба подбросила мне несколько отрывков из «Иродиады» и стихотворения «Цветы» и «Лебедь», я почти перестал воспринимать Гюго и Бодлера. Я наконец познал безоговорочную красоту, которую бессознательно ожидал. Здесь все строилось на чарующей мощи языка.

Я тогда отправился в путешествие к далекому морю, не выпуская из рук столь драгоценные, недавно обретенные тексты; меня больше не волновало ни палящее солнце, ни ослепительная красота дороги, ни лазурь, ни благоухание опаленных трав — так глубоко потрясли и захватили меня эти невероятные стихи.

Временами своим необычным, диковинно певучим и словно *завораживающим* сближением слов: музыкальными раскатами стиха, его странной насыщенностью — этот наименее *простой* из всех поэтов создавал представление о самом могущественном в изначальной поэзии — ее *магической формуле*. Возможно, утонченный анализ собственного искусства привел его к некой доктрине и какому-то синтезу закли- нания.

Долго считалось, что некоторые словосочетания способны обладать в большей степени силой, нежели очевидным смыслом; что они более понятны, если отнесены к каким-то вещам, нежели к людям; к камню и водам, хищникам и богам, скрытым сокровищам, к энергии и движущей силе жизни, нежели к мыслящей душе; что они яснее Духам, нежели нашему духу. Иногда сама смерть отступала перед зарифмованными заговорами, и могила отпускала призрака. Нет ничего древнее, как, впрочем, и ничего *естественнее*, чем вера во власть слова, воздействующего, как полагали, не столько своей *меновою стоимостью*, сколько неким отзвуком, который оно вызывает в самой природе вещей.

Сила воздействия «чар» состояла не в смысле, соотнесенном со словами, а скорее в их звучании и необычности формы. Даже их *непонятность* была крайне значима.

То, что поют или произносят в самые торжественные или решающие моменты жизни; изрекают во время литургии; шепчут или стонут в порыве страсти; то, что говорят, утешая ребенка или обездоленного, и что подтверждает истинность клятвы, — все эти слова нельзя ни выразить в четко сформулированных мыслях, ни отделить от определенного тона и строя, иначе они тут же становятся бессмысленными и напрасными. Во всех этих случаях интонация и звучание *голоса* важнее их смысловой нагрузки: они скорее обращены к нашей жизни, нежели к разуму, — я хочу сказать, что слова эти в большей мере призывают нас *меняться*, чем побуждают *понимать*.

Никто из современных писателей не отважился, подобно этому поэту, настолько отделить значение слова от легкости его восприятия. Никто так осознанно не различал два воздействия вербального высказывания: передать факт и вызвать эмоции. Поэзия — это *компромисс* или некое соотношение этих двух функций...

Никто также не дерзнул выразить тайну сущего через тайну языка.

Как не признать, что человек — это источник, первопричина всех тайн, ведь всякий предмет, всякое существо, всякое мгновение непостижимы; наша жизнь, поступки и чувства

необъяснимы; все, что мы видим, не поддается разгадке — стоит только нашему уму на чем-то задержаться, как он уже не дает ответов, а сам начинает вопрошать.

Можно, конечно, отвергать это мнение, признавать в языке лишь посредника: одному передается то, что ясно другому, — такая позиция означает, что мы приемлем и в себе, и в остальных лишь доставшееся нам без всяких усилий. Впрочем, нельзя отрицать, что, во-первых, разница в уровне интеллекта вносит значительную неопределенность в суждения о ясности; во-вторых, если в речи что-то непонятно, то либо беспомощен сам говорящий, либо тому виной обсуждаемые темы: природа не давала нам зарок являть лишь то, что может быть выражено простыми языковыми средствами; и, наконец, ни религия, ни эмоции не обходятся без «иррациональных» выражений. Добавлю, что безупречная передача мыслей — химера, и полное превращение слова в мысль влечет за собой полное разрушение его формы. Приходится выбирать: то ли свести язык к исключительно передаточной функции некой системы сигналов, то ли страдать оттого, что некоторые люди используют свойства восприятия речи, усиливая *возможные* эффекты, формальные и мелодические сочетания, что подчас вызывает удивление или требует умственных усилий. Никто не обязан никого читать.

Эти свойства восприятия языка, в свою очередь, удивительным образом связаны с памятью. Различные сочетания слогов, ударений и ритма речи, которые мы создаем, очень по-разному усваиваются нашей памятью, как, впрочем, и передаются голосом. Можно сказать, что одни из них гораздо *ближе*, чем другие, загадочной природе нашей памяти: каждая комбинация зависит от возможности ее точного воспроизведения, связанного с фонетическим рисунком.

Инстинкт этого мнемонического достоинства формы был, вероятно, чрезвычайно развит у Малларме, стихи которого так легко задерживаются в памяти.

Я только что упомянул *память* и *магию*.

Ибо поэзия, несомненно, относится к какому-то состоянию, присущему человеку, прежде чем он освоил письмо и обрел критическое мышление. Поэтому во всяком истинном

поэте я угадываю *древнейшего человека*: он еще пьет из родников языка; изобретает «стихи», подобно тому как наделенные особым даром первобытные люди, должно быть, создавали «слова» — или же прообразы слов.

Мне кажется, что любой поэтический дар, будь он скромным или значительным, свидетельствует об определенном благородстве, которое можно доказать не архивными документами, удостоверяющими линию родства, а истинной, видимой глазу старинной манерой воспринимать чувства и отзываться на них. Поэты, достойные этого высокого имени, воплощают среди нас новых Амфиона¹ и Орфея.

Но это всего лишь фантазии; я бы и не помыслил об этой прерывающейся аристократической линии, если бы, говоря о Стефане Малларме, мог бы умолчать о его неизменно возвышенной и полной достоинства жизненной позиции, его умении претерпевать треволения жизни. И хотя его положение в мире, где думают лишь о еде, наживе и бумагомарании, было достаточно скромным, он заставлял нас размышлять об этих полуцарях-полужрецах — полуреальных и полумифических, — благодаря которым мы имеем право надеяться, что мы не во всем подобны животным.

Нет ничего «благороднее», чем выражение лица, взгляд, улыбка и минуты безмолвия Малларме, полностью подчиненного тайной и высокой цели. Все в нем было подвластно какому-то продуманному и высокому принципу. Поступки, жесты, разговор, пусть даже безыскусный, самые незначительные его вымыслы, изящная безделица, короткие стихотворения, сочиненные на случай (где он непреднамеренно являл самое редкое и замысловатое свое мастерство), — все подразумевало чистоту, все, казалось, было созвучно с глубочайшей нотой бытия, ощущением своей уникальности и неповторимости существования.

И само собой подразумевалось, что его удовлетворяло лишь совершенство.

¹ *Амфион* — в древнегреческой мифологии царь Фив, сын Зевса и Антиопы, брат-близнец Зефа, прославился как музыкант — к четырем струнам лиры добавил три. Согласно легенде, он привлекал своим пением даже камни и зверей.

Тридцать с чем-то лет он был очевидцем или мучеником идеи совершенства.

Ныне эта одержимость разума почти не требует жертв. Отказ от длительности — свойство мировой эпохи. В наши дни никто больше не пытается создавать произведения, требующие неограниченного времени либо рассчитанные на века. Наступила эпоха проходного: отныне невозможно возвращать плоды созерцания, которые кажутся неисчерпаемыми для души и бесконечно ее увлекают. Время неожиданно — вот современная единица времяисчисления.

Но тщательность выбора стоит целой жизни. И упорный отказ от всех преимуществ, даруемых доступностью, от всех эффектов, потворствующих слабостям читателя, его торопливости, легковесности и наивности, может незаметно привести к тому, что станешь для него недоступным. Тот, кто чрезмерно труден для себя самого, подвержен опасности стать таковым для других. Скажем, автор, который в одном произведении изо всех сил пытается заворожить читателя — что неотъемлемо от поэзии — и одновременно внести туда драгоценную субстанцию мысли, чтобы ум мог к ней возвращаться и охотно на ней задерживаться, уменьшает шансы не только завершить свой труд, но и быть прочитанным.

Когда трудности чтения преодолевались и начинала действовать магия слова, совершенство исполнения ощущалось еще сильнее. И объяснить это можно было лишь какой-то ни с чем не сравнимой причиной. Стоило погрузиться в изысканную игру ума, изобретательность формы и тщательно выстроенную глубину текстов Малларме, вплоть до самых коротких его набросков, как пред нами мысленно возникал их источник — чудесно одинокий, неповторимый внутренний герой. Это вовсе не означает, что нельзя было вообразить или не признать, что существуют поэты более мощные в своем *творчестве*; но только сочинения и позиция Малларме свидетельствовали о его уникальной волевой и духовной организации.

Лишь немногие великие художники вызывают в нас непреодолимый интерес к их сокровенной и подлинной мысли. Мы предчувствуем, что знаем ее, как знали ее сперва

они сами, то вряд ли стали бы сильнее любить их произведения и лучше понимать их. Мы подозреваем, что они всего лишь описывают нам события или состояния, которые привлекли или потрясли их на какое-то короткое мгновение, точно так же как это затем произойдет с нами, но уже *из вторых рук*. Они не больше нашего знают о том недостижимом для нас, которое сами создают.

Но у этого автора неизменно угадывается стройная система мысли, постоянно обращенной к поэзии, которую он рассматривал, совершенствовал и переосмысливал как *бесконечное по сути творчество*. Законченные или создаваемые произведения были для него лишь отрывками, эскизами, черновыми заготовками, а Поэзия — несомненно неким общим и недостижимым пределом, к которому тяготеют все поэтические опусы, как, впрочем, и все искусства. Осознав это чрезвычайно рано, он усердно подавлял и улучшал в себе заурядного поэта, каким родился. Он отыскал и познал принцип желанья, порождающий поэтический акт, обозначил и выделил его чистый элемент — и превратился в *виртуоза этого искусства чистоты*, который учится безупречно играть на струнах собственной души.

Я не отвергаю виртуоза — человека, наделенного большими возможностями. Существует некое предубеждение, *инстинктивная неприязнь* к нему, вызванная смутными, но заманчивыми представлениями, которые порождаются в общественном сознании такими бессмысленными понятиями, как «творчество», «вдохновение» и «гений».

Это общепринятое и непосредственное восприятие современниками и поэзии, и всех волнующих и поразительных производных разума легко свести к следующему: *все самые восхитительные творения зависят лишь от минутного состояния их создателя*, а состояние это ему так же неподвластно, как нам — наши сны или приключения, простой пересказ которых самой заурядной личностью может иногда взволновать слушателей. Таким образом, самая высшая точка человеческого существа — самая от него отдаленная, иначе говоря, самая для него непредвиденная.

Мнение это не совсем неверное и тем самым опасное. Опасно противопоставлять озарения, сверхъестественные

силы и свидетельства благорасположения стремлению к постоянству в результатах, обретению неизменной творческой энергии посредством строгих рассуждений, последовательной и тщательной работы, точных наблюдений и коррекций. Это означает, что мы высоко ценим исключительное скорее из-за удивления, которое оно способно вызвать, нежели из-за присущих ему свойств. Это также говорит о наивном и восторженном преклонении перед чудесным — оно захватывает и чарует умы.

Но человек, который сам себе служит эталоном и переделывает себя согласно собственному пониманию, кажется мне произведением высшего порядка, волнующим меня сильнее других. Самым прекрасным приложением сил рода человеческого является претворение хаоса в порядок, дарованного шанса — в способность; это и есть истинное чудо.

Мне нравится, когда художник не дает спуска своему гению. Если «гений» не способен пойти против самого себя, то, на мой взгляд, это всего-навсего врожденная виртуозность, переменчивая и непостоянная. Произведения, созданные только благодаря ей, как бы построены из золота и из грязи: время не щадит блеска и буйства деталей и скоро обращает их в прах; от собрания стихов остается лишь несколько строк. Именно так постепенно исчезло само понятие стиха.

Тем не менее проблемы, достойные подлинно высоких умов и позволяющие им почувствовать и проявить все свои способности к совершенствованию, возникают, только когда полностью достигнуто и освоено владение всеми доступными средствами. Цель самых высоких изысканий — построить какое-то сооружение или необходимую систему, исходя при этом из понятия свободы. Но эта свобода — не что иное, как растущее ощущение уверенности во владении всеми возможностями. Интуитивные порывы, побуждающие нас к творчеству, складываются независимо от наших возможностей к исполнению: в этом их порок и их достоинство. Но опыт мало-помалу приучает нас задумывать лишь то, что мы способны осуществить. Он действует неощутимо, помогая нам точно рассчитывать честолюбивые устремления и действия. Многие

довольствуются этим постоянным и умеренным совершенством. Но есть и такие, у кого развитие языковых средств заходит так далеко и к тому же настолько отождествляется с их интеллектуальными способностями, что им удается «мыслить» и «создавать», исходя из самих средств. Музыка выводится из свойств звука, архитектура — из материала и воздействия физических сил, литература — из владения языком, его особой роли и свойственных ему изменений, — одним словом, реальная составляющая в искусстве обуславливает воображаемую; потенциальное действие создает свой объект; мои возможности разъясняют мне мои желания, предлагая полностью неожиданные, но вполне осуществимые перспективы. Таково следствие достигнутой и превзойденной виртуозности. История современной геометрии дает прекрасные тому примеры.

У Малларме слияние «поэтической» мысли с властью над словом и тщательное исследование на собственном примере их взаимосвязей привели к созданию своеобразной системы — к сожалению, известной нам лишь своей общей направленностью.

Бывало, глядясь в открытый им восхитительный механизм какого-то поэтического фрагмента, я говорил себе: похоже, он сумел мысленно охватить весь словарь нашего языка. Своеобразная книга, написанная им об английской лексике¹, наводит на мысль, что он исследовал и французскую и размышлял о ней.

Не следует думать, что филология исчерпывает все проблемы, которые могут возникнуть в языке. Ни физика, ни физиология не мешают живописцу или музыканту иметь собственные суждения о красках и звуках, хотя и не освобождают от подобной необходимости. Работа над новыми произведениями ставит множество вопросов, требует методов классификации и оценки, которые в результате помогают художнику выработать подлинное, но сугубо личное представление, целую науку, своего рода неотчуждаемый капитал. Маллар-

¹ «Les mots anglais» («Английские слова», 1877). Малларме преподавал английский язык с 1864 по 1894 г.

ме создал для себя некую науку из *собственных* слов. Нельзя усомниться в том, что он продумал их формы, исследовал внутреннее пространство, в котором они появляются то в виде *причин*, то в виде *следствий*, определил то, что можно назвать их *поэтическим весом*; ясно и другое — благодаря этой бесконечно тщательной и ювелирной работе слова незаметно, незримо, *силой* авторского разума выстраивались в систему, следуя таинственному закону его глубинного восприятия.

Могу вообразить себе его ожидание: душа устремлена к *созвучиям*, к единственно верному слову в этом мире слов, напрасно пытаюсь уловить все связи и отголоски, порожденные рвущейся к выражению мыслью...

«Я говорю: ЦВЕТОК...» — напишет он¹.

В этом царстве языка большинство людей слепы; они глухи к словам, которыми изъясняются. Для них это только средства, а высказывания — всего лишь *кратчайший путь*: этот минимум определяет чисто утилитарное использование речи. Быть понятым, понимать — вот те границы практического, иначе говоря, условного языка, которые сжимаются все теснее и теснее. Даже сами писатели обращают внимание на термины и формы, лишь когда возникает какая-то конкретная трудность — необходимость выбора или создания особого эффекта. Таков эмпиризм современников. Вот уже сто с лишним лет можно быть «великим писателем» и пренебрегать фигурами речи. Иначе говоря, видеть в ней какое-то ничтожное средство, посредника, без которого «разум» предпочел бы обойтись. Насколько далеко это мнение от взглядов Античности!

Вот почему Стендаль отнюдь не язычник. Он избегает формы, числа, ритма, фигур и защищает от них прилежным чтением Кодекса Наполеона². Итак, если признать, что истинная природа человека скорее проявляется в его поступках, а не

¹ См. эссе Малларме «Variations sur un sujet» («Вариации на одну тему») // *St. Mallarmé. Œuvres complètes*. Paris, 1945. P. 368.

² *Кодекс Наполеона* (1804) — свод унифицированных (гражданских) законов, действующих на всей территории Франции. В работе кодификационной комиссии активное участие принял Наполеон.

в мыслях и речениях, Стендаль может сколь угодно прикрываться сенсуализмом и считать себя последователем Кондильяка¹, но он полностью «духовен» в языке и исповедует эстетику аскетизма.

Однако поэзия — язычница; она настоятельно требует, чтобы душа была наделена телом: нет ни *смысла*, ни *идеи*, которые не являлись бы результатом *действия* какой-то *заметной* фигуры, построенной на тембрах, длительностях и акцентах.

Мало-помалу язык поэта и его «я» приходят в сближение, совсем иначе чем у других людей, которым в языке безразлично или не заметно то, что наиболее важно для поэта. Их совершенно не занимает какая-то словесная оплошность, хотя мы считаем, что от нее зависит судьба стихотворения. Легковерные, приверженные абстракциям, они противопоставляют *сущность* *форме*, что имеет смысл лишь в практическом мире, где происходит непрерывный обмен слов на действия, а действий на слова. Им не важно, что *то, что они именуют сущностью*, — *всего лишь нечистая*, то есть *смешанная, форма*. Наша *сущность* состоит из беспорядочных случайностей и видимостей: ощущений, всяческих образов, порывов, отдельных слов, обрывков фраз... Но чтобы передать все, что требует передачи и *стремится* вырваться из этого хаоса, все эти столь разнородные элементы должны быть представлены в единой системе языка и образовать какое-то высказывание. Такое преобразование внутренних случаев в формулы, составленные из знаков одного свойства — *равноусловных*, — мож-

¹ *Этьенн Бонно де Кондильяк* (Condillac Étienne Bonnot de; 1715–1780) — деятель французского Просвещения. Согласно Кондильяку, рефлексия так же приобретает в опыте, как и ощущение. Все явления восприятия, внимания, суждения, акты воли сводимы к ощущениям. Широко известен его пример со статуей: вообразим себе статую, которая последовательно наделяется различными способностями ощущения — обонянием, слухом, вкусом, зрением, осязанием. Одновременно она будет наделяться и всеми интеллектуальными функциями, будет обладать способностью к восприятию впечатлений. Таким образом, основная задача, которую Кондильяк ставил перед собой, — это показать, как все наши знания и все способности происходят из чувств, точнее, из ощущений. Свою гносеологию он называл «теорией ощущений».

но рассматривать как переход от *менее чистой* формы или образа к *более чистой* форме.

Но поскольку *данный* нам и усвоенный с детства язык по происхождению статистический и обыденный, то в целом он малопригоден для выражения мысли, далеко отстоящей от практического применения: он не подходит для целей более глубоких или более точных, нежели те, которые определяют наши каждодневные действия. Отсюда возникают специализированные языки, и среди них — литературный. Мы видим, как в литературе всех стран рано или поздно появляется *элитарный язык*, порою весьма далекий от обиходного, но, как правило, литературный язык складывается именно на основе последнего, в нем черпает слова, фигуры речи и обороты, наиболее подходящие для тех результатов, к которым стремится писатель-беллетрист. Бывает и так, что авторы создают свой собственный, индивидуальный язык.

Поэт прибегает одновременно к языку повседневному, который подходит ему, лишь когда понятен читателю и тем самым является языком переходным, и к языку совершенно противоположного свойства (так отличны один от другого ухоженный сад, где растут отборные сорта растений, и невозделанная пустошь, на которой соседствуют случайные сорняки, а человек отбирает и извлекает оттуда все лучшее, чтобы культивировать на благодатной почве).

Быть может, поэта характеризует соотношение между этими двумя языками: первым — естественным, вторым — очищенным и отшлифованным для узкого пользования? Вот прекрасный пример — два поэта одной эпохи и одной среды. Один — Верлен, который осмелился сочетать в своих стихах банальные формы и разговорные выражения с весьма изысканной поэтикой парнасцев¹ и в результате выработал особый стиль, даже снискавший определенный успех, но отличавшийся некой беззастенчивой языковой неряшливостью. Другой — Малларме, который создал почти полностью собственный язык, тщательно отбирая слова и изобретая или переделывая речевые обороты; при этом он неизменно отвергал простые

¹ См. примеч. к с. 198.

решения, которые подсказывал ему язык толпы. И это было не что иное, как стремление защитить себя — даже в мелочах и элементарных проявлениях духовной жизни — от *автоматизма*.

Малларме постиг язык так, словно сам его придумал. Этот столь трудный для понимания писатель настолько тонко разобрался в механизме восприятия и системе взаимодействия, что сумел подменить личные авторские амбиции и наивные помыслы невероятными притязаниями освоить и одолеть всю систему речевых выразительных средств.

Я как-то заметил ему, что подобные устремления сближают его с учеными, углубившими теорию форм и математическую логику. Подобный подход помогает лучше воспринять структуру языкового выражения, уделяя меньше внимания смыслу или значимости. Свойства преобразования более достойны внимания нашего разума, чем сам предмет преобразования; и я иногда задаюсь вопросом: возможно ли существование мысли более общей, чем мысль, заключенная в каком-то «высказывании», и осознание мысли как таковой...

В системе языка *фигуры* речи, обычно играющие второстепенную роль, служат, кажется, лишь затем, чтобы проиллюстрировать или усилить некое намерение, и потому выглядят случайными, сродни украшениям, без которых может легко обойтись речевая субстанция. В размышлениях Малларме эти фигуры становятся важнейшими элементами: *метафора*, выступавшая прежде лишь драгоценным вкраплением или просто мимолетным языковым средством, приобретает у него значимость важнейшего симметрического отношения. С другой стороны, он с поразительной силой и ясностью осознает, что искусство предполагает и требует равновесия и непрерывного обмена между формой и сущностью, между звучанием и смыслом, между действием и материалом. Как правило, изменение, а иногда *обусловленность* действия материалом частично или полностью непонятны тем, кто рассуждает об искусстве: виной тому известный *спиритуализм* либо неправильное или неуместное представление о материале.

Только редчайшее сочетание опыта или виртуозности с высочайшим интеллектом могло привести к этим глубоким суждениям, столь отличным от обычных для литературы представлений или фетишей. В итоге этот культ и созерцание принципа, единого для всех произведений, все более усложняли и ограничивали для Малларме обращение к творчеству и чудодейственным средствам его воплощения. По сути, ему следовало прожить две жизни: одну — чтобы подготовить себя, другую — чтобы полностью себя проявить.

Существует ли более глубокое терзание, более трагическая раздвоенность, чем борьба подобного с подобным, когда душа поочередно сочетается с тем, чего ей хочется, вопреки тому, что она может, и с тем, что может, вопреки тому, чего ей хочется; исходя то из своих возможностей, то из своих желаний, она разрывается между всем и ничем. Каждой из этих «фаз» соответствуют противоречивые или соразмерные идеи и побуждения, которые, безусловно, смог бы выявить тонкий анализ, призванный интерпретировать произведения, систематически соотнося их с понятиями «хотеть» и «мочь».

Оскорбительными словами «манерность», «бесплодность», «усложненность» бесцеремонная критика попыталась, как умела, выразить результаты высочайшей душевной борьбы Малларме, как ее восприняли недалекие и озлобленные умы. Долг каждого, кто берет на себя смелость публично рассуждать о чужих произведениях, — приложить все усилия, чтобы понять их или, по крайней мере, определить условия либо ограничения, навязанные автору или поставленные им самим. И тогда станет очевидным, что ясность, простота и продуктивность творчества, как правило, связаны с использованием уже знакомых и привычных идей и форм: читатель узнает себя, зачастую в приукрашенном виде. Однако качества, противоположные названным, иногда свидетельствуют о более высоких притязаниях. Одни из великих пишущих мужей полностью удовлетворяют нашим ожиданиям, демонстрируя нам, сколь мы совершенны; другие пытаются обольстить нас образами тех, кем мы могли бы стать, будь у нас более высокий интеллект или более живой ум, свободный от

шаблонов и того, что мешает полностью проявиться всей мощи нашего разума. Я сознаю, что Малларме усложненный, бесплодный и манерный, но если даже ценой всех этих *несовершенств* или, иначе говоря, благодаря им и усилиям, которых они стоили автору и потребовали от читателя, он сумел заставить меня понять и *поставить выше всех произведений* сознательное овладение функцией слова и ощущение высшей свободы выражения, рядом с которыми любая мысль — не больше чем незначительный эпизод, частный случай, то этот вывод, который я сделал, читая и осмысливая сочинения Малларме, остается для меня ни с чем не сравнимым величайшим благом, какого не даровала мне ни одна из понятных и общедоступных книг.

О МЕТОДЕ

ГОСПОДИН ТЭСТ

ПРЕДИСЛОВИЕ¹

Этот вымышленный персонаж, которого я создал в дни моей полулитературной-полуодинокой или же... глубоко по-таенной юности, похоже, с тех самых, словно размытых в памяти времен живет особой *жизнью*, которую, скорее благодаря его умолчанию, нежели его признаниям, приписывают ему отдельные читатели.

Тэст был произведен на свет в комнате, где провел свои первые годы Огюст Конт², — в тот период, когда я был опьянен собственной волей и странным избытком *самосознания*.

Я был подвержен острому недугу — стремлению к точности. Я довел до предела безрассудное желание понимать и искал критические точки своей способности сосредотачиваться.

Иными словами, я изо всех сил старался слегка растянуть протяженность некоторых мыслей. Все, что давалось легко, было мне безразлично и почти неприятно. Мне казалось, я обязан обрести в себе ощущение усилия и не мог гордиться счастливыми находками — естественными плодами наших врожденных способностей. Иными словами, результат как таковой — и, следовательно, *произведения* — был для меня

¹ Это предисловие было написано для второго английского издания «Вечера с господином Тэстом» (1925).

² *Исидор Мари Огюст Франсуа Ксавье Конт* (Isidore Marie Auguste Francois Xavier Comte; 1798–1857) — французский философ, родоначальник позитивизма, создатель социологии как самостоятельной науки.

не так важен, как энергия труженика — субстанция предмета, который он надеется получить. Вот вам доказательство, что теология обитает почти повсюду.

Литература у меня была под подозрением, включая довольно четкие по форме поэтические сочинения. Акт письма почти всегда требует некой «интеллектуальной жертвы». Например, хорошо известно, что процесс чтения книг несовместим с чрезмерной точностью языка. Наш ум охотно потребовал бы от общеупотребительного языка недоступных ему совершенств и чистоты. Но изредка встречаются читатели, которые получают удовольствие, только когда напрягают ум. Мы добиваемся внимания, лишь развлекая, а это пассивная разновидность внимания.

К тому же мне казалось недостойным делить свое честолюбие между старанием произвести эффект и стремлением вновь и вновь познавать свою истинную сущность, ничего не опуская, не притворяясь, не любуясь собой.

Среди вещей неопределенных и недостойных, которые я не приемлю всем своим существом, я отвергал не только литературу, но и почти всю философию. Традиционные предметы размышления так мало волновали меня, что я удивлялся как философам, так и себе самому. Я не понимал, что самые высокие проблемы не возникают на пустом месте, а в большей мере обязаны своей значимостью и притягательностью неким *условностям*, знать и принимать которые необходимо, если хочешь войти в круг философов. Юность — такая пора, когда условности, как и подобает, плохо воспринимаются: их либо слепо пытаются побороть, либо им слепо подчиняются. В начале осмысленной жизни трудно осознать, что только произвольные решения помогают человеку создать что бы то ни было: будь то язык, общество, знания или произведения искусства. Что до меня, я так плохо это понимал, что взял себе за правило считать в глубине души пустыми или ничтожными все суждения и обычаи разума, порожденные нашей жизнью в обществе и внешними отношениями с другими людьми, которые прерываются, когда мы обрекаем себя на добровольное одиночество. Я даже не мог подумать без отращения обо всех мыслях и чувствах, которые зарождаются или исчезают в человеке только из-за его страхов и бед, на-

дежд и опасений, а не существуют свободно как результат чистых наблюдений над окружающим и самим собой.

Таким образом, я старался ограничиться своими *истинными* способностями. Я плохо верил в собственные силы и легко находил в себе все необходимые качества, чтобы возненавидеть себя, но был силен в своем безграничном стремлении к ясности, в презрении к верованиям и идолам, в отвращении к легкости и в понимании своей ограниченности. Я создал внутри себя островок и, не жалея времени, обследовал и укреплял его...

Господин Тэст родился однажды из свежих воспоминаний о таком душевном состоянии.

Именно этим он похож на меня: так ребенок, зачатый в момент, когда его отец подвержен глубоким внутренним изменениям, походит на него в этом отличии от собственного «я».

Возможно, бывает и так, что время от времени мы запускаем в жизнь каких-то исключительных личностей в исключительные моменты их бытия. Надо полагать, что неординарность отдельных людей, их достоинства или недостатки, отдаляющие их от остальных, зачастую зависят от сиюминутного состояния их создателей. Вполне вероятно, что таким путем передается и даже укрепляется их непостоянство. А впрочем, говоря об умственных способностях, разве не в этом назначение наших произведений, свойство таланта, сама цель наших трудов и вообще *суть странного инстинкта: пусть нас переживет то, что в нас есть самого редкого?*

Возвращаясь к господину Тэсту и отметив, что такого рода субъект в реальности не мог бы просуществовать и часа, скажу, что одной проблемы подобного существования и его продолжительности вполне достаточно, чтобы придать данному субъекту некое подобие жизни. Проблема эта — как эмбрион: он жив, но есть такие эмбрионы, которые не смогут развиваться. И вот они-то, стремясь выжить, вырождаются в уродов, а уроды гибнут. На самом деле мы знаем их лишь по этому *замечательному свойству* — их неспособности к выживанию. *Аномальные* существа — те, кто обречен на менее продолжительное будущее, чем существа *нормальные*. Они

напоминают мысли, в которых заложены скрытые противоречия. Зарождаясь в уме, они кажутся здоровыми и жизнестойкими, но развитие для них губительно, и само их присутствие чревато смертью.

А что, если в большинстве своем эти чудесные мысли, над которыми веками корпело столько великих и посредственных умов, вовсе не являются психологическими уродами, *Идеями-Монстрами*, — порождением нашего безыскусного свойства вопрошать? А ведь мы применяем его без разбору, не отдавая себе отчета, что разумнее было бы спрашивать у того, кто поистине способен нам ответить.

Но уродам во плоти суждена скорая гибель. И все же какое-то время они существуют. Нет ничего поучительнее, чем размышлять об их участи.

Почему существование господина Тэста невозможно? Этот вопрос и есть его душа. Она превращает вас в господина Тэста. Ведь он — не кто иной, как демон возможного. Им владеет забота о совокупности всего, к чему он способен. Он наблюдает за собой, маневрирует, не желая быть объектом маневрирования. Ему знакомы лишь две ценности, две категории, свойственные сознанию, сведенному к действию, — *возможное* и *невозможное*. В этом странном уме, который не слишком верует в философию и вечно подвергает обвинению язык, все мысли кажутся предварительными; не остается ничего, кроме ожидания и выполнения определенных действий. Его недолгая и насыщенная жизнь растрачивается лишь на контроль над механизмом, который запускает и регулирует связи между известным и неизвестным. Более того, его жизнь использует свою темную и трансцендентную энергию, дабы упорно имитировать свойства отдельной системы, где бесконечное не играет никакой роли.

Дать представление о подобном уроде, обрисовать его обличье и нрав, изобразить по меньшей мере какого-то гиппогрифа или химеру интеллектуальной мифологии — это требует (и, следовательно, оправдывает) использования, если не создания, какого-то нарочитого языка, зачастую усиленно абстрактного. Здесь также необходима некая фамильярность,

вплоть до проявлений вульгарности или банальности, которую мы позволяем в отношении себя. Ведь мы не церемонимся с нашим внутренним «я».

Текст, подчиненный столь исключительным условиям, разумеется, нельзя отнести к легкому чтению даже в оригинале. Тем более он должен представлять почти непреодолимую трудность для тех, кто хочет перенести его в другой язык...

1925

ВЕЧЕР С ГОСПОДИНОМ ТЭСТОМ

*Vita Cartesii est simplissima...*¹

Глупость не входит в число моих достоинств. Я встречал многих людей, посетил несколько стран, без большой охоты участвовал в разных начинаниях, почти ежедневно поглощал пищу, прикасался к женщинам. Я могу восстановить в памяти сотни лиц, два или три выдающихся спектакля и, вероятно, содержание двух десятков книг. Я не запомнил в них ни лучшее, ни худшее: сохранилось то, что сохранилось.

Благодаря этой арифметике я перестал удивляться, что старею. Я мог бы также составить список славных мгновений, озаривших мой разум, и представить их как одно большое целое, изображающее *счастливую* жизнь... Но я полагаю, что всегда правильно себя оценивал. Я редко упускал себя из виду, ненавидел и обожал себя, а потом мы вместе состарились.

Мне часто казалось, что для меня все кончено, и я изо всех сил старался убить в себе все хорошее, чтобы исчерпать или прояснить какую-то мучительную ситуацию. Тогда я понял, что мы оцениваем собственную мысль в зависимости от того, как ее *выражают* другие! Отныне смысл миллиардов слов, гудящих в ушах, редко волновал меня. А те слова, которые изрекал я сам, обращаясь к другим, всегда, как мне представ-

¹ «Жизнь Картезия предельно проста...» (лат.) Имеется в виду французский философ, физик, математик и физиолог Рене Декарт (его латинизированное имя — Cartesius (Картезий)).

лялось, отличались от моих мыслей — они как бы *застывали* в своем развитии.

Если бы я, как большинство людей, высказывал собственные суждения, то не только счел бы себя выше остальных, но и казался бы таковым. Но я предпочел оставаться собой. То, что именуют существом высшего порядка, просто-напросто существо, которое ошиблось. Чтобы удивиться ему, нужно его увидеть, а чтобы его увидеть — оно должно показать себя. Оно же показывает мне, что одержимо дурацкой манией своего имени. Таким образом, каждый великий человек запятнан ошибкой. Каждый ум, считающийся могучим, начинает с ошибки, его же и прославившей. В обмен на подачки публики он жертвует временем, чтобы стать заметным, и энергией, чтобы быть услышанным и добиться признания извне. Он даже не гнушается тем, что путает безобразные уловки славы с радостью ощущения собственной уникальности — это великое и особое сладострастие.

В то время мне казалось, что самыми высокими умами, самыми прозорливыми изобретателями, самыми точными знатоками мысли должны быть незнакомцы и скупцы — те, кто умирает, так и не явив себя миру. Об их существовании мне стало известно, поскольку бывают яркие, но менее *стойкие* личности.

Прийти к такому выводу оказалось несложно — ведь я ежеминутно наблюдал их появление. Было достаточно вообразить себе обычных великих людей, не запятнанных начальной ошибкой, или же взять ее за отправную точку, чтобы представить себе более высокий уровень сознания, менее примитивное чувство свободомыслия. Столь простая операция открывала предо мной широкие горизонты, словно я погружался в безбрежное море. Мне казалось, что рядом с непризнанными творениями, порождаемыми ежедневно торговлей, страхом, скукой или нищетой, я различал глубоко скрытые шедевры, затерявшиеся в блеске уже публично признанных. Меня забавляло, что я мог скрывать известные истории, пряча их в анналах анонимности.

Они оставались невидимками в своих распахнутых напозаказ жизнях — одиночки, познавшие все прежде других. Как мне представлялось, они, в своей скрытности, удваивали,

утраивали, множили каждую знаменитую личность — именно они, презрительно не желающие демонстрировать свои возможности и особые достижения. Они бы отказались, как я воображал, воспринимать себя как нечто особое...

Эти идеи приходили мне в голову в октябре 1893 года в моменты бездействия, когда мысли уже достаточно того, что она существует.

Я уже почти перестал думать обо всем этом, когда повстречался с господином Тэстом. (Теперь я размышляю о том, какие следы оставляет человек в небольшом пространстве, в котором ежедневно перемещается.) Еще до того, как мы сблизились с Тэстом, меня привлекла необычность его манер. Я внимательно рассматривал его глаза, одежду, прислушивался к каждому его слову, негромко брошенному официанту в кафе, где мы сталкивались. Я спрашивал себя, чувствует ли он, что за ним наблюдают? Быстро отворачивался, если мы встречались взглядом, но замечал, что он не отводит своего. Я брал газеты, которые он только что просматривал, мысленно повторял его скупые, произвольные жесты. Я заметил, что никто не обращает на него внимания.

Я уже полностью изучил его с внешней стороны, когда у нас завязалось знакомство. Я всегда видел его только по вечерам. Как-то раз в каком-то б...¹, часто — в театре. Мне говорили, что живет он за счет незначительных еженедельных операций на бирже. Столовался он в ресторанчике на улице Вивьен. Он насыщал свой желудок с такой же готовностью, с какой другие принимают слабительное. Правда, иногда позволял себе долгие и изысканные трапезы.

Господину Тэсту было лет сорок. Говорил он глухим голосом и невероятно быстро. Все в нем казалось каким-то стертым — глаза, руки. Выправка, однако, была у него военная и такой же четкий шаг. Когда он говорил, то оставался неподвижным — не шевелил ни пальцем, ни рукой: он *убил в себе марионетку*. Он не улыбался, не произносил ни здравствуйте, ни до свиданья и, кажется, даже не слышал обращенное к нему: «Как поживаете?»

¹ Имеется в виду публичный дом.

Я много размышлял о его памяти. Штрихи, по которым я мог судить о ней, наводили на мысль о беспрецедентных интеллектуальных упражнениях. Это не выглядело какой-то чрезмерной способностью, скорее благоприобретенным или развитым свойством. По его собственным словам: «Вот уже двадцать лет у меня нет книг. Бумаги свои я тоже сжег. Я уничтожаю все живое... Оставляю только то, что хочу. Но не в этом трудность. *Трудно сохранить то, что может захотеться завтра!*.. Я пытался найти такое самопросеивающее сито».

Задумавшись над его словами, я в конце концов решил, что господин Тэст открыл неизвестные нам законы мышления. Несомненно, у него на это ушли годы, точнее, потребовались еще годы и много-много лет, чтобы дать вызреть его находкам и превратить их в инстинкты. Найти — еще полдела. Самое трудное — сделать найденное своим.

Хрупкое искусство длительности — время, его распределение и распорядок, его расходование на тщательно отобранные вещи, чтобы по-особому взращивать их, — вот одно из великих открытий господина Тэста. Он радел о повторении некоторых идей, умножал их, подбрасывал все новые и новые. Благодаря этому он почти механически применял свои сознательные изыскания. Он даже пытался подытожить свой труд. Он часто восклицал: «*Maturate!*...»¹

Скорее всего, только его необычная память позволила ему сохранить почти исключительно ту часть воспоминаний, которую наше воображение не способно создать само по себе. Если мы представляем себе путешествие на воздушном шаре, то можем с известной долей достоверности, не колеблясь, *воспроизвести* всевозможные ощущения, присущие аэронавту. Но в реальном полете всегда останется что-то индивидуальное — так разница между реальностью и нашими грезами подтверждает значимость метода Эдмона Тэста.

Этот человек с ранних лет постиг важность того, что можно назвать человеческой *приспособляемостью*. Он пытался обнаружить ее пределы и механизм действия. Как, должно быть, мечтал он о собственной пластичности!

¹ Созревать (лат.).

Я мог представить себе его чувства, вызывавшие во мне трепет, его чудовищное упорство в бесконечных опытах. Он был поглощен собственной многогранностью, превратился в собственную систему, целиком отдавался пугающей дисциплине свободного разума, радостью убивал в себе радость: самую сильную — самой слабой, самую трепетную, проходящую, сиюминутную и едва вспыхнувшую — основательной, вернее, надеждой на ее основательность.

И я чувствовал, что он владеет своей мыслью. Хотя что за нелепость я пишу! Выражение любого чувства всегда нелепо.

Господин Тэст не имел собственных убеждений. Мне кажется, он отдавался увлечению тогда, когда ему этого хотелось, но в рамках поставленной цели. Как он изменил себя? Каким себя видел?.. Он никогда не смеялся, но и не выражал грусти. Он ненавидел меланхолию.

Он говорил, и мы погружались в его мысль, растворяясь в окружающем: чувствовали, как движемся вспять, смешиваясь с домами, с ширью пространства, с зыбким колоритом улиц, с закоулками... И он находил самые трогательные слова, которые так удивительно тесно сближают нас с автором, заставляют поверить в то, что рухнет стена между человеческими умами... Он прекрасно знал, что способен взволновать *любого*. Он говорил, и становилось ясно, что из его речи сознательно изгнаны многие слова, хотя ни мотивы, ни масштабы их исключения понятны не были. Те же, которыми он пользовался, иногда так странно подкреплялись интонациями голоса или прояснялись в контексте его фраз, что становились весомее, обретали дополнительную ценность. Бывало, что они полностью теряли свой смысл и, казалось, всего лишь заполняют брешь, если нужный термин непонятен или просто отсутствует в языке. Я слышал, как он обозначал материальный предмет несколькими абстрактными понятиями или именами собственными.

Ответить ему было нечем. Он уничтожал на корню вежливое согласие. Разговоры продолжались, перескакивая с темы на тему, что вовсе его не удивляло.

Если бы этот человек сменил объект своих тайных раздумий, если бы обратил против всего мира неизменную мощь своего ума, ничто не смогло бы устоять перед ним. Мне жаль, что я говорю о нем так же, как о тех, кому ставят памятники. Я знаю, что между ним и понятием «гений» существует очень много слабых звеньев. Но он-то — такой подлинный! Такой новый! Настолько чужд любому обману и любым чудесам! Такой стойкий! Моя собственная восторженность разрушает его образ в моих же глазах...

Как можно не чувствовать, что этот человек никогда не скажет ничего *неопределенного*? Что он спокойно произнесет: «Во всех вещах я ценю лишь *легкость* или *трудность* их постижения и выполнения. Я крайне тщательно стараюсь изменить эти степени, не давая себе чересчур сосредоточиться на этом... И какое имеет для меня значение то, что мне достаточно хорошо известно?»

Как не отдаться во власть человека, который одной лишь силой своего ума, казалось, был способен преобразовать все сущее и *воздействовать* на все, что бы ему ни предлагалось? Я осознал, что в поле собственных знаний ум этот, ошупывающая и переставляющая, разнообразя и соединяющая, мог останавливать и указывать иной путь, что-то осветить или охладить, что-то зажечь, опустить на дно и возвысить, дать имя безымянному, забыть о своих намерениях, задремать или украсить то одно, то другое...

Я грубо упрощаю непостижимые свойства. Не осмеливаясь сказать все, что говорит мне объект моего рассмотрения. Мне не позволяет логика.

Но всякий раз, когда я задумываюсь о проблемах Тэста, во мне самом происходит нечто странное.

Бывают дни, когда я ясно вижу его. Он возникает в моих воспоминаниях, совсем близко. Я ощущаю запах его сигар, слышу его голос, *настораживаюсь*. Иногда, читая газету, я вдруг натыкаюсь на его мысль, подкрепленную каким-то событием. Я пробую осуществить что-то из его иллюзорных опытов, доставлявших мне удовольствие во время наших совместных вечеров. Иначе говоря, я представляю себе, как он

совершает то, чего никогда не совершал на моих глазах. Каким был бы господин Тэст, доведись ему испытать боль? А как бы он размышлял, будучи влюбленным? Способен ли он грустить? Что могло бы его напугать? А что вызвало бы у него трепет? Я пытался понять. Старался сохранить цельный образ этого сурового человека, хотел, чтобы он дал ответ на мои вопросы... Но образ тускнел.

Он любит, страдает, скучает. Все люди подражают друг другу. Но мне хочется, чтобы в каждый свой вздох или стон он внес законы и образы, созданные его умом.

Ровно два года и три месяца назад я сидел с ним в театре, в ложе моих друзей. Я думал об этом весь сегодняшний день.

Вижу, как он стоит возле золотой колонны Оперы, как бы слившись с ней воедино.

Он смотрел только на зал. Глубоко вдыхал раскаленный воздух на краю пропасти. Раскраснелся.

Огромная медная дева отделяла нас от перешептывающейся в восхищении группы зрителей. В клубах дыма сиял кусочек обнаженной женской плоти, гладкой, как галька. Множество вееров жило собственной жизнью, выделяясь на фоне темно-светлой массы, взмывая пеной к огням наверху. Мой взгляд задерживался на тысяче крошечных лиц, выделял грустное, пробегал по рукам, по отдельным фигурам и, наконец, угасал.

Каждый сидел, зажатый в своем кресле, и мог лишь слегка шевелиться. Я наслаждался системой классификации, почти азбучной простотой этого собрания, внутренним социальным порядком. Меня не отпускало сладостное чувство, что все, кто дышит внутри этого куба, будут следовать его правилам, взрываться общим смехом, но сопереживать — каждый в отдельности, *массово* ощущать нечто сугубо *интимное, особенное* — тайные порывы, возведенные в откровение! Мой взгляд блуждал по этим людским этажам — по рядам и полукругам — с фантастическим намерением в идеале соединить между собой всех тех, кто болен тем же недугом, проповедует ту же теорию, страдает тем же пороком... Музыка долетала до каждого из нас, обрушивалась, а потом стала еле слышна.

Она стихла. Господин Тэст прошептал: «*Красивыми, необыкновенными мы кажемся лишь для других. Все это похищается другими!*»

Последнее слово прозвучало в тишине, во время паузы оркестра. Тэст перевел дыхание.

Его разгоряченное, пылающее жаром и красками лицо, широкие плечи, весь его темный силуэт, освещенный золотыми отблесками, его массивная фигура во фраке, подпиральная тяжелую колонну, вновь завладели моим вниманием. Он не упустил ни единой частицы из того, что каждое мгновение становилось ощутимым в этом великолепии красного и золотого.

Я смотрел на его голову, казалось изучившую на ощупь все углы капители колонны, на правую руку, словно пытающуюся остудиться, касаясь позолоты, на крупные ноги, скрытые пурпурной тенью. Его глаза, всматривавшиеся в глубину зала, переместились на меня, губы произнесли: «Дисциплина недурна... А ведь это только начало...»

Я не знал, что ответить. Он быстро проговорил своим низким голосом: «Пусть радуются и подчиняются!»

Он долго разглядывал молодого человека, стоящего перед нами, затем даму, потом целую группу людей — пять или шесть разгоряченных лиц — в верхнем ярусе, свешивавшихся через барьер, и, наконец, всех собравшихся в зале, весь театр, набитый до отказа, раскаленный, ослепленный невидимым нам зрелищем. Оцепенение окружающих явно указывало на то, что там не происходит ничего возвышенного. Мы наблюдали, как исчезает свет с лиц зрителей. И когда он почти померк, когда уже почти угасло освещение, оставалось лишь свечение, исходившее от этих тысячи лиц. Я чувствовал, что в полумраке люди становятся пассивными. Их внимание и сгущающаяся темнота уравнивали друг друга. Я тоже *невольнo* стал внимательнее к этому общему вниманию.

Господин Тэст сказал:

— Высшее упрощает *их*. Готов побиться об заклад, что все они все больше и больше мыслят в *одном направлении*. Перед лицом общего кризиса или перед общими ограничениями

они станут равными. В остальном закон не так прост... и раз на меня он не распространяется — я здесь.

Он добавил:

— Свет их сдерживает.

Я спросил, смеясь:

— И вас тоже?

Он ответил:

— И вас тоже.

— Каким бы вы могли стать замечательным драматургом! — сказал я. — Кажется, будто вы наблюдаете за опытом, поставленным за гранью всех наук! Хотел бы я увидеть театральную постановку, навеянную вашими размышлениями...

Он сказал:

— А никто и не размышляет.

Нас прервали аплодисменты и яркий свет. Мы вышли, спустились. Прохожие, казалось, обрели свободу. Господин Тэст слегка досадовал на ночную прохладу. Он намекал на старые болезни.

Пока мы шли, у него вырывались почти бессвязные фразы. Как я ни старался, но с трудом улавливал смысл его слов и наконец ограничился тем, что просто запоминал их. Бессвязность речи зависит прежде всего от того, кто ее воспринимает. Мне кажется, ум устроен таким образом, что не может быть непоследовательным сам по себе. Я также не осмеливался занести господина Тэста в ранг безумцев. Впрочем, я смутно чувствовал связь между его мыслями и не усматривал в них никаких противоречий, к тому же я опасался слишком примитивных суждений.

Мы шли по улицам, успокоенным ночью, поворачивали за угол, в пустоту, интуитивно находили дорогу — то шире, то уже, то опять шире; его чеканный шаг подчинял себе ритм моих шагов...

— Однако, — *ответил я*, — как вырваться из-под власти столь мощной музыки? И зачем? Она по-особому опьяняет, должен ли я презрительно к ней относиться? Я нахожу в ней иллюзию огромного труда, который внезапно может стать мне доступным... Она внушает мне *отвлеченные чувства*, во-

площает все, что я люблю, — перемены, движение, разнообразие, поток, превращения... Неужто вы станете отрицать, что в ней есть нечто успокаивающее? Пьянящие деревья, мужчины, вселяющие силу, девушки, лишаящие рассудка, небеса, пресекающие речи?

Господин Тэст продолжал довольно громким голосом:

— Ах, месье, какое мне дело до «таланта» ваших деревьев и до всего прочего!.. Я у себя, говорю на родном языке, ненавижу все необычайное. Это потребность слабых умов. Поверьте мне на слово: гениальность *легка*, удача *легка*, божественность тоже *легка*. Я просто хочу сказать — я знаю, как это постигается. Это *легко*.

Прежде — лет двадцать назад — любое действие, выходящее за рамки обыденности и совершенное кем-то другим, казалось мне личным поражением. В прошедшем я видел только те мысли, которые были украдены у меня! Какая нелепость!.. Подумать только, собственный образ нам отнюдь не безразличен! В вымышленных сражениях мы обращаемся с ним либо *излишне хорошо*, либо *слишком плохо*!..

Он откашлялся. Сказал себе:

— На что способен человек?.. На что способен человек!..

Он сказал мне:

— Вы встречали такого человека, который сам не знает, что говорит?

Мы остановились у его двери. Он пригласил меня подняться к нему выкурить сигару.

На последнем этаже мы зашли в крохотную меблированную квартиру. Я не увидел ни единой книги. Ничто не указывало на привычный труд за письменным столом, при свете лампы, среди перьев и бумаг. В комнате зеленоватого цвета, пропахшей мятой, освещенной одной свечой, лишь унылая, невыразительная обстановка: кровать, часы с маятником, зеркальный шкаф, два кресла — словно разумные существа. На камине — несколько газет, дюжина визитных карточек с написанными на них цифрами, аптечный пузырек. Я никогда не испытывал такого сильного ощущения, что все, что я вижу, какое-то *случайное*. Случайное жилище, аналогичное случайной точке в теоремах и, вероятно, столь же полезное. Хозяин существовал здесь в самом близком интерьере. Я думал

о времени, проведенном им в этом кресле. Мне стало не по себе от безысходной грусти, свойственной такому шаблонному и заурядному месту. Мне доводилось жить в подобных комнатах, но одна только мысль, что они могут оказаться моим окончательным прибежищем, приводила меня в ужас.

Господин Тэст заговорил о деньгах. Я не в состоянии передать присущее ему красноречие: мне оно показалось менее убедительным, чем обыкновенно. Утомление, тишина, которая возрастала с каждой минутой, горькие сигары, ночное одиночество — все это, казалось, возымело свое действие. Я слышал его низкий неторопливый голос, от которого трепетало пламя свечи, стоявшей между нами, по мере того как он устало называл большие числа. Восемьсот десять миллионов семьдесят пять тысяч пятьсот пятьдесят... Я слушал эту небывалую музыку, не прибегая к подсчетам. Он вовлекал меня в биржевую лихорадку, а длинные цепочки цифр звучали для меня стихами. Он сопоставлял события, промышленные явления, вкусы публики и страсти — и опять цифры, цифры... Он говорил: «Золото — это дух общества».

Внезапно он смолк. Он страдал.

Чтобы не глядеть на него, я снова стал рассматривать холдную комнату, стандартную мебель. Он взял свою склянку и отпил. Я встал, собираясь уходить.

— Побудьте еще, если вам не скучно, — сказал он. — Я лягу в постель и очень скоро усну. А вы тогда возьмете свечу, чтобы посветить себе на лестнице.

Он спокойно разделся. Его поджарое тело провалилось в простыни и застыло, словно мертвое. Затем он повернулся и еще глубже погрузился в слишком короткую для него кровать.

Он сказал мне, улыбаясь:

— Я лежу на спине и плыву!.. Я чувствую под собой неуловимую качку, а может быть, бесконечное движение? Я сплю час-другой, не больше, обожаю ночное плавание. Часто я уже не могу отделить мысль от сновидений. Не понимаю, спал я или бодрствовал. Прежде, начиная дремать, я думал обо всем, что доставляло мне удовольствие, — о лицах, вещах, минутах. Я призывал их, чтобы мысль становилась как можно приятнее, совсем простой, как кровать... Я стар. Я могу до-

казать вам, что чувствую себя старым... Вспомните! В детстве мы открываем себя, медленно открываем пространство своего тела, рядом усилий выявляем его особенности, ведь так? Мы сгибаемся, ищем и находим себя, удивляемся этому! Дотягиваемся до пятки, достаем левой рукой до правой ноги, ощущаем горячей ладонью свою холодную ногу!.. Теперь я выучил себя наизусть. Даже сердце. Смотрите, вся земля размечена, флаги покрывают все территории... Остается только моя кровать. Я люблю изгибы сна и простыней на постели: они напрягаются и мнутся или морщатся, погребают меня, как песок, когда я притворяюсь мертвым, обвивают меня во сне... Очень сложная механика. Ну а в отношении утка или основы — совсем небольшая деформация... Ах!

Он страдал.

— Но что с вами? — спросил я. — Могу ли я...

— Со мной, — сказал он, — ничего особенного. Со мной... десятая доля секунды вдруг становится заметной... Погодите... Бывают мгновения, когда мое тело освещается... Это до того странно. Внезапно я смотрю внутрь себя... вижу глубокие пласты моего тела, чувствую болевые зоны, пояса, точки, разряды. Вы видите эти живые фигуры? Эту геометрию моих страданий? Бывают вспышки, совсем похожие на мысли. Они понятны — от сих до сих... И все же оставляют меня в *неуверенности*. Неуверенность — не то слово... Когда *это* подходит, я чувствую в себе нечто смутное и рассеянное. Оно образует во мне какие-то туманные... закутки, то есть особые пространства, где они возникают. Тогда я нахожу в памяти какой-то вопрос или проблему... Углубляюсь в нее. Считаю песчинки... и до тех пор, пока я их вижу... — нарастающая боль заставляет меня вести наблюдение. Я думаю о ней! И жду лишь своего крика, но, как только я слышу его, *предмет*, этот ужасный *предмет* все уменьшается, ускользает от моего внутреннего взора...

На что способен человек? Я в состоянии преодолеть все, кроме собственных телесных страданий, разумеется до определенного предела. Наверное, с этого и следовало бы начинать. Ибо страдать — означает придавать чему-то повышенное значение, а я не из тех, кто на это способен... Знайте, что я предсказал свою будущую болезнь. Я внимательно размыш-

лял о том, в чем уверены все и каждый. Я считаю, что этот взгляд на очевидный отрезок нашего будущего должен был бы стать частью нашего воспитания. Да, я предсказал то, что сейчас начинается. Но тогда это была самая обычная мысль. И я смог двинуться вслед за ней.

Он был спокоен.

Повернулся на бок, закрыл глаза, но минуту спустя снова заговорил. Мысли его начинали путаться. Голос превратился в шепот, уходящий в подушку. А рука, становясь все краснее, уже спала.

Он еще говорил:

— Я думаю, и это ничему не мешает. Я одинок. Как удобно одиночество! Нежность перестает быть проблемой... Здесь снятся те же сны, как в каюте корабля или в кафе «Ламбер»... А если мне станут важны объятия какой-нибудь Берты, они завладеют мною, как боль... Тот, кто говорит со мной, но не может ничего доказать, — мой враг. Пусть лучше будет блеск самого малого, но реального события. Я существую и вижу себя. Я вижу себя, вижу, как я вижу, и так до бесконечности... Подойдем к этому ближе. Ба, заснуть можно, размышляя о чем угодно... Сон есть продолжение любой мысли...

Он тихонько похрапывал. Я неслышно взял свечу и на цыпочках вышел.

1896

КОНЕЦ ГОСПОДИНА ТЭСТА

Нужно пройти от ноля до ноля. — И это есть жизнь. — От бессознательного и неощутимого до бессознательного и неощутимого.

Этот переход невозможно увидеть воочию, поскольку он совершается от видимого к невидимому, пройдя от невидимого к видимому.

Видеть не значит быть, видеть подразумевает быть. Можно быть, но не видеть, и это значит, что видение имеет пробелы. — Мы узнаем о пробелах вследствие происшедших перемен... которые открываются видением, именуемым памятью. Разрыв между «действительным» видением и видением-

«воспоминанием», если оно прерывается и в него не входит «нынешнее» видение, приписывается промежутку «времени». Эта гипотеза так и не была опровергнута.

Отстраненный взгляд на вещи, взгляд человека, который *не узнает*, человека не от мира сего, где глаз — граница между бытием и не-бытием, — свойство *мыслителя*. Это похоже на взгляд человека в агонии, который перестает узнавать. Поэтому мыслитель — человек в состоянии агонии или Лазарь, на выбор. Но выбора почти что нет.

Господин Тэст сказал мне:

— Прощайте. Скоро... закончится... некий способ видения. Возможно, внезапно и прямо сейчас. Возможно, этой ночью, постепенно и незаметно для него самого... Однако всю свою жизнь я работал, чтобы достичь этой минуты.

Возможно, очень скоро, еще до конца, для меня наступит этот важный момент — и, возможно, охватит меня целиком своим ужасающим взором — Невозможно.

Силлогизмы, вперемешку с агонией, тысячи радостных образов, омытых болью, страх, слитый с прекрасными мгновениями прошлого.

Однако, до чего соблазнительна смерть.

Нечто невообразимое достигает рассудка поочередно то в виде желания, то в виде ужаса.

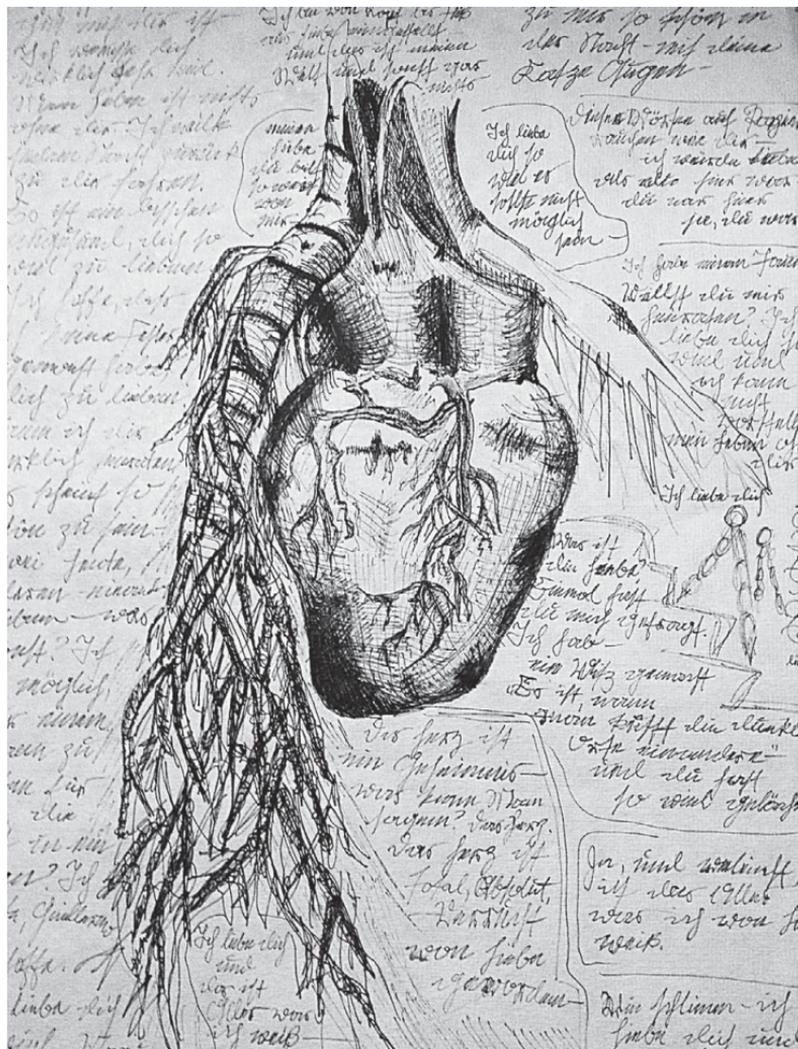
Интеллектуальный конец. Похоронный марш мысли.

1946

ВВЕДЕНИЕ В МЕТОДЫ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Марселию Швобу

Человек оставляет после себя то, что заставляет вспоминать его имя и творения, которые вызывают у нас восхищение, ненависть или равнодушие к его имени. Мы думаем о том, о чем думал он, и можем найти в его произведениях нечто родственное нашей собственной мысли — вернее, можем переделать его мысль по образцу нашей. Мы с легкостью



Сердце. Анатомический рисунок Леонардо да Винчи. Б. з.

представляем себе обычного человека: мотивы его действий и очевидные реакции нетрудно найти в наших собственных воспоминаниях. Различные поступки, составляющие внешнюю сторону его существования, как мы видим, совершаются в той же последовательности, что и у нас; подобно ему, мы

также являемся их связующим звеном, а круг предпринятых им действий не шире нашего. Если мы выберем личность чем-то исключительную, нам будет намного труднее представить себе пути и усилия ее разума. Дабы не предаваться беспочвенному восхищению, мы будем вынуждены в какой-то мере домыслить и развить главное качество этого человека, которым сами наделены лишь весьма ограниченно. Но если же все его духовные способности столь высоко развиты одновременно или если следы его деятельности покажутся нам значительными во всех сферах, то вопреки любым усилиям нам станет намного сложнее воспринимать его образ как единое целое. Границы этого умственного пространства разнесены на такое огромное расстояние, какого нам самим не доводилось еще преодолевать. Неразрывность этого единства не поддается нашему пониманию, подобно тому как ускользают от него бесформенные клочки пространства, разделяющие знакомые предметы и оставляющие случайные зазоры; так каждую секунду бесследно исчезают мириады явлений за вычетом тех немногих, которые возрождает наша речь. Однако следует помедлить, принять все как данность, невзирая на трудности, которые создает наше воображение, пытаясь помешать соединению чужеродных ему элементов. В этом процессе вся сила нашего ума направлена на то, чтобы выработать общий порядок, единую движущую силу, она стремится неким его подобием одушевить требуемую систему. Мысль старается создать законченный образ. С безудержностью, зависящей от масштаба и пронизательности ума, она в конце концов вновь отвоевывает собственное единство. Словно в результате работы огромного механизма, возникает гипотеза и обозначается личность, осуществившая все это, — центральная точка, где все свершилось, чудовищный мозг или странное животное, соткавшее тысячи чистых нитей, связующих множество форм. Именно мозг — творец этих загадочных и разнообразных конструкций, где находит прибежище инстинкт. Создание подобной гипотезы — это феномен, допускающий вариации, но отнюдь не случайности. Ценность гипотезы зависит от ценности логического анализа, объектом которого она становится и лежит в основе метода, который мы будем изучать и применять.

Я предлагаю представить себе человека, действия которого столь понятны, что если предположить, что они продиктованы мыслью, то не существует мысли более универсальной. И мне хотелось бы, чтобы этот человек имел четкое представление о различиях между вещами, и изменчивость его представления можно было бы смело именовать анализом. Я вижу, что для этого человека все является ориентиром: он непрерывно — строго и неуклонно¹ — мыслит в терминах универсума. Он создан для того, чтобы ничего не забыть, ни единого ростка из того, что составляет смешение сущего. Он спускается в общие для всех недра, но затем отдаляется и всматривается в себя. Он проникает в устои и структуры природы, всесторонне изучает их; случается, что он один строит, производит расчеты, приводит их в исполнение. Он оставляет после себя церкви и крепости; создает орнаменты, исполненные изящества и величия, тысячи машин и подробные чертежи своих замыслов. Он забрасывает, не завершив, планы каких-то грандиозных игр. И, предаваясь этим занятиям, неотделимым от его научных штудий, столь же неотличимых от истинной страсти, он подкупает нас тем, что непрестанно размышляет о чем-то ином... Я последую за ним в еще нетронутой цельности и плотности мироздания, где он настолько слился с природой, что стремится подражать ей, дабы сблизиться с ней окончательно, но в результате окажется в замешательстве, когда не сможет представить себе, что же все-таки в ней отсутствует.

Этому детищу наших мыслей недостает имени, способного сдержать все ускользающие границы, слишком далекие от привычных. Ни одно из имен не кажется мне более подходящим, чем имя *Леонардо да Винчи*. Представьте себе дерево, и вам придется дорисовать в воображении небо или фон, куда оно должно вписаться. В этом кроется своеобразная логика, почти осязаемая и неуловимая. Личность, которую я здесь представил, может быть сведена к подобной дедукции. Почти ничего из того, что я способен сказать в этой связи, не должно относиться к человеку, прославившему это имя: я не стараюсь найти соответствия, которое, как мне думается, нельзя

¹ *Hostinato rigore (um.)* — упорная строгость. Девиз Леонардо да Винчи.



Леонардо да Винчи. Автопортрет. Ок. 1510–1515

будет истолковать превратно. Я попытаюсь представить лишь малую часть некой интеллектуальной жизни, обобщить методы, присущие любому открытию, всего лишь *одному*, выбранному из множества приходящих на ум, — модель, которую могут счесть примитивной, но во всяком случае я предпочту ее подборке сомнительных историй, комментариев к каталогам музейных коллекций или хронологическим таблицам. Эрудиция такого рода могла бы исказить гипотетический замысел данного эссе. Я ей не чужд, но постараюсь не пускать ее в ход: мне не хочется, чтобы догадки достаточно общего свойства спутали по моей вине со следами реального человека, растворившегося во времени; ведь они подтверждают не только то, что он существовал и мыслил, но и то, что нам уже не суждено узнать о нем больше того, что нам уже известно.

* * *

Множество ошибок, искажающих наши суждения о человеческих творениях, возникало из-за того, что мы почему-то забывали об их происхождении. Мы упускаем из виду, что когда-то этих ошибок просто не существовало. Отсюда возникло нечто сродни обоюдному кокетству, которое заставляет умалчивать, а возможно, и тщательно скрывать истоки данного произведения. Мы опасаемся, что они излишне заурядны и, сверх того, что они окажутся совершенно естественными. И хотя совсем немногие авторы осмелились рассказать о том, как они создавали свое творение, тех, кто отважился узнать это, увы, окажется не намного больше. Подобный поиск подразумевает болезненный отказ от понятия «слава» и других хвалебных эпитетов; для него мучительны как идея превосходства, так и мании величия. В конечном итоге внешнее совершенство оказывается относительным, но этот поиск необходим для того, чтобы понять: умы не столь разительно отличаются один от другого, как можно было бы судить по продуктам их деятельности. Некоторые научные изыскания, особенно математические, настолько красивы в своих построениях, что трудно вообразить, будто их создавал конкретный автор. В них есть нечто *сверхчеловеческое*. Это наблюдение обладает некой ценностью: оно дает основания

предполагать, что отдельные дисциплины, например науки и искусства, так же далеки друг от друга, как и суждения умов, их породивших. То же, вероятно, приложимо и к результатам их трудов. Последние, однако, отличаются лишь какими-то нюансами общей для всех основы: тем, что в ней остается, а что отбрасывается, создавая при этом собственный язык и свою систему символов. Поэтому следует с недоверием относиться к излишне отвлеченным книгам и теориям. Все, что твердо закреплено, вводит нас в заблуждение, а то, что сознательно создается напоказ, меняется внешне, облагораживается. Мыслительные операции могут приносить нам больше пользы, пока они подвижны, неопределенны, зависят от воли случая, пока их не стали именовать игрой или законом, теоремой или явлением искусства, то есть до того, как, пройдя стадию завершения, они отойдут от своего подобия.

Внутри разыгрывается драма. Драма, рискованный поиск, волнения, можно использовать любое подобное слово при условии, что их много и они взаимозаменяемы. Чаще всего эта драма теряется, как потеряно большинство пьес Менандра¹. Однако мы сохранили рукописи Леонардо да Винчи и знаменитые «Мысли» Паскаля. Эти уцелевшие обрывки зывают к нашей любознательности. Они дают нам понять, при каких поворотах мысли, каких странных вторжениях внешних событий или неизменных ощущений, во время каких неисчислимых минут слабости явились создателям тени их будущих творений, их призраки-предвестники. Не будем брать в расчет особо значительные примеры, поскольку в их исключительности скрыта опасность, а просто наблюдаем за человеком, который считает, что он в одиночестве и предоставлен сам себе; он *отступает* перед идеей, *овладевает* ею, отрицает ее, непонятно чему улыбается, хмурится, мимикой выражая странное состояние собственной изменчивости. Безумцы демонстрируют это прилюдно.

¹ Менандр (Μένανδρος; 342–291 до н. э.) — древнегреческий комедиограф, автор свыше ста пьес. До нашего времени полностью дошла только одна комедия «Брюзга».

Эти примеры сразу же показывают, что определенные и измеримые физические проявления тесно связаны с личной драмой, о которой я говорил. Актерами в данном случае выступают мысленные образы, и нетрудно понять, что стоит нам отстраниться от их особенностей и рассматривать лишь их последовательность, частоту, периодичность, легкость ассоциативности, продолжительность, наконец, то сразу же возникает искушение найти им аналоги в материальном мире, подкрепить научными анализами, предположить наличие у них среды, непрерывности, способности к перемещению, скорости, а соответственно — массы и энергии. Тогда начинаешь понимать, что возможно существование множества подобных систем, но ни одна из них не лучше другой и их использование — поскольку оно всегда ценно тем, что что-то проясняет, — нужно постоянно проверять и возвращать к его сугубо словесной функции. Ведь аналогия — это не что иное, как способность варьировать образы, по-новому сочетать их, соединяя часть одного из них с частью другого, и вольно или невольно подмечать связь их структур. А из-за этого невозможно описать разум, вместилище образов. В нем слова теряют свою силу, в нем они складываются, перед его глазами *возникают*: ум описывает нам слова.

Таким образом, человек обретает *видения*, которые насыщают его силой. Он вносит в них собственную историю, превращает в геометрическую точку отсчета. Отсюда берут начало поразительные решения, перспективы, ошеломляющие догадки, верные суждения, озарения, непостижимые тревоги, а подчас и глупости. В некоторых невероятных случаях с недоумением задаешься вопросом, вызывая к абстрактным божествам: гению, вдохновению и великому множеству других, — что именно породило эти случайности? И снова кажется, что все произошло само по себе, ибо мы обожаем тайны и чудеса в той же мере, в какой нам неведомо от нас сокрытое; мы принимаем логику за чудо, но вдохновение снизошло на творца уже год назад. Он был готов. Он постоянно, возможно сам того не осознавая, размышлял об этом — и там, где другие были слепы, он всматривался, соединял, и ему лишь оставалось читать в своем уме. Секрет Леонардо, как,

впрочем, и Бонапарта, и всех, наделенных высочайшим интеллектом, заключается (и обязан заключаться) в том, что они усмотрели, вернее, были призваны усмотреть связи *между явлениями, чей принцип взаимосвязанности никем другим не был замечен*. Несомненно, что в решающий момент им оставалось лишь проделать строго определенные действия. Последний шаг — тот, что открыт на обозрение миру, — требовал не больше усилий, чем сравнение двух отрезков.

Подобная точка зрения проясняет целостность интересующего нас метода. В этой сфере он естественный, исходный. Он отражает саму жизнь и определяет ее. И когда мыслители, столь же могучие, как тот, о котором я здесь пишу, извлекают из этого свойства свою внутреннюю энергию, то в момент осознания и наивысшей ясности они вправе заявить: *Facil cosa è farsi universale!* (Как легко стать универсальным!) Какое-то мгновение они способны восхищаться собственным чудодейственным механизмом и тут же готовы отрицать это чудо.

Но эта окончательная ясность просыпается лишь после долгих блужданий, после неизбежного идолопоклонства. Осознанный мыслительный процесс, представляющий ту неведомую нам логику, о которой я уже говорил, встречается крайне редко даже среди величайших умов. Разнообразие замыслов, способность развивать их, обилие открытий — это уже иное, и возникают они за пределами наших суждений об их природе. Однако важность таких суждений очевидна. Можно почти одновременно мысленно представить себе цветок, предложение, звук; можно вообразить их один за другим почти непрерывно; любой из этих объектов мысли может к тому же видоизменяться, деформироваться, постепенно терять свои первоначальные свойства по воле измыслившего их разума, но одно лишь сознание этой власти придает разуму ценность. Только оно способно критиковать его *порождения*, истолковывать их, не искать в них большего, чем они содержат, и не проводить параллели с тем, что существует в реальности. Именно это сознание позволяет подвергнуть анализу все интеллектуальные стадии, которые может назвать безумием, заблуждением, открытием — то, что в прошлом считалось не-

различимыми нюансами. Это были вариации общей субстанции; они поддавались сравнению, существовали на каком-то неопределенном, недоступном уровне, изредка обозначая себя, но все они принадлежали одной системе. Осознавать свои мысли, поскольку это действительно мысли, означает осознавать их равенство или однородность, чувствовать, что все подобные сочетания правомерны, естественны и что метод заключается в том, чтобы уметь возбуждать их, отчетливо различать и стараться понять их смысл.

На каком-то этапе наблюдений за этой двойной жизнью разума, низводящей заурядную мысль до сновидений спящего наяву, начинает казаться, что последовательность сна — вихрь комбинаций, контрастов, восприятий, которые объединяются вокруг попытки воссоздать этот сон или же безотчетно ускользают, когда им заблагорассудится, — очевидно и постоянно развивает в себе безостановочность автомата. Тогда возникает мысль (или желание) ускорить движение этого ряда, расширить его границы до *предела* их мыслимого выражения, *после которого все полностью изменится*. И если этот способ сознательного бытия войдет в привычку, то мы, к примеру, сумеем заранее просчитывать все вероятные результаты задуманного поступка, все взаимосвязи воображаемого предмета, чтобы в результате от всего отказаться, обрести способность предугадывать что-то более мощное или более точное, чем данность, волевым усилием отойти от мысли, занимавшей нас излишне долго. Какой бы ни была застывшая мысль, она приобретает характер гипноза и на языке логики именуется фетишем, а в области поэтического конструирования и искусства — бесплодным однообразием. Способность, о которой я говорю, заставляющая ум предвосхищать самого себя, представлять совокупный образ того, что должно обозначаться деталями, и непрерывность как результат этого являются основой любого обобщения. У некоторых индивидов оно проявляется с особой силой, принимая форму подлинной страсти; в искусствах это позволяет создавать любые новшества и объясняет все большую приверженность к сокращениям, сжатым формам, невообразимым контрастам, тогда как в рациональном выражении скрыто присут-

ствуует в любой математической концепции. Это напоминает операцию, получившую название «доказательство по индукции»; она расширяет использование этих анализов и, начиная от простого сложения до суммирования бесконечно малых величин, не только избавляет нас от огромного числа бесполезных экспериментов, но и восходит к более сложным структурам, ибо сознательное копирование моего действия есть новое действие, которое включает в себя все возможные использования первого.

Эта картина — драмы, затмения, моменты просветления — по сути противостоит другим изменениям и сценам, которые мы определяем словами «природа» или «мир» и умеем лишь отделять себя от них, чтобы тут же к ним вернуться.

Как правило, в результате размышлений философы включали наше существование в понятие о природе, а понятие природы — в наше собственное представление о себе, но дальше этого они не шли, ибо хорошо известно, что они должны оспаривать суждения своих предшественников, а отнюдь не решать проблемы самостоятельно. Ученые и художники пользовались природой по-разному; одни сперва вычисляли, а затем конструировали, другие немедленно приступали к конструированию, как если бы уже провели вычисления. Все созданное ими само по себе возвращается в природную среду и обретает в ней место, воздействует на нее, наделяя материалы, из которых она состоит, новыми формами. Но прежде чем обобщать и конструировать, мы наблюдаем, как наши чувства, наделенные индивидуальностью и пластичностью, распознают и выделяют в предложенной им массе именно те свойства, которые личность выберет и разовьет в себе. Сперва процесс идет медленно, почти неосознанно, словно мы даем сосуду заполняться самому по себе, ощущаем постепенное и приятное круговое движение: случается, что зарождается интерес, — то, что раньше было скрыто и недостижимо, обретает новую значимость; мы что-то туда вносим, еще больше радуемся каким-то частностям, формулируем их для себя, и происходит своего рода восстановление энергии, которую обрели наши чувства; скоро она в свой черед преобразит среду, использовав для этого осознанную мысль индивида.

Универсальный человек тоже начинается с пассивного созерцания, но постоянно подпитывается увиденным. Он возвращается к упоению индивидуальным инстинктом и к переживаниям, дарованным малейшими проявлениями реальности, когда мы наблюдаем их во взаимосвязи; они столь замкнуты в себе всеми своими свойствами и таят так много всевозможных последствий.

Большинство людей видят рассудком, а не зрением. Вместо цветowych пространств они различают понятия. В белой, вытянутой вверх кубической форме с отверстиями — стеклянными окнами — они тут же усматривают дом. Дом! Сложное понятие, в котором сочетаются разные абстрактные свойства. Если что-то отклоняется — смещается ряд окон, сдвигаются поверхности, постоянно меняющие наше восприятие, — они этого не замечают, поскольку само понятие не меняется. Они умеют воспринимать скорее словесно, чем визуально, они так неумело подходят к предметам, так смутно ощущают радости и страдания от их созерцания, что придумали для себя *живописные уголки*. Остальное не имеет значения. Зато здесь они наслаждаются понятием, щедрым на слова. (Общее для этого недостатка, присущего всем областям знаний, — это выбор *очевидной точки зрения*, приверженность к четко сформулированным системам, которые упрощают, облегчают доступ... таким образом, произведение искусства всегда более или менее дидактично.) Сами по себе эти живописные уголки для таких людей достаточно закрыты. Никакие изменения, которые потихоньку достигаются неторопливыми движениями, игрой света, напряженностью взгляда, их не затрагивают — они ничего не вносят, но и не убавляют в их восприятии. Твердо зная, что, когда море спокойно, линия воды горизонтальна, они не желают замечать, что море *волнуется* вдаль, на горизонте. Даже если луч света случайно выхватит из темноты кончик носа, оголенное плечо или пальцы на руке, подобные наблюдатели никогда не увидят в них драгоценный камень неведомой огранки, радующий глаз. Эта драгоценность принадлежит человеку, который существует сам по себе и хорошо им знаком. А поскольку они раз и навсегда отвергают то, что не имеет названия,

то число воспринимаемых ими предметов или явлений заведомо строго ограничено!

Использование противоположной способности приводит к подлинному анализу. Нельзя утверждать, что он реализуется в *природе*. Это понятие, которое представляется всеобъемлющим и, казалось бы, включает в себе возможности эксперимента, на самом деле имеет весьма конкретное приложение. Оно связано с индивидуальными впечатлениями, определяющими память или жизнь данной личности. Чаще всего оно вызывает в сознании картину какого-то зеленого непрерывного и неясного бурления, катаклизма, порожденного стихией в противовес человеческому началу, какой-то вязкой массы, которая неумолимо поглотит нас, чего-то нам неподвластного — запутанного и рвущегося, затихающего и плетущего новые узоры, а когда оно проникало в сознание поэтов, то они наделяли его жестокостью, добротой и иными наклонностями. Поэтому зоркого наблюдателя следует поместить в *какой-то особый* уголок сущего.

Этот наблюдатель заключен в некую непроницаемую сферу; ей свойственна неоднородность, которой предстоит стать движением и предметами, и поверхность, которая остается закрытой, хотя все ее части обновляются и перемещаются. Сперва наблюдатель являет собой лишь состояние этого закрытого пространства: он равен ему каждое мгновение. Нет ни воспоминаний, ни силы, способных потревожить его до тех пор, пока он уподобляется тому, что видит. И если бы я сумел вообразить его в этом состоянии, то обнаружил бы, что совершенно аналогичные впечатления он мог бы получить во сне. Он испытывает удовольствие, боль, покой, исходящие от этих произвольных форм, включающих и его собственное тело. И вот постепенно одни из них уходят в забвение, становясь едва различимыми, тогда как другим удается проявиться именно там, где они изначально пребывали. Нужно отметить, что изменения в восприятии увиденного, связанные с длительностью наблюдения и усталостью, легко спутать с изменениями, вызванными обычными движениями. Отдельные участки внутри этого поля зрения выступают сильнее,

подобно тому как больной орган всегда кажется более внушительным из-за боли, придающей ему значимость, и потому искажает наше представление о собственном теле. Создается впечатление, что эти выдающиеся точки легче запомнить и приятнее рассматривать. Именно благодаря им наблюдатель может возвыситься от простого восприятия до сновидений и отныне наделять многочисленные предметы особыми свойствами, присущими исходным и более знакомым ему предметам. Вспоминая предшествующее пространство, он совершенствует нынешнее. Затем по своему усмотрению он может выстраивать и разрушать свои дальнейшие ощущения. Он способен оценить необычные сочетания: рассматривать как единое и неразделимое целое или, наоборот, обособить собрание цветов или людей, руку или щеку, световое пятно на стене, сбившихся в кучу животных. У него возникает желание по имеющимся реальным фрагментам вообразить незримые целостности. Он угадывает прочерки, оставленные в воздухе летящей птицей, траекторию брошенного камня, плоскости, очерченные нашими жестами, странные щели, перетекающие арабески, бесформенные ячейки, которые создают в этой всепроникающей сети жужжащий и кольшующийся сонм насекомых, покачивание деревьев, колеса, человеческую улыбку, приливы и отливы. Иногда следы созданного в его воображении проступают на песке, на воде; иногда по истечении какого-то времени сама сетчатка глаз может сравнить предмет с его движущейся формой.

От форм, рожденных в движении, существует переход к движениям, в которые облекаются формы посредством простого изменения длительности. Если капля дождя кажется нам линией, тысячи колебаний — одним непрерывным звуком, шероховатости лежащей перед нами бумаги — гладкой поверхностью, если все зависит только от продолжительности восприятия, тогда устойчивая форма может быть заменена требуемой скоростью при периодическом смещении отобранного для этой цели предмета (или его части). Геометры смогут не только ввести время и скорость в анализ форм, но и исключить их из анализа движения. Язык заставит насыпать *растянуться*, гору — *возвыситься*, а статую — *воздвигнуть*

ся. Ну а головокружение от соответствий, как и логика непрерывности, доводит эти действия до предела направленности, до невозможности их прекращения. В воображении все движется и постепенно ускоряется. Поскольку я не мешаю развитию мысли — в этой комнате предметы начинают *действовать*, как пламя лампы: кресло ветшает в своем углу, стол так быстро открывает себя, что становится неподвижным, занавеси струятся безостановочно, бесконечно. В результате возникает беспредельная усложненность; и чтобы вновь обрести над собой контроль среди движения тел, круговорота контуров, переплетения узлов, путей, обрывов, завихрений, смещения скоростей, нужно прибегнуть к нашей великой силе сознательного забвения — и, не разрушая приобретенной идеи, мы вводим отвлеченное понятие порядка величин.

Так, в разрастании «данности» исчезает опьянение этими особыми предметами, науки о которых не существует. Когда вглядываешься в них и непрестанно об этом думаешь, они меняются; а если не думать, то впадаешь в долгое оцепенение, похожее на ничем не нарушаемое забытие, когда, словно загипнотизированный, устремляешь невидящий взор на угол какого-то стола или шкафа в комнате или на тень от листа, но приходишь в себя, едва осознав, что они находятся перед тобой. Некоторые люди испытывают невыразимое наслаждение от *индивидуальности* предметов. Они с радостью отдают особое предпочтение неповторимости вещей, что, впрочем, присуще каждой из них. Любознательность, которая находит высшее выражение в литературе или театральном искусстве, на этом, крайнем пределе именуется *способностью идентификации*. Нет ничего более заведомо абсурдного для описания, чем безрассудство личности, утверждающей, что она является неким объектом и воспринимает его ощущения — даже если этот объект неодушевленный! Нет ничего более могущественного в жизни воображения. Выбранный объект становится как бы центром этой жизни, центром все множасьих ассоциаций, зависящих от сложности данного предмета. По сути, эта способность — не что иное, как средство усиления работы воображения, превращения потенциальной энергии в реальную, пока она не становится патологическим

симптомом и не обретает устрашающую власть над гаснущим рассудком.

Начиная с простого взгляда на вещи и кончая этими сложными состояниями, разум лишь непрерывно расширял свои функции, создавая понятия в ответ на задачи, которые ставят перед ним ощущения и которые он способен достаточно легко решить в зависимости от того, сколько таких понятий ему приходится создавать. Как видим, здесь мы уже подошли к *практике* мышления. Мыслить — значит почти все время, отпущенное на процесс мышления, блуждать среди тем, которые в нашем понимании *более или менее* нам известны. Таким образом, вещи можно было бы классифицировать в зависимости от легкости или трудности их понимания, от степени нашего знакомства с ними, а также от различного сопротивления, которое оказывают их элементы или состояния, когда мы пытаемся представить их как единое целое. Остается лишь строить догадки относительно истории определения степени сложности.

Мир беспорядочно усеян симметричными конструкциями. Таковы кристаллы, цветы, листья, многочисленные узоры — полосы и пятна в животном мире — на шкурах, крыльях, ракушках; песок, перемешанный ветром, рябь на воде и т. д. Иногда эти эффекты зависят от перспективы и быстро меняющегося расположения элементов. Удаленность создает или деформирует их. Время — открывает или прячет. Таким образом, количество рождений, смертей, преступлений и несчастных случаев представляет собой более или менее изменчивую последовательность, которая тем заметнее, чем в большем временном охвате ее стараются вычислить. Даже самые поразительные и *асимметричные* события по отношению к протеканию ближайших мгновений приобретают некую упорядоченность, если рассматривать их в рамках более обширных периодов. К этим примерам можно добавить и другие, например инстинкты, привычки и нравы, вплоть до видимости периодичности, породившей столько философско-исторических систем.

Знание упорядоченных сочетаний является свойством различных наук, но, когда невозможно установить ни одно

из них, в ход идет подсчет вероятностей. Нам достаточно воспользоваться сделанным выше замечанием: упорядоченные сочетания, будь то во времени или в пространстве, хаотично разбросаны в поле нашего наблюдения. В области мыслимого кажется, что они противостоят множеству бесформенных вещей.

Я думаю, что их можно было бы отнести к «первым руководствам по человеческому разуму», не имея это заключение мгновенного обратного смысла. В любом случае они представляют собой *непрерывность*. Мысль вносит некое смещение или перенос (например, внимания) в состав элементов, с виду неподвижных, которые она отбирает в памяти или в нынешнем восприятии. Если эти элементы совершенно одинаковы или же если разница между ними сведена к простой дистанции, к простому факту их раздельного существования, то предстоящая *работа* ограничивается этим чисто разграничительным понятием. Так, из всех возможных линий легче всего представить себе прямую, поскольку мысли требуется меньше всего усилий для перехода от одной ее точки к другой, ведь каждая из них расположена идентично по отношению к остальным. Иными словами, все участки, какими бы крохотными мы их себе ни воображали, настолько однородны, что сводятся к одной неизменной: именно поэтому измерения фигур всегда сводят к прямым отрезкам. На более высоком уровне сложности для изображения непрерывности свойств прибегают к периодичности, поскольку, будь то пространство или время, периодичность есть не что иное, как разделение объекта мысли на фрагменты — взаимозаменяемые при определенных условиях — или умножение этого объекта при тех же условиях.

Почему только малая часть всего сущего может быть представлена таким образом? Возникает мгновение, когда фигура становится настолько сложной, а событие кажется таким неслыханным, что нужно отказаться от стремления охватить их целиком, истолковать их непрерывностью ценностей. У какого предела останавливались наши эвклиды в их представлениях о форме? На каком уровне прерывания образной непрерывности они зашли в тупик? Это конечная точка иссле-

дований, где невозможно не поддаться искушению теорией эволюции. Мы не желаем себе признаться, что это последний рубеж.

Ясно одно: все эти умозрительные построения основаны и нацелены на расширение понятия непрерывности с помощью метафор, абстракций и особых языков. Этим пользуется искусство, и к этому мы скоро вернемся.

Нам удастся представить себе такой мир, где допустимо, чтобы то здесь, то там его разложили на постижимые умом элементы. Порой достаточно одних чувств, иной раз, несмотря на применение довольно искусных методов, все равно остаются пробелы. Все попытки заполнить их оказываются неудачными. Здесь-то и находится царство нашего героя. Он наделен редкостным чувством симметрии, в которой и усматривает все проблемы. Если возникает какой-то барьер для понимания, он преодолевает его мощью своего разума. Нет сомнения, что он обладает редчайшими полезными свойствами. Он подобен физической гипотезе. Если бы он не существовал, его следовало бы выдумать. Теперь можно представить себе универсальную личность. Такой Леонардо да Винчи способен существовать в наших умах просто как понятие, не слишком ослепляя нас своим блеском, — вероятно, представление о его могуществе не должно мгновенно затеряться в тумане слов и высокопарных эпитетов, сопровождающих беспочвенные размышления. Неужели сам он довольствовался бы подобными иллюзиями?

Этот *символический* ум хранит огромное собрание форм, вечно распахнутую сокровищницу обличей природы, вечно готовую силу, растущую по мере расширения ее владений. Он содержит в себе мириады существ, бесчисленные воспоминания, способность различать в безграничном мире несметное число отдельных вещей и размещать их тысячью способов. Он управляет лицами, телами, механизмами. Он знает, из чего складывается улыбка; он способен перенести ее на фасад дома, на изгибы сада; он изламывает и взвивает струи вод и языки пламени. Когда его рука изображает перипетии задуманных им атак, то траектории тысяч пушечных ядер,

сплетаясь в великолепные созвездия, сметают бастионы городов и цитаделей, которые он только что воздвиг, не упустив ни малейшей детали, и укрепил. Похоже, что постепенные преобразования неподвижных вещей кажутся ему излишне медленными, он отдает предпочтение баталиям, бурям, потопам. Он наблюдает за ними с высоты как за единым механическим процессом, ощущает их кажущуюся независимость или жизнь отдельных частей — в горсти песка, развеянного ветром, в путаных мыслях каждого воина, где слились страсть и потаенная боль. Он присутствует в «робком и неловком» тельце ребенка, ему знакома скупость жестов стариков и женщин, безыскусность трупа. Он владеет секретом создания фантастических существ, которые оборачиваются реальностью; логика, объединяющая их части в единое целое, столь безупречна, что вселяет в них жизнь и естественность. Он создает Христа, ангела, монстра, пользуясь тем, что ему известно, что существует повсюду, но по-новому упорядочивая, прибегая к иллюзии и абстракции, присущей живописи, которая отражает лишь одно свойство вещей, но вызывает в памяти — все.

Он переходит от ускорений к замедлениям, вызванным оползнями и камнепадами; от гигантских складок к многочисленным напластованиям; от дыма, клубящегося над кровлей, к далекому переплетению ветвей, к кружеву буков на горизонте; от рыб к птицам; от солнечных бликов на водной глади к тысячам крошечных зеркал на листьях березы; от чешуи к вспышкам огоньков на заливах; от уха и локона к застывшему завитку морской раковины. Он движется от ракушки к накручивающемуся завихрению волн, от ряски на поверхности мелких прудов к согревающим ее струйкам, к самым примитивным ползучим движениям, к ускользящим ужам. Во все он вносит жизнь. Воду вокруг пловца он закручивает лентами, запеленывает ею, снимая напряжение мышц. Он делает зримым воздух в трепетании крыльев жаворонков на фоне сплетения теней, в разлетающихся пеной капельках, которые эти воздушные струи и их нежное дыхание оставляют на голубоватых листах пространства, в его хрустальной неуловимой плотности.

Он перестраивает все здания; его манят все способы сочетания материалов. Он использует все, разбросанное во всех измерениях пространства: изогнутые своды, стропила, натянутые тугие купола; вытянутые галереи и лоджии; каменные громады, навалившиеся всей своей тяжестью на арки; мосты, отлетающие рикошетом от одной опоры к другой; глубину зеленой листвы, исчезающей в воздухе, в котором она черпает силу; конфигурацию перелетных стай, чьи треугольники, указующие на юг, являют собой рациональные построения живых существ.

Он резвится, подбадривает себя, отчетливо выражая все свои чувства средствами этого универсального языка. Ему это позволяют его богатейшие метафорические способности. Его желание бесконечно исследовать то, что кроется в самой невесомой частице, в мельчайшем отблеске мироздания, возрождает его силы и целостность его существа. Его радость выражается в праздничном убранстве города, в прелестных выдумках, и стоит ему предаться мечтам о создании *летающего человека*, он уже видит, как в поисках снега тот поднимается в небо, к горным вершинам, и опускается вниз, разбрасывая его по городским мостовым, раскаленным жаром летнего солнца. Его эмоции сокрыты в очаровании чистых лиц, губы которых изогнуты в легкой усмешке, в жесте безмолвного божества. Его ненависти подвластны все орудия, все изобретательные уловки, все стратегические тонкости. Он устанавливает невиданные военные машины, окружая их бастиями, капонирами, укреплениями, рвами, оснащенными шлюзами, чтобы мгновенно изменить вид осады; и я вспоминаю, восхищаясь осмотрительностью, свойственной итальянцам XVI века, что он соорудил донжоны, где четыре лестничных пролета, расположенные вокруг общей оси и не соединенные между собой, отделяли командиров от наемников, а отряды солдат — один от другого.

Он поклоняется телу — мужскому и женскому, которое является мерой всего сущего. Он чувствует его высоту, знает, как роза может дотянуться до уровня губ, а огромный платан — в двадцать раз превзойти рост человека и его листва, устремляясь ввысь, переплетается с локонами, обрамляющими лицо. Он ощущает исходящее от тела сияние, когда оно

наполняет собой любое помещение, выемку свода, повторяющую его изгибы, или открытое пространство, измеренное его шагами. Он подстерегает легкое движение, когда нога обретает опору, сквозь плоть он распознает безгласный скелет, чувствует ровный ритм походки, смену теплых и прохладных дуновений ветерка, овевающего нагое тело, различает зыбкую белизну или бронзовый отлив, слившиеся в каком-то механизме. Но сильнее всего его завораживает лицо, светящееся и освещенное, самое необычное, самое притягательное из всего обозримого, — лицо, на которое трудно смотреть, не пытаясь прочесть то, что оно выражает. Память каждого из нас хранит, правда не слишком отчетливо, несколько сотен лиц и их различные выражения. Он же помнил их упорядоченно, одно за другим — по степени написанной на них ироничности или мудрости, по доброте, доходящей до святости, — все строго симметрично. Вокруг глаз — этих неподвижных точек с переменчивым блеском — он сперва приделывает маску, скрывающую сложную структуру костей и видимых глазом мышц, а затем, натягивая маску все туже, полностью срывает ее.

Ум этот среди множества прочих воспринимается как *правильное сочетание*, о котором мы уже говорили, — похоже, в отличие от остальных он не должен принадлежать какой-то одной нации, традиции, группе представителей определенного искусства. Количество и согласованность его операций превращают его в некий симметричный предмет, нечто наподобие законченной в себе системы или непрерывно становящейся таковой.

Он будто создан для того, чтобы привести в отчаяние современного человека, который смолоду нацелен на подготовку в какой-то определенной области, где должен преуспеть лишь потому, что ограничен ею. В оправдание указывают на разнообразие методов, обилие деталей, постоянное приумножение фактов и теорий и в конце концов терпеливого наблюдателя, усердного счетовода, суммирующего все сущее, индивида, который лимитирует себя (что, впрочем, мы можем поставить ему в заслугу, если это слово здесь уместно!) мелкими автоматическими действиями, начинают принимать за того, для кого предназначается этот труд, — за поэта гипотез, твор-

ца аналитических материалов. Первому требуется терпение, беспрестанное руководство, узкая специализация и время. Его отличительное свойство — отсутствие мысли. Зато второй должен преодолевать ограничения и преграды. Его роль — не обращать на них внимания. Мне хотелось бы сравнить специализацию с состоянием оцепенения, вызванного длительными ощущениями, о которых я упоминал. Но лучший аргумент — то, что в девяти случаях из десяти всякое крупное нововведение в какой-то области происходит в результате применения совершенно чуждых для нее методов и понятий. Приписав этот прогресс появлению визуальных, а затем и речевых образов, мы, как ни странно, не можем не признать — чем больше этих образов, тем больше шансов у человека найти новые. Нетрудно доказать, что все умы, которые давали пищу целым поколениям исследователей и полемистов, а посмертно веками будоражили людское мнение и питали человеческую слабость к подражанию, были, так или иначе, умами универсальными. Достаточно назвать такие имена, как Аристотель, Декарт, Лейбниц, Кант, Дидро.

А теперь поговорим о радости *конструирования*. И попытаемся подкрепить примерами наши предшествующие суждения и показать на практике возможность и почти что необходимость общей игры ума. Мне хочется, чтобы стало ясно, как невероятно трудно далось бы достижение конкретных результатов, к которым я еще вернусь, если бы мы не прибегли к множеству чужеродных на первый взгляд понятий.

Тот, кого хотя бы во сне никогда не волновали ни замысел какого-то предприятия, от которого он волен отказаться, ни безумный план какого-то сооружения, которое видится ему завершенным, тогда как другие могут вообразить лишь его закладку; тот, кто ни разу в жизни не испытал жара энтузиазма, поглощающего мгновения внутренней жизни или холодка несогласия с самим собой; кто не был отравлен зарождением проекта, не познал борьбы сменяющих друг друга идей, где самая точная и универсальная должна вытеснить остальные — пусть даже привычные и новые; тот, кто не видел, как на чистом листе бумаги возникает неясный, но реальный образ, печалающий тем, что заставляет отвергать все иные;

кто не мог усмотреть в прозрачном воздухе очертания несуществующего здания; кого не терзали головокружительная недостигаемость цели, тревога перед выбором средств, предчувствие промедления и отчаяния, расчет последовательных стадий, раздумья о будущем, особенно о том, о чем нет нужды размышлять *именно сейчас*, тот человек — какими бы обширными ни были его познания — никогда не достигнет богатства, энергии и интеллектуальной широты, озаряющих сознательное действие *конструирования*. Способность богов *творить* пришла им в дар от человеческого разума, поскольку разум этот, отвлеченный и регулярно действующий, способен довести задуманное до такого масштаба, когда сам он уже не способен его осознать.

Конструирование существует в промежутке между замыслом или окончательным видением проекта и отобранном материалом. Один порядок мы замещаем другим, исходным, вне зависимости от предметов, которые систематизируем. Это могут быть камни, цвета, слова, понятия, люди и т. д., но их индивидуальная природа не изменит общих условий той особой музыки, в которой материалы только исполняют функцию тембра, если продолжить метафору. Удивительно, что иногда мы ощущаем точность и устойчивость в конструкциях, созданных человеком из скопления явно несовместимых элементов, — словно тот, кто разместил их, был осведомлен об их тайном родстве. Но удивление не знает предела, когда видишь, что зачастую автор сам не способен отдать себе отчет в том, какой путь он преодолел, и осознать, что наделен властью, чьи движущие силы ему неведомы. Он никогда не может заранее рассчитывать на успех. Кто знает, каким образом элементы конструкции, части драмы, факторы победы оказываются совместимы между собой? Какому ряду таинственных проверок подверглось произведение в процессе своего создания?

В подобных случаях, как правило, принято объяснять все инстинктами, хотя не совсем ясно, что это такое, а в данном случае — еще и прибегать к инстинктам совершенно исключительным и индивидуальным, иначе говоря, к противоречивому понятию «унаследованной привычки», в котором привычного не больше, чем унаследованного.

Всякий раз, когда процесс конструирования приводит к каким-то очевидным результатам, начинаешь думать о том, что здесь оперировали некой единой мерой для всех использованных элементов, каким-то признаком или принципом, которые изначально предполагают наше точное понимание и могут быть абстрактными или вымышленными. Представим себе непрестанно изменяющееся единое целое, картину, здание с многообразными свойствами лишь как ключевую точку видоизменений единой материи или закона, скрытая непрерывность которых признается нами в то самое мгновение, едва мы начинаем воспринимать это здание как единое целое, как ограниченную область нашего исследования. Здесь снова мы сталкиваемся с психологическим постулатом непрерывности, который, согласно нашим знаниям, напоминает принцип инерции в механике. Только чисто абстрактные, чисто дифференциальные сочетания, как, например, числовые, могут строиться с помощью определенных величин; заметим, что они соотносятся с другими возможными построениями, как упорядоченные территории — с неупорядоченными.

Есть в искусстве одно слово, которое может обозначать все его приемы и фантазии и сразу же сводить на нет мнимые трудности, связанные с противопоставлением или сближением искусства и природы, кстати не случайно так и не получившей определения, и слово это — *орнамент*. Давайте поочередно представим себе пучки кривых линий, равномерные деления, покрывающие самые древние дошедшие до нас предметы, контуры ваз и силуэты храмов; квадраты и спирали, овалы, выступы, как в Античности; четкие формы и роскошные фасады у арабов; симметричные остовы готики; волны, языки пламени, цветы на японском лаке и бронзе. И в каждой из этих эпох мы видим возникновение подобий растений, животных и людей, совершенствование их схожести с оригиналом — вспомним живопись и скульптуру. Вспомним язык и его примитивную мелодику, разделение слов и музыки, их разветвление, изобретение глаголов, письменности, появление образной сложности фраз, столь любопытное вторжение абстрактных понятий; а с другой стороны, все более гибкая система звуков — от голоса до резонанса материалов — обо-

гащается гармонией и использованием тембров. И наконец, отметим сходное развитие мысли: от простейших психических звукоподражаний, элементарных симметрий и контрастов к содержательным понятиям, метафорам, нетвердой еще логике, предписанным формам и сущности, метафизическим понятиям...

Вся эта многообразная энергия жизни способна выразить себя в орнаменте. Названные проявления могут восприниматься как законченные отрезки пространства или времени во всех своих разновидностях, которыми иногда могут служить определенные и известные предметы, но не будем обращать внимания на их назначение и обычное использование, с тем чтобы учитывать лишь их порядок и влияние друг на друга. От порядка зависит эффект, который они производят. Эффект — цель орнамента; и тогда произведение искусства превращается в своего рода механизм, призванный воздействовать на зрителя — пробудить его эмоции и вызвать соответствующие им образы.

С этой точки зрения концепция орнамента так же относится к отдельным искусствам, как математика — к остальным наукам. Подобно тому как физические понятия времени, длины, плотности, массы и т. д. представляют собой в вычислениях лишь сходные количества, которые лишены индивидуальности до тех пор, пока не будут истолкованы результаты, так и предметы, отобранные и составленные в определенном порядке ради достижения некоего эффекта, как бы теряют большинство своих свойств и вновь обретают их только по достижении этого эффекта в неподготовленном сознании зрителя. Следовательно, произведение искусства может строиться через обобщение, и процесс этот будет тем действеннее и определеннее, чем сложнее будут элементы, почерпнутые в реальности. И наоборот, произведение искусства ценится за своего рода индукцию, за создание мысленных образов; и создание это также должно быть более или менее действенным, более или менее *утомительным* в зависимости от того, что привело его в действие — незатейливый узор на вазе или несовершенная фраза Паскаля.

Художник наносит на плоскую поверхность цветные мазки и выражает себя в разделяющих их линиях, плотности слоя, в слиянии и резких контрастах между ними. Зритель же видит здесь более или менее верное изображение обнаженных тел, жестов, ландшафтов, будто смотрит через окно музея. Картины оцениваются по законам реальности. Одни считают, что лица на них некрасивы, другие буквально влюбляются в них; одни впадают в крайности словесного психологизма, другие смотрят лишь на изображение рук, которое всегда считают недоработанным. Суть в том, что в соответствии с какими-то бессознательными требованиями картина должна воспроизводить физические и естественные условия нашего собственного окружения. В них также действует сила тяжести, также распространяется свет; и постепенно на первый план выдвигаются художественные познания анатомии и перспективы. Однако я полагаю, что самый верный метод оценки живописи — начать с того, что ничего в ней не узнавать, а шаг за шагом делать последовательные умозаключения, которых требует одновременное присутствие цветных пятен на ограниченном пространстве, и таким образом идти от метафоры к метафоре, от гипотезы к гипотезе, подниматься к постижению предмета, а иногда просто к осознанию удовольствия, которое не всегда испытываешь вначале.

Вероятно, нельзя найти более забавного примера общего отношения к живописи, нежели слава «улыбки Джоконды», к которой, кажется, уже раз и навсегда приклеился эпитет «загадочная». Этой складке губ посчастливилось породить целую фразеологию, которая узаконила существование в мировой литературе разделов «Ощущения» или «Впечатления» об искусстве. Эта улыбка погребена под грудой слов, затеряна среди стольких параграфов, где сперва ее именуют *волнующей*, а затем переходят к довольно расплывчатым описаниям души. Однако она заслуживала более осмысленных исследований. Леонардо избегал неточных наблюдений и произвольных символов, иначе Джоконда никогда не была бы написана. Он следовал своей неизменной пронизательности.

На заднем плане «Тайной вечери» три окна. Среднее — открытое за спиной Иисуса — отличается от других венчающей

его круглой аркой. Если продолжить ее, получится окружность, в центре которой окажется Христос. Все главные линии фрески сходятся в этой точке; весь ансамбль симметричен относительно этого центра и вытянутой линии трапезного стола. И если в картине и таится какая-то загадка, то она состоит лишь в том, почему мы считаем такие построения загадочными, но боюсь, что ее можно будет решить.

И все-таки захватывающие, убедительные примеры того, как связаны между собой различные виды мыслительной деятельности, следует искать не в живописи. Дабы не принуждать читателя к бесплодным домыслам, оставим в стороне множество соображений, вызванных потребностью художника разнообразить и наполнить жизнью поверхность картины, схожестью первых попыток такого рода с неким естественным порядком расположения вещей, эволюцией восприимчивости глаза. Нашим целям лучше послужит искусство большего размаха, как бы предшествующее живописи.

Слово *конструирование* — которое я употребил намеренно, чтобы сильнее подчеркнуть проблему вмешательства человека в сущее и привлечь внимание читателя к внутренней логике предмета, к чему-то материальному, — имеет теперь более узкое значение. В качестве примера я обращаюсь к архитектуре.

Монумент (который являет собой Город, представляющий почти всю суть цивилизации) — это столь сложный организм, что наше сознание сперва различает в нем изменчивый, слившийся с небом фон, затем богатейшее своеобразие мотивов, связанных с высотой, шириной и глубиной, бесконечно меняющихся в зависимости от перспективы, потом нечто плотное, упругое, смелое, наделенное повадками животного — соподчиненность (органы) и корпус (телосложение), — и, наконец, машину, движущей силой которой является сила тяжести, и она же ведет нас сперва от геометрических понятий к рассуждениям в области динамики, а затем к самым замысловатым предположениям в молекулярной физике, подсказывая ей не только теории, но и наглядные структурные модели. И именно благодаря такому сооружению или, скорее, взгляду сквозь его воображаемые строительные леса, воздвигну-

тые, чтобы внести взаимную гармонию и согласовать между собой все его особенности (назначение — со стабильностью, пропорции — с расположением, форму — с материалом), чтобы связать между собой тысячи его внешних черт, все три измерения и все уравновесить, — именно благодаря ему мы сможем лучше всего представить себе ясность ума Леонардо. Этот ум может с легкостью предугадать будущие реакции человека, решившего осмотреть здание снаружи, подойти ближе, показаться в окне; представить себе, что именно этот человек оттуда увидит; ощутить тяжесть кровли, опирающейся на стены, и изгибов свода, давящего на фундамент; почувствовать взаимное напряжение балок, колебания тревожащего их ветра; предвидеть игру ничем не скованного света на черепице и карнизах и рассеянного света, запертого в залах, где солнце касается лишь пола. Этот ум проверит и рассчитает давление архитрава на опоры, функциональность арки, сложность построения свода, каскады ступеней, низвергаемых террасами, примыкающими к зданию, и всю мощь созидания, завершенного устойчивой, богато украшенной, укрепленной громадой, переливающейся стеклами окон, сотворенной для нашей жизни, призванной заключить в себя наши слова и выпустить облако наших чувств.

Как правило, мало кто хорошо разбирается в архитектуре. О ней судят и по театральным декорациям, и по убранству доходного дома. Но чтобы по достоинству оценить ее универсальность, я предлагаю обратиться к понятию *города*, а дабы познать ее многогранное очарование, нужно вспомнить бесчисленные городские обличья: неподвижность постройки составляет исключение; удовольствие в том, чтобы, перемещаясь, привести ее в движение, насладиться всеми сочетаниями ее сменяющихся элементов — колонна вращается, глубины убывают, галереи скользят, из монолита вырываются тысячи видений, тысячи аккордов.

(Многочисленные проекты так и не построенной церкви встречаются в рукописях Леонардо. В ней можно угадать черты римского собора Святого Петра и с грустью признать, что творение Микеланджело явно уступает ему. На исходе готики и в разгар раскопок древних храмов Леонардо вновь открывает — между образцами этих двух стилей — великий замы-



Леонардо да Винчи.
Проект центрально-
купольного храма. Ок. 1490

сел византийцев: купол, возвышающийся над остальными куполами, пузатые луковицы, одна над другой, теснятся вокруг самой высокой. Но его замысел отличается той дерзостью и чистотой орнамента, которая была неведома зодчим Юстиниана.)

Это каменное творение существует в пространстве: то, что мы именуем пространством, соотносится с концепцией любого сооружения; архитектурное здание осмысляет пространство и ведет особым образом к размышлениям о его природе, поскольку сооружение это одновременно представляет собой равновесие всех его материалов по отношению к тяготению, видимую статическую целостность, но в то же время внутри каждого из этих материалов существует иное равновесие, молекулярное и мало изученное. Тот, кто возводит сооружение, прежде всего определяет силу тяжести и сразу же оказывается в неведомом царстве атомов. Он сталкивается с проблемой структуры, иначе говоря, должен понять, какие нужно представить себе сочетания, чтобы удовлетворить требованиям сопротивления, эластичности и т. д., действующим в заданном пространстве. Мы видим логическое продолжение проблемы и понимаем, как область архитектуры, обычно отданная практикам, переходит к сложнейшим теориям общей физики и механики.

Свойства данной постройки и внутренние свойства взятого наугад вещества проясняют друг друга благодаря гибкости

нашего воображения. Стоит представить себе пространство, и оно перестает быть пустым, наполняется несчетным числом условных конструкций и всегда может быть заменено плотно размещенными фигурами, которые при необходимости легко уменьшить до любого размера. Всякое здание, каким бы сложным по замыслу оно ни было, многократно воспроизведенное и соответственно уменьшенное в размере, будет представлять собой первооснову среды, свойства которой будут зависеть от свойств данной основы. Таким образом, мы окажемся со всех сторон окружены многочисленными структурами, среди которых и будем перемещаться. Оглядимся вокруг и посмотрим, какими разными способами заполнено или, лучше сказать, сформировано пространство, постараемся понять условия, определяющие наше восприятие особых качеств самых различных вещей — ткани, минерала, жидкости, клубов дыма. Мы сможем легко постигнуть их строение, просто увеличив всего одну их частицу и введя в нее такую структуру, умножая которую получим новую субстанцию, обладающую теми же свойствами, что и субстанция, взятая нами... С помощью этих представлений мы сумеем безостановочно двигаться в сферах, очевидно весьма далеких от художника и ученого, от построений самых поэтических и даже самых фантастических до вещественных и весомых. Проблемы композиции эквивалентны проблемам анализа; к *психологическим* завоеваниям нашего времени можно отнести отказ не только от упрощенных идей о структуре материи, но и от формирования идей. Вместе с субстанциалистскими фантазиями исчезают догматические толкования, и наука создания гипотез, названий, моделей освобождается от предвзятых теорий и культа простоты.

Я только что указал, правда достаточно бегло, за что читатель либо меня простит, либо будет благодарен, на эволюцию, показавшуюся мне весьма важной. Я не смогу лучше пояснить ее, чем процитировав фразу из рукописей самого Леонардо, в которой каждое понятие настолько усложнено и так прозрачно, что превратилось в фундаментальное представление современного знания о мире. Он пишет: «Воздух полон бесчисленных прямых и светящихся линий, которые пересе-

кают друг друга и переплетаются друг с другом, не вытесняя друг друга; они представляют каждому противостоящему истинную форму своей причины».

Эта фраза, похоже, содержит в себе зачатки волновой теории света, особенно если сопоставить ее с другими его замечаниями на ту же тему. Она дает общее представление о системе волн, все линии которой являются направленными лучами. Но я не сторонник подобных научных прозрений, они не вызывают доверия: слишком часто высказывается мнение, что все изобрели древние. К тому же любая теория ценна лишь логическими выводами и экспериментальными выводами. Здесь же мы видим *утверждения* интуитивного происхождения о водяных и звуковых волнах, возникшие на основе наблюдений за лучами. Цитата Леонардо интересна нам по своей форме, поскольку позволяет ясно и достоверно представить себе метод, тот самый метод, о котором я постоянно говорю в этом эссе. Здесь толкование *еще* не приобрело характера расчетов. Оно ограничено передачей образа, определенной интеллектуальной связью между явлениями или, точнее, между их образами. Похоже, что Леонардо сознательно шел на этот психологический эксперимент, но, как мне кажется, даже три века спустя после его смерти никто так и не воздал должное этому методу, хотя все им пользовались — по необходимости. Я также полагаю, хотя, возможно, захожу в своих рассуждениях излишне далеко, что знаменитый и извечный вопрос о том, что есть полное, а что пустое, может быть связан со знанием или незнанием этой *образной логики*. Невозможно себе вообразить действие на расстоянии. Мы можем объяснить его только с помощью абстракции. В нашем сознании лишь абстракция *potest facere saltus*¹. Сам Ньютон, который придал действиям на расстоянии аналитическую форму, понимал, что полностью истолковать их нельзя. Но именно Фарадею было суждено отыскать в физике метод Леонардо. Вслед за фундаментальными трудами математиков Лагранжа, д'Аламбера, Лапласа, Ампера и многих других он выдвинул необычайно смелые гипотезы, которые, по сути, в его воображении явились развитием наблюдаемых явлений, а во-

¹ Может совершить скачок (*лат.*).

ображение его было настолько четким, что «его идеи могли быть выражены в обычной математической форме и не уступали гипотезам профессиональных математиков». Правильные линии, которые образуют железные опилки вокруг полюса магнита, в его представлении были моделями передачи на расстоянии действий, совершенных в прошлом. Как и Леонардо, он наблюдал системы линий, соединяющих все тела, заполняющих все пространство, и объяснял этим действие электричества и даже гравитацию; эти силовые линии могут быть рассмотрены в нашем эссе как линии наименьшего сопротивления пониманию! Фарадей не был математиком, но отличался от них лишь способом выражения своих мыслей, отсутствием аналитических символов. «Фарадей видел глазами разума, как силовые линии пересекают пространство, тогда как математики видели там силовые полюса, взаимодействующие на расстоянии. Фарадей видел среду там, где они видели лишь расстояние». После Фарадея началась новая эпоха физики, и, когда его ученик Дж. Клерк Максвелл¹ перевел идеи своего наставника на язык математики, в научном воображении стали преобладать подобные образы. Основанное им изучение среды, электрического поля и межмолекулярных связей стало главной областью современной физики. Все большая точность, необходимая для выражения различных форм энергии, желание *увидеть* и то, что можно было бы назвать манией кинетики, выявили гипотетические конструкции, представляющие огромный логический и психологический интерес. Для лорда Кельвина, например, стремление выразить тончайшие естественные процессы посредством ментальных образов и довести их до материального воплощения было настолько сильным, что любое объяснение должно было принять форму механической модели. Подобный ум отвергает инертный, застывший и устаревший атом Бошковича² и физиков начала XIX века и подменяет его уже невероятно

¹ Дж. Клерк Максвелл. Предисловие к «A Treatise on Electricity and Magnetism» («Учение об электричестве и магнетизме», 1873).

² Руджер Иосип Бошкович (Ruđer Josip Bošković; 1711–1787) — хорватский ученый, создатель оригинальной атомистической теории (атом как центр силы), оказавшей большое влияние на развитие физики, в частности на формирование у Фарадея концепции физического поля.

сложным механизмом, взятым в сети эфира, который сам по себе становится достаточно усовершенствованной конструкцией, способной удовлетворить разнообразные, заданные ей функции. Для такого ума не требуется никаких усилий, чтобы от архитектуры кристалла перейти к архитектуре в камне и железе; в виадуках, в симметрии балок и ригелей он находит симметрию противодействия, которое проявляют гипс и кварц при сжатии либо при расслоении или же, иначе, в траектории световой волны.

Подобные личности, как нам кажется, наделены особым чутьем к методам, о которых мы говорили; мы даже позволим себе распространить эти методы за пределы физики; нам кажется, что не будет ни абсурдным, ни невозможным воссоздать модель непрерывности умственных операций Леонардо да Винчи или другого мыслителя, занятого анализом условий, подлежащих выполнению.

Художники и любители искусства, которые просматривали этот текст в надежде обрести ощущения, сходные с теми, которые они испытали в Лувре, во Флоренции или в Милане, должны простить меня за доставленное им разочарование. И все-таки я полагаю, что вопреки первому впечатлению я не слишком далеко отошел от их излюбленной темы. Напротив, я думаю, что коснулся важнейшей для них проблемы композиции. Наверняка я удивлю многих, если скажу, что к подобным трудностям, связанным с достижением художественного эффекта, обычно подходят (и решают их) посредством крайне неясных понятий и слов, заводящих в тупик. Многие тратят свое время на то, чтобы внести изменения в определение понятий *красота*, *жизнь* или *тайна*. Однако достаточно всего на десять минут внутренне сосредоточиться, чтобы по достоинству оценить эти *idola specus*¹ и понять бессмысленность соединения абстрактного, бессодержательного термина с личным, и только личным представлением. Точно так же чаще всего художники впадают в отчаяние, ко-

¹ Идолы пещеры (*лат.*), то есть идолы, которые коренятся в особенностях отдельных лиц, — понятие из трактата Ф. Бэкона «Новый Органон» (1620), где излагается новый подход к проблемам науки.

гда не могут *передать* средствами своего искусства — словами, рисунком или нотами — какой-то образ, воплощенный в реальности; он кажется им бесцветным и тусклым. Еще несколько минут — и можно *убедить* себя, что бессмысленно обманываться, стараясь воссоздать в чужом воображении собственные фантазии. Это намерение по меньшей мере непонятно. То, что в искусстве именуют *воплощением*, — это подлинная проблема получения результата, куда ни в коей мере не входит ни личное понимание автора, ни главный смысл, который он вкладывает в свой материал, а входит всего лишь природа этого материала и восприятие публики. Эдгар По, который в ту бурную литературную эпоху был подобен молнии смятений и поэтических гроз, а его анализ, как и у Леонардо, зачастую завершался загадочной улыбкой, несомненно подходил к своему читателю, вооружившись психологией и пониманием воздействия художественных эффектов. С этой точки зрения порядок: любое перемещение элементов — чтобы быть замеченным и оцененным — зависит от отдельных общих законов и частного, заранее рассчитанного восприятия особой категории умов, к которым он сознательно обращается, а произведение искусства становится механизмом, призванным возбуждать и сочетать индивидуальные порождения этих умов. Могу предугадать, какое возмущение вызовет это предположение, начисто лишенное привычной возвышенности, но негодование будет хорошим доказательством правильности моей мысли, хотя она не должна иметь ничего общего с произведением искусства.

Я вижу, как Леонардо да Винчи углубил механику, которую именовал научным раем, привнеся в нее ту же природную энергию, с которой он предавался созданию чистых, подернутых дымкой лиц. И та же светящаяся протяженность с вписанными туда послушными существами — место его действий, — которые, застывая, превращались в произведения искусства. Здесь его страсти совпадали: на последней странице небольшой тетради, испещренной его тайнописью и смелыми расчетами, среди которых, словно на ощупь, пробирается вперед его излюбленное воздухоплавание, он восклицает — клеймя свое несовершенное детище, озаряя свое терпение и прегра-

ды на своем пути высшим прозрением, несокрушимой уверенностью: «Усевшись на исполинского лебедя, большая птица отправится в свой первый полет, наполняя весь мир изумлением, наполняя молвой о себе все писания, — вечная слава гнезду, откуда она родом!»¹ — «*Piglierà il primo volo il grande uccello sopra del dosso del suo magnio cecero e empiendo l'universo di stupore, empiendo di sue fama tutte le scritture e grogria eterna al nido dove nacque*».

1894

РЕМЕСЛО БЫТЬ ЧЕЛОВЕКОМ²

Ваша книга описывает лишь то, что вы уже сделали, иными словами, в ней вы рассуждаете о том, что знаете, поскольку знаем мы только то, что умеем делать.

Такое встречается столь редко, что я даже не могу похвалить вас за ваш труд, не задев при этом любого, берущегося за перо, и не принизив множество авторов, к числу которых отношу и себя. Если бы разрешение писать выдавалось лишь тем, кто может доказать делом глубочайшее знание предмета, сколько возникло бы безработных!..

Однако мне хочется выразить свои ощущения от книги, которую я только что прочитал. Ощущения эти не однозначные. Уверяю вас, я испытал огромное интеллектуальное удовольствие и довольно низменные душевные чувства. Я завидую вам, уважаемый сударь. Ваша книга подтверждает то, что нам уже известно: вы вкладываете страсть в свое ремесло, вы добились огромного успеха, ваше первенство отметило государство и даже больше — все люди на свете. Ремесло ваше включает много разных профессий и основано на том, чтобы владеть ими в совершенстве. Вы способны в течение только одного дня побывать механиком и коммерсантом, полити-

¹ Леонардо да Винчи. Трактат о полете птиц (1505).

² Письмо-предисловие к книге Рауля Дотри (M. R. Dautry; 1880–1951), инженера, руководителя промышленных предприятий и политического деятеля, позднее вошло в сборник «Взгляды на современный мир и другие эссе», опубликованный в 1945 г.

ком и финансистом, инженером и архитектором, руководить подчиненными и двигать толпы. Вы командуете, наставляете, созидаете; вы взвешиваете риск и прибегаете к осмотрительности, вы храните в памяти и можете мгновенно отыскать в ней примерно сотню тысяч точных данных разного рода и величины — цифры, лица, методы, модели действий — и даже найти идеал.

Вот оно, ваше ремесло, о котором вы говорите с пылом счастливого любовника. Я владею лишь одним умением, его и ремеслом-то не назовешь, поскольку таковым его не признают: ведь любой человек, вооружившись пером, может кичиться, что владеет им в совершенстве. Я же говорю, что знаком с ним постольку, поскольку оно приоткрыло мне тончайший и пугающий смысл его трудностей и почти не доступную возможность освоить его.

Но по крайней мере, этот необычный опыт научил меня благоговеть перед людьми, которые умеют что-то делать, и особо уважать тех, кто показывает на своем примере, что профессиональные занятия способны не только обеспечить высокое положение или доход, продвижение по службе или хорошую репутацию, но и расширять и созидать бытие. Если бы я любил звучные термины, то заявил бы, что любое ремесло, даже самое непритязательное, настолько приобщает нас к этике и эстетике, что, помимо обязанности «зарабатывать себе на жизнь» посредством определенных занятий, человек может научиться владеть собой и разбираться во всех областях знаний. Правда, иногда удивляет, когда соображения, высказанные в полувывразительных-полупрофессиональных терминах, исходят от людей, не замеченных прежде в тяге к суждениям об искусстве или сентенциям по философии.

Бывает даже, что если человек, превратившийся в физическую развалину или переживающий полный распад личности, любит и совершенствует свое ремесло, то оно остается последним прибежищем его интеллекта и нравственности, единственным шансом на умственное и социальное спасение. Замечательно, что специализация (из тех, где преуспевание вселяет гордость) так глубоко вторгается в жизнь и развивает столь прочные связи, что общий упадок, привычная психологическая нестабильность, процесс деградации и фи-

зического или умственного распада личности почти до самого конца не затрагивают профессиональных навыков. Я не поверил бы, если бы сам не стал тому свидетелем.

Лет тридцать назад как-то в воскресенье я проходил мимо старинного Отель-Дьё¹. Вдоль унылых стен лежали кучи старого хлама: грязное белье, позеленевшие лампы, осколки стекла и железный лом, отслужившие свой век инструменты в корзинках. И книги... Среди старья всегда попадаются книги.

Одна из них привлекла мое внимание. Я взял ее кончиками пальцев. Не помню точно, но, кажется, это были театральные пьесы, которые при Людовике XV сочиняли студенты-иезуиты для своих коллежей. Но меня заинтриговал переплет. Растрепанный и испачканный, с почти отодранным корешком, вздутый, как картошка в мундире, он показался мне довольно примечательным и необычным. Я никогда не видел такого оформления книг. Я размышлял на эту тему, когда мимо неуверенной походкой прошло какое-то убогое существо, коротышка со злобным и блуждающим взглядом, в грязном отрепье. Возраст его определить было невозможно: какие-то странно бесцветные волосы, отсутствие растительности на лице пергаментного оттенка — не то старик, не то ребенок. Я оцепенел от изумления, когда этот невзрачный выродок вырвал книгу у меня из рук. Он потряс ею, издав при этом горестный и диковатый смех. А когда старьевщик кинулся защищать свое добро, этот бродяга оттолкнул его, пожав плечами. Разгоряченный алкоголем, источая смрадное дыхание, он заорал мне прямо в ухо, грассируя по-парижски: «Нет уж... Я-то понимаю толк в переплетах». Этот невзрачный пьянчужка ощупывал и вертел в руках воскового цвета этот том, то открывая, то закрывая его, и вдруг виртуозно и деловито, прибегая к техническим и непонятным мне терминам, продемонстрировал захватывающее владение ремеслом, страстное

¹ *Отель-Дьё де Пари* (фр. Hôtel-Dieu de Paris — Парижский Божий приют) — старейшая больница, основанная в 651 г.; вплоть до эпохи Ренессанса — единственная больница в Париже. Главный корпус, построенный в 1877 г., находится на острове Сите, рядом с собором Парижской Богоматери.

и выразительное красноречие, буквально потрясшее меня. Тут я заметил, что у него восхитительно голубые глаза, а его бледные руки больше не дрожат. Они обрели свой предмет... Можно было бы сказать, что прикосновение к книге превратило этого бродягу в профессора переплетного искусства. Я не удержался и принялся расспрашивать его. Он рассказал, что является последним представителем семейства, славившегося этим ремеслом. Обосновавшись на улице Дофина, на протяжении трех веков они жили тем, что создавали достойное облачение для книг. Несмотря на явное вырождение, о чем свидетельствовали его вид и все его существо, сознание его осталось абсолютно незамутненным.

— А что стало с металлическими окладами? — спросил я.

— Продали на вес, а потом пропили, — ответил он.

Он снова пожал плечами. Взгляд его стал отрешенным. Он начал всматриваться в толпу под дождем, а я — помышлять о высшем, как говорится в Библии...

Наверное, его нельзя простить за то, что он допился до полного саморазрушения, ведь переплетное дело — искусство сложное и многообразное. Но сколько ремесел сводятся к автоматизму действий, лишая человека всего самого ценного, что в нем есть!.. Итак, этому росту ценностей, о котором я недавно говорил, противостоит оскудение личности. Само слово «ремесло» наводит нас на эту мысль... Интересно, что в языке оно используется двояко: в высоком смысле — «ремесло короля» и сниженном — «ремесленник» (тот, кто работает не творчески, шаблонно).

Но даже когда человек трудится как машина, то иногда на какое-то время он сам пытается оградить себя от отупляюще однообразных и монотонных движений. Бывает, то, что осталось в нем человеческого, требует каких-то возбуждающих средств, которые мгновенно и полностью могли бы насытить или уничтожить воображение и выдумку, потребность в неорганизованной, неразмеченной, не расписанной до мелочей жизни. Или же, чтобы избавиться от этой свободной, бьющей через край энергии, свойственной человеку, он прибегает к дурманящим средствам; эта энергия будоражит его, если не может расходоваться на спонтанные действия: превращаться либо в творения, либо в авантюры...

Я опасаясь, что современное преобразование средств производства уже повлекло за собой рост автоматизма. Если сильно возросло значение прибыльности, то понятие труда, легко измеряемой величины, имеющей чисто количественное выражение, сменилось понятием произведения, изделия, а на смену многим профессиям пришла машина и в какой-то мере вытеснила рабочего. Но работа — это всего лишь средство существования. Производство — следующий шаг, это совсем иное. К тому же развитие огромных и сложнейших предприятий неизбежно влечет за собой соответствующую потерю индивидуальности работающих на них людей — почти до самой верхушки. Именно там концентрируются инициатива, выдумка, воля: на этом уровне труд превращается в производство. Но разве политическая структура, и не только в одной стране, не стремится принять такую же форму, созданную мощной индустрией? То, что сегодня именуется диктатурой, восходит к попытке рассматривать непрерывное создание «социального порядка» по модели, навязанной огромным предприятиям и обществам производства, о которых я упоминал. Все эти механизмы требуют высочайшей точности и непрерывного надзора над индивидуальными отклонениями. Как бы они ни различались между собой в реальности и в воображении, они способны существовать лишь за счет упрощения личности, что позволяет направлять всех, без исключения, на силовое поле государства; и очень важно, чтобы подобное изменение доходило до самой сути — действенной и интеллектуальной — каждого из них. То есть нужно, чтобы тщательно выработанные чувства, мысли, импульсы превращались в пищу для ума и для души и управлялись бы главным существом, обладающим «высшей психологической структурой» и полнотой власти. Это был бы единственный совершенный человек своей нации и, соответственно, нашего времени, своего рода полубог. Иногда символическими действиями он демонстрировал бы, что владеет основами всех ремесел: может взяться за кирку, сеять, стрелять из пушки, водить машину, выступать также королем атлетов...

Преимущества, польза, пороки, опасности таких режимов очевидны: чтобы страстно восхищаться или ненавидеть, до-

статочно просто стать восприимчивым к какому-то аспекту того, что мы наблюдаем...

Но что об этом думаю я? Какова моя позиция? Боюсь, что чтение увело мою мысль далеко в сторону. Я мчусь, невзирая на сигналы и семафоры. А это, на ваш взгляд, и есть самое предосудительное. Да, у вас начальственный взгляд, но, к счастью для меня (и для многих других), вовсе не такой, как у тех начальников, которые черпают особую радость в дарованной им власти и довольствуются тем, что подчиняют себе других. Известно и очевидно, что вы понимаете, какой ценой людского внимания и интеллекта приходится платить за подлинно легитимную власть. Несомненно, что если ежедневно вносить в жизнь все новые технические усовершенствования, то приостановится возможный прогресс в сфере обеспечения и благосостояния ваших служащих и они могут даже оказаться не у дел, к чему вы отнюдь не стремитесь. Я недавно говорил, что ваша книга исполнена любви: вы хотите вдохновлять тем, чем одержимы сами. Возможно, исходя из ваших действий и вашего умения (а не смеси пустого вымысла, логики и мифологии, как у многих других), вы захотели показать, что все в конце концов подчинено опыту, а глубокое понимание ремесла, которым владеешь, обогащает все существо человека моделью действия, координации, иначе говоря — подлинными достижениями.

О ПРИРОДЕ И ДУШЕ

ВЗГЛЯД НА МОРЕ¹

Если попытаться охватить взглядом весь пейзаж, то Море и Небо кажутся неотделимы друг от друга; самые простые и свободные с виду стихии, самые изменчивые на всей протяженности их гигантского единства и вместе с тем столь однообразные, поневоле чередующие все те же состояния — покоя и тревоги, возмущения и безмятежности.

Когда предаешься безделью на берегу моря, стараясь осознать навеванные им чувства, когда губы солонны, а ухо ласкают или тревожат то медленные раскаты, то рокот волн, хочется ответить на это властное присутствие потаенными обрывками мыслей, стихотворными строками, порывом к действию, упованиями, угрозами — всем смешением робких попыток и образов, разбуженных этим величием, которое то открываешь пред тобой, то не подпускает, манит своей гладью и страшит своими глубинами — оно идет в наступление.

Вот почему нет другой такой неодушевленной вещи, *воплощенной* полнее и естественнее, чем море. Его именуют добрым и злым, коварным и капризным, унылым и безумным, свирепым или ласковым. Ему приписывают противоречия, вспышки, грезы живого существа. Разум не может удержаться и наивно наделяет душой это огромное жидкое тело, на которое воздействуют, соперничая, суша, луна, солнце и воздух. Представления о непредсказуемом и пугающе своевольном нраве, которым древние наделяли своих богов, а мы иногда приписываем женщинам, распространяются на все, что со-

¹ Впервые опубликовано в 1930 г. как предисловие к книге «Mer. Marines. Marins» («Море. Флот. Моряки»), опубликованной в серии «Images du monde».

седствует с морем. Шторм может разыгаться за считанные часы. Пелена тумана ложится и растворяется, словно по волшебству.

*

Две другие, совсем простые и столь очевидные мысли рождаются от соединения волны и разума.

Первая возникает от слов *бегство*, *бегство ради бегства*, эта мысль порождает странное *влечение к горизонту*, внутренний порыв к простору, своего рода страсть или слепой инстинкт к побегу. Цветастая и шумная сумятица портов, терпкий запах моря, соленый ветер — словно вдыхаешь в себя морскую ширь — все это восхитительно возбуждает. Современным поэтам — от Китса до Малларме, от Бодлера до Рембо — мы обязаны обилию рвущихся из души строк, которые будоражат и волнуют: так свежий бриз вздымает паруса, побуждая корабли сниматься с якорей.

Другая мысль, вероятно, лежит в основе первой. Желание бежать появляется лишь тогда, когда снова и снова возникает то, от чего бегут. Нескончаемый повтор, грубое и навязчивое возобновление, монотонные раскаты и равномерное чередование колышущихся волн, которые безостановочно и гулко бьются о границы моря, внушают душе, утомленной предвосхищением их непреодолимого ритма, полностью абсурдное понятие *Вечного возвращения*¹. Но в мире идей абсурдность не препятствует всевластию: всевластное и нестерпимое ощущение вечного воспроизведения превращается в невыносимое желание прервать этот вечно грядущий цикл, вызывает жажду *неведомой пены*, девственного времени и бесконечно-го разнообразия событий...

*

Я объясняю себе эту зачарованность морем тем, что оно непрерывно являет мне *возможное*. Сколько часов я провел, глядя на него невидящим взором или безмолвно созерцая его!

¹ *Вечное возвращение* — один из основополагающих и в то же время наименее проясненных концептов философии жизни Ницше, используемый им для обозначения высшей формы утверждения жизни. Мысль о «вечном возвращении» прослеживается и в других произведениях Валери (см. «Эстетическая бесконечность») как понятие замкнутой цикличности.

Порою оно представляется мне лишь неким универсальным образом: каждая волна кажется мне длиною в жизнь. Порой я вижу лишь то, что простодушно запечатлевает глаз, то, что не имеет названия. Как избавиться от таких видений? Кто способен освободиться от обаяния живой инерции, порожденной громадой вод? Они играют прозрачностью и отсветами, покоем и живостью, гладью и волнением; они разворачивают и множат перед человеком текучие узоры, в которых читаются закон и случайность, хаос и система; они открывают или преграждают путь.

*

Полученные, полуребяческие фантазии о море ворошат, проясняют, соединяют множество разного рода воспоминаний или обрывочных размышлений, относящихся к разному возрасту: детские книги, путевые впечатления, случайные сведения о мореплавании, отдельные конкретные знания...

Порою мы понимаем, что огромное море наподобие узды сдерживает земной шар и замедляет его вращение. Для геологов — это жидкая порода, которая сохраняет во взвешенном состоянии атомы всего сущего на Земле. Порой разум отваживается углубиться в пучину. Он испытывает растущее ее давление; он представляет все более и более сумрачную толщу. Он находит там потоки воды — более прозрачной, холодной или теплой; внутренние течения циркулируют и смыкаются в этой громаде; они разделяются и сливаются, нежно облекая континенты, они несут тепло в холод, а холод переправляют в тепло, они образуют ледяные поля глыб, отколовшихся от полярных торосов, внося своего рода обмен веществ, свойственный живому организму, в единую и непрерывную субстанцию инертной воды.

Это великое спокойствие, впрочем, часто прерывается мгновенными — быстрее звука — колебаниями, вызывающими глубинные бедствия, внезапные деформации морского дна. Глухая волна, накатываясь с одного конца океана на другой, неожиданно наталкивается на чудовищное основание суши, налетает, крушит, разоряет густонаселенные равнины, губит посевы, жилища и саму жизнь.

*

Сыщется ли тот человек, который хотя бы мысленно не исследовал природу морских глубин? Подобно тому как существуют знаменитые достопримечательности, которые обязан посетить каждый путешественник, есть вымышленные места и вымышленные государства, живущие лишь в нашем воображении, — бесхитростный ответ на то же непреодолимое любопытство.

Все мы, как дети, становимся поэтами, когда думаем о морской пучине, с наслаждением погружаясь в нее. С каждым воображаемым шагом мы придумываем себе приключения и мысленно разыгрываем спектакли. Жюль Верн — это Вергилий, проводник юношества по этим кругам преисподней.

Склоны, равнины, леса, вулканы, заброшенные впадины, храмы из кораллов с полубезжизненными ветвями, излучающие свет породы, спрутообразные кустарники, спиралевидные создания и чешуйчатые облака, — все эти непроходимые и правдоподобные ландшафты хорошо нам известны. Мы кружим, облачившись в скафандры, в этих разноцветных сумерках, придавленных небосводом вод, по которому изредка, подобно морским посланцам Тьмы, стремительно проносятся грузные силуэты курсирующих здесь акул.

Иногда на подводную скалу или на ил, на ложе из ракушек или водорослей осторожно, плавно после долгого погружения опускается гигантский остов *захлебнувшегося* корабля. Здесь под толщей в две тысячи метров еще один *Титаник* таит в себе полное собрание примет нашей цивилизации: машины, драгоценности, старинные модные наряды...

*

Но есть в этих морях чудеса вполне реальные и почти осязаемые, непостижимые для воображения. Я говорю о подводных лесах. Что можно сказать о *дикорастущей* чаще, лишенной корней, чьи заросли гуще, а жизнь богаче, чем в любом из девственных лесов на Земле? Представьте себе ту часть Атлантики, которую огибает петля Гольфстрима, где колышет-

ся Саргассово море, луга водорослей¹, нечто наподобие туманности клетчатки, которая питается лишь водой и обогащается за счет того, что в этой воде растворено. Ничто не крепит плавучие растения ко дну, средняя *высота* их скоплений — одна миля², они покрывают собой обширное пространство, равное по площади Европейской части России, и баснословно богаты всевозможными видами рыб и ракообразных. Некоторые писатели, оценивая их колоссальные размеры, утверждают, что это сотни миллионов кубических километров растительной материи, содержащей неисчислимы запасы соды, гидроокиси калия, хлора, брома, йода, фукозы.

Это чудесное производство жизни, скопище органического вещества помогает некоторым умам понять, как образуются залежи нефти. Водоросли, всплывающие в результате колебания морского дна, постепенно подвергаясь воздействию дождей, разлагаются и превращаются в углеводороды...

Море таинственным образом связано с жизнью. Если жизнь — морского происхождения, как склонны думать многие, то следует признать, что в своей первосреде она неизмеримо могущественнее, разнообразнее, изобильнее, плодovitее, чем жизнь на земле. На некоторых участках моря, в промежуточных зонах между сушей и глубинами, на изменчивых путях, пролегающих сквозь бесформенные воды, живут и передвигаются невообразимые сонмы живых существ, иногда прижатых друг к другу теснее, чем прохожие в толпе на столбчатом перекрестке. Ничто не дает лучшего представления об истинной и нетронутой природе, чем косяк рыб. Вероятно, чтобы выразить свои чувства, мне следовало бы написать слово «рыбы» в единственном числе, воображая этих живых существ неким *веществом*, безусловно состоящим из отдельных организованных единиц, которые вместе ведут себя как

¹ Водоросли саргассум, или «морской виноград» (лат. Sargassum) — род морских бурых водорослей (более 300 видов). Корневой частью они прикрепляются ко дну, а оторвавшись, образуют так называемые слоевища, которые свободно плавают и не размножаются. Слоевища образуют «саргассовы моря» («луга океана»), что затрудняет движение кораблей. Самым известным из таких морей является Саргассово море Атлантического океана.

² Французская сухопутная миля — 4444,4 м. Французская морская миля = 5555,5 м.

целостная субстанция, подчиняющаяся внешним, достаточно простым условиям и законам.

Я спрашиваю себя, не является ли ценность, которую мы приписываем существованию, значимость и смысл, которые ему придаем, та метафизическая страстность, которую вкладываем в надежду, что всякий индивид — явление уникальное, неповторимое, созданное раз и навсегда, — не есть ли все это следствие малочисленности и достаточно скромной плодовитости млекопитающих, к коим мы принадлежим? Мы видим, что неумное размножение кишачих в море живых созданий разумно уравновешено их взаимоуничтожением. Там существует иерархия хищников, и между видами *поглощающими* и *поглощаемыми* постоянно поддерживается определенное равновесие.

Тогда смерть воспринимается уже не как случайность, которая всякий раз ужасает нас, а как основное условие жизни; она способствует жизни, а не противоречит ей. Жизнь ради жизни должна призывать к себе, *поглощать* некое количество живых существ и *исторгать* столько же новых; и между этими числами должна соблюдаться достаточно устойчивая пропорция. Иначе говоря, жизнь не любит излишнего долголетия.

Впрочем, в отдельных местах, где жизнь наиболее насыщена, смерть наводит на мысль об особенностях внешнего жидкого слоя земного шара, *вместилища неразличимых жизней*, пребывающих в равновесии с состоянием, составом, температурой и подвижностью этой благоприятной среды.

*

Похоже, мне удалось обнаружить самую счастливую породу на свете — это морские свиньи¹. Они видны с палубы корабля и напоминают каких-то полубогов. Они воплощают

¹ *Морская свинья* (лат. Phocoena phocoena) — животное семейства морские свиньи. Они держатся небольшими группами, питаются в основном придонными видами рыб, полностью из воды не выпрыгивают. По всему миру насчитывается около 700 000 особей. Это довольно многочисленный вид, но черноморский и балтийский подвиды, внешне и генетически отличающиеся от других морских свиной, находятся под угрозой исчезновения.

всю безудержность фантазии, то погружаясь в пену, то постигая мир с воздуха и резвясь в огненных разливах солнца, достигая носа корабля, рассекающего надвое водную гладь; они соревнуются с ним, неотступно преследуя его или заплывавая вперед, наподобие своры собак, бегущих за лошадь. Они сильны, проворны, почти ничего не боятся; изумительно легко движутся, заполняя собой все пространство, неподвластны силе тяжести, лишены твердой опоры: можно сказать, что они живут в состоянии, которое мы испытываем лишь во сне, но пытаемся обрести по пробуждении, прибегая к отраве или каким-то механизмам. Свобода передвижения кажется человеку наивысшим условием «счастья»; он добивается ее всей своей изобретательностью, имитирует ее в танце и музыке, наделяет ею победоносные тела героев. А эти создания, выпрыгивающие из воды и вновь в нее погружающиеся, воплощают свободу и вызывают зависть. Потому-то человек провожает взором корабли, даже неуклюжие и уродливые, — он испытывает страстный интерес ко всему, что надделено способностью передвижения.

*

Нет столь сладостного пейзажа — ни горного, ни лесного, — грандиозного сооружения или зачарованных садов, которые открывали бы взору то, что можно созерцать с террасы, возвышающейся над портом. Взгляд охватывает море и город в их контрасте — все то, что заключает в себе, вбирает и отдает в любое время суток разомкнутое кольцо дамб и молов. Я с вожделением вдыхаю дым, пар, запахи и свежесть ветра. Я люблю даже летящую с пристани пыль от соломы и угля, особые запахи доков и пакгаузов, где наше обоняние услаждают фрукты и нефть, скот и необработанная кожа, сосновые доски, сера и кофе. Я мог бы целыми днями наблюдать за тем, что Жозеф Верне¹ называл «разнообразными трудами морского порта». От горизонта до четкой линии застроенного побережья, от прозрачных гор на дальнем берегу до неприятельных башен маяков и сигнальных семафоров — глазу ра-

¹ *Клод Жозеф Верне* (Claude Joseph Vernet; 1714–1789) — французский живописец, один из лучших пейзажистов своего времени.

зом открывается человеческое и нечеловеческое. Не здесь ли проходит граница, где вечно дикая природа, грубая физическая сила, первобытная реальность и нетронутая действительность сталкиваются с творениями рук человеческих, возделанной землей, навязанной симметрией, покоренными и упорядоченными твердынями, обузданной и перемещенной энергией и всем механизмом усилий, явно подчиненных закону целенаправленности, экономии, присвоения, предвидения и надежды?

Блаженны те, кто греется под солнцем, опершись на парапеты, высеченные из камня безупречной белизны, из которого ведомство «Мосты и дороги» сооружает дамбы и волнорезы! Кто-то растянулся плашмя на выступающих в море скалах, которые потихоньку грызет, подтачивает и крошит прибой. Кто-то удит рыбу, колет пальцы, натываясь в воде на иголки морских ежей, отскребывает ножом ракушки, прилепившиеся к скалам. Вокруг каждого порта собирается такая фауна из праздных завсегдатаев — полуфилософов-полумоллюсков. Нет для поэта более желанных спутников, подлинных поклонников Морского театра: от них не ускользает ни одна деталь из жизни порта. Для них, как и для меня, прибытие и выход в море кораблей — всегда в новинку. Идут споры о силуэтах, появляющихся на горизонте. Что-то необычное в форме или оснастке порождает догадки. О характере капитана судят по тому, как встречают появившегося на борту лоцмана... Но я уже не слушаю; то, что я вижу, отвлекает меня от разговоров. Приближается огромное судно, навстречу ему надувается ветром и уходит в море рыбацкий парус. Движущаяся дымящаяся громада встречается с крылатой крошкой, издает странный рев и бросает якорь. Из клюза внезапно извергается поток железных звеньев — литая цепь, яростно извлеченная из недр, поочередно издает то мелодичный звон, то раскатистый грохот и пронзительный скрежет. Порою так встречаются на улице богач и бедняк: идеальных очертаний и совершенных пропорций яхта, воплощение роскоши и великолепия, скользит мимо утлых суденышек, баркасов и допотопных бригов, груженных кирпичом или бочками, заваленных ржавой рухлядью, прохудившимися насосами; их па-

руса истрепались в лохмотья, краска облупилась, а вместо пассажиров — курицы и собака непонятной породы. Но случается, что достопочтенная посуда, несмотря на весь свой жалкий вид, еще несет на себе следы благородного происхождения. Почти вся истинная красота корабля скрыта под водой, остальное — *oeuvre morte*¹. Сходите на стапеля или в сухие доки, полюбуйте на подводную часть корабля, ее элегантность и мощь, ее размеры, изящные и тщательно выверенные линии, которые должны отвечать одновременно столь разным требованиям. Сюда вторгается искусство; нет более сложной архитектуры, чем та, что воздвигает на подвижное основание движимое и движущееся сооружение.

1930

ДУША И ТАНЕЦ²

Эриксимах. Сократ, я умираю!.. Даруй мне разум! Зарони мысль!.. Дай вкусить твоих острых загадок!.. Эта немилосердная трапеза способна утолить любой мыслимый аппетит, любую воображимую жажду!.. Что за плачевная участь: после дивной духовной пищи переваривать обычную!.. Моя душа теперь — лишь сон материи, враждебной самой себе!.. О вещи прекрасные и излишне прекрасные, повелеваю вам — убирайтесь прочь!.. Увы, с тех пор как день угас, мы оказались во власти наилучшего в мире, и это чудовищное лучшее, умноженное временем, удручает нас своим невыносимым присутствием!.. А теперь я гибну от бессмысленного томления по чему-то простому, серьезному, духовному!.. Позволь мне расположиться рядом с тобой и Федром; позволь отвернувшись от нескончаемых яств и неиссякаемых сосудов, обратиться к вашим словам мой разум. О чем вы беседовали?

Федр. Пока ни о чем. Мы взирали, как едят и пьют нам подобные.

¹ Надводная часть корабля (*фр.*). Игра слов — это словосочетание можно также перевести как «бесполезное, гиблое дело».

² Валери писал в 1930 г., что старался выстроить этот диалог «как своего рода балет, в котором Образ и Идея поочередно выступают в роли Корифея. Отвлеченное и чувственное... сливаются в едином порыве».

Эриксимах. Но ведь Сократ не прерывал своих размышлений?.. Разве способен он пребывать наедине с собой и безмолвствовать даже в душе? Он кротко улыбался своему демону на сумрачных берегах этого пиршества. Что шепчут твои уста, дорогой Сократ?

Сократ. Они шепчут мне: человек, разделяющий трапезу, справедливейший из смертных.

Эриксимах. Вот пред нами загадка, призванная возбудить интеллектуальную жажду...

Сократ. Они шепчут, что, когда человек поглощает пищу, он насыщает в себе и хорошее и дурное. Каждый кусок, который растворяется и измельчается в его теле, придает новые силы как его достоинствам, так и порокам. Питает его страдания и насыщает надежды и оказывается где-то посредине между страстями и здравым смыслом. И любовь и ненависть нуждаются в этой пище; мои радость и горечь, память и замыслы по-братски делятся содержимым этого лакомства. Что ты думаешь об этом, сын Акумена?

Эриксимах. Я думаю о том, что думаю точно так же, как и ты.

Сократ. О целитель, я молча восторгался тем, как насыщаются эти тела. Каждое из них, само того не ведая, воздаст должное любому ростку жизни, любому таящемуся в нем зачатку смерти. Они сами не ведают, что творят, но творят как боги.

Эриксимах. Я давно наблюдаю: все то, что проникает в человека, очень скоро подчиняется воле судеб. Сдается мне, что гортань — порог прихотливых надобностей и тайна нашего тела. Здесь заканчиваются воля и некое царство знания. Именно потому, верша свое ремесло, я отказался от ненадежных снадобий, которыми обычные врачи пользуют многих больных; я же строго придерживаюсь проверенных средств, соединенных попарно природой.

Федр. Что это за средства?

Эриксимах. Всего их восемь: тепло и холод, воздержание и его противоположность, воздух и вода, покой и движение. Вот и все.

Сократ. Но для души их только два, Эриксимах.

Федр. Какие же?

Сократ. Правда и ложь.

Федр. Почему так?

Сократ. Разве они не в паре, подобно бодрствованию и сну? Когда тебя одолевает мучительное сновидение, разве не стремишься ты пробудиться в ясности света? Разве не само солнце воскрешает нас к жизни, разве дух наш не укрепляется присутствием устойчивых вещей вокруг? Но, с другой стороны, разве не ко сну и сновидениям обращаемся мы в надежде рассеять тревоги и облегчить страдания, которые преследуют нас при свете дня? И так мы мечемся из одного мира в другой, призывая день среди ночи и, напротив, взывая к сумеркам в сиянии света. Мы жаждем знания, но счастливы пребывать в неведении, мы ищем в сущем лекарство от несуществующего, а в несуществующем — облегчение сущего. Мы укрываемся то в реальном, то в иллюзорном; и наконец душе остается прибегнуть лишь к истине, взять ее на вооружение и прикрыться ложью как доспехами.

Эриксимах. Пусть так... Но не опасешься ли ты, дорогой Сократ, некоего вывода из посетившей тебя мысли?

Сократ. Какого же вывода?

Эриксимах. Того, что истина и ложь преследуют сходную цель... По сути, это одно и то же... Все зависит от того, как подойти к делу — можно стать лживым, а можно — правдивым; вот, скажем, тепло и холод то действуют нам во зло, то оберегают, так же ведут себя подлинное и обманное, а вместе с ними и противоположные влечения, с ними связанные.

Сократ. И этим все сказано. Что тут поделывать? Так велит сама жизнь, а ты лучше моего знаешь, что для нее любые средства хороши. Ей все сгодится, Эриксимах, лишь бы никогда ничего не завершать. Иными словами, ее единственное завершение — она сама... Не она ли — то таинственное движение, которое, переиначивая происходящее, неустанно превращает меня в меня самое и тут же возвращает к тому же Сократу, дабы я мог вновь обрести его, а непременно воображая, что узнаю его, я мог бы *существовать*? Жизнь подобна женщине, кружащейся в вихре танца, которая сказочным образом перестала бы быть таковой, воспарил бы до облаков. Но так же, как ни во сне, ни наяву мы не можем уйти в беско-

нечность, так и женщина неизменно становится сама собой, перестает быть пылинкой, птицей, мыслью, то есть всем тем, что вождедела флейта, в которую она воплотилась, ибо та же Земля, пославшая ее, призывает назад и вновь возвращает ее, всю трепещущую, к ее женской природе и к ее другу...

Федр. О чудо! Кудесник! Это воистину чудо! Стоит тебе заговорить, и возникает желаемое!.. Твои образы обретают жизнь!словно из твоих созидательных уст вылетает одна пчела, другая, третья — и вот уже пред нами крылатый хор именитых танцовщиц!.. Воздух дрожит и гудит от предвестий орхестики!¹ Вспыхивают факелы... Бормотание спящих переходит в плавную речь, а на стенах, освещенных колебаниями пламени, тревожатся, дивятся гигантские тени хмельных гуляк!.. Вы только взгляните на эту группу — то подвижную, то торжественно застывшую! Они подобны духам!

Сократ. Клянусь богами, то истинные танцовщицы!.. Какой живой и грациозный пролог к совершеннейшим мыслям!.. Их руки словно вещают, а ноги будто пишут. Какой точностью наделены эти создания, как ловко овладели они своей изящной силой! Прочь все трудности, долой все терзания — так радостно откликаюсь я движениям этих фигур! Уверенность — здесь лишь игра; знание, похоже, обрело себя в действии, а разум внезапно отдался во власть этих природных граций... Взгляните на эту — самую изящную и безудержно поглощенную точностью исполнения. Кто она?.. Как она дивно устойчива и невероятно пластична... Она отдается ритму, вторит ему, так четко его воссоздает, что стоит мне лишь слышать мелодию, то, даже закрыв глаза, я вижу ее танец... Я ищу ее взглядом, нахожу и уже не могу оторваться; я смотрю на нее, зажав уши, и тотчас же слышу звуки кифар, ибо сама она — воплощенные ритм и музыка.

Федр. Мне кажется, тебя очаровала Родопа².

¹ Орхестика — искусство танца, пластических движений (антич.).

² Согласно легенде, брат древнегреческой поэтессы Сафо (VI в. до н. э.), виноторговец Харакс, влюбился в куртизанку Родопу. Он выкупил ее из рабства и привез в Грецию, где Сафо воспылала к ней страстью, и разгневанный брат увез Родопу в Египет, но в своем стихотворении «К моей



*Танцующая вакханка.
Прорисовка росписи
древнегреческой вазы*

Сократ. Значит, у Родопы щиколотка чудным образом напрямую соединена с ухом. Какая точность! Она вдохнула молодость в одряхлевшее время!

Эриксимах. Да нет, Федр! Родоба — другая, столь нежная и легкая, неустанно ласкающая взор.

Сократ. Так кто же тогда это хрупкое чудо грации?

Эриксимах. Это Родония.

Сократ. Значит, у Родонии ухо чудесным образом соединено со щиколоткой.

любовнице», посвященном Родопе, Сафо обессмертила ее. Как-то Родоба купалась в Ниле, а орел подхватил ее сандалию и улетел, а затем обронил ее к ногам фараона Амазиса, тот приказал отыскать владелицу, полагая, что столь миниатюрная ножка может принадлежать только красавице. Родопу нашли. Фараон был сражен красотой девушки и женился на ней. Есть и другие легенды. Родопой (Родопис) также звали прославленную куртизанку, бывшую возлюбленную баснописца Эзопа, ставшую героиней сказки про Золушку: самая ранняя версия сказки была обнаружена на египетских папирусах: гречанка Родопис была похищена пиратами, которые продали ее в рабство в Египет. Пока она купалась в реке, ее сандалию украл сокол (это был бог неба и солнца Гор) и отнес фараону, тот отыскал девушку и женился на ней. (По другой версии — у них вспыхнул роман, длившийся трое суток, Родоба была отпущена и после этого стала куртизанкой. По слухам, она брала за свои услуги камнем и сумела построить себе небольшую пирамиду.)



Танцовщица с кастаньетами.
Прорисовка росписи
древнегреческой вазы

Эриксимах. Впрочем, я знаю их всех, наперечет. Могу назвать каждую по имени. Из их имен складывается короткое стихотворение, которое легко запомнить: Нипсия, Нифоя, Нэма / Птила, Никтерида / Родония, Родопа / Нефела и Нексида¹. Что же до маленького, столь неказистого танцора, то это Неттарион... Но царица Хора еще не появилась...

Федр. Так кто же она, царица пчел?

Эриксимах. Удивительная и несравненная Атиктея².

Федр. Как хорошо ты всех их знаешь!

Эриксимах. Все эти дивные создания имеют и другие имена! Одни даны родителями, другие — теми, кто с ними накоротке...

Федр. Так ты к ним близок... Ты слишком хорошо их знаешь!

Эриксимах. Даже более того. Чуть лучше, чем знают они самих себя. О Федр, ведь я же врач! Жрицы танца поверяют мне все свои секреты в обмен на секреты медицины! Они зывают ко мне по любому поводу: вывихи, нарывы, ночные

¹ Нипсия (др.-греч.) — Снежинка, Нифоя — Снежная, Нэма — Ниточка, Птила — Пырышко, Никтерида — Ночная, Родопа, Родония — Роза, Нефела — Облако, Нексида — Плывающая.

² Атиктея (др.-греч.) — Священная.



Танцующие менады. Прорисовка росписи древнегреческой вазы

кошмары, сердечная боль, всевозможные превратности их ремесла (включая значительные, чем чревата весьма подвижная их профессия), и загадочные недуги, читай ревность, вызванная как искусством, так и страстью, и даже сны!.. Им достаточно нашептать мне на ухо какой-то мучающий их сон, и я тут же могу указать, какой зуб у них болит.

Сократ. Дивный муж, определяющий по снам болезнь зубов, полагаешь ли ты, что у философов они все гнилые?

Эриксимах. Боги, защитите меня от колкостей Сократа!

Федр. Взгляните лучше на эти бесчисленные руки и ноги! Несколько женщин творят тысячи движений. Тысячи языков пламени, тысячи эфемерных подобий перистилей¹, вьющейся лозы, колонн... Образы растворяются, тают... Вот рощица с дивными ветвями, они колышутся от дуновений музыки! О Эриксимах, сон ли это, предвещающий новые страдания, новые опасные метаморфозы нашего разума?

Сократ. Нет, милейший Федр, это вовсе не сон, а явь.

Федр. Я грежу наяву... Грежу о бесконечно приумножающей себя нежности, о встречах с нею в вихре сменяющихся девичьих форм. Я грежу о невыразимых связях, возникающих в душе между временем, плавными взмахами белоснежных рук и ног, звуками этой приглушенной симфонии, в которой все кажется воплощенным и развеянным... И, словно причудливый, пряный аромат, вдыхаю я эту смесь дев-чаровниц; я теряюсь в этом лабиринте граций, где они парами то исчезают с одной подругой, то вновь возникают с другой.

Сократ. О чувственная душа, неужели ты не видишь здесь нечто противоположное сну и неподвластное случайности?

¹ *Перистиль* (перистилиум) — открытое пространство, как правило, двор, сад или площадь, окруженное с четырех сторон крытой колоннадой.

Но что есть, Федр, противоположность сну, если не иной сон?.. Или неусыпный и неустанный сон самого Разума! Но о чем должен грезить Разум? О том, что если бы разум грезил — стойкий, несгибаемый, прозорливый, плотно и властно сжав уста, — то его сон, пожалуй, и был бы тем самым сном, который наблюдаем мы ныне, — мир истинных сил и пройденных иллюзий. Да, сон, но сон, проникнутый гармонией, упорядоченный, состоящий из действий и строгой последовательности!.. Кому ведомо, какие высшие Законы грезят здесь о том, чтобы, приняв ясное обличье и сойдясь воедино, показать смертным, как истинное, кажущееся и необъяснимое могут сливаться и сочетаться по мановению Муз?

Эриксимах. Как верно, Сократ, что эти образы — бесценное сокровище... А не полагаешь ли ты, что мысль Бессмертных — именно то, что мы видим, а неисчислимы чередования, подобию, превращения и отклонения, которые у нас на глазах множат и продолжают друг друга, приближают нас к божественной мудрости?

Федр. Как чист и изящен этот маленький розовый храм, который они образуют сейчас, вращаясь плавно, как ночь!.. И вдруг он рассыпается, превращаясь в юных дев в летящих туниках, и кажется, что боги просто задумали нечто иное...

Эриксимах. Божественная мысль теперь воплотилась в многокрасочное обилие радостных лиц. Она рождает все новые и новые прелестные движения, сладостный вихрь, куда вплетаются, слившись, два или три тела, уже не способные разделиться... Одна из них кажется пленницей. Ей больше не вырваться из этих колдовских уз!..

Сократ. Но что с ними? Они сбиваются в стайку, они убегают!..

Федр. Летят к дверям. Они кланяются, приветствуя зрителей.

Эриксимах. Атиктея! Атиктея!.. О боги! ...Атиктея, трепетная Атиктея!

Сократ. Она бесплотна!

Федр. Пташка божья!

Сократ. Она бестелесна!

Эриксимах. Она бесценна!

Федр. О Сократ, она словно подвластна каким-то незримым теням!

Сократ. Или же уступает какому-то благородному жребию!

Эриксимах. Смотри! Смотри!.. Она начинает, ты видишь, каким-то божественным шагом: просто движется по кругу... Она начинает на пике своего искусства; она легко и естественно тотчас достигает вершины. Это второе естество бесконечно далеко от первого, но должно быть полностью ему подобно.

Сократ. Как никто, наслаждаюсь я этой восхитительной свободой. Все сейчас замерли, словно зачарованные. Девушки-музыканты прислушиваются, не сводя с нее глаз... Они сливаются с происходящим, словно стараясь довести до совершенства свой аккомпанемент.

Федр. Вон та, что словно из розового коралла, диковинно изогнулась и дует в огромную раковину.

Эриксимах. А вон та флейтистка непомерной высоты с выпуклыми, плотно сжатыми бедрами, она вытянула свою изящную ножку и пальцем ноги отбивает такт... О Сократ, что думаешь ты о танцовщице?

Сократ. Эриксимах, это миниатюрное создание наводит на размышления... Она притягивает к себе, вбирает в себя величавость, беспорядочно рассеянную среди нас, незримо скрытую во всех участниках этой оргии... Незамысловатые движения, и вот она, богиня, а сами мы — словно боги!.. Незамысловатые движения, просто-напросто цепочка шагов!.. Словно она обращает к пространству прекрасные, точно выверенные жесты, а пяткой звонко чеканит движения. Похоже, что она считает и исчисляет золотыми монетами высшей пробы то, что мы рассеянно растрчиваем на банальную мелочь шагов, когда движемся прямо к цели.

Эриксимах. Любезный Сократ, она разъясняет нам наши собственные действия, ясно указывая нашим душам на то, что бессознательно творят тела. В свете, как бы струящемся от ее ног, наши простые движения кажутся нам чудом. Наконец, они удивляют нас, как и должно.

Федр. А в чем, скажи, видишь ты в этой танцовщице нечто сократическое? В том, что своей поступью она учит нас лучше понимать самих себя?

Эриксимах. Именно так. Наши шаги даются нам так легко и привычно, ибо не удостоены чести осознаваться как нечто необычное (лишь калеки и паралитики восхищаются тем, чего лишены)... Итак, они ведут нас, куда им заблагорассудится, хотя сами мы по наивности о том не ведаем, и зависят от цели, нашего настроения и состояния или даже от освещения и поверхности дороги: мы их растрачиваем совершенно бездумно.

А теперь взглядишь в совершенные движения Атиктеи по безупречной, свободной, чистой и слегка пружинящей глади. Она грациозно поочередно отталкивается от этой глади, зеркала своих усилий, переносит тяжесть тела сперва с пятки на носок, а затем на другую ногу, которая устремляет ее тело вперед, — и так по многу раз кряду; а тем временем ее прелестная головка рисует в застывшем миге гребень кудрявой волны.

Поскольку поверхность эта в какой-то мере идеальна и тщательно освобождена от всего, что способно повлечь за собой нарушение ритма или погрешность в исполнении, то ее величественное движение ради движения, лишенное малейших изъянов, призвано стать образцом совершенства.

Взгляни, какой красотой, какой полной безмятежностью веет от благородной кантилены ее движений. Длина ее шага в полном согласии с их частотой, а та напрямую связана с мелодией. Но, с другой стороны, эта частота и длительность в тайной гармонии с ее телосложением...

Со крат. Ты так прекрасно рассуждаешь, о всезнающий Эриксимах, что я не в силах сдержаться и читаю твои тайные мысли. Я созерцаю, как эта женщина движется, порождая во мне оцепенение. Я слежу лишь за равномерностью ритма.

Федр. Она замирает среди этих соразмерных граций...

Эриксимах. Сейчас вы увидите!

Федр. Она закрывает глаза...

Со крат. Вся она в этих закрытых глазах, она внимает себе, оставшись наедине с душой... Чувствует, что внутри ее зревает нечто значительное.

Эриксимах. Приготовьтесь же... Тише, тише!

Федр. О дивное мгновение... Эта тишина — само противоречье... Как тут не воскликнуть: «Тише!»?

Сократ. Воистину девственный миг. А следом другой, когда у каждого зрителя, застывшего в ожидании, должно что-то оборваться в душе... Что-то должно оборваться... И все же — оборваться и соединиться вновь.

Эриксимах. О Атиктея, как ты прекрасна в этом предвкушении неизбежного!

Федр. Похоже, что музыка вновь овладевает ею, но уже по-иному, будто подхватывает ее...

Эриксимах. Музыка меняет ей душу.

Сократ. В этот миг, которому предстоит умереть, вы, о Музы, вы — всемогущие владычицы! Как замерли в сладостном ожидании дыхание и сердце!.. Она лишается притяжения, оно падает к ее ногам, это явственно видно, когда бесшумно ниспадает покрывало. Нам следует наблюдать ее тело лишь в движении.

Эриксимах. Ее глаза вернулись к свету...

Федр. Так насладимся же тем редкостным мгновением, когда в ней пробуждается новый порыв!.. Так птица, достигнув края кровли, отталкивается от дивного мрамора и устремляется в полет...

Эриксимах. Больше всего на свете я люблю то, чему только предстоит свершиться. И даже в любви нет ничего сладостнее первых чувств. Всякому времени дня я предпочту зарю. Вот почему я столь упоенно наблюдаю, как в этой смертной пробуждается божественное движение. Взгляните!.. Оно зарождается из этого скользящего взора, и вот уже это личико с чуткими ноздрями склоняется к ярко освещенному плечу. И все прекрасное естество ее стройного и мускулистого тела, от головы до кончиков пальцев, постепенно напрягается, изгибается и трепещет... Она медленно прочерчивает в воздухе начало прыжка... Заставляет нас затаять дыхание вплоть до мгновения, когда резко взвывается вверх, отвечая на неожиданные и долгожданные раскаты волнующих душу кимвалов!..

Сократ. А, вот и она, наконец! Она проникает в особый, недостижимый мир! О друзья мои, как подвластны наши души ее очарованию, как равно открыты ему и покорены им!.. Как дружно насыщаются они этим прекрасным зрелищем!

Эриксимах. Она вся обращается в танец, вся отдается движению!

Федр. Сперва кажется, что своими наполненными смыслом шагами она стирает с лица земли всю усталость, всю бессмыслицу... И вот уже чудится, что она переселяется куда-то за пределы обыденного, словно въет гнездо сплетением своих белоснежных рук... А теперь, приглядитесь, не кажется ли вам, что своими стопами она прядет ковер ощущений, неподвластный описанию?.. Скрещивает свои ножки так и эдак, оплетая всю землю кантиленой движений... О прелестный узор, *искуснейшее* изделие! Ее проворные, умные ступни — то наступают, то изворачиваются, то соединяются и расходятся, догоняя одна другую и взлетая вверх!.. До чего же они умелы и проворны, эти мастерицы наслаждений утраченного времени!.. Эти ножки воркуют и ссорятся как голубки!.. Борются за крохотный клочок земли, словно за зернышко!.. Они не могут совладать с собой, снова и снова сталкиваются в воздухе!.. Клянусь Музами, ни одни ножки так не манили меня прильнуть к ним устами!

Сократ. А теперь твои уста завидуют красноречию этих дивных ножек! Как бы ты хотел, чтобы слова твои были бы столь же крылаты, а речи богаты столь же живыми фиоритурами, как прыжки этих ножек!

Федр. Я?..

Эриксимах. Он грезил лишь о том, как бы нежно пощекотать клювом этих земных голубок!.. И все потому, что страстно предан созерцанию танца. Как это естественно, Сократ, и как воистину загадочно!.. Наш Федр всецело ослеплен движениями и блестящими пируэтами, которыми славятся ножки Атиктеи; он пожирает их восторженным взглядом, тянется к ним всем телом, чувствует, как на его губах мелькают быстрые тени оникса! Не оправдывайся, милый Федр, и ни в коей мере не смущайся!.. В твоих чувствах нет ничего бесславного или зазорного, они вполне приличествуют внутреннему устройству нас, смертных. Разве не воплощаем мы некую здравую фантазию? Разве наша живая система не есть противоречие, действующее несмотря ни на что и приводимое в движение хаосом? Разве события, желания, мысли не

сочетаются в нас самым безусловным и непостижимым образом?.. Какая несообразность причин и следствий!..

Федр. Но ты сам прекрасно разъяснил то, что я так profoundly почувствовал...

Сократ. Милый Федр, по правде сказать, твое волнение не было беспричинным. Чем дольше взираю я на эту невыразимо прекрасную танцовщицу, тем больше рассуждаю о чудесном. Меня поражает, как природа сумела наделить столь хрупкую и изящную девушку такой невероятной силой и живостью движений. Геркулес, обращенный в ласточку, — существует ли подобный миф? И как ее крохотная головка, крепкая, как молодая сосновая шишечка, способна постоянно управлять этой нескончаемой переключкой, диалогом рук и ног, порождать эти ошеломляющие импульсы, которые она творит и воспроизводит, неустанно отвергает, вновь обретает их в музыке и тут же воссоздает уже открыто, на сцене?

Эриксимах. Я же размышляю о силе насекомого, которое держится в воздухе благодаря бесчисленным вибрациям крылышек, поддерживая свой вес, воинственный стрекот и отвагу!..

Сократ. А она барахтается в сети наших взглядов, как муха в паутине. Но мой пытливый ум карабкается вслед за ней по нитям и жаждет поглотить сотворенное ею.

Федр. Дорогой Сократ, значит, ты способен наслаждаться лишь тем, что сокрыто в тебе самом?

Сократ. О друзья мои, так что же по сути есть танец?

Эриксимах. Разве это не то, что мы созерцаем? Что может сказать яснее о танце, чем сам танец?

Федр. Наш Сократ не успокоится, пока не ухватит душу в каждой вещи, даже душу в самой душе!

Сократ. Но все же, что есть танец и что могут поведать нам движения?

Федр. О! Давайте еще немного бездумно насладимся ими!.. Вправо и влево, вперед и назад, вверх и вниз, словно она наделяет дарами, ароматами, лобзаниями, самой жизнью все точки мироздания, все уголки вселенной... Она вычерчивает розы и кружева, движение звезд и магические круги... Она вылетает из них, не давая сомкнуться, и мчится вдогонку за теньями!.. Она срывает цветок, который тут же обращается

в улыбку!.. Словно оспаривает свое небытие неиссякаемой воздушностью!.. Она теряется среди звуков, едва хватаясь за какую-то путеводную нить... На выручку приходит спасительная флейта! О мелодия!..

Сократ. А теперь кажется, что ее обступили призраки... Она словно вселяет в них жизнь, ускользя от них, но стоит ей внезапно обернуться — нам тут же мерещится, что она доступна взорам бессмертным!..

Федр. Не она ли — душа всех вымыслов, сумевшая выскользнуть из врат жизни?

Эриксимах. Ты полагаешь, ей что-то об этом известно? И она льстит себя надеждой, что, помимо высоких прыжков, батманов и антраша, которые мучительно осваивала в годы ученья, способна создавать другие чудеса?

Сократ. И впрямь, можно рассматривать вещи в свете непререкаемых истин... Если взирать на эту женщину холодным взором, то ее легко принять за бесноватую — в ней, на удивление, нет стержня, она словно беспрестанно выходит из себя, за пределы своего тела, а ее руки и ноги, словно одержимые, не могут поделить меж собою твердь и воздух; когда она откидывает голову назад, то касается пола копной ничем не стесненных волос; внезапно на месте головы оказывается ее нога, а палец чертит в пыли какие-то знаки!.. К чему все это, в конце концов? Стоит душе определиться и ограничить себя, как она узреет лишь нечто странное и отталкивающее в этом нелепом буйстве... И если желаешь знать, душа моя, все это абсурдно!

Эриксимах. Получается, что по прихоти настроения ты можешь понимать или не понимать это, находить прекрасным или несуразным, не так ли?

Сократ. Да, я желал бы, чтобы было именно так...

Федр. Не хочешь ли ты сказать, дорогой Сократ, что твой разум воспринимает танец как некоего чужестранца, чей язык ему неведом, нравы чужды или отвратительны, а то и во все постыдны?

Эриксимах. Порою мне кажется, что разум — это способность души не осознавать полностью того, что происходит в нашем теле!

Федр. Что до меня, Сократ, созерцание танцовщицы помогает мне постичь многое, я вижу вещи и даже связи между ними, которые незамедлительно порождают мои собственные мысли и в какой-то мере начинают мыслить за Федра. Они приобретают ту ясность, коей я никогда не мог бы достичь, будь я наедине со своей душой... Мне, к примеру, только что померещилось, что своим танцем Атиктея представляла любовь. Какую именно? Не ту и не эту и не какое-то жалкое приключение! Разумеется, она не пыталась изобразить из себя влюбленную... Ни пантомимы, ни лицедейства! Нет-нет! Никаких условностей! К чему притворяться, друзья мои, когда владеешь движением и ритмом, являющими собой саму реальность? Атиктея явила нам истинную суть любви! Но какова она, эта суть? Из чего состоит? Как определить и описать ее? Мы прекрасно осведомлены о том, что душа любви есть непреодолимое различие между влюбленными, тогда как нежная ее ткань — это общность их желаний. Из этого явствует, что изысканные линии, божественные прыжки, изящество застывших поз должны рождать в танце универсальное бестелесное и безликое существо, наделенное особыми дарами, временем и предназначением, жизнью и смертью. Впрочем, существо это и есть не что иное, как жизнь и смерть, поскольку ему неведомы ни сон, ни покой.

Вот почему одна-единственная танцовщица может передать все это своими дивными движениями. О Сократ, она являла собой воплощение любви!.. В ней были игривость, слезы и напрасное притворство! Чары, разочарования, приношения; потом нечто неожиданное, и да и нет, ненужные, лишние шаги... Она восхваляла все таинства разлуки и близости — казалось, порой предчувствовала невыразимые горести!.. А теперь взгляните на нее и восславьте Афродиту. Разве не обернулась она сейчас самой настоящей морской волной? То тяжелее, то легче своего тела, она летит в прыжке, словно ее столкнули с утеса, мягко опадает... и это уже волна!

Эриксимах. Федр любой ценой пытается нас уверить, что она что-то представляет!

Федр. А что думаешь ты, Сократ?

Сократ. Представляет ли она что-то?

Федр. Да. Полагаешь ли ты, что она что-то представляет?

Сократ. Нет, ничего, милый Федр. Да, все на свете, Эриксимах. Любовь и море, а также саму жизнь и течение мысли... Разве вы не видите, что сама она — чистый акт преображений?

Федр. Ты знаешь, божественный Сократ, с каким простодушным и редким доверием внимаю я твоей несравненной мудрости с первого мгновения нашего знакомства: я не способен слушать тебя, не веря тебе, но не могу верить тебе, не ликуя оттого, что тебе верю. Но для меня невыносимо слышать, что танец Атиктеи невыразителен, а главное, что он не воплощает восторгов и прелестей любви.

Сократ. Я не сказал ничего столь ужасного! О друзья мои, я всего лишь вопрошаю вас, что есть танец; и вы оба, казалось, понимаете это, но так по-разному! Один говорит, что танец — только то, что он собой являет, то, что видят наши глаза; второй твердо убежден, что танец что-то изображает и что он вовсе не в себе самом, а прежде всего — в нас. Что же до меня, друзья мои, я не могу рассеять свои сомнения!.. Целый рой мыслей одолевает меня, а это дурной знак!.. Их множество, но мыслей неясных и неотступных...

Эриксимах. Теперь ты сетуешь на изобилие!

Сократ. Избыток ведет к неподвижности. А я, как Эриксимах, желаю быть в движении... Хотел бы я обладать всемогущей легкостью пчел, ведь именно она — главное достоинство нашей танцовщицы... Моему разуму требуется такая сила и насыщенное энергией движение, благодаря которым насекомое зависает в воздухе над полем цветов, чтобы, трепеща крылышками, с высоты судить о разнообразии их лепестков; эта сила подхватывает его и относит то к одному, то к другому цветку, к розе, чуть отстоящей от остальных; благодаря этой силе оно нежно прикасается к ней, улетает или проникает в ее лоно... Эта сила внезапно уносит его прочь от той, которую он только что любил, но может и вернуть назад, если оно испытывает раскаяние из-за того, что не до конца насытился ее нектаром, чей сладчайший вкус, как наваждение, преследует его в полете... А может быть, Федр, мне нужно от танцовщицы то легкое движение, которым, проникнув в мои мысли, она мало-помалу, осторожно пробудит их одну

за другой, вызволив из мрака моей души, дабы они явились свету ваших умов в самом стройном порядке!

Федр. О говори же, говори... Я уже вижу пчелу у тебя на устах и танцовщицу в твоём взоре!

Эриксимах. Продолжай, о мастер божественного искусства, уверяйся рождению мысли!.. Как счастливо умеешь ты извлечь чудесные следствия из диалектической случайности!.. Говори! Тяни же золотую нить... Добудь живую истину из погружений в глубины!

Федр. Случай сопутствует тебе... По мере того как твой голос следует за ним по лабиринту твоей души, он незаметно преобразуется в мудрость!

Сократ. Но прежде мне следует посоветоваться с нашим целителем!

Эриксимах. Я внимаю тебе, дорогой Сократ.

Сократ. Ответь мне, сын Акумена, о Терапевт Эриксимах. Ты столь низко ценишь горчайшие снадобья и таинственные благовония, что вовсе не прибегаешь к ним; ты слывешь душой общества и так глубоко постиг тайны искусства и природы, но вместе с тем ты не восхваляешь и не предписываешь ни мазей, ни пилюль, ни загадочных притираний; ты вдобавок не веришь ни в эликсиры, ни в приворотные зелья. О врачеватель, презирающий все — электуарии¹, порошки, капли, лепешки, хлопья и шарики, драгоценные камни и кристаллы, — все, что ложится на язык, проходит через обонятельный свод, затрагивает органы чихания или тошноты, убивает или животворит. Так скажи же, милый мой друг Эриксимах, самый сведущий из всех целителей в ремесле врачевания, скажи мне, знаешь ли ты, однако, среди тысяч действенных и целебных снадобий, среди всех изготовленных по рецептам врачей лекарств, которые твоя ученость считает средствами никчемными и недостойными внимания, — скажи мне, знакомо ли тебе во всем этом арсенале фармакопеи какое-то особое лекарство или противоядие, воздействующее на злейшее из зол, ядовитейшее из ядов, знакомо ли тебе лекарство от этой отравы, враждебной любой природе?..

¹ *Электуарий* — фармацевтический препарат, в котором лекарственное вещество содержится внутри пасты с сиропом или медом.

Федр. Какой отравы?

Сократ. Той, что зовется скукой нашей мирской жизни. Я разумею под ней, пойми меня правильно, не скуку от усталости и не ту скуку, чье начало постижимо, а границы определены; нет, я говорю о скуке совершенной, скуке в чистом виде. Она порождена отнюдь не злосчастьями или телесной немощью, поскольку такая скука прекраснейшим образом приравнивается к любым условиям; эта же насыщается лишь самой жизнью, и нет для нее иной причины, кроме ясновидения живущего. Эта абсолютная скука, по сути, и есть ничем не прикрытая жизнь, когда она внимательно всматривается в самое себя.

Эриксимах. Как точно сказано! Ведь если наша душа очистится от любой фальши и откажется от всяческих ложных дополнений ко всему сущему, то для нашего бытия тут же возникнет угроза холодного, точного, здравого и бесстрастного рассмотрения жизни, как она есть.

Федр. От соприкосновения с истиной жизнь омрачается. Так — в отличие от съедобного — темнеет под воздействием воздуха ядовитый гриб, если его разломать.

Сократ. Эриксимах, я задал тебе вопрос, существует ли особое лекарство?

Эриксимах. К чему врачевать недуг, порожденный разумом? Хотя на свете нет ничего опаснее и враждебнее природе, чем видеть *вещи такими, какие они есть на самом деле*. Холодная и полная ясность — вот яд без противоядия. Неприкрытая реальность способна мгновенно остановить сердце... Довольно одной капли этой леденящей лимфы, чтобы ослабить в душе пружины и трепет желанья, убить все надежды, низвергнуть всех богов, живших в нашей крови. От этого блекнут все добродетели и постепенно сходят на нет все добродетели. Прошлое обращается в горстку пепла, будущее — в ледышку, и оба они сокращаются в размерах. Душа предстает самой себе как нечто полое и поддающееся измерению. Таковы вещи, как они есть, они соединяются, ограничивают друг друга, выстраиваются в ряд — точно и фатально... О Сократ, вселенная ни на мгновение не может смириться с тем, что она собой представляет. Странно даже подумать, что это-

му единому Всему мало самого себя!.. Именно страшась быть таким, как оно есть, оно сотворило и нарисовало себе тысячи ликов; чем еще можно объяснить существование смертных? Для чего они? Их дело — познавать. Познавать? А что это значит? *Наверняка быть вовсе не таким, какой ты есть.* И вот уже люди несут нелепицу и мыслят, привнося в природу принцип неограниченных ошибок и бесчисленных чудес!..

Недопонимания, вероятности, диоптрические¹ игры разума придают глубину и оживляют жалкую толпу, населяющую мир... Идея вносит сущее в закваску несуществующего... Но порою объявляется истина и нарушает гармоничную систему вымысла и заблуждений... И тут же все грозит гибелью, и сам Сократ взывает ко мне в поисках лекарства от этого безнадежного ясновидения и скуки...

Сократ. Послушай же, Эриксимах, раз нет никакого лекарства, не можешь ли ты хотя бы открыть мне, что может служить антиподом ужасному состоянию полного отвращения, убийственной прозорливости и безжалостной ясности?

Эриксимах. Я полагаю, любое неистовство, кроме приступов меланхолии.

Сократ. А еще?

Эриксимах. Опыянение и все иллюзии, внушаемые хмельными парами.

Сократ. Допустим. Но разве есть иные виды опыянения, вызванные не вином?

Эриксимах. Разумеется. Любовь, ненависть, жадность — тоже пьянят!.. Ощущение власти...

Сократ. Все это придает жизни вкус и краски. Но возможность ненавидеть, любить или обрести огромное богатство связана с игрой случая... Разве ты не видишь, Эриксимах, что из всех видов опыянения самое благородное, чуждое великой скуке есть опыянение действиями? Наши действия и особенно те, что приводят в действие наше тело, могут вводить нас в странное и восхитительное состояние... Оно полностью противоположно тому печальному состоянию, в ка-

¹ *Диоптрика* — раздел геометрической оптики, изучающий преломление световых лучей в различных сферах.

ком мы оставили неподвижного и здравомыслящего наблюдателя, которого только что мысленно представляли себе.

Федр. Но что, если каким-то чудом в нем вспыхнет незапная страсть к танцу?.. Если ему вздумается променять свое здравомыслие на телесную легкость? А что, если, таким образом попытаюсь внутренне измениться, он возжаждет вместо свободы суждения обрести свободу движения?

Сократ. Тогда одним махом он растолкует нам то, что мы силимся уяснить сейчас... Но я должен задать Эриксимаху еще один вопрос.

Эриксимах. Спрашивай что угодно, дорогой Сократ.

Сократ. Скажи мне тогда, мудрый врачеватель, сумевший своими странствиями и штудиями углубить познание всего живого: ты, о великий знаток форм и капризов природы, ты, прославивший себя в определении зверей и замечательных растений (вредных и полезных, утоляющих боли и чудодейственных; великолепных и гадких, смехотворных, а также сомнительных и даже таких, коих вовсе не существует), скажи же мне, не доводилось ли тебе слышать о диковинных животных, которые водятся и благоденствуют прямо в пламени?

Эриксимах. Разумеется!.. Их внешность и повадки, милый Сократ, давно изучены, хотя совсем недавно сам факт их существования кое-кем оспаривался. Я часто описываю их моим ученикам, но при этом не имел возможности наблюдать их воочию.

Сократ. Так не кажется ли тебе, Эриксимах, и тебе, славный Федр, что это трепетное создание, которое столь изящно движется пред нашими глазами, эта пылкая Атиктея, которая, то дробясь на части, то вновь сливаясь в единое целое, взмывает ввысь и опускается на землю, открывается нам и мгновенно уходит в себя, не кажется ли вам, что она принадлежит иным, далеким созвездиям и живет, вполне счастливо, в стихии, схожей с огнем, — в тончайшей материи, сплетении музыки и движения, где, насыщаясь неиссякаемой энергией, всем своим существом отдается чистому и непосредственному неистовству высшего блаженства? И если мы сравним наше неуклюжее здравомыслие с ее искрящейся природой саламандры, то не кажется ли вам, что наши привычные действия, поочередно вызванные нашими потребностями, наши слу-

чайные жесты и движения напоминают грубое сырье, нечистую материю времени, тогда как этот восторг и биение жизни, высочайшая упругость, восхищение собственной наивысшей телесной легкостью наделены мощью и достоинствами пламени, в котором сгорают всякий стыд, все пустяки и нелепицы, вся унылая проза бытия, ослепительно открывая нашему взору все то божественное, что кроется в одной-единственной смертной.

Федр. Достопочтимый Сократ, взгляни и убедись, насколько верны твои слова!.. Взгляни на это трепетное тело! Можно подумать, что танец вырывается из него словно пламя!

Сократ.

О, Пламя!..

— А вдруг эта девушка неумна?

О, Пламя!..

— Кто знает, из каких суеверий и какого вздора состоит ее ничем не примечательная душа?

И все же — О, Пламя!.. Сама жизнь, само божество!..

Но что есть пламя, друзья мои, если не *само мгновение*? Все безумное и радостное, все великолепное таится в этом едином мгновении! Пламя — воплощение мига, соединяющего землю и небо. О друзья мои, все, что переходит из твердого состояния в эфемерное, неизбежно испытывает это мгновение огня и света...

А разве пламя не являет собой неуловимую и величественную форму благороднейшей гибели? То, чему больше не суждено свершиться, должно прекраснейшим образом произойти у нас на глазах! Подобно тому как самозабвенно поет голос, как иступленно ревет пламя, колеблясь между материей и эфиром, как оно с яростным гудением рвется вперед, от материи к эфиру, так и великий Танец, о друзья мои, разве не он полностью освобождает тело, одержимое духом лжи и ложью, таящейся в музыке; тело, опьяненное отрицанием пустой реальности? Взгляните на него — оно взмывает, как пламя, поглощающее другое пламя! Смотрите, как оно топчет и попирает истинное! Как иступленно, как радостно уничтожает то пространство, в котором пребывает, и как пьянит его чрезмерность собственных перемен!

Но как это тело сражается с духом! Разве вы не видите, что оно жаждет сразиться с собственной душой, с ее многообразием и проворством? Оно странным образом ревниво к той свободе и той вездесущности, которыми, по его мнению, наделена душа!.. Бесспорно, что единственным и постоянным объектом души является несуществующее: то, что было, но чего уже нет; то, что будет, но чего еще нет; то, что возможно, и то, что невозможно, — вот занятие для нашей души, но *никогда* не живет она тем, что есть!

А тело, которое есть то, что есть, неожиданно не может уместиться на всей протяженности пространства! Куда ему переместиться? Где возникнуть? Оно хочет стать Всем. Оно хочет стать всемирной душой! Умножая свои действия, оно хочет лишиться собственной подлинности! Будучи вещью, оно изобилует действиями! Не может сдержаться! Подобно тому как возбужденная мысль затрагивает любую субстанцию, бьется между временами и мгновениями, преодолевает любые различия; подобно тому как в нашем уме симметрично выстраиваются гипотезы, как исчисляются и упорядочиваются возможности, так и это тело пробует себя в каждой своей части, выступает в гармонии само с собой, принимает все новые и новые формы и неустанно выходит за собственные пределы! И вот оно наконец доходит до состояния, родственного с пламенем, оказывается в центре стремительных превращений... Теперь уже нельзя говорить о «движении»... Его действия неотличимы от него самого...

Та женщина, которая еще недавно была пред нами, исчезла, словно распавшись на бесчисленное множество фигур... И, глядя на мощные порывы этого тела, я прихожу к такому заключению: так же как мы требуем от своей души то многое, к чему она не готова, и настаиваем, чтобы она просвещала, пророчила, предугадывала будущее, и даже заклинаяем ее открыть нам Бога, так и тело, которое мы видим здесь, жаждет достичь полноты власти над собой и наивысшего, сверхъестественного величия... Но для него, как и для души, от которой мы требуем Бога, мудрости, глубины, могут существовать лишь минуты озарения, мгновения чужеродного времени, отчаянные попытки вырваться за пределы своей формы...

Федр. Взгляни, но взгляни же! ...Она танцует и говорит своим танцем именно то, что ты пытаешься нам объяснить... Она делает зримым мгновение... Словно нанизывает жемчуг!.. Вокруг нее разлетаются искры!.. Будто у самой природы она похищает какие-то невысказанные позы на глазах у Времени!.. И оно тоже поддается иллюзии... Она отчаянно бросает вызов невозможному... Она божественна в эфемерности и дарит ее нашим взорам!

Эриксимах. Мгновение создает форму, а форма делает зримым мгновение.

Федр. Она ускользает в небеса от собственной тени!

Сократ. Мы видим ее всякий раз только перед падением...

Эриксимах. Она наделила свое тело проворством и ловкостью, которыми обладает лишь искусная рука... Только рука способна действовать столь же уверенно и легко, как умеет тело...

Сократ. Друзья мои, неужто вы не чувствуете, как с каждым новым ее порывом мы все сильнее поддаемся опьянению и все больше начинаем походить на наших сотрапезников? А те топают ногами, уже не в силах хранить молчание и сдерживать собственных демонов... Я сам чувствую, как мною овладевают какие-то невероятные силы... Или же ощущаю, как они рвутся из меня, хоть прежде мне было невдомек, что они таятся во мне. В мире звучном, вторящем и гулком эта могучая победа телесного над духовным дарует нам свет и радость... Все становится торжественнее, легче, живее, крепче; все возможно, лишь иными средствами; все может бесконечно повторяться... Ничто не способно противостоять этому прерывистому грохоту... Бейте, бейте!.. И бьют, колотят, топчут в такт материи; топчут землю; бьют по туго натянутой коже и по струнам; хлопают и стучат ладони и пятки, отбивая такт, вызывая восторг и исступление; повсюду царит необузданное ликование в заданном ритме. Но растущая, плохо сдерживаемая радость уже перехлестывает через край, мощными ударами сотрясая воздвигнутые между людьми стены. Мужчины и женщины, вторя друг другу, превращают пение в полную какофонию. Все разом стучат и поют, что-то нарастает и поднимается... Я слышу грохот раскаленных ору-

дий жизни!.. Кимвалы заглушают голоса наших тайных мыслей. Они громоподобны, словно поцелуи медных губ...

Эриксимах. А между тем Атиктея исполняет последнюю фигуру танца. Все ее тело перемещается лишь силой одного пальца на ноге.

Федр. Большой палец, на который она перенесла весь свой вес, стучит по земле, как палец руки — по бубну. Сколько в нем целеустремленности, как он напряжен одной только силой воли, как теперь застыл в стойке!.. А сейчас она кружится вокруг своей оси...

Сократ. Да, кружится — и то, что было навеки связано, начинает постепенно разделяться... А она все кружится и кружится...

Эриксимах. Вот что значит воистину войти в иные миры...

Сократ. Это и есть наивысшее испытание... Она кружится, и все зримое исторгается из ее души; вся тина со дна наконец отделяется от чистейшего; люди и предметы разлетаются вокруг, образуя бесформенный осадок...

Взгляните... Она кружится... Тело — одной только присущей ему могучей силой и своим движением — способно так глубоко изменить природу вещей, как не смог бы ни один ум — всеми своими измышлениями и грезами!

Федр. Кажется, что это будет длиться вечно.

Сократ. Но ведь она может умереть...

Эриксимах. Нет, скорее забыться, заснуть волшебным сном.

Сократ. Она просто неподвижно замрет в самом центре своего вращения. Вдали от всего, вдали от всех, наподобие мировой оси...

Федр. Она кружится, кружится... Падает!

Сократ. Упала!

Федр. Она мертва...

Сократ. Она истощила свои потаенные силы, самое сокровенное своего естества!

Федр. Боги! Она может умереть... Эриксимах, иди же к ней!..

Эриксимах. У меня нет обыкновения спешить в подобных случаях! Коль суждено ей прийти в себя, врачу не подобает вмешиваться, и пусть пред исцелением наступит короткий миг, и пусть придет он так же неслышно, как ступают Боги.

Сократ. И все же следует пойти и узнать.

Федр. Она бледна как полотно!

Эриксимах. Покой исцелит ее, излечит от движения.

Федр. Ты полагаешь, она жива?

Эриксимах. Взгляни на эту маленькую грудь, желающую одного — жить. Смотри, как она слабо трепещет, удерживая время.

Федр. Я слишком хорошо это вижу.

Эриксимах. Птица расправляет крылья перед тем, как снова взлететь.

Сократ. Она выглядит вполне счастливой.

Федр. Что она сказала?

Сократ. То, что слышно только ей.

Эриксимах. Она сказала: «Как хорошо!»

Федр. Этот комочек плоти и покрывал пошевелился...

Эриксимах. Ну, дитя мое, откроем глаза. Как ты себя чувствуешь?

Атиктея. Я ничего не чувствую. Я не умерла. И все же я не жива!

Сократ. Откуда ты вернулась?

Атиктея. Пристанище мое, о мой приют! О Вихрь! В тебе была я, о движение, за пределами всего сущего!..

1921

ЭРОС¹

(Фрагменты)

Эротическое

Мужчина, слившийся с женщиной. Независимые переменные величины.

¹ Отдельные записи из тетрадей Валери, написанные в разные годы и объединенные темой «эрос», приводятся по изданию: Valéry P. Cahiers. Vol. 2. P. 390–561.

Сценарий

И мужчина, и женщина полагают, что остались вдвоем в полном одиночестве. Они пренебрегают социальными нормами и привычками и только прислушиваются, как пульсирует в их жилах кровь; они представляют себе еще большее забытье, *новое*, всепоглощающее, они возбуждаются, сбрасывают одежды. Хватаются друг за друга, завладевают друг другом, их тела, трепеща, ищут и не находят новых поз... Прохлада и тепло устремляются друг к другу, порывы сдерживаются, их растревоженное телесное подавляет духовное и поработывает его. И губы соединяются, и орган мужчины постепенно проникает в раскаленное зияние женщины.

И больше не существует ни мужчины, ни женщины. Есть нечто, что вращается все быстрее и быстрее, есть машина, испускающая стоны и влагу, ускоряющая свои толчки, — то ли животное, которое пытается расстаться с жизнью, то ли паника тонущего, поспешность, безумное стремление прийти *вовремя*. Колебания вокруг точки равновесия. Наконец-то!..

*

Я спал не один. А когда она дремала, я обнимал ее, свежую, как растение, и поглощенно думал О СЕБЕ.

*

Дружба, любовь — это возможность быть слабыми вместе.

*

Любовь — это выдумка, такая же, как алкоголизм. Люди влиятельные превратили ее не более чем в развлечение или в тему для разговоров, ибо учуяли в ней нечто позорное: подобно алкоголю и пьянству, любовь делает всех равными. Любовь не имеет ничего общего ни с «гениальностью» в этой области, ни с невоздержанностью и *restitutio in integrum*¹ сил или обмена веществ. Это гигантская шутка, доступная всем.

¹ Возвращение в первоначальное состояние (*лат.*).

*

Разве любовь не омерзительна со всеми своими соками, потом, слюной и жаром; со своими играми, стыдом, неловкостью движений, своим автоматизмом; с необходимостью сознательной лжи, внезапного изменения голоса или взгляда, с этой мешаниной — животное-ангел-дитя, с ощущением вины, опьянения или безумия?

Но самое омерзительное из всего — это «чувство». Оно и впрямь постыдно, ведь без него все остальное было бы просто бесхитростной надобностью, и никаких тебе историй.

*

Порой, когда ты содрогаяешься в любовных судорогах, тебе кажется, что ты умираешь. Сердце и голова перестают работать.

Но речь идет не об удовольствии.

Ведь удовольствие достигается тогда, когда на кон поставлено последнее, высшее жизненное усилие, последний сгусток энергии, к этому акту подключен тот *неделимый* рацион, та часть сердечной силы, без которой сердце замирает, свет меркнет, а корабль, несущий твои мысли, твоё будущее и прошлое, твоё движение, — кренится и идет ко дну.

Этот корм, который ты, как птица, непрерывно, без промедления, несешь в клюве, питает того человека, каким ты станешь, ежеминутно возвращает его к жизни...

Физическая любовь — Обладание

Это одновременно и созидание и разрушение — мужчина набрасывается на женщину как на добычу, щупает, трогает руками, изгибает, осязает ее формы, словно творец, который не может справиться с материалом, а потом овладевает ею, как нож — жертвенным животным, впивается и мнет ее, чтобы осеменить. Хватает, давит, сжимает, кусает, вонзается в нее, пользуется ею, млеет от удовольствия и оплодотворяет.

*

В любви кроется что-то, похожее на непреодолимое неведение, которое в конце концов прячет и заполняет собой сладострастие подобно тому, как глаза выделяют слезы, чтобы

защититься от огня. Но эта главная тайна лежит далеко за пределами любви.

Как и опьянение, любовь можно опознать по помутнению рассудка и внутреннему разладу, по неуверенности и случайностям — именно там, где встречаются знание и жизнь.

*

Как любовники, которые обнимаются, сплетаясь телами, соприкасаются еще неизведанными для них точками, составляющими тело, наэлектризованное ощущениями и связями, и двигаются, чтобы усилить эти ощущения в зависимости от формы своих тел, желания или сил, так и их рассудки могли бы осознать друг друга, соединиться, отстраняясь, и искать точки соприкосновения.

*

Характер любовного акта напоминает всеохватывающий *порыв*, вызванный чувственным зовом. Это похоже на состояние животного, почуявшего добычу, собаки, перед которой поставили миску с едой. Она вскакивает, истекая слюной, потом вертится, *ритмично* подпрыгивает — все это бессознательно, — и наконец наступают спазмы и изнеможение.

А возможно, все это своего рода зоологическая и этнографическая комедия для господина, на несколько минут превратившегося в дикаря, в кружащегося дервиша.

Как повлияла на все это цивилизация? Усложнила, заставила *таиться* и замедлила; сделала это *сакральным*; отделила от всех остальных функций, внесла понятие согласия; украсила тысячью *духовных* завитушек; превратила в *культ*, в настоящую *болезнь* (Стратоника Сирийская), ошибку, табу; подменила физиологию психологией.

И тогда любовь подверглась той же участи, что и божество или идея города-государства. Она ошетибилась укреплениями и стала монстром, скрытым под множеством завес.словно на смену тысячам местных божеств, полезных и понятных, пришла одна бесконечная сущность.

Любовь уже не соизмерима ни с *человеком-зверем*, ни с *человеком-мыслителем*.

*

Один жаждет плоти.

Другой жаждет желания.

Третий больше желает предложения, ему мало того, что уже предложено; чем редкостнее и дороже кажется ему предложенное, тем пламеннее он желает предложения; или наоборот — чем пламеннее он желает предложения (в зависимости от других обстоятельств), тем более редкостным и дорогим кажется ему предложенное.

Точно так же бывает, когда добиваешься любви холодно-го и неприступного существа, — в результате оно приобретает высшую ценность и бесконечно приукрашивается в глазах той женщины или того мужчины, кого привлекают трудности.

*

Психо-логи-чески — все существа женского пола должны иметь способность удовлетворять всех существ мужского пола той же породы.

Но так не бывает. Удовольствие самцов различается и зависит от самок. Отсюда можно вывести классификацию и в конечном итоге достаточно важное определение любви (как уникального явления), но эта классификация выбивается из общих правил и строится в какой-то промежуточной области.

*

В мужчине, который занимается любовью, начинает действовать целая система, в итоге вызывающая спазм. Возбудимость, внешний образ, циркуляция, прилив крови, особый вмонтированный приводной двигатель. Начиная с какого-то определенного момента проявляется поступательно-созидательное начало. Возможно, это единственный конкретный пример такого действия. Ощущение, которое нарастает и превращает все существо в сложный резонатор. Спазм кладет конец этому феномену, который продолжается так недолго, так регулярно, так не похоже на разорванность и распространение мысли.

*

Любовь и я

Я мог бы внести свой вклад в Любовь, если бы того пожелало Провидение: беспощадность по отношению к самому

себе и строгость самосознания, вкупе с моим природным пониманием человеческой физиологии и присущим мне беспредметным мистицизмом, могли бы, возможно, что-то изменить в Любви... Но для этого мне должна была попасться женщина с похожим телесным и духовным складом, склонностью к интеллектуальному и экспериментальному неистовству, предвкушению сладострастия как *средства* — и в этом заключена новизна. Я утверждаю, что Музыка тоже могла бы быть одним из таких средств и т. д.

*Ερως*¹

Безусловно, имеет смысл заниматься любовью... Но любовь как занятие для ума и духа, как сюжет романов и штудий — занятие традиционное и скучное еще и потому, что любовь забывают связывать с *оплодотворением*. То есть это случайность, эпизод или же разветвление сознания, каким бывает сон, каприз пищеварения или кровообращения.

Психологическая любовь сродни кошмару. Все глупости и безумства, которые она выявляет в человеке, следуют иррациональным правилам сновидений.

Μυδρoςτη

Человек хотел бы иметь возможность возвращаться к истокам, быть хозяином положения и получать удовольствие, не платя за это. Расти, но не стареть.

Действовать, но иметь возможность исправить содеянное. Это разумно! В этом заключен глубокий смысл, который когда-то приписывали целомудрию, девственности. Не просыпаться растрепанным, в поту возле «раздутого гноем вымени».

Что же делать? Когда глупость совершена, она отбрасывает вас, как волна, а обломок кораблекрушения по-идиотски изучает себя.

Λυβoυς. Πςαλoμ

Это не женщина. Это секс. Нет, это не секс, это мгновение — безумие, когда делишь его, или безумие, когда достигаешь... но чего именно?

¹ Эрос (*греч.*).

Нет, это не удовольствие — это движение, которое оно сообщает, это перемена, которую оно настоятельно требует и вновь терпит провал, — сломленное, раздавленное, увенчанное наслаждением, брызжущее, заверщенное, блаженное, но сладострастие скрывает его поражение.

Оно отправляется в путь, чтобы преодолеть... И вот оно побеждено, утешено, утопает в сладострастии. Оно только наслаждалось. Оно только плодило. Но какова же была цель его существования? Каков предел? Какое самоубийство?

Как распознать тайну этого безумия? Подобное бесчинство вовсе не требовалось для размножения вида.

Такая странная особенность у любви — когда объектом становится прерывание.

*

Истинная (иначе говоря, утилитарная) ценность любви заключена в насыщении жизненной силой, которую она способна вдохнуть в человека.

Любовь, от которой не исходит такая энергия, ничемна. То есть сексуальный фермент нужно использовать в других целях. То, что предполагалось лишь для производства людей, направлено на совершение поступков, создание произведений.

*

Сказать кому-то: *я вас люблю* — как отбарабанить заученный урок. Эти слова придуманы для другого!

Ситуация сразу же приобретает легкость и сгибается под бременем открывшихся перспектив. Мы озаряем традиционные фрески Любви (с большой буквы). Выходим на оперную сцену. Нам кажется, мы участвуем в строительстве мироздания... всего-навсего подражая.

*

Любовь — это суррогат знания, достичь которого невозможно, и поэтому мы заменяем его спазмами. Но это озарение ничего не освещает.

ЭТЮДЫ И ОТРЫВКИ О СНЕ

(Фрагменты)

Сон уступает воле, на пороге сна волей ничего не добьешься. Во сне все возможности, все преграды меняются местами: двери замурованы, стены воздушны. Незнакомые люди обретают имена. Понятие абсурдности дремлет. Ходить на руках — это абсурд, но если нет ног и нужно передвигаться — это необходимо.

Здесь смешиваются истинное и ложное. Я действительно задыхаюсь, но не потому, что на меня навалился лев, это неправда. Что-то нереальное (я пою в опере) наводит на мысль о чем-то подлинном (я несведущ в музыке). Но не совсем подлинном. Неловкость. Именно *запутанность* и *неразрывность* этого смешения типичны для сна.

Во сне я действую независимо от своей воли; я испытываю желания, но не могу их осуществить; я знаю то, чего никогда не видел; я вижу, но не могу предвидеть.

Странно не то, что все действия как бы сдвинуты, странно, что они вступают во взаимодействие.

Ложность или произвольность — естественная функция самой мысли. Понятие истинного, реального влечет за собой раздвоение. Чтобы успешно мыслить, нужно одновременно соединять образ с его объектом, но при этом всегда быть готовым (*vigilare*¹) признать, что видимая подлинность столь несходных между собой вещей — всего лишь временное средство, обращение к незавершенному. Именно потому, что я путаю, я могу думать о действии, а реально действовать могу потому, что их не путаю. Таким образом, реальность — это то, от чего нельзя проснуться, то, из чего меня не может извлечь ни одно движение, но то, что любое движение усиливает, воспроизводит, возрождает. Нереальность же, напротив, рождается в соответствии с частичной неподвижностью. (Заметьте, что внимание и сон не слишком далеки друг от друга.) Неподвижность порождает ложность. Вниманию это тоже свойственно, когда оно переходит некий предел.

¹ Быть начеку, не спать, бодрствовать (*лат.*).

*

Во сне мне все в равной степени навязано. Когда я бодрствую, то различаю степень необходимости и стабильности.

Мне снится флакон с благовониями в фиолетовой коробке: я не знаю, чем именно вызван этот сон. Словом «фиолетовый» или словом «цвет»? Существует симметрия между взаимозаменяемыми понятиями. И оба они одинаково реальны. Если (проснувшись) я буду разглядывать пестрые обои, то вместо равно разнесенных по стене роз увижу лишь набор параллельных диагональных линий, и я буквально *просыпаюсь*, выделив взглядом эту фигуру, хотя вокруг можно разглядеть и другие, сложенные из тех же элементов.

Каждую из этих фигур можно сравнить со сном; каждая из них — законченная и замкнутая система, достаточная для того, чтобы полностью скрыть или замаскировать реальное многообразие. Рассмотрение одной из этих систем исключает рассмотрение другой.

*

Я сейчас засну, но между мной и этой явной силой еще существует связующая нить: она держит меня, но и я могу удерживать ее; эта нить — ощущение целостности моего «я», и она может привести меня как к бодрствованию, так и к погружению в сон.

Заснув, я уже не смогу проснуться по своему желанию, не смогу считать свое пробуждение целью. Я потерял способность смотреть на что бы то ни было, как на сон.

Нужно дождаться появления расщелины дня, слухового окошка, которое вернет мне целиком мое пространство, путеводную нить, ведущую в то состояние, когда действия встречаются с предметами, когда ощущение определяет общую точку между двумя видениями. Это двойная точка, она одновременно принадлежит и объекту, и моему телу; принадлежит вещи, но и моим собственным функциям, соединенным во едино.

*

Сознание спящего напоминает систему, на которую не воздействуют или в которой нейтрализуются внешние силы,

поэтому действия, происходящие внутри, не могут привести ни к смещению центра, ни к вращению.

Продвигаться вперед было бы невозможно, если бы сопротивление почвы и трение не сводили к нулю силу, стремящуюся сохранить неподвижным центр тяжести в тот момент, когда нога начинает двигаться, удаляясь от тела. Но если нога, оставшаяся сзади, спит, то соприкосновение с землей не вызывает напряжения мышц, сила не будет нейтрализована, поскольку напряжения не произошло из-за отсутствия ощущения контакта. Поверхность чувствуется как бы на расстоянии, как *во сне*, реакции не возникает.

А когда спит все существо, это означает, что заложенные в нем перемены или изменения не могут вызвать соответствующих изменений или перемещений, и не потому, что не хватает внешних сил, а потому, что временно уничтожено орудие их приложения.

Спящий реагирует образами и движениями, которые не способны изменить причину такого ощущения. Поскольку его невозможно ни остановить при помощи какого-то образа — пусть даже частично неподвижного, — ни противопоставить такой образ (истинный) другому (ложному) или воспоминание — реальности и т. д., то спящий похож на человека, который скользит по гладкой поверхности, но при этом не может *прекратить движение* ни одной, ни другой ноги.

Но спящий ничего об этом не знает. Он принимает свое бессилье за результат внешней силы; он абсолютно не способен понять причину своих ощущений, поскольку пытается найти ее в образах, ими же и вызванных; он ищет эту причину и постоянно ее находит, придумывая то, что могло бы спровоцировать эти образы, вместо того чтобы воссоздать то, что ее создает. Ему кажется, что он видит, подобно тому, как ему кажется, что он перемещается. Но чувства, эмоции, зрелища, видимые причины, симулякры внутреннего монолога... взаимоменяются и составляют ту же систему, аналогичную системе «внутренних» сил. Усилие, которое должно было бы произвести окончательное изменение, всегда остается тщетным, поскольку обратное изменение, нечто наподобие *обратного хода*, возвращает спящего в начальное состояние действием самого же усилия.

*

Я пробуждаюсь ото сна. Предмет, который я зажал в руке, веревка, как бы превращается в мою другую руку в другом мире. Ощущение сжатия не ослабевает, и веревка, которую я сжимал, оживает. Я крутился вокруг неподвижной точки. То же ощущение словно стало яснее, разделилось. Один и тот же камень участвует в двух последовательных строительных операциях. Та же самая птица доходит до края крыши, а оттуда устремляется в полет.

Внезапно я замечаю, что это ощущение нужно интерпретировать иначе: это момент, когда оно не может больше принадлежать данной системе событий, данному *миру*, который тогда становится сном и неупорядоченным прошлым.

*

Сон никогда не может добиться такой замечательной *законченности*, которой достигает восприятие в состоянии бодрствования и при свете дня.

*

В таком сне действует один персонаж. Но я не могу полностью его разглядеть. Поскольку если я увижу его отчетливо, то он тотчас же изменится. Идет какой-то разговор, но невнятный. Я знаю, о чем мы говорим, я слышу отдельные слова, но продолжение ускользает, никаких деталей, а эти слова: *Le Mellus de Mellus* вообще лишены смысла. Но при этом все на месте. Все происходит так, словно этот разговор ведется на самом деле. Он не прекращается из-за своей бессмысленности. Движущая сила не в нем.

*

Во сне мысль неотличима от жизни и не задерживается на ней. Она примыкает к жизни — целиком примыкает к простоте жизни, к нестабильности существования перед ликами и образами познания.

«БОЯТЬСЯ МЕРТВЫХ»¹

Животное наверняка не задумывается о смерти. Оно боится, только когда его вынуждают бояться. Когда опасность исчезает, постепенно уходит и зловещее предчувствие: смерть потеряла косу и уже не всеильна.

В поведении животного нет ничего бесполезного, несоизмеренного. Каждый миг оно являет собой только то, что собой представляет. Оно не рассуждает о мнимых ценностях, не задается вопросами, на которые не способно ответить.

Из этого следует, что зрелище смерти ему подобных, которое может взволновать или разгневать, не причиняет ему беспредельных страданий и никоим образом не влияет на позитивный настрой его существования. Похоже, животное не в состоянии хранить, поддерживать и углублять это впечатление.

Но для человека, наделенного в большей степени, чем того требуется, памятью, вниманием и способностью к анализу и предвидению, мысль о смерти, возникшая на основе постоянного опыта, но при этом абсолютно несовместимая с ощущением бытия и работой сознания, играет огромную роль. Эта мысль предельно возбуждает воображение, стараясь не распалать его. И если ее власть, невозможность отрешиться от нее и, в целом, *живучесть мысли о смерти* отошли бы на задний план, непонятно, что стало бы с человечеством. *Наша устоявшаяся жизнь нуждается в странных особенностях мысли о смерти.*

Мысль о смерти — движущая сила законодательств, мать религий, тайное средство, где чудовищно проявляет себя политика, главный побудитель славы и великих любовных романов, — предмет бесчисленных исследований и размышлений.

¹ Предисловие к книге Д. Фрэзера «Страх смерти» (1934). Джеймс Джордж Фрэзер (Sir James George Frazer; 1854–1941) — британский ученый, историк религии, социальный антрополог, внесший огромный вклад в изучение трансформации религиозных верований на протяжении истории человечества. Речь идет о его известной книге, публикации курса лекций «Страх смерти в примитивных религиях» («The Fear of the Dead in Primitive Religion»; 1933).

Среди самых странных продуктов человеческого разума, у которого эта мысль вызывает раздражение (вернее, потребность в этой мысли, навязанной нам констатацией факта смерти других), фигурирует древнее верование, что мертвые не умирают или умирают не полностью.

Исследование первобытных форм этой веры (которую можно изложить, лишь прибегая к противоречивым терминам, как только что сделал я) стало предметом недавней работы сэра Джеймса Фрэзера «Страх смерти...».

*

«Люди в большинстве своем верят, что смерть не прерывает их сознательное существование, но что оно длится неопределенно долго или бесконечно после того, как хрупкая телесная оболочка, в которой это сознание на какое-то время обрело убежище, обращается в прах».

Таково первое предложение, из которого ясен замысел автора: посредством огромного числа примеров показать нам то, что можно было бы назвать тактикой первобытных людей в их отношениях с духами умерших.

Сэр Джеймс демонстрирует, что примитивные люди испытывают по отношению к мертвым почти те же чувства, которые человек способен проявлять по отношению к живым: у одних преобладает страх, у других — интерес, у третьих — привязанность. У последних даже возникает некая фамильярность в общении между покойными и здравствующими членами семьи. Усопших родственников не боятся; их тела похоронены в доме, поэтому есть надежда, что их души в один прекрасный день воплотятся в ребенке, родившемся под той же крышей.

Другие племена стараются использовать духов — получить их помощь или покровительство в сельскохозяйственных работах, охоте или рыболовстве. Иногда пытаются добиться от них пророчеств.

Бывает и так, что им приписывают непредвиденные или роковые события: голод, засуху, удары молнии, землетрясения — все это относят на их счет так же, как мы сами связываем эти зловещие явления с пятнами на солнце.

Но чаще всего духов обвиняют в болезнях и смерти.

Все эти верования соответственно порождают различные ритуалы.

*

И хотя эта книга несет на себе печать невероятной эрудиции и словно соткана из фактов, автор ее — великий художник. Ученейшая простота ее — плод огромного труда. Какое изящество в почти неощутимом переходе — легчайшей модуляции — от одной веры к другой, практически от нее неотличимой, словно отдаленность и полное отсутствие коммуникаций позволяют, исходя из тождества психологического продукта, обнаружить некое единство рода человеческого.

Мало-помалу в сознании читающего «Страх смерти» складывается удивительно поэтичное представление об *этнографии* страдающих душ — науке и демографической статистике миллионов и миллиардов призраков, парящих над земным шаром уже столько веков, сколько существует смерть. От Меланезии до Мадагаскара, от Нигерии до Колумбии каждый народ опасается, вспоминает, оберегает и использует своих покойников; договаривается с ними: придает им в жизни положительную роль, считает их бездельниками или принимает как более или менее желанных гостей, приписывает им некие потребности, намерения и власть. Отсюда — такое количество вменяемых живым обязанностей, ритуалов и практик, которые знаменитый автор перечисляет и развивает в своем труде, следуя их аналогиям и контрастам, словно перед нами возникает интеллектуальный фриз, где изображены плененные искусством и знаниями все представители человеческих рас, застигнутые в позах, навеянных присутствием и силой ушедших.

МЕДИТАЦИИ И АФОРИЗМЫ

СМЕСЬ¹

(Избранное)

Человеческая природа I²

*

Полидор был мрачен. Он прочитал слова, задевшие и ранившие его; они не соответствовали тому, что, как ему казалось, думали о нем другие люди.

Ясон встретил его, все понял и спросил:

— Что-то не в порядке. Вы хорошо едите?

— Отменно.

— А спите хорошо?

— Достаточно.

— А как с пищеварением?

— Все в порядке.

— А... с ласками?

— Мне кажется, я люблю и, кажется, любим...

— Счастливец! Плохо одно: вы себя таковым не считаете! Поэтому вас встревожил простой клочок бумаги, хотя все остальное идет как по маслу...

*

Человек должен опасаться лишь себя самого — своей способности страдать.

¹ Сборник «Mélange», включающий фрагменты на самые разные темы, был издан в 1939 г.

² Этот сборник Валери включает четыре эссе под одинаковым названием «Человеческая природа».

*

Состояние ума, готового к отрицанию, часто опережает обстоятельства, возникшие позже. Если ты мне неприятен, то еще до того, как ты заговорил, я заранее держу наготове свое «нет», и не важно, что именно ты произнесешь, — ведь я отрицаю именно Тебя.

Такое часто бывает в отношениях *молодого поколения* с нынешним или же между нациями.

Во всех государствах, обществах, при всех режимах, где политика зависит от *мнения*, — какими бы ни были проблемы, происшествия, события, трудности или возникшие ситуации, — ничего не предпринимается как до их рассмотрения, так и после. Все сердца (как сказано в Библии) очерствели или, скорее, черствеют, едва они, сами того не подозревая, чуют запах врага.

*

Некоторые слишком глупы, чтобы любить себя, другие — чтобы себя ненавидеть.

И то и другое — самообман.

*

Двое спорят. Эпитеты чередуются так быстро и энергично, что уже неясно, кто их произносит и против кого они направлены.

Интервалы между ответными ударами предельно коротки, то есть делятся ровно столько, сколько требуется уму, чтобы возразить самому себе; теперь между этими двумя противниками устанавливается своеобразная *близость*. — Каждый из них мог бы отвечать устами другого.

Собор

Витражи Шартрского собора — ляпис-лазурь, эмали. Восток.

Подобно смешанным напиткам, многочисленные частицы *живого цвета*, то есть излучающие прямой, неотраженный свет, и мозаика сочных, четко разделенных тонов, все ее ком-

бинации, сколько может поместиться на *квадратном дециметре*, мягко ослепляют, создавая скорее вкусовое, нежели зрительное ощущение. И все это — из-за миниатюрности рисунков, позволяющей — *ad libitum*¹ — не замечать или рассматривать лишь сочетания, в которых доминируют определенные частоты: здесь синее, там красное и т. д.

Зернистые с виду драгоценные бусины тончайшей работы, ячейки в сотах, семена граната из райского сада.

Словно ты очутился в потустороннем мире.

Окно-Роза напоминает мне гигантскую сетчатку глаза, раскрывшуюся цветком, трепещущую всеми своими живыми частицами, в которых рождается цвет...

Некоторые фразы Малларме в прозе похожи на витражи. Темы не представляют никакого интереса — их источник загадочен, а сами они окутаны тайной и свежестью; от каждого фрагмента веет глубиной, смехом и грезами. Каждый из них — отзывается и поет...

Правый портал — тот, что посредине, очень посредственный: у персонажей какой-то дурацкий вид. Неприятный левый шпиль.

Воспоминание

У меня возникали такие жизненные ситуации, когда работа над стихами становилась возможностью удалиться от «мира».

«Миром» я называю здесь совокупность всякого рода случайностей, обязательств, просьб, побуждений разной силы воздействия, которые застигают наш ум врасплох, но не приносят озарений, а волнуют его, приводя в смятение, уводя от главного к малозначительному...

Вовсе не плохо, что есть люди, которые находят в себе силы придавать больше значения и важности вычислению какой-то удаленной десятичной дроби или местоположению запятой, чем самой животрепещущей новости, гигантской катастрофе или даже их собственной жизни.

¹ По желанию, по выбору (*лат.*).

Меня это наводит на мысль о том, что одно из преимуществ соблюдения условных форм стихосложения состоит в максимальном внимании к деталям, которое развивает эта дисциплина, если воспринимать ее в зависимости от постоянной мелодичности и очарования непрерывного совершенства, — именно это (по мнению некоторых) и должна дарить нам настоящая поэзия. Это подразумевает отсутствие прозы, то есть любой прерывистости. Отойти от произвольного, отказаться от случайного, от политики, от суматохи событий, от изменчивости моды... Постараться достичь чего-то более изысканного, нежели ожидаемый от тебя результат... Найти в себе силы признать произведение завершенным только после того, как ты приложил огромное количество усилий и сумел противопоставить бурным влечениям и волнующим соблазнам чуждого тебе мира вдохновенный поиск зачастую неуловимых решений... Все это мне по сердцу.

Я ничуть не жалею четырех лет, проведенных в ежедневных попытках найти решение сложнейших проблем стихосложения.

То были годы¹ общих страданий, когда на сердце лежал камень, на челе — печаль, а напряженные, онемевшие души замкнулись в себе или были опустошены новостями, ожиданием, разочарованиями, напрасными домыслами. Что делать? Но в тех чудовищных условиях было невозможно предпринять любое действие, отвечавшее необычайному возбуждению той яростной исторической эпохи, поэтому оставалось лишь смириться.

Возможно, нам по меньшей мере требовались эти абсолютно тщетные и изощреннейшие изыскания, приложимые к тончайшим сочетаниям многообразия создаваемых одновременно языковых значений. Они должны были пробуждать необходимую волю и упорство, способные хотя бы частично уберечь рассудок от страшных последствий тревожного ожидания, каких-то отголосков, слухов, небылиц и от подверженности абсурду.

Я создал свою собственную поэзию, лишенную надежды, имевшую одну-единственную цель и как бы одно правило —

¹ Речь идет о Первой мировой войне.

научиться жить в ладу с самим собой хотя бы в краткие промежутки времени. Я не ставил ограничений своей поэзии и создал условия для нескончаемой работы. Эта *добровольная бесконечность* научила меня многому. Я прекрасно знал, что произведение бывает закончено лишь в результате какой-то случайности: усталости, удовлетворенности сделанным, обязательства перед издателями, смерти. Ведь произведение — с точки зрения его создателя или причины создания — лишь один из этапов в цепи его внутренних преобразований. Сколько раз нам хочется вновь приняться за то, что лишь недавно казалось завершенным!.. Сколько раз я считал всего лишь черновиком задуманного произведения тот текст, который собирался было представить на суд читателей, и только теперь мог *усмотреть* в нем предпосылки его вероятной зрелости; сколько раз я рассматривал его как необходимый и желанный предлог для очередного промедления, как объект действий, вырисовывавшихся в моем уме. Полностью законченная рукопись казалась мне тогда смертным телом, на смеху которому должно прийти тело преображенное и победоносное.

Применяя на практике этот метод вечного продолжения и изменения, я познал огромные преимущества подобной интеллектуальной жизни, абсолютно неподвластной требованиям чужого вкуса. Проблемы поэзии могли вызвать мой интерес, только когда решались путем выполнения заранее продуманных и определенных условий, как в геометрии. Это побуждало меня не гоняться за «эффектностью» (скажем, за «благозвучностью стиха», если он лишен особого смысла) и легко жертвовать ею.

Я выработал у себя навык добровольного отказа и ряд других навыков. В частности, спустя какое-то время у меня вошло в привычку в момент творчества менять местами совершаемые в уме операции: мне часто случалось определять соображениями формы то, что философы, справедливо или нет, именуют «содержанием» мысли (правильнее было бы говорить о содержании выражений). Если угодно, я воспринимал мысль как «незнакомку» и шаг за шагом, не торопясь, приближался к «ней» вплотную.

Человеческая природа II

*

Очистите землю от тщеславных и бестолковых, малодушных и душевнобольных; уничтожьте легковверных и робких, имя которым легион; устранили лицемеров; истребите грубиянов — и станет невозможным ни одно общество.

Для того чтобы царил порядок, крайне необходимо наличие множества людей, чувствительных к почестям и общественным наградам; не протестующих против непонятных им слов, вербальных оскорблений и повышенных тонов, обещаний, призраков и идолов витийствующей речи, грубых и неясных образов. Кроме того, нужны в определенной пропорции такие свирепые индивиды, которые могли бы навести порядок в необходимой для этого бесчеловечности; также необходимы те, кому не будет претить самая отталкивающая работа. Кроме того, важно, чтобы нашлось множество лиц, кому выгодно, чтобы трусость вошла в привычку и тем самым с политической точки зрения переборола храбрость.

Но если для жизни общества все эти проявления несовершенств обязательны именно по причине своего несовершенства, тогда почему они обесценены, как приобрели дурную репутацию, почему осуждаются в отдельных личностях воззрениями того же общества? А ведь именно на этих несовершенствах зиждется общая безопасность, стабильность, благополучие.

*

Самые «глубокомысленные» в мире вопросы:

— Как ты мог об этом не подумать?

— А как тебе пришло в голову об этом подумать?

*

«Будущее» — это самая осязаемая частица настоящего.

*

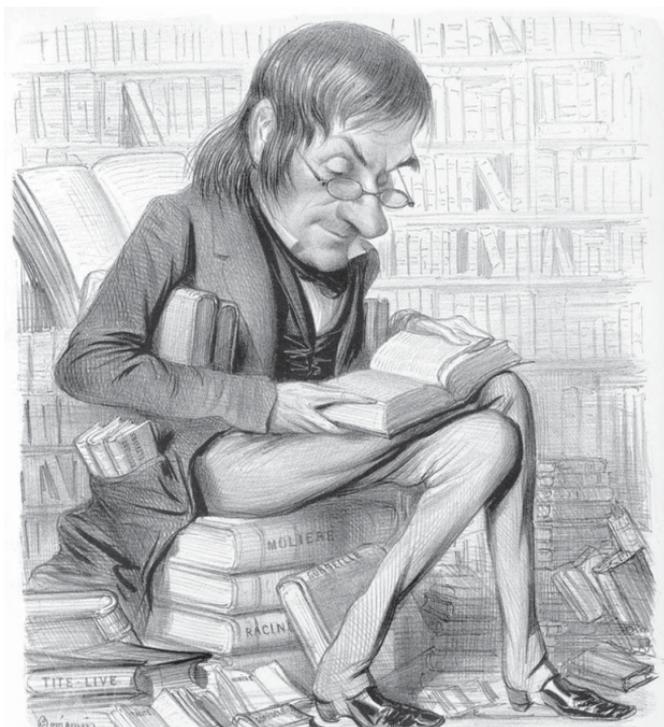
Среди пальцев руки Элизы, абсолютно от нее независимой, оказался один непропорциональный палец довольно простецкой формы. Когда ей случалось ловить себя на какой-

то низменной «мысли», порыве или настроении, она смотрела на этот плебейский палец, как на мужлана, проникшего в общество аристократов, и подумывала о том, что, вероятно, здесь не обошлось без какого-то неродовитого предка. Она опасалась (или желала), что когда-нибудь проявит слабость к мужчине низкого происхождения, испытает мгновенную нежность, направленную по ложному адресу, — и все это было ей предсказано одним-единственным проявлением дурной наследственности.

*

Ум порхает от одной глупости к другой, как птица — с ветки на ветку.

Иначе он не может.



Бенжамен Рубо. Карикатура на Шарля Нодье — французского писателя и библиофила. Литография. 1840-е

Главное, не чувствовать себя прочно ни на одной из них. А быть всегда начеку, расправить крылья, готовясь улететь прочь, — это самая высокая и последняя возможность.

Лавка поэта

Он стоит в синем халате за окном, лицо его изменчиво, как время. Иногда желтое, иногда очень старое.

Он работает, а люди останавливаются и часами смотрят на него... Никто не смеется. За его спиной крутится огромное резное деревянное колесо — то в одну, то в другую сторону; иногда так быстро, что уже не видно спиц; иногда очень медленно.

Это колесо слов.

Видно, как на белом, лежащем перед ним листе вспыхивает его взгляд, освещая руку и соседнее пространство, когда она перемещается, а зажатое в ней стило выводит буквы.

Видно, как он качает в такт головой...

Лицо дамы

Одна миллионная часть страдания; две тысячные вопрошания; примеси лукавства и алчности; презрительный носик; бездна едва намеченных эмоций, неотъемлемых от этой маски и взятых ею на вооружение.

Как, где, когда все это уживается?.. Все вместе — это «миловидная женщина».

Amor¹

*

Любовь пробуждает в нас все самое «первобытное». И было бы любопытно проследить, как в существе, так далеко ушедшем от первобытности, возникает и развивается Любовь со всеми ее ритуалами, суевериями и странными проявлениями в сочетании с особым состоянием ума — опустошенным и обостренным.

¹ Любовь (лат.).

*

Женщины — это плоды. Среди них есть персики, ананасы и орехи. Нет смысла продолжать: все и так ясно. Любитель не сможет удержаться и срывать только какой-то один вид. Ему хочется познать самого себя во всем разнообразии фруктового сада.

*

Любовь — Любить, значит *подражать*. Мы учимся любить. Слова, поступки и даже чувства — *выучены*. В этом заслуга книг и поэм. Первородная любовь — редчайшее явление.

Отсюда можно заимствовать сюжет для рассказа. Сознание и ум человека борются в нем с любовными терзаниями; он чувствует и видит, что их сила зависит от условностей и традиций... а ведь *он не любит то, что исходит не от него самого*.

*

Именно элемент *неизвестности* придает любому предмету, одушевленному или нет, ощущение *бесконечности*. Например, произведения искусства и т. д.

Если этот элемент исчезнет, то все, что остается от «любви», имеет лишь ограниченный интерес, сводясь к охоте или развлечению, — их продолжительность, результат и *последствия* достаточно предсказуемы, иначе говоря, нулевые.

*

Высшее проявление любви — осознавать Невероятность реальности любимого существа, настолько оно трогательное и пленительное и вызывает радость или странную ненасытность, какую-то бесконечную возбудимость, облекшуюся в *законченную форму предмета*; это неисчерпаемое сокровище чувствительности и т. д. Когда невероятное становится реальностью, возникает *божество*. Чувственное удовлетворение — всего лишь более или менее удачное обстоятельство в отношениях между идолом и идолопоклонником, но не главное событие, как в банальной любви.

«Неужели ты существуешь?» *Ты есть*. И это непостижимое чудо. *Ты есть*, и это удивляет меня до глубины души, меняет все ценности вокруг тебя, превращает камень в золото, рас-

цвечивает мертвые и никчемные вещи, не жалеет шагов и усилий, которые ведут к тебе, совершенно по-иному измеряет время, проведенное рядом с тобой и вдали от тебя. Все упорядочивается, если соотносится с тобой. Настроение, написанное на твоём лице, словно метеор, преображает всех и вся, омрачает или озаряет день.

Что же в тебе особенного, что придает тебе такую власть? Нет ответа. Ты некрасива (или некрасив), но ты прекрасна (или прекрасен). Ты говоришь совершенно банальные вещи, но ни один гений не скажет мне что-то значительнее, чем одно-единственное слово из твоих уст.

Итак, странная власть рождается и набирает силу в Любящем, теперь он способен опережать все происходящее. Ни одна надуманная причина, ни одно оправдание не могут дойти до его рассудка, предложить ему логичное объяснение... Подобно тому как собака гонится за своей тенью, так и присутствие, контакт, обладание бесконечно слабее жажды присутствия, контакта и обладания.

Ты думаешь о другом человеке, и его образ становится реальнее, чем он сам.

«Ты существуешь... Ты есть», — говорит Любовь, и в ее глазах читается восхищение, невозможность поверить в то, что бесконечно желанное, дорогое, необходимое существо стало то ли реальностью, то ли существом и идеей одновременно, его собственным творением и даром судьбы. И мы наблюдаем эту странность, которой недостает *вере*, чтобы принять реальное, допустить бытие и присутствие бесценного предмета, — иначе не способно воплотиться и обрести силы то, что порождено лишь воображением, надеждой или отчаянием.

*

Нет ничего прекраснее, чем смесь разума с жизнью, а свободы и изобретательности ума — с функциональностью повседневных устоев. Существует извечный соблазн размежевать их и противопоставить друг другу. Но отменный обед, приправленный словами и мыслями, возвышает нас до ранга богов (а возможно, и возносит над ними). То же можно сказать о смеси любви и разума.

*

Смесь Любви и Разума — самый пьянящий напиток.

С возрастом он приобретает сильную горечь, теряет прозрачность, но каждая капля мгновения обретает бесконечную ценность.

*

ЛЮБОВЬ! Вечный скульптор одной и той же парной композиции.

Морали

*

Я смотрю на человека в упор. Открыто, честно, безоглядно; и воспринимаю его как животное — изменчивое, обучаемое обстоятельствами. Вот его настоящие учителя.

*

Индивиды настолько же противоположны друг другу, насколько они подобны.

Соперничество зависит от схожести потребностей.

Но схожесть средств (в той мере, в какой она существует) позволяет им объединяться между собой. Они объединяются, чтобы работать, и ссорятся, чтобы потреблять.

*

Если соберутся трое, они могут договориться между собой, что видят одинаковые предметы; или же могут договориться, что не видят одинаковых предметов. Все зависит от степени точности.

*

Некоторые из наших опасений — лишь обратная сторона (воображаемый результат) жестокости и плохого обращения, которому мы могли бы подвергнуть другого, стань мы — другим, а он — нами. Мы втайне представляем себе то, что мы могли бы сделать явно.

*

Нет ничего опаснее человека, который поступает хорошо, а *думает* плохо. Противоположность или зеркальное отражение лицемера внушает страх.

*

Янус. Речь подобна двуликому Янусу. Обращена ко Мне и — к Другому. Говорит со Мной и с Тобой.

*

Нужно выбирать между *понимаю* и *реагирую*. Посвятить себя пониманию — значит удалиться от мира. Но в конце концов «понимать» — это принимать все понятия, как они есть; у них изымается вся сила, которой они обязаны своему относительному неравенству. Уже нет различия между *словами*: сахар и соль; добро и зло...

*

Наши противоречия — среда для нашей умственной деятельности.

*

Да, Эго омерзительно... Но ведь речь идет об Эго других.

*

Ум осуждает все то, чему не завидует.

*

Тот, кто не разделяет нашего отвращения, отвергает нас.

*

Жизнь... это мимолетное видение.

Человеческая природа III

*

Победоносным: держитесь за свои позиции, манеры, поведение, ничто не должно заставить вас полностью изменить их. Пусть ни одно внезапное поражение не вынудит триумфатора постыдно поменять свой облик и язык.

Пусть бедный станет богатым, сильный — слабым, и при этом чтобы один не стал надменнее, а другой — униженнее, чем прежде.

*

По мере жизни истощаются изначальные запасы храбрости, самобытности, наших возможностей...

*

Одного-единственного слова, жеста, взгляда бывает достаточно, чтобы разрушить всю систему отношений, одну или даже две жизни, пьесу, веру. Гораздо реже случается, что такая же малость способна *создать* то же самое. Но все-таки иногда случается.

*

— Что можно желать, чтобы это не казалось наивным? А иначе желать невозможно.

— Наивным?

— Ну конечно! Кому же тогда захочется увидеть *последствия* своего желания? Никому не захочется, да и не может хотеться их увидеть!

*

Каждый человек ежеминутно руководствуется тем, что *видит* на примере своего отца. И нет таких действий, которые могли бы значить для него больше, чем действия того, кто его породил.

*

Каждый человек ежеминутно руководствуется тем, что *видит наиболее отчетливо*, вдобавок к тому, что *видит наименее ясно*.

*

Счастливый человек, проснувшись, с радостью узнает в себе того, кем ему хочется быть.

*

Человек принадлежал к какой-то партии. Но по странной особенности характера ему на ум постоянно приходили самые точные и критические суждения о партии, к которой он принадлежал.

*

Господин X — не только тот человек, кого вы хорошо знаете, но и тот, кого вы не знаете; и последний заключает в себе *того, кем он будет*, и который сам себя еще не знает.

*

Любое свойство разума таит в себе особые возможности ошибиться в воспроизведении реальности.

Если у тебя слишком живой ум, то все медленное от тебя ускользает.

Дьявольщина

*

«Пусть выскажется, — говорит Дьявол. — Увидишь, он сам себя погубит, а сила ума заведет его слишком далеко, заставит действовать в ущерб собственным интересам, предаст и выставит напоказ все его слабости и ошибки; а нам только останется использовать их против него».

*

Когда Дьявол видит или предполагает, что партия выиграна, он становится обворожительным, простодушным, приветливым!..

Впрочем, к его чести, следует заметить, что он никогда не требует невозможного.

*

Люди вынуждены испытывать взаимную ненависть, чтобы поедать друг друга, и это крайне неудобно. То ли дело животные, которые свирепо, но без ненависти пожирают себе подобных. В животном мире нет ничего бесполезного!

*

Праведник в вечности с наслаждением наблюдает за своим отмщением.

(Вот что мог бы сказать дьявол в оде, озаглавленной *Дурные чувства добрых людей*. Другими словами, жаждать торжества *Истины* за ЧУЖОЙ счет.)

*

— Заставь свой ум замолчать! Если б только Всевышний мог тебя услышать!

— Ну а я-то что могу поделаться? Ты-то сам знаешь, как запретить себе реагировать на окружающее?

*

Все люди, которые оказывали эмоциональное давление на толпу, отличались нервными и психическими отклонениями, а внешние проявления этой патологии составляли их силу. Речь идет не обо всех людях, *страдающих этим пороком*, а лишь о тех, кто осознает его или видит в нем знак собственной исключительности.

Они создают догму из своих слабостей и витийствуют о своих наклонностях.

Сознание собственного несовершенства делает их лукавыми, так что они либо публично исповедуются, либо умаляют свои достоинства.

Как лучше эксплуатировать «искренность»? У нее либо отбирают, либо придают ей силу красноречия.

*

Озлобленность того, кто прав. Тот, кто «прав» и имеет «право», кто знает, что «справедливо» или что «правильно», всегда склонен извлечь выгоду из этой своей способности и постепенно впасть в самую натуральную озлобленность... «в интересах Правды или Справедливости».

*

Мир изменился усилиями нескольких злодеев. Первый из них с незапамятных времен приобрел огромную известность,

и звали его соответственно Фосфор¹ или Люцифер, Сатана и т. д.

Когда к своему критическому и завистливому складу ума эти злодеи добавляют сообразительность и честолюбивое упорство, их разрушительная сила становится несокрушимой. Без них режимы существовали бы вечно, не было бы революций. Самые смелые мысли развивались бы тайно, не опасаясь унижения быть опошленными или проверенными на практике. Рабы не помышляли бы о свободе, а их господа возводили бы невероятно дорогостоящие сооружения, не считаясь с ценой. Человек возрастал бы ввысь.

Правители так и не поняли, что те, кого следует по-настоящему опасаться, находятся как раз среди них; их следовало вовремя выявить и привлечь на свою сторону. Именно это в течение многих веков прекрасно понимала Церковь.

*

В человеке есть все необходимое, чтобы его унизили. Этим и воспользовались Отцы Церкви и теологи.

*

Вероятно, «ум» — это одно из средств, которое изыскало Мироздание, чтобы побыстрее положить себе конец.

*

Следует признать, что сила разрушения многократно превосходит силу созидания, ибо она находится в полном согласии с самым могущественным законом Вселенной.

*

Ничто не делает человека более пугающим, более беспощадным, более... чем способность видеть вещи... *такими, какие они есть.*

*

Бесстыдство верующих, которые говорят: Господи *мой* Боже! *Mein Gott!* ...*Dio mio!* — так же, как произносят: *мой зонт, мой кофе с молоком.*

¹ Фосфор (др.-греч.) или Эосфор; «несущий свет». В римской мифологии — Люцифер.

— А что может быть более искренним, чем это *мой*?
Между *Богом* и *мной* ни для кого нет места...

Величие и величины

*

Учителя — те, кто показывает нам, что возможно в области невозможного.

*

Бойтесь того, кто всегда стремится быть прав. Он воображает, что между ним и истиной существует особо тесная связь. Он принимает «разум» за супругу, которую ревниво охраняет.

А чем больше эта супруга принадлежит кому-то другому, тем менее она разумна.

Барух¹ и Трофим² хотят всегда быть правы, обладать единственным правом на разум по отношению к кому бы то ни было — это их «собственность». Они ее эксплуатируют.

*

Созидание человека. Он может постичь себя лишь двумя путями: во-первых — выбором *Идеалов*; во-вторых — *упражнением, развитием, работой*.

¹ Барух — Бенедикт (урожденный Барух) Спиноза (Benedictus de Spinoza; 1632–1677) — один из главных представителей философии Нового времени.

² Вероятно, имеется в виду Трофим-Жерар де Лалли-Толандаль (Trophime-Gérard de Lally-Tollendal; 1751–1830) — французский политический деятель, сын Томаса Артура де Лалли-Толендаля (1702–1766) — французского генерала, командовавшего во время Семилетней войны (1756–1763) вооруженными силами Французской Индии. Избранный депутатом от парижского дворянства в Генеральные штаты 1789 г., он высказывался в Национальном собрании за умеренную монархию, по английскому образцу. Его речь за учреждение двух палат сделала его непопулярным. Однако именно он настоял на внесении в Декларацию прав человека и гражданина положения, «что все допускаются к должностям без всякого различия, кроме различия в способностях и доблестях». Подал голос за безусловное вето короля.

*

Разум точно так же должен защищать нас от славы и величия, как от серости и убожества нашего положения.

*

У человека есть особый взгляд, который заставляет его исчезнуть; его и все остальное: живые существа, землю и небо. Этот застывший взгляд — время вне времени.

*

Интеллектуалы? — Те, кто придает ценность тому, что ее не имеет.

*

Пройти под Триумфальной аркой также означает повесить себе хомут на шею.

*

В тени нужно находиться лишь наполовину...

Человеческая природа IV

*

Самый великий поэт из всех существующих — это нервная система.

Это изобретатель всего — или, скорее, единственный поэт.

*

Когда речь идет о человеке, многие давно открыто признают, что самое *низменное* в нем — это одновременно и самое *подлинное*. Но данное суждение (по-своему ценное) ударяет рикошетом по тому, кто его высказал.

Мы можем приписать чужому сердцу лишь то, что таится в собственном.

*

Пошлость человека проявляется в незначительных деталях его существования.

Пошлость писателя — в текстах, которые оставляют читателя равнодушным.

*

Люди объединяются в страдании, смехе, зевоте, переживаниях, в мистическом и тревожном ожидании, в наслаждении — и становятся неотличимы.

Так чем же тогда они отличаются друг от друга?

*

*Et eritis sicut Dii*¹. Человек может здраво надеяться лишь на одно: будут открыты такие средства воздействия на его среду и бытие, которые изменят и его самого, и его жизнь, сделав его властителем собственных бед и творцом радостей и наслаждений.

— Он научился согреть себя.

*

Люблю детей, ведь если они радуются, то от души; если плачут, то тоже от души; и легко переходят от одного к другому. Но эти состояния никогда не смешиваются. Они четко разграничены.

Зато мы, взрослые...

АНАЛЕКТЫ²

(Фрагменты)

Мое тело

«Мое тело» занимает некий объем. Но кажется, что *внутри* этого объема царят странные взаимосвязи.

Расстояния внутри тела никак нельзя соотнести с обычными.

Непохоже, что ощущения, отдельные движения, даже локализованные, происходят в разных точках, на *расстоянии*.

¹ Будешь как Бог (*лат.*). (Быт. 3: 5: «...и вы будете, как боги, знающие добро и зло»).

² *Аналекты* (*др.-греч.* — «вычитанное», «подобранное») — собрание цитат, высказываний, ссылок, мелких стихотворений. Название сборника (1926), составленного из отдельных записей из *Тетрадей* и других фрагментов.

Расстояние между двумя точками тела, выбранными наугад, ничего не значит.

Расстояния между двумя точками, которые не могут вступить в контакт *естественным* путем и не имеют между собой специфической связи, не существует¹.

Понятия *далеко* и *близко* тоже имеют свои особенности. Кажется, что *удаленная* часть тела подчиняется команде, минуя посредника, и таким образом находится ближе, чем менее удаленная, но неподвижная или непослушная точка.

Что касается расстояний внутри тела, оказывается, что степень взаимной удаленности его частей вторгается в их подвижность и промежутки времени, необходимые, чтобы привести их в движение. Самым подвижным из них является глаз.

Таким образом, можно было бы выстроить (приблизительно) такую последовательность: глаз, пальцы рук, язык и нижняя челюсть, голова, пальцы ног, рука, предплечье, ступня, нижние конечности, поясница, туловище, плечи, — порядок этот весьма условный и легко варьруется.

Существует ли мера подвижности?

Подвижность — понятие сложное. Она зависит от иннервации, мускулатуры и мышц, от массы, от момента инерции данной части тела, его положения, от степени бодрствования, а также от *фазы* — иначе говоря, от предыдущих состояний тела.

Тело — это масса или пространство, насыщенные чувствительностью; подобно камню, пронизанному вкраплениями железа, или губке, пропитанной водой, тело насыщено волей, хотя и не так явно... Есть такие чисто *локальные* участки, где не действует волевой импульс. *Величина этих участков кажется удивительной по отношению к нашему самосознанию и самообладанию*².

¹ *Фундаментальная аксиома внешнего расстояния $ab + bc = ac$ не имеет смысла в восприятии изнутри. Имеется в виду «неравенство треугольника» в математике $ab + bc \geq ac$, равенство достигается только на прямой, но эта неточность не имеет большого значения для рассуждений автора. (Примеч. перев.)*

² *То есть мое присутствие будет более или менее заметным в зависимости от рассмотренного участка тела.*

Забавная аналогия. Мысль тоже включает закрытые участки, куда она не может проникнуть. Существуют различия, которые ей не удастся развить, периоды времени, которые она не способна подразделить. Она куда-то *проникает*, но только до определенного предела.

Субстанция нашего тела имеет иной масштаб. Самые значительные для нас явления, наша жизнь, наша восприимчивость, наша мысль тесно связаны с феноменами, даже менее важными, чем мельчайшие явления, доступные нашим чувствам, управляемые нашими действиями. Мы не можем вмешаться туда напрямую, даже наблюдая за тем, что мы делаем. Медицина — это косвенное вмешательство, как, впрочем, и другие искусства.

В этом крошечном мире постижимые нами действия теряют смысл.

Нервная система, среди прочих свойств и функций, наделена способностью связывать между собой порядки абсолютно различной величины. Например, она соединяет то, что относится к химии, с тем, что относится к механике.

Современная физика рассматривает столь малые массы, что даже свет не имеет к ним никакого отношения, и их изображения, которые мы получаем, *не имеют и не могут иметь никакой связи* с тем, что они якобы собой представляют. Понятие *формы* бессмысленно и настолько неприложимо к столь крошечным объектам, что *даже нельзя и помыслить о том, что их можно увеличить*, поскольку увеличение предполагает наличие подобия.

Порядок, беспорядок и ты сам

Я нашел эту тетрадь. Она вовсе не потерялась. Даже напротив, так аккуратно лежит, что вовсе на меня не похоже. Я сбился с пути. Утратил путеводную нить, свой «беспорядок». Но именно *свой личный*, настоящий и привычный.

Чтобы не терять вещи, нужно всегда класть их туда, куда кладешь неосознанно. А то, что делаешь по обыкновению, — не забывается.

Подлинный беспорядок — это отход от этого своего рода правила, *отклонение от многократности*. Это означает класть вещи на тщательно выбранное место или же на место, найденное методом проб и ошибок, поиском различных вариантов, отклонений или *последовательных удалений от общей тенденции*, как бывает с открытиями, новыми мирами, выдающимся решениями...

Таким образом, чтобы отыскать предмет, сначала мне приходится вернуться к своему прежнему ходу мысли, на который меня ничто не наводит.

Но если этот предмет был положен куда-то неосознанно, мне достаточно снова обрести самого себя, целиком и полностью, то есть *мне достаточно быть*.

Если беспорядок — это жизненный принцип, то ты платишься, наведя порядок.

Следуй своим принципам.

Когда человек взволнован, он боится пошевелиться — и физически, и мысленно, — точно так же, когда принимаешь ванну и начинаешь двигаться в воде, то сразу же испытываешь холод. В данном случае — испытываешь страх.

Движение обостряет восприятие. Испытав потрясение, боишься пошевелиться. Станный *pexis*¹, где удивительным образом смешаны мысли, движения и меняющиеся ощущения.

Внезапные перемены одного и того же

Случается, что внезапно наше внимание задерживается на какой-то мысли, воспоминании, на уголке какого-то стола или шкафа. Неожиданно создается впечатление, что впервые видишь то, что уже видел сотни раз; или же мы наблюдаем, как какое-то давнее впечатление вступает в пору зрелости, возмужания.

В такие минуты мысль кажется особенно здравой; не важно, что она уже неоднократно приходила на ум и даже казалась отчетливой, развернутой, вполне обдуманной, но на сей

¹ Соединение, связь, сцепление (*лат.*).



Жан-Луи Форен.
«Парижская комедия»

раз она выглядит *реальной*, как лицо, которое смотрит на меня. Так бывает, когда понимаешь что-то намного позднее, уже после того, как все произошло: будь то намерение, текст или человек — ты сам. Понимаешь значение взгляда, адресованного тебе двадцать лет назад тем, кого уже нет на свете; и смысл фразы; и красоту стихотворения, которое еще в детстве затвердил наизусть.

Так зародыш пшеничного зерна прорастает после трех тысяч лет спячки.

Проблема трех тел

Слово «Тело» используется в самых разных значениях. Можно было бы сказать, что каждый из нас мысленно оперирует *по меньшей мере Тремя Телами*.

Постараюсь объяснить.

Первое Тело — особый предмет, который неотлучно при нас, хотя наше представление о нем может меняться и нахо-

даться во власти иллюзий — как все, что неотделимо от мгновенного. Каждый из нас именуется этот предмет *Мое-Тело*, но *внутри себя* — иначе говоря, внутри его — мы его никак не называем. Мы говорим о нем с другими, как о чем-то нам принадлежащем, но не воспринимаем его как вещь в полном смысле этого слова, и принадлежит оно нам даже меньше, чем мы — ему...

Для каждого из нас, по сути, это самая важная вещь в мире, которому она противодействует, хотя осознает свою полную от него зависимость. Мы с одинаковой уверенностью можем утверждать, лишь меняя фокус наших интеллектуальных представлений, что на нашем теле держится мир, что мир приспособляется к нему или же что само наше тело — своего рода событие в этом мире, но событие малозначащее и временное.

Правда, ни слово «вещь», которое я только что употребил, ни слово «событие» здесь не подходят. Нет такого слова, чтобы обозначить ощущение, которое мы испытываем от субстанции собственного присутствия, от наших действий и эмоций, причем не только реальных, но и неотвратимых, ненадолго отложенных или просто возможных. Это нечто более далекое, но при этом менее сокровенное, чем наши умыслы: мы обнаруживаем в себе способность меняться так же разнообразно, как внешние обстоятельства. Тело может подчиняться нам или нет, выполнять или нарушать наши намерения, от него может исходить либо невероятная сила, либо слабость, которые полностью или частично связаны с этой восприимчивой массой. Она то внезапно заряжается побудительной энергией, заставляя тело «действовать» во имя какой-то неведомой внутренней тайны, то, похоже, сама по себе превращается в гнетущий и неподвижный груз...

Сама эта вещь не имеет формы: нам знакомы с виду лишь несколько ее подвижных частей, которые могут находиться в обозримом пространстве *Моего-Тела*, странном, асимметричном, где расстояния очень необычно соотносятся между собой. Я совершенно не представляю себе пространственных отношений между «моим лбом» и «моей ступней», между «моим коленом» и «моей спиной»... Из этого следуют неожи-



Жан-Луи Форен.
«Парижская комедия»

данные открытия. Моя правая рука, в общем-то, незнакома с левой. Когда одна из них сжимает другую, это все равно что осязать какой-то посторонний предмет, *не-себя*. Эти странности должны действовать в мире сна и, *если сновидения существуют*, организовывать их в бесчисленные сочетания.

Хотя это и принадлежит только мне, но в то же время, непонятно почему, всегда становится нашим опаснейшим противником, являясь при этом самым непосредственным, постоянным и изменчивым предметом на свете, ибо ему присуще все постоянное и изменчивое. Ничто не придет перед нами в движение, если оно не предпримет соответствующих изменений, следуя воспринятому движению или имитируя

его; и ничто не прекратит движения, если оно не остановит одну из своих частей.

У Тела нет прошлого. И для него это слово не имеет смысла: ведь само оно представляет собой лишь настоящее, все события и все неизбежности. Иногда некоторые из его частей или участков проявляют себя, озаряются, обретают важность, перед которой все меркнет, и сразу же обнаруживают свои несравненные и мягкость, и твердость.

*

Наше *Второе Тело* — то, что видят другие, что в той или иной степени являют нам зеркала и портреты. Оно имеет форму, и искусство улавливает ее; его облачают в ткани, украшения и доспехи. Именно его видит любовь или хочет его увидеть, ей не терпится прикоснуться к нему. Ему неведома боль, она проявляется лишь гримасой.

Именно этим телом так дорожил Нарцисс, но очень многих оно приводит в отчаяние, удручает и почти неизменно печалит, когда приходит пора смириться с тем, что старое существо в зеркале очень тесно, хотя и непонятно каким образом, связано с тем, кто смотрит на него, не желая признавать. Невозможно поверить, что эта развалина — ты сам...

*

Но знакомство с нашим Вторым Телом никогда не идет дальше поверхностного взгляда. Можно жить, вообще ни разу не всмотревшись в себя, не зная цвета собственной кожи, — такова участь слепых. Но жизнь вообще никого не заставляет узнавать, что скрыто под этой практически одинаковой у всех кожей нашего *Второго Тела*. Удивительно, что живое, мыслящее, активное существо не имеет никакого отношения к своему внутреннему устройству. Оно недостаточно компетентно, чтобы разобраться в нем. Ничто не заставляет его заподозрить, что у него есть печень, мозг, почки и все остальное; впрочем, эта информация ему вовсе не нужна, поскольку при естественном состоянии вещей оно никоим образом не может воздействовать на свои органы. Вся его способность действовать направлена на «внешний мир», если так можно назвать то, на что мы способны влиять доступными нам сред-

ствами: например, все, что я вижу, может измениться моими движениями — я воздействую на то, что меня окружает, но не знаю, какими именно механизмами.

*

Итак, есть еще Третье Тело. Но оно едино только в наших мыслях, ибо известно лишь потому, что разделено на части. Познать его — значит свести к кускам и обрывкам. Из него вытекла вся жидкость: алая, бледная или прозрачная, иногда очень вязкая. Из него извлекли точно подогнанные массы разной величины: губки, сосуды, трубки, волокна, сочлененные стержни... Все это представлено узенькими полосками или каплями, которые под микроскопом имеют очертания ни на что не похожих частиц. Тогда пытаются расшифровать эти гистологические криптограммы. Задаются вопросом: как эти волокна могли создавать движущую силу? Или какое отношение эти созвездия с нежными отростками могли иметь к мысли и ощущениям? Интересно, как поступили бы, скажем, Декарт или Ньютон, незнакомые с электромагнетизмом, индукцией и сделанными после них научными открытиями, если бы им продемонстрировали без всяких дополнительных разъяснений динамо-машину, лишь перечислив ее функции? Они повели бы себя точно так же, как ведет себя наш мозг: разобрали бы прибор, размотали бы катушки, отметили, что внутри находится медь, а также уголь и сталь, и в конце концов признали бы свое поражение, поскольку не смогли бы разобраться, как действует эта машина, которая, как им сообщили, совершает известные нам преобразования.

*

Между этими *Тремя Телами*, которые я вам перечислил, безусловно, существует множество взаимосвязей, и было бы весьма интересно, хотя и непросто, выявить их. Но сейчас мне хочется просто пофантазировать.

*

Я предполагаю, что у каждого из нас имеется *Четвертое Тело*, которое я могу с равным правом назвать как *Реальным*, так и *Вымышленным Телом*.

Оно считается неотделимым от непознанной и непознаваемой среды — эту мысль нам внушают физики, тревожа разумный мир и шаг за шагом выявляя феномены, происхождение которых они выводят далеко за пределы наших чувств, воображения и, наконец, даже процесса мышления.

Мое *Четвертое Тело* неотделимо от этой непостижимой среды примерно так же, как водоворот — от жидкости, из которой он образуется. (Я имею полное право пользоваться понятием «непостижимое» по своему усмотрению.)

Четвертое тело не принадлежит ни к одному из Трех Тел, поскольку не является ни Моим-Телом, ни Третьим Телом, отданным на откуп ученым, ибо состоит из неизвестной им субстанции... Добавлю, что знание, полученное с помощью интеллекта, — продукт того, чем Четвертое Тело *не является*. Все, что для нас существует, обязательно и неизбежно *что-то* скрывает...

Но для чего вводить здесь это абсолютно никчемное понятие? Для того, чтобы объяснить, что даже самая абсурдная идея всегда обладает какой-то ценностью, а какое-то выражение или бессодержательный знак всегда способен подхлестнуть наш ум. Но откуда произошло это название — *Четвертое Тело*?

Когда я думал о понятии Тела вообще и о моих недавно упомянутых *Трех Телах*, в сумерках моей мысли неясно обрели очертания важнейшие проблемы, спровоцированные этой темой. Признаюсь, я стараюсь держать их на почтительном расстоянии от самого чувствительного момента, к которому приковано мое неизменное внимание. Я никогда не задаюсь вопросом о происхождении жизни и видов; это бессмысленно, если допустить, что смерть — не что иное, как перемена климата, одежды и привычек, ум является (или нет) побочным продуктом организма, а наши действия иногда можно назвать *свободными* (правда, еще так никто и не объяснил, что мы под этим подразумеваем).

Именно на этом фоне устаревших проблем и возникла моя мысль — абсурдная и светлая одновременно. «*Четвертым Телом*, — сказал я себе, — я назову непознаваемый объект, знание о котором сразу решило бы все эти проблемы, поскольку они его включают».

И пока во мне назревал протест, Голос Абсурда прибавил: «Подумай как следует: откуда ты хочешь получить ответы на эти философские вопросы? Твои образы и абстракции — лишь следствие свойств и опыта твоих *Трех Тел*. Но первое предлагает лишь мгновения; второе — какие-то видимые очертания; а третье — требуя приложения труднейших действий и сложнейшей подготовки, — множество фигур, расшифровать которые труднее, чем этрусские письма. Твой ум с помощью речи их разделяет, составляет, располагает; мне бы хотелось, чтобы, без усталости прибегая к привычным и бесконечным вопросам, он сам сформулировал бы эти пресловутые проблемы; но он способен придать им подобие смысла, лишь предположив — даже не признаваясь в этом самому себе, — что существует некое Небытие, своеобразным воплощением которого и является мое Четвертое Тело».

1944

МГНОВЕНИЯ

Мгновения

Я размышляю, а проклятые рабочие в это время стучат, колотят, ударами молотка выбивают из головы мысли, навязывают мне свой ритм. Я могу догадаться, что гвоздь входит в дерево и утопает в нем по самую шляпку.

Я превращаюсь в дерево, гвоздь и молоток одновременно. Другой рабочий атакует камень, и я различаю отрывистое серебристое лязганье зубила, касающегося поверхности и отскакивающего от нее. Пять секунд на гвоздь, и удары следуют реже, потом учащаются, достигая полной громкости, когда гвоздь вбит до упора и доска приколочена, а последний, подтверждающий это удар приходится одновременно и по шляпке, и по дереву.

*

Взгляд скользит по предметам и словам, настороженный и вдумчивый, так или иначе «вооруженный» интеллектуальной «восприимчивостью». Делая вещи относительно равно-

значными или неравнозначными для рассудка. Случайно задерживаясь то тут, то там или расставляя знаки вопроса... А иногда именно там, где никто не предполагал возможности остановки, сопротивления, трудностей... Но на сей раз взгляд задерживается именно здесь.

*

Те, кто не умеет или предпочитает не говорить неопределенно, часто молчат и всегда несчастливы.

*

— Я плохо понимаю этот текст...

— Ничего страшного! Зато я нахожу здесь восхитительные вещи. Он сам их из меня извлекает.

Мне совершенно не важно, что говорит автор. Моя ошибка это и есть автор!

*

Произведение искусства — вещь двойственная: «создать красоту» и «прослыть великим».



Жан-Луи Форен.
«Парижская комедия»

*

В искусстве идея «прогресса» вытеснила идею «шаблонов». Сегодняшнее произведение поглотило вчерашнее. «Мода». Газета.

Публичность = синтетическая слава.

Вопрос истории

Возможно ли общество без прикрас и лжи, без утаивания и умолчания? Было бы оно стабильным, если бы каждый человек в нем не скрывал ни своей сути, ни своих чувств?

Если мы представим себе подобное общество (вероятное или нет), возьмем его за основу и сравним с социальным устройством, существовавшим в какой-то определенный период, то, безусловно, получим прекрасное представление о количестве ограничений, правил, привычек, легенд, которые его поддерживали и на которые оно в то время опиралось, создавая на какой-то период взаимодействие его частей и устойчивое равновесие.



Жан-Луи Форен.
«Парижская комедия»

А во что мы должны были бы делать вид, что верим, в году XL?¹

*

Похвала порождает некую *силу* и создает некую *слабость*... То же относится к критике.

*

Один человек — это *ухо*, другой — *глаз*, и они прогуливаются взад и вперед, фиксируют вибрации, исходящие *извне*, насыщаются ими, живут за их счет. Другие полностью поглощены запахами. Третьи — *словами*... А некоторые до конца дней своих следуют системе отношений внутри самих себя, образы которых воплощены в символах.

Монолог или диалог?

— Вы никогда раньше об этом не думали?

— Такая встреча наводит на мысли.

— Эти вещи настолько сходны, но их никогда не рассматривали вместе.

— До сих пор я этого не замечал...

— Как! Что-то новое во мне? Да ведь я уже изучил себя всего вдоль и поперек!

— Мне приснился такой сон! Я никогда не смог бы придумать ничего подобного.

— Чей это смех на меня напал?

— Это движение у меня получилось совершенно неожиданно, какой-то странный прыжок, мне ни за что его не повторить.

— Я даже представить себе не мог, что я так глуп, так смел, так труслив и так близок к смерти.

— Не знаю, что я ответил. О чем меня спросили, о чем не спросили, не имею никакого представления.

— Я изо всех сил расспрашиваю себя, но не по-твоему, а как умею сам.

¹ 1940-м.

— Неожиданно я становлюсь похож на брата и говорю
точь-в-точь как он.

— Придет тот, кто ясно увидит то, что от меня ускользает.

*

Хотя мой пес знает чуть больше того, что знаю я, а я знаю
намного больше, чем он, но знай я все то, что знает он, то на-
верняка знал бы намного больше того, что знаю сейчас.

Небольшое собачье знание, добавленное к человеческому...

*

Гордый человек отказывается от того, в чем отказывают
ему, гораздо решительнее, чем те, кто отказывает ему в этом.

*

В любой публичной карьере стоит человеку создать свой
идеальный образ, а мнениям о нем дойти до его ушей и по-
казать, каким его видят другие, как он тут же сам начинает
играть эту роль или, скорее, роль начинает играть его самого
и уже больше не отпускает.

*

Шутка, ирония, насмешка — все это средства «политиче-
ские». Вместе с ними начинается политика. Ибо их цель —
уничтожить полностью, то есть пустить в ход все *средства*,
ни с чем не считаясь.

Это не значит опровергнуть одну мысль другой, но нане-
сти ей удар или внести в нее сумбур.

Целятся в необдуманное мнение. Разрушают внимание,
которое оно могло бы привлечь, то доверие и интерес, кото-
рые *априори* с ним связаны.

*

Политика общественного деятеля состоит в том, чтобы
создать необходимые условия, где все его качества, лучшее,
на что он способен, были бы или казались необходимы, броса-
лись бы в глаза и т. д.

Он подстраивает и создает случайности, идущие ему на
пользу. Иногда делает это бессознательно, а его считают весь-
ма искусным.

*

Человек может сравнивать себя с кораблем, чья уязвимая и важнейшая часть находится ниже ватерлинии. То, что на виду, — это «мертвый» груз, возможно, просто камуфляж. Волнение на море в какой-то мере приоткрывает живые части: чувствительность *жизненно важных органов* (легочно-желудочная и вегетативная системы) и источники латентной энергии, — все они так или иначе связаны с какими-то секретными функциями.

Именно сюда и будет целиться умный противник.

*

Животные, собранные вместе в тесном помещении, греются, прижимаясь друг к другу, поскольку уменьшение открытого пространства снижает расход тепла для каждого из них. Так и люди укрепляются в своем мнении, если его разделяют многие, словно те, кто имеет сходное мнение, становятся более надежным источником истины, чем ты сам, и откуда можно больше *почерпнуть*. Это происходит потому, что *мнение*



Жан-Луи Форен.
«Парижская комедия»

уподобляется *наблюдению*. Несколько независимых наблюдений весомее, чем одно-единственное, и их количество перевешивает. Но к мнениям это не относится.

*

И тут неожиданно приходит «мысль»...

Она приводит в восторг своего обладателя. Но, обдумав ее хорошенько, он спрашивает себя: «Почему эта случайная гостя, которую мне остается лишь принять и которая требует от меня гораздо меньше усилий, чем разгадка самой простой головоломки, ребуса или шарады, должна цениться на много дороже, чем решение самой простой задачи?»

Итак, можно задаться вопросом, чем же отличается *по глубине* создание теории Вселенной от построения «магического квадрата» или от математических трудностей подобного рода?

Напрашивается следующий вывод: *на теорию Вселенной или магический квадрат* затрачено *столько-то* часов; *столько-то* раз работу бросали и возобновляли, сделано *столько-то* открытий...

В итоге — два вида очень схожих операций. Все остальное — отговорки.

*

Усилие порождает усилие. Так создаются все великие творения.

*Sudare jucunde*¹.

*

Три четверти времени разум тратит на попытки избавиться от заученных или услышанных *ответов*; от тех *вопросов*, которые *мы сами* никогда не задавали; от надуманных трудностей, с которыми мы не сталкиваемся или никогда себе не создаем.

*

Чистая наука гласит:

Все человеческое должно быть мне *чуждо*, иначе говоря, враждебно *лучшему во мне*.

¹ Обливайтесь потом и радуйтесь (*лат.*).

В начале был вымысел

Это неизбежно.

Ибо *все, что было*, есть разум, и нет ничего, что не от разума.

Итак, его можно представить себе, только когда вообразишь, что возвращаешься к «началу», движешься назад, лишь постепенно отбрасывая все то, что известно из опыта или, по крайней мере, из достоверных источников, которых становится все меньше и меньше. И чтобы понять картины, уходящие все дальше и дальше, ты должен все чаще и чаще дополнять их тобою же придуманными персонажами, событиями и местом действия.

В результате остаешься *ты один*. Все это сделано *тобой* — и это чистый вымысел.

Фотопоэтический феномен

Поэт имеет огромное преимущество перед многими людьми, неспособными — и осознающими это — вывести свою мысль за *тот предел*, где она начинает ослеплять, возбуждать, воодушевлять.

Искра освещает пространство, которое кажется бескрайним в то отпущенное нам краткое мгновение, когда мы можем его увидеть. Выразительность ослепляет.

Состояние потрясения нельзя отделить от выявленных им предметов. Густые тени, возникающие в этот миг, остаются в памяти как восхитительный фон.

Их невозможно отличить от подлинных предметов. Мы воспринимаем их как реальность.

Но нужно обратить внимание, что, к великому счастью для поэзии, *краткое мгновение*, о котором я говорил, нельзя продлить; нельзя превратить искру в *постоянное освещение*.

Тогда оно освещало бы нечто совершенно иное.

В данном случае явления обусловлены источником света.

Краткое мгновение являет отблески другой системы или другого «мира», которые *нельзя обнаружить устойчивым освещением*. Этот мир по сути своей *неустойчив*, и бессмыс-

ленно придавать ему метафизическую ценность — это бесполезно и абсурдно. А может быть, это мир свободных взаимосвязей, присущих потенциальным возможностям разума? Мир притяжения, кратчайших путей, резонанса...

А может быть, необъяснимое здесь будет воплощено *расстоянием*? Действие на расстоянии, индукция и т. д.?

*Ното quasi novus*¹

Кто ты? Я тот, на что я способен.

*

Воображение может оставить позади свою первооснову и двигаться так далеко вперед по пути уточнений, что пока-тый склон превратится в крутой спуск, метод — в дисциплину, свет — в тень, возможность — в невозможность и т. д.

*

Истина нуждается во лжи — ибо... как же опознать ее, если нет контраста?

Трудности жизни

Тому, кто испытывает ужас перед неопределенностью мысли, довольно трудно быть поэтом, политиком — одним словом, *публичным человеком*.

Невозможно принадлежать какой-то религии, *веровать*, поскольку из тех же соображений необходимо стремиться к предельной точности.

Три четверти фраз, которые нужно произнести, обращаясь к публике или Богу, остаются под запретом.

*

Человек — понятие слишком частное, *душа* — слишком общее.

¹ Человек почти новый (*лат.*).

*

Дети усваивают реальную и бесполезную сторону вещей. Нет ничего более вымышленного, чем практическое восприятие — видеть возможное, видеть то, что может послужить на практике.

Дети же видят то, что пригодно лишь для развлечения как такового и для воображения, лишённого опыта и конкретности.

Изумленный ангел

Ангел был изумлен, услышав человеческий смех.

Ему объясняли, как умели, что это такое.

Тогда он спросил, почему люди не смеются по любому поводу и постоянно или почему не могут совсем воздержаться от смеха.

«Ибо, — сказал он, — если я правильно понял, нужно либо смеяться надо всем, либо вообще не смеяться».

Проблески

Те, кто оказывает наибольшее воздействие на многих людей, также ожидают услышать от них подтверждение собственного предназначения, сути Самого Великого, что в них есть (реального или условного, денег или власти, мнений или услуг).

*

Великие люди, признанные таковыми еще при жизни, начинают размышлять о собственной смерти в прошедшем времени, как о событии, случившемся в середине их жизненного пути.

*

Тот, кто чувствует себя единственным живым, а всех остальных — тенями, и сам не слишком-то живой.

*

В каждом фанатике прячется лжефанатик. В каждом влюбленном — псевдовлюбленный. В каждом гении кроется лжегений; и в целом, любое *отклонение* подразумевает подражание, поскольку нужно обеспечить *последовательность* индивида не только по отношению к другим, но и к самому себе: чтобы понять себя, полагаться на себя, думать о себе — короче, *быть... С собой.*

*

Любезный тон часто бывает полезен.
Шутка — всего лишь средство.

*

В каждом мужчине кроется женщина. Но ни одна наложница гарема не может быть спрятана лучше.

*

Дружба — подтверждение состоявшейся случайности.
«Мы как-то встретились».

Это событие постепенно становится судьбоносным.

Все, что родилось по воле случая и получило успешное продолжение, благословляет этот случай, обожествляет его.

*

Вовсе не «злодеи» творят самое страшное зло в этом мире.
Это делают неловкие, невнимательные и легковверные люди.

«Злодеи» были бы бессильны, не будь вокруг так много «добрых» людей.

*

Появление другого человека мгновенно и произвольно меняет того, кто пребывал в одиночестве.

*

Недостойно прибегать к аргументам, которые ничего не стоят, пока ты один, а производят эффект лишь на публике при участии *третьих лиц*, причем на них же и воздействуют.

*

Острый ум заключает в себе, удерживает и поддерживает в целости и сохранности все необходимое для того, чтобы уничтожить собственные суждения и догмы. Он всегда готов идти на штурм собственных «ощущений» и опровергать свои «доводы».

*

Рискуя вызвать полемику, я именую *достойными противниками* тех, кто не столько пытается «*быть правым*», сколько усовершенствовать свою манеру мышления; кто ставит на первое место ум, а не честолюбие.

*

Самая красивая девушка на свете не может дать больше, чем у нее есть...

— Подчас было бы лучше, если бы она просто сумела это сохранить!



Жан-Луи Форен.
«Парижская комедия»

*

Крики боли, проклятья существуют для того, чтобы нас услышало тело — ведь оно глухое.

*

Истинный «сноб» — тот, кто боится признаться, что ему скучно, когда ему действительно скучно, и что ему весело, когда ему весело.

*

Скептик — это тот, кто видит, какие изменения можно внести в суждения других и в свои собственные мысли, ничего не меняя при этом в предмете наблюдений.

*

Великое благо — *задним числом* назвать скучными книги и зрелища, призванные только забавлять, то есть давать вам возможность развлечься. Это значит уже заранее знать, чего ожидать.

*

Достоинство лжеца — его память.
Плохая память создает лжецов.
Хорошая — им помогает.

*

Какие бывают удовольствия.
Абстрактное удовольствие — удовольствие владельца: его идея нравится самой себе.
Конкретное удовольствие — удовольствие обладателя: его действия и ощущения приносят ему радость.
Эта вещь *моя* — я *могу*...
Эта вещь *во* мне — я *чувствую* — я *пользуюсь*...

*

Жизнь — это падение тела.

*

Судить о ком-то можно по намерениям (если вы их знаете или можете догадаться), которые он приписывает *вам*.

*

Ни один человек не смог бы вынести тяжкое бремя своей жизни: все, что от него требовали, все, чем его одарили, все, что пережито, желанно, отдано, увидено и узнано; все, чего он избегал и за чем гнался, все, что любил и ненавидел; а если (помимо всего прочего) нам еще было бы известно то, чего мы чудом избежали, чем рисковали, что упустили...

*

Нравиться самому себе — это гордость; нравиться другим — тщеславие.

*

Преступление предлагает себя уму как кратчайший путь от желания до исполнения без оглядки на желания других. Оно не воспринимает их чувства как препятствие, ему знакомы лишь материальные преграды.

Из этого можно заключить, что почти все наши желания по сути преступны.

*

Сердца наших друзей зачастую более непроницаемы, чем сердца недругов.

*

Когда случаются перепады настроения, взгляните на часы и заметьте время. Посмотрите на секундную стрелку. Она одна выступает и против добра, и против зла.

*

Самые необычные испытания, попытки жить в любых психологических широтах, на всех уровнях ощущений в конце концов приводят к тому, что возвращаешься в отчий дом к обычаям, казавшимся странными в силу их древности, к устоям, утратившим свой смысл, чтобы наконец понять хорошо известные тайны и найти им объяснение, постичь очарование и глубину, новый смысл; словно увиденные издали, они обретают вторую молодость.

*

Долг — это сделать как можно лучше то, для чего мы созданы. Если ты не создан для чего-то конкретного, то у тебя не будет и долга. И вот доказательство: любая догма, призванная наделить долгом всех и вся, подразумевала, что все мы для чего-то созданы, причем все до единого.

*

Оглядываясь на путь, по которому мы только что прошли, трудно представить себе, что мы взбирались так высоко и опускались так низко.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>М. Эпштейн. Танец мысли, или Безрассудное упорство разума.</i> Ключи к Полю Валери	5
--	---

Поль Валери ЭСТЕТИЧЕСКАЯ БЕСКОНЕЧНОСТЬ

ОБ ИСТОРИИ

Кризис духа	37
Об истории	51
Заметки о величии и упадке Европы	53
Америка, проекция европейского ума	59
По поводу диктатуры	63
Своевременное воспоминание	68
Мысли о прогрессе	74

О ФРАНЦИИ

Образы Франции (Фрагмент)	82
Функция Парижа	85
Присутствие Парижа	89

ОБ ИСКУССТВЕ

«Эстетическая бесконечность»	95
Общее понятие искусства	98
Проблема музеев	107
Обращение к художникам-граверам	112
Фрески Паоло Веронезе	117
Завоевание вездесущего	121

ДЕГА. ТАНЕЦ. РИСУНОК

Дега	125
Отступление	134

СОДЕРЖАНИЕ

О танце	135
Улица Виктора Массе, 37	142
Дега и революция	152
Отступление	161
22 октября 1905 года	164
Смотреть и рисовать	169
Работа и сомнения	172
Лошадь, танец и фотография	173
О поверхности и о бесформенности	178
Об обнаженной натуре	182
Дега о политике	188
Мимика	190
Отступление	195
Еще одно отступление	196
Дега и сонет	198
Дега, помешанный на рисунке	202
Продолжение вышесказанного	206
Мораль	207
Грех зависти	207
«Остроты» и другие замечания	208
Другие «Остроты»	214
Размышления о пейзаже и многое другое	215
Современное искусство и высокое искусство	218
Вкратце о живописи	220
Романтизм	222
Рисунок — это не форма... ..	223
Воспоминания Берты Моризо о Дега	224
Язык искусства	228
Вопросы эпохи	231
Воспоминания Эрнеста Руара	233
Сумерки и финал	242
О ЛИТЕРАТУРЕ	
Наша судьба и литература	245
Замечания о поэзии	265
Виктор Гюго, творящий формой	283
Искушение (святого) Флобера	292

СОДЕРЖАНИЕ

Похвальное слово Марселю Прусту	301
Я говорил порой Стефану Малларме...	307

О МЕТОДЕ

Господин Тэст	327
Предисловие	327
Вечер с господином Тэстом	331
Конец господина Тэста	343
Введение в методы Леонардо да Винчи	344
Ремесло быть человеком	378

О ПРИРОДЕ И ДУШЕ

Взгляд на море	384
Душа и танец	392
Эрос (Фрагменты)	416
Этюды и отрывки о сне (Фрагменты)	423
«Бояться мертвых»	427

МЕДИТАЦИИ И АФОРИЗМЫ

Смесь (Избранное)	430
Человеческая природа I	430
Собор	431
Воспоминание	432
Человеческая природа II	435
Лавка поэта	437
Лицо дамы	437
Амор	437
Морали	440
Человеческая природа III	441
Дьявольщина	443
Величие и величины	446
Человеческая природа IV	447
Аналекты (Фрагменты)	448
Мое тело	448
Порядок, беспорядок и ты сам	450
Внезапные перемены одного и того же	451
Проблема трех тел	452

СОДЕРЖАНИЕ

Мгновения	458
Мгновения.....	458
Вопрос истории	460
Монолог или диалог?	461
В начале был вымысел	465
Фотопозэтический феномен	465
Nomo quasi novus	466
Трудности жизни	466
Изумленный ангел	467
Проблески	467

Валери П.

В 15 Эстетическая бесконечность : эссе / Поль Валери ; пер. с фр. М. Таймановой. — М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2020. — 480 с. : ил.

ISBN 978-5-389-15093-5

Поль Валери (1871–1945) — одна из самых многогранных фигур в культуре XX века: поэт, эссеист, мыслитель, драматург, но главное — искатель ключей к французской и мировой культуре, мастер сложнейших шифров и дешифровок, в которых математика оказывалась ключом к поэзии, а танец — ключом к философии. С текстами этого автора русский читатель познакомился благодаря давнему сборнику «Поль Валери об искусстве», подготовленному В. Козовым. В настоящем издании впервые столь полно явлен Валери — мыслитель и философ европейской культуры, которую он воспринимал как единое целое, как оплот всей западной и мировой цивилизации. Составитель и переводчик М. Тайманова внимательно отбирала тексты автора, с тем «чтобы тщательно выработанные чувства, мысли, импульсы превращались в пищу для ума и для души». В книгу вошли воспоминания, диалоги, размышления о методе, литературная, метафизическая и культурно-историческая эссеистика, афористика и фрагменты знаменитых «Тетрадей».

Большая часть включенных в книгу текстов на русском языке публикуется впервые.

УДК 00

ББК 71

Литературно-художественное издание

ПОЛЬ ВАЛЕРИ
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ
БЕСКОНЕЧНОСТЬ

Ответственный редактор Галина Соловьева
Редактор Елена Гуреева-Преображенская
Художественный редактор Вадим Пожидаев-мл.
Подготовка иллюстраций Екатерины Мишиной
Технический редактор Татьяна Раткевич
Корректоры Ирина Киселева, Маргарита Ахметова

Подписано в печать 10.07.2020. Формат издания 84 × 108^{1/32}.
Печать офсетная. Тираж 3000 экз. Усл. печ. л. 25,2.
Заказ №

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.):

16+

ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“» —
обладатель товарного знака „Издательство Колибри“
115093, г. Москва, ул. Павловская, д. 7, эт. 2, пом. III, ком. № 1
Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»
в Санкт-Петербурге
191123, г. Санкт-Петербург, Воскресенская наб., д. 12, лит. А
ЧП «Издательство „Махаон-Украина“»
Тел./факс: (044) 490-99-01. E-mail: sale@machaon.kiev.ua
Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт».
170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1,
комплекс № 3А.
www.pareto-print.ru



Y-CHN-23468-01-R



ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА
АЗБУКА-АТТИКУС

В состав Издательской Группы
входят известнейшие российские издательства:
«Азбука», «Махаон», «Иностранка», «КоЛибри».

Наши книги — это русская и зарубежная классика,
современная отечественная и переводная
художественная литература, детективы, фэнтези,
фантастика, non-fiction, художественные
и развивающие книги для детей,
иллюстрированные энциклопедии по всем отраслям
знаний, историко-биографические издания.

Узнать подробнее о наших сериях и новинках
вы можете на сайте

www.atticus-group.ru

Здесь же вы можете прочесть отрывки из новых книг,
узнать о различных мероприятиях и акциях,
а также заказать наши книги через интернет-магазины.



ПО ВОПРОСАМ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ОБРАЩАЙТЕСЬ:

В М О С К В Е

ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»

Тел.: (495) 933-76-01,
факс: (495) 933-76-19

e-mail: sales@atticus-group.ru;
info@azbooka-m.ru

В С А Н К Т - П Е Т Е Р Б У Р Г Е

Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»

Тел.: (812) 327-04-55,
факс: (812) 327-01-60

e-mail: trade@azbooka.spb.ru

В К И Е В Е

ЧП «Издательство „Махаон-Украина“»

Тел./факс: (044) 490-99-01

e-mail: sale@machaon.kiev.ua

Информация о новинках и планах на сайтах:

www.azbooka.ru
www.atticus-group.ru

Информация по вопросам приема рукописей
и творческого сотрудничества

размещена по адресу:
www.azbooka.ru/new_authors/