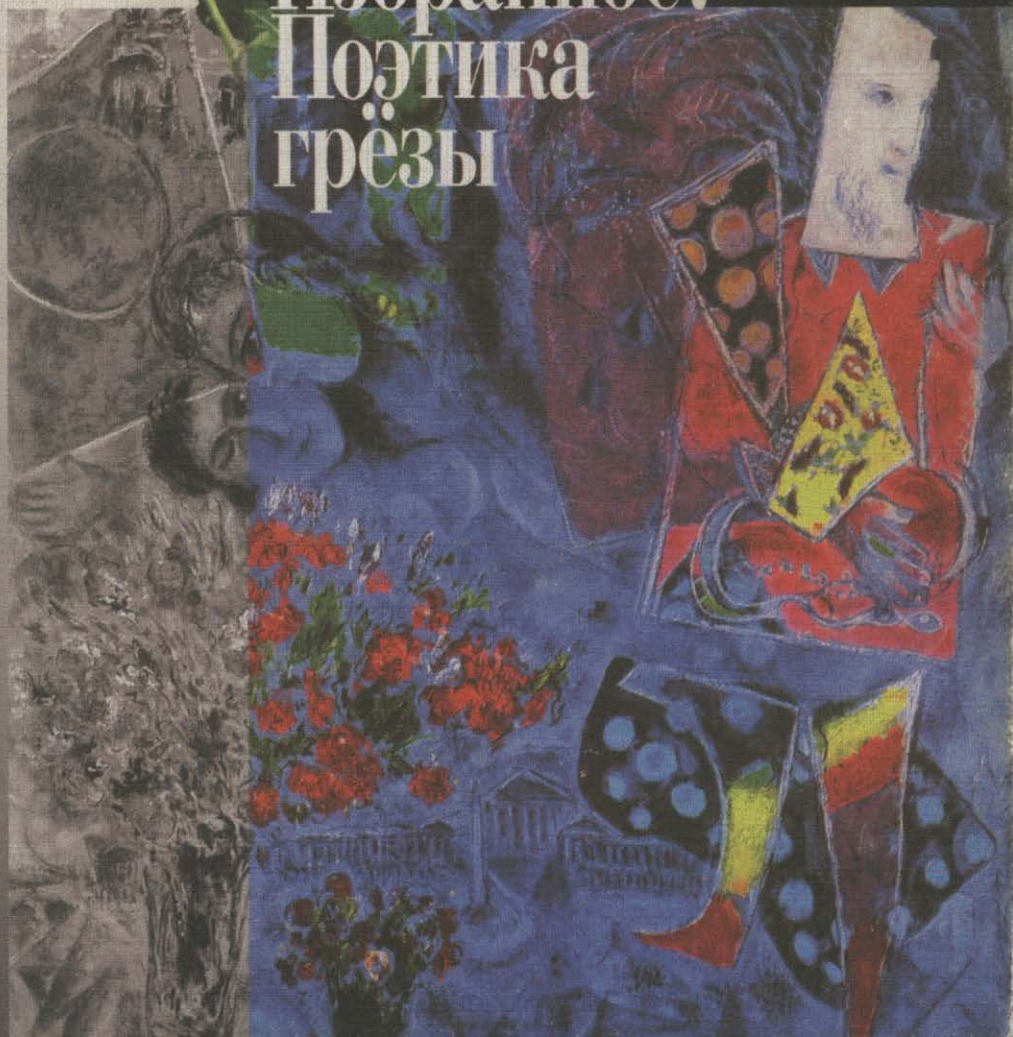


Свет

Гастон
Башляр

Избранное:
Поэтика
грёзы





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

Рене Декарт

Серия основана в 1997 г.

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

Гастон Башляр

Избранное: Поэтика грёзы

Gaston Bachelard

La Poétique de la Rêverie. Paris, Presses Universitaires de France. 1961

L'Intuition de l'Instant. Paris, Editions Stock. 1931

Le Droit de rêver. Paris, Presses Universitaires de France. 1970



Москва
РОСПЭП
2009

УДК 13
ББК 71.0
Б 33

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

Редакционная коллегия серии:

Л.В.Скворцов (председатель), А.С.Аксенов,
В.В. Бычков, П.П.Гайденко, И.Л.Галинская, В.Д.Губин,
Г.И.Зверева, И.А.Осиновская, Ю.С.Пивоваров, Г.С.Померанц,
М.М.Скибицкий, А.К.Сорокин, П.В.Соснов

Переводчики: В.П.Большаков, В.П.Визгин, Г.В.Волкова, М.Ю.Михеев,
И.А.Осиновская, Ю.П.Сенокосов, Г.Я.Туровер

Редактор: Л.Б.Комиссарова
Художник: П.П. Ефремов

Издание осуществлено при поддержке Национального центра книги
Министерства культуры Франции
Ouvrage publié avec le soutien du Centre national du livre – ministère français
chargé de la culture

Башляр Г.

Б 33 Избранное: Поэтика грёзы / Гастон Башляр; пер. с фр. — М.:
Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. —
440 с. — (Книга света).

ISBN 978-5-8243-1114-3

Гастон Башляр (1884–1962) — французский философ, эстетик, исследователь психологии художественного творчества, интерпретатор поэтических текстов. Мысль Башляра — и эпистемологическая и поэтологическая — поэтически напряжена. В истории французской культуры XX в. трудно найти аналогичный пример столь глубокого проникновения и в науку, и в поэзию. В своих последних работах Башляр движется к феноменологии как пониманию. В том вошли следующие работы: «Поэтика грёзы», «Интуиция мгновения», «Право на грёзу».

УДК 13
ББК 71.0

- © С.Я.Левит, составление серии и тома, 2009
- © Presses Universitaires de France. 1961
- © Editions Stock. 1931, 1992
- © Presses Universitaires de France. 1970
- © В.П.Большаков, В.П.Визгин, Г.В.Волкова,
М.Ю.Михеев, И.А.Осиновская,
Ю.П.Сенокосов, Г.Я.Туровер, перевод, 2009
- © Л.Б.Комиссарова, сверка перевода, 2009
- © В.П.Визгин, послесловие, 2009
- © Российская политическая энциклопедия, 2009

ISBN 978-5-8243-1114-3

Поэтика грёзы

**La Poétique
de la Rêverie
Paris. 1961**

Введение¹

Метод, Метод, чего ты хочешь от меня?
Ты прекрасно знаешь, что я вкусил от
плода бессознательного.

Жюль Лафоре

I

В недавно вышедшей книге, дополняющей ряд ранее написанных и посвященных поэтическому воображению книг, мы попытались выявить тот интерес, который для подобных изысканий представляет феноменологический метод. Следуя принципам феноменологии, мы поведем речь о том, чтобы довести до полной ясности восприятие и осознание сюжета, опозитизированного художественными образами. Это восприятие и четкое осознание, которое современная феноменология считает одним из проявлений души-Психеи, придает, как нам кажется, большую субъективную значимость тем образам, которые часто обладали лишь сомнительной, лишь мимолетной объективностью. Требуя от нас постоянного самоуглубления, разъясняющего усилия нашего сознания в отношении созданного поэтом образа, феноменологический метод помогает нам установить контакт с творческим сознанием поэта. Так новый поэтический образ — простой образ! — становится абсолютным первоисточником, первопричиной сознания. В часы вдохновения поэтический образ может стать зерном, в котором зарождается целый мир, зародышем воображаемой вселенной, возникшей в поэтических грезах. При созерцании этого созданного поэтом мира во всей своей наивности раскрывается сознание поэтического восхищения. Без сомнения, наше сознание может быть использовано нами на самых разных уровнях. Оно организовано тем более, чем в большей степени направлено на произведения, характеризующиеся высокой степенью связности. В частности, «сознание рациональности» обладает одним постоянным свойством, которое ставит перед феноменологией трудноразрешимую проблему: речь идет о том, чтобы выяснить, какое положение в цепи истин занимает сознание. Напротив, раскрываясь единичному образу, воображающее сознание несет на себе, по крайней мере на первый взгляд, меньшую ответственность. Воображающее сознание, рассматриваемое один на один с изолированным образом, могло бы предоставить достаточно материала для основополагающей педагогики феноменологических учений.

¹ Здесь и далее цифрой обозначены примечания автора в авторской редакции.

Но теперь мы сталкиваемся с двойным парадоксом. Почему, спросит не предупрежденный заранее читатель, вы перегружаете книгу, посвященную воображению, отяжеляющим любое изложение философским аппаратом, каким является феноменологический метод?

А почему, спросит со своей стороны феноменолог-профессионал, вы выбираете столь текучую и неуловимую материю, как образы, чтобы представить нам феноменологические принципы?

Разве не стало бы все гораздо проще, если бы мы следовали методам психолога, который описывает то, что наблюдает, измеряет уровни и классифицирует типы, прекрасно умея видеть, как зарождается воображение у детей, правда, никогда не интересуясь, почему и каким образом оно затухает и умирает у большинства взрослых людей?

Но может ли философ стать психологом? Может ли он смирить свою гордость до такой степени, чтобы удовольствоваться констатацией фактов, в то время как его страстному взору открывается манящий мир ценностей?

Философ остается, как сейчас говорят, «в пределах философской ситуации», иногда он претендует на то, чтобы начать все сначала, но, увы! Он лишь продолжает... он прочел столько философских книг! Он исказил столько «систем» под предлогом их изучения и преподавания! Когда же приходит вечер, когда он уже больше не стоит на кафедре, он считает себя вправе сосредоточить внимание на системе по своему выбору.

Так и я выбрал феноменологию в надежде посмотреть свежим взглядом на образы, к которым я испытываю постоянную привязанность и которые столь прочно зафиксированы в моей памяти, что я даже не знаю, вспоминаю ли я их или воображаю, когда наталкиваюсь на них в мечтах.

II

Впрочем, требование феноменологии в отношении поэтических образов несложно: оно сводится к подчеркиванию их изначальности, к проникновению в самую сущность этой изначальности и к использованию необыкновенной психической продуктивности, которая и есть воображение.

Это требование к поэтическому образу быть психическим первоисточком оказалось бы, однако, слишком завышенным, если бы мы не могли отыскать этого свойства изначальности в самих видоизменениях, раскрывающихся в наиболее укоренившихся архетипах. Поскольку мы хотим углубить в феноменологе понимание психологии удивления и восхищения, постольку даже самое незначительное видоизменение восхитившего нас образа должно послужить углублению нашего исследования. Малейшие оттенки новизны оживляют истоки, возобновляют и удваивают радость восхищения.

В поэзии чувство восхищения дополняется радостью высказывания. И эту радость нужно принять во всей ее абсолютной позитивности. Поэтический образ, проявляющийся как новая форма бытия языка, нельзя сравнивать, следуя общеизвестной метафоре, с клапаном, служащим для выхода вытесненных инстинктов. Поэтический образ освещает наше сознание столь ярким светом, что искать его истоки в бессознательном совершенно бесполезно. По крайней мере феноменология имеет все основания принимать поэтический образ в его собственной сущности, в отрыве от предшествующих ему сущностей — как позитивное завоевание речи. Если мы послушаем психоаналитика, то придем к определению поэзии как величественного Ляпсуса Речи. Но человек, находящийся в состоянии экзальтации, не может обманываться. Поэзия — это одна из судеб языка. Складывается впечатление, что, заостря наше восприятие языка на уровне стиха, мы затрагиваем самые глубокие струны души человека новым словом — словом, которое не ограничивается тем, что выражает идеи и чувства, но которое пытается овладеть будущим. Мы могли бы сказать, что поэтический образ в своей новизне открывает будущее языка.

Соответственно нам представляется, что, используя феноменологический метод для изучения поэтического образа, мы автоматически подвергаемся психоанализу, и что мы можем с ясным сознанием отбросить все свои давние предубеждения и привычки психоаналитической культуры. Мы чувствуем, что феноменология освобождает нас от наших предпочтений — предпочтений, которые превращают литературный вкус в привычки. Мы оказываемся в силу тех возможностей, которые предоставляет для познания действительности феноменология, совершенно открытыми восприятию даруемых нам поэтом новых образов. Образ присутствует в нас как нечто отдельное от того прошлого в любой его форме, которое могло бы подготовить его рождение в душе поэта. Мы не интересуемся «комплексами» поэта, не копаемся в истории его жизни, мы свободны и можем переходить от одного поэта к другому, от великого поэта к поэту меньшего масштаба, если только существует самый простой образ, раскрывающий свою поэтическую ценность благодаря богатству своих вариантов.

Стало быть, феноменологический метод требует от нас продемонстрировать всю силу нашего сознания, необходимую для проникновения к истокам даже самого незначительного изменения образа; нельзя читать стихи, думая о чем-то другом. Как только поэтический образ обновляется, хотя бы в мелочах, он обнаруживает всю свою первоначальную наивность.

Именно эта постоянно пробуждаемая наивность должна способствовать непредвзятому, первозданному восприятию стихов. В своих исследованиях, посвященных активному воображению, мы

пользуемся феноменологическим методом, расценивая его как школу наивности.

III

В процессе восприятия образов, которые создает для нас поэт, образов, которые мы сами никогда бы не придумали, эта наивность восхищения совершенно естественна. Но восхищаясь этими образами, пассивно живя этим восприятием, мы остаемся непричастными к творческому воображению. Феноменология образа требует от нас активизации соучастия в творческом процессе. Поскольку любая феноменология стремится к тому, чтобы процесс осознания происходил в данную минуту, в момент экстремального напряжения, мы должны прийти к заключению: в том, что касается характера воображения, не существует феноменологии пассивности. В связи с часто возникающим непониманием напомним, что феноменология не является эмпирическим описанием феноменов. Эмпирическое описание — это рабская зависимость от объекта, которая неизбежно приводит к тому, что субъект постоянно находится в состоянии пассивности. Описания психологов могут служить нам, конечно, каким-то материалом, но роль феноменологии должна заключаться в том, чтобы быть для этого материала, для этих сведений неким интенциональным стержнем. Ах! Пусть этот, только что подаренный мне образ станет моим, поистине моим, пусть он станет — предел гордости читателя — моим собственным созданием! И каким блестящим читательским достижением будет то, что я смогу, ведомый поэтом, жить в *поэтической интенциональности*! Именно в состоянии интенции поэтического воображения душа поэта обретает открытость своего сознания всему истинно поэтическому.

Перед лицом столь неумеренной амбиции, к которой добавляется еще и то, что любая наша книга должна стать плодом нашего воображения, наша попытка феноменологического исследования приходит к коренному парадоксу. Действительно, распространено мнение, будто способность грезить относится к феноменам психического расслабления. Мы грезим, когда мы расслаблены, когда наши силы ни на что не направлены. Поскольку при этом отсутствует внимание, то отсутствует и память. Эти грезы есть бегство от реальности, и не всегда мы при этом обретаем ирреальный, наполненный своим содержанием мир. Следуя «склону своей грезы», — склону, который всегда является спуском, — сознание расслабляется, рассеивается и, следовательно, *затемняется*. В тот момент, когда мы грезим, мы не можем «заниматься феноменологией».

Какова будет наша позиция перед лицом такого парадокса? Мы далеки от намерения сблизить полюсы явного противоречия — чисто психологическое исследование воображения и собственно феноме-

нологическое его исследование. Напротив, мы собираемся увеличить этот контраст, ставя наше исследование в зависимость от философского тезиса, который и хотим отстаивать прежде всего: по нашему мнению, любое восприятие и осознание происходит в процессе развития нашего сознания, увеличения внутреннего света, усиления целостности и организованности психической деятельности. Скорость этого процесса или его мгновенность могут заслонять от нас силу этого развития. Но сущностное нарастание есть при любом восприятии. Осознание осуществляется одновременно с мощным психическим становлением, и это становление сообщает свою энергию всей психической деятельности. Осознание само по себе есть действие, человеческое деяние. Оно целостно и живо. Даже если действие, которое за ним следует, должно было следовать, или должно было бы следовать, откладывается, приостанавливается, акт нашего сознания обладает всей полнотой позитивности. Этот акт мы изучаем в настоящем исследовании только в пределах одной области его проявления — в языке или, точнее, в поэтическом языке. Совершенствовать язык, творить язык, повышать его ценность, любить его — вот те формы деятельности, в которых наращивает свои возможности речевое сознание. Мы уверены, что в этой, столь узко очерченной области, мы найдем достаточно примеров, которые докажут нам более общий философский тезис относительно становления сознания, по своей сущностной природе стремящегося к нарастанию.

Но в таком случае, имея в виду усиление ясности и энергии поэтического сознания, под каким углом зрения мы должны рассматривать грезы и воображение, если мы хотим воспользоваться уроками феноменологии? Ведь наш собственный философский тезис увеличивает трудности нашей задачи. Действительно, этот тезис имеет свое следствие: спадающее, дремлющее, *грезящее* сознание не является больше сознанием. Мечтательность увлекает нас в движение по наклонной плоскости, на тот склон, по которому мы движемся вниз.

А ведь достаточно одного прилагательного, чтобы все спасти и позволить нам отринуть возражения психологии. Греза, которую мы хотим исследовать, — *поэтическая*, то есть такая, которую поэзия увлекает к своему склону, которая устремляется за нарастающим сознанием. Эта греза находит свою реализацию на бумаге или, по крайней мере, думает о том, чтобы найти осуществление в письменной форме. Перед ней простирается вселенная — чистый лист. Так что образы формируются и приводятся в определенный порядок. Находящийся во власти своих грез уже слышит звуки письменной речи. Один автор, имени которого я сейчас не могу вспомнить, говорил, что кончик пера является органом мозга. Я совершенно убежден: как только мое перо начинает писать, мои мысли перестают мне подчиняться. Кто вернет мне добрые чернила моих школьных лет?

В поэтической грезе все смысловые нюансы пробуждаются и приходят в единую гармонию. Именно к этой полифонии смыслов прислушивается поэтическая греза и именно ее призвано фиксировать поэтическое сознание. К поэтическому образу можно отнести то, что Фридрих Шлегель сказал о языке: это «творчество одного порыва»¹. Именно этот взлет должна попытаться возродить феноменология воображения.

Конечно, психолог нашел бы более естественным сделать объектом своего исследования поэта, находящегося во власти вдохновения. Он провел бы исследование конкретных случаев вдохновения, изучая выдающихся гениев. Но может ли он таким путем пережить феномены вдохновения?² Эти человеческие свидетельства, относящиеся к поэтам, переживающим вдохновение, могут быть приняты к сведению только при идеальном объективном наблюдении, только при наблюдении со стороны. Сравнение между переживающими вдохновение поэтами тотчас привело бы к потере самой сущности вдохновения. Всякое сравнение снижает выразительную значимость того, что сравнивается. Слово «вдохновение» слишком абстрактно и не способно выразить всю оригинальность вдохновенного слова. Действительно, психология вдохновения, даже когда на помощь приходит цитата, в которой слышны звуки рая, созданного мечтой, обнаруживает всю свою очевидную бедность. Тексты, с которыми может работать психолог в ходе таких исследований, слишком малочисленны и не следует придавать им достаточно серьезного значения.

Понятие Музы, понятие, которое должно было бы помочь нам *наполнить* вдохновение *бытием*, заставить нас поверить, что для глагола «вдохновлять» существует некий трансцендентный объект, — естественно не может войти в словарь феноменолога. Уже подростком я не мог понять, как может поэт, которого я люблю, так часто употреблять слова «лира» и «муза». Как можно всерьез, без смеха писать и читать этот первый стих большой поэмы:

Поэт, дай мне лютни своей поцелуй.

(Перевод И.Осиновской)

Это было уж слишком для мальчика из Шампани.

Нет! Муза, Лира Орфея, фантомы гашиша и опиума могут лишь скрывать от нас *существо вдохновения*. Поэтическая же мечта, обретшая письменную форму выражения, в своем разворачивании дарящая нам целую страницу, будет для нас, напротив, мечтой, которая передается

¹ Schlegel F. De l'origine du langage / Trad. de E. Renan. 3-e éd., 1859. P. 100.

² «Поэзия — это нечто большее, чем поэты» (George Sand. Questions d'art et de littérature. P. 283).

нашей душе, вдохновляющей мечтой, вдохновением, растущим в нас соответственно нашему таланту читателя.

Таким образом, феноменолог, не нуждающийся ни в чем обществе, в изобилии имеет необходимый ему материал. Феноменолог может оживить свое поэтическое сознание, открывая книгу и пробуждая к жизни тысячу спящих в ней образов. Он резонирует образу в том смысле феноменологического резонирования, которое так хорошо охарактеризовал Евгений Минковский¹.

Отметим, что греза, мечтание, в отличие от сна, не склонна говорить о себе. Чтобы ее передать, ее нужно оформить в письменной речи и изложить с чувством, со вкусом и все более оживляя с каждым новым описанием. Здесь мы касаемся области любви, выражаемой в письменной форме. Мода на нее уходит, но то, что она оставила хорошего, продолжает жить. Еще можно найти такие души, для которых любовь — соединение двух поэзий, слияние двух мечтаний. Роман в письмах является выражением любви в прекрасном соревновании образов и методов. Чтобы высказать свою любовь, нужно взять перо в руки. Нельзя написать слишком много. Сколько влюбленных, только что вернувшихся с нежных свиданий, берутся за перо! Любовь никогда не кончается, излившись в стихах; она находит для своего выражения тем лучшую форму, чем в большей степени она погружена в поэтические грезы. Мечтания двух одиноких душ подготавливают сладость любви. Реалист в области чувств увидит здесь лишь мимолетное определение. Но это не сделает менее очевидным то, что великие страсти подготавливаются великими мечтаниями. Мы калечим реальность любви, отделяя ее от всей присущей ей ирреальности.

Исходя из этого, можно понять, насколько сложными и волнующими будут споры между психологией воображения, опирающейся в своих исследованиях на наблюдения над мечтателями, и феноменологией творческого образа, стремящейся вызвать даже у самого скромного читателя новаторскую активность поэтической речи. В более общем плане, легко понять желание найти определение феноменологии воображаемого, где понятие «воображение» обрело бы свое место, где оно было бы поставлено на первое место, как принцип прямого воздействия на психическое становление. Воображение искушает будущее, оно — прежде всего фактор риска, уводящий нас от притягивающей к земле стабильности. Мы увидим, что некоторые поэтические образы суть гипотезы жизни, расширяющие ее границы, прививая нам доверие ко вселенной. По ходу изложения мы представим многочисленные доказательства того, как греза способствует завоеванию доверия ко вселенной. В наших мечтах рождается целый мир, и этот мир — наш мир. Этот воображаемый мир

¹ См.: *Башляр Г. Поэтика пространства // Башляр Г. Избранное. М., 2004 — Прим. ред.*

раскрывает нам возможности роста нашего бытия в этой вселенной, — нашей вселенной. Любая воображаемая вселенная проникнута *взглядом в будущее*. Жюе Буске писал:

В мире, который рождался в нем, человек может стать всем¹.

В таком случае, если мы воспринимаем поэзию в ее порыве человеческого становления, на вершине вдохновения, которым озаряет нас новое слово, то зачем нам биография, рассказывающая о прошлом, о тяжком прошлом поэта? Если бы мы имели хоть малейшую склонность к полемике, то какое досье, касающееся биографических эксцессов, мы могли бы собрать? Приведем здесь только один пример.

Около полустолетия тому назад один видный представитель литературной критики поставил себе задачу дать объяснение поэзии Верлена, которую он не очень любил, поскольку как же можно любить творчество поэта, который обретается на задворках литературного светского общества.

«Никто никогда не видел его ни на бульварах, ни в театре, ни в салоне. Он пропадал где-то на окраинах Парижа, в дальней комнате лавочки одного торговца, где пил голубое вино».

Голубое вино! Какое оскорбительное слово в сравнении с боже, которое тогда пили в маленьких кафе холма Сент-Женевьев!

Тот же литературный критик заканчивает тем, что определяет характер поэта через особенности его головного убора, он пишет: «Его мягкая шляпа, казалось, приобрела форму его меланхолической мысли; ее лишённые четких очертаний края, спадали вокруг его головы на выражающий озабоченность лоб подобно черному ореолу. Его шляпа! Временами сияющая и капризная как жгучая брюнетка, или круглая и наивная, подобно шапке ребенка из Оверни и Савойи, временами похожая на расколотый конус в тирольском вкусе и надетая на одно ухо. Порой она становилась шутливо-ужасной, можно было подумать, что перед нами прическа какого-то разбойника, когда нельзя было понять где «лицо», где изнанка — один бок опущен вниз, другой поднят вверх, перед — козырьком, сзади — падает на затылок»².

Существует ли во всем творчестве поэта хоть одно стихотворение, которое можно было бы разъяснить подобным литературным кривлянием по поводу шляпы?

Как трудно соединить жизнь и творчество! Может ли нам помочь биограф, сообщив, что такой-то стих написан в момент, когда Верлен находился в тюрьме Мон:

¹ Цитата без ссылки, принадлежащая Гастону Пюэлю в одной из статей журнала «Le Temps et les hommes». 1958. Mars. P. 62.

² Цит. по: *Antheaume et Dromard*. Poésie et folie. Paris, 1908. P. 351.

А в небе синь, а в небе тишь
Над старой крышей.

(Перевод И.Осиновской)

В тюрьме! Кто из нас не чувствовал себя в тюрьме в часы меланхолической тоски? В своей парижской квартире, вдали от родной земли, я разматываю нить верленовских видений. Небо прежних лет ширится над каменным городом. В памяти моей звучат музыкальные стансы, которые Рейнальдо Хан написал на стихи Верлена. Целое облако чувств, мечтаний, воспоминаний растет во мне и витает над этим стихотворением. «Над», а не «под», не в жизни, не прожитой мною, не в жизни, неудачливо прожитой несчастным поэтом. Разве творчество, взятое в самом себе и для себя, не возвышается над жизнью? Разве не становится оно своего рода прощением для того, кто плохо прожил свою жизнь?

Во всяком случае, именно в этом направлении стихотворение увлекает мечты, сосредоточивает сны и воспоминания.

Психологическая литературная критика ведет нас совсем к другим целям. Из поэта она делает человека. Что же касается больших поэтических удач, проблема остается неразрешенной: каким образом поэт, вопреки своей жизни, становится поэтом?

Но вернемся к нашей простой задаче — раскрыть конструктивный характер поэтического воображения и в целях подготовки ее решения поставим вопрос: всегда ли мечтательность — феномен расслабления и ухода от реальности, как это нам внушает классическая психология.

IV

Если психология формирует свои базовые понятия, руководствуясь этимологией слов, то она должна больше терять, чем выигрывать. Этимология смягчает самые явные различия между словами «сон» (*rêve*) и «мечтание, греза» (*reverie*). С другой стороны, поскольку психологи стремятся к наиболее характерному, они прежде всего занимаются исследованием снов, удивительных ночных снов и мало обращают внимания на мечтания, которые для них не более чем смутные сны, лишённые структурности, истории и тайны. Тогда греза — это то, что приходит в ночи и забывается при свете дня. Если онирическое вещество конденсируется в душе мечтателя, греза впадает в сон; «разрастания мечтательности», отмеченные психиатрами, закрывают доступ воздуха для всей психической деятельности, мечтание переходит в состояние сонливости и мечтатель засыпает. Переход от грезы ко сну постигает таким образом судьба падения. Убога та греза, которая переходит в сиесту, и следует даже спросить себя, не терпит ли бессознательное ущерба от этого засыпания в процессе своего бытия. Бессознательное

возобновляет свою деятельность в грезах действительного сна. Психология работает в направлении двух полюсов — ясной осознанной мысли и ночного сна — уверенная таким образом, что держит в поле своего видения всю сферу человеческой психики.

Но существуют грезы другого рода, не причастные к этому сумеречному состоянию, в котором смешивается дневная и ночная жизнь. И дневные грезы заслуживают самого непосредственного изучения многих своих особенностей. Мечтательность — в высшей степени естественный духовный феномен, слишком необходимый для психического равновесия, чтобы рассматривать его как производное от снов, чтобы ставить его без дальнейшего обсуждения в ряд онирических феноменов. Итак, чтобы определить сущность грез, нужно вернуться к самой грезе. И только с помощью феноменологии можно довести до полной ясности различие, существующее между понятиями сна, с одной стороны, и грез — с другой, поскольку только возможное в данном случае вмешательство сознания в процесс мечтания, грезы дает нам решающие разграничительные признаки.

Можно задать вопрос, действительно ли существует возможность осознания своих снов. Странность наших сновидений может быть такой, что нам кажется, будто кто-то другой присутствует в нас и видит сны. «Мне приснился сон». Вот та формула, которая свидетельствует о пассивности нашей воли в процессе ночных видений. Мы должны вновь обжить эти сны, чтобы убедить себя, что они были нашими. Проснувшись, мы творим из них повествования, истории другого времени, приключения другого мира. «Добро тому врать, кто за морем бывал». Мы часто бессознательно, неумышленно прибавляем какие-либо детали, придающие живописность нашим приключениям в царстве ночных видений. Обращали ли вы когда-нибудь внимание на выражение лица человека, рассказывающего свой сон? Он улыбается своим трагедиям и страхам. Все это служит ему развлечением, и он хочет, чтобы вы развлекались вместе с ним¹. Рассказчик часто наслаждается своим сном как собственным произведением. Он видит в нем только ему присущую оригинальность, и потому бывает очень удивлен, когда психоаналитик сообщает ему, что такая «оригинальность» небезызвестна и другим. Убеждение видящего сны, что он *пережил* сон, который он рассказывает, не должно вводить нас в заблуждение. Это — привнесенное убеждение,

¹ Очень часто, должен признаться, рассказчик снов наводил на меня скуку. Эти сны, может быть и могли бы меня заинтересовать, если бы повествование о них было искренним. Но выслушивать с гордым видом преподносимое вранье! Мне не доводилось подвергать психоанализу ту скуку, которую наводят на меня рассказы других о своих снах. Может быть, во мне сохраняется рационалистическая невосприимчивость. Я не могу послушно следовать всем несуразностям и подозреваю, что часть рассказываемых глупостей выдумана.

усиливающееся с каждым новым рассказом. Безусловно, не существует полной идентичности между рассказанным сюжетом и увиденным сном. В связи с этим, феноменологическое объяснение ночного видения оказывается довольно сложной проблемой. Мы без сомнения имели бы достаточно возможностей для решения этой задачи при условии большего развития психологии, а заодно и феноменологии грез.

Вместо того чтобы искать сны в поэтических грезах, следовало бы искать грезы в снах. И в самом кошмарном сне могут возникать области покоя. Эту интерференцию сна и грезы отмечал Робер Деснос: «Хотя я заснул и грезил и не мог отделить сна от грезы, я сохранял представление о происходящем»¹. Так мечтатель в ночных снах обретает сияние дня. Он осознает красоту мира. Красота мира, видимого во сне, возвращает ему на мгновение ясное сознание этого мира.

И именно так мечтание становится проявлением покоя, проявлением состояния удовлетворенности и блаженства. Мечтатель и его греза погружаются душой и телом в субстанцию счастья. В 1844 г. во время поездки в Немур Виктор Гюго вышел в сумерках прогуляться, чтобы «увидеть несколько странных грез». Опустилась ночь, город замолк, где же он, город?

«Все, что меня окружало, не было ни городом, ни церковью, ни рекой, все это уже не было причастно ни цвету, ни свету, ни тени. Это было причастно грезе.

Я долго стоял неподвижно, позволяя мягко проникать в себя всему этому невыразимому единству безмятежности неба, меланхолической грусти этого ночного часа, я не знал, что происходит в моем сознании, я не смог бы это выразить, это был один из тех неизреченных моментов, когда чувствуешь, как нечто в тебе засыпает и нечто пробуждается»².

Так целая вселенная приходит к нам, чтобы способствовать нашему счастливому состоянию, когда покой наш отмечен мечтанием. Тому, кто хочет помечтать, нужно посоветовать: прежде всего почувствуйте себя счастливым. Тогда мечтание следует своей истинной судьбе — оно становится поэтическим, через него и в нем все становится прекрасным. Если мечтатель владеет «мастерством», то из своей грезы он создает произведение искусства. И это произведение будет грандиозным, поскольку мир мечты становится грандиозным автоматически.

Метафизики часто говорят об «окне в мир». Но если верить им, то может показаться, что стоит только отдернуть занавес, и сразу, как при неожиданной вспышке, оказываешься перед ликом Мира. Сколькими опытами конкретной метафизики мы могли бы обогатиться, если бы уделяли больше внимания поэтической грезе. Только с помощью поэ-

¹ Desnos R. *Domaine public*. Éd. Gallimard, 1952. P. 348.

² Hugo V. *En voyage*. France et Belgique. В романе «Человек, который смеется» Виктор Гюго писал: «Море, которое я вижу перед собой, подобно мечте».

тивной психологии может быть описано приоткрывание объективному миру, вход в объективный мир. Но это приоткрывание с целью путем тысячи исправлений утвердить стабильный мир заставляет нас забыть вспышку первых открытий. Поэтическая греза открывает нам мир миров. Поэтическая греза есть греза космическая. Она – вхождение в прекрасный мир, в прекрасные миры. Она дает мне не-меня, которое есть мое достояние и богатство: мое не-я. Именно это мое не-я очаровывает «я» мечтателя, и именно его поэты умеют нам сообщать. Именно *мое не-Я* позволяет моему грезящему «Я» переживать свою веру в бытие в мире. Перед лицом реального мира можно обнаружить в самом себе бытие заботы. Мы заброшены в мир, предоставлены бесчеловечности мира, его негативности, отрицательности, мир есть, таким образом, небытие человеческого. Требования нашего функционирования в реальности обязывают нас приспособиться к реальности, конституировать себя как реальность, создавать произведения, которые являются реальностями. Но в сущности не избавляет ли нас греза от функционирования реальности? Если рассмотреть ее в ее простоте, то мы увидим, что она есть свидетельство *функции нереального*, нормальной, полезной функции, охраняющей психику человека на границе со всякого рода жестокостями и грубостями враждебного и чуждого *не-Я*.

Есть в жизни поэта часы, когда греза ассимилирует саму реальность. То, что он воспринимает, является, таким образом, ассимилированным. Реальный мир абсорбируется миром воображаемым. Когда Шелли говорит, что воображение способно «заставить нас создать то, что мы видим»¹, он формулирует тем самым подлинную теорему феноменологии. Вслед за Шелли, вслед за поэтами мы должны допустить, что феноменология восприятия должна уступить место феноменологии творческого воображения.

С помощью воображения, благодаря тонкостям функционирования ирреального мы входим в мир доверия, в мир доверчивого существа, в собственный мир грезы. Впоследствии мы приведем много примеров космических грез, соединяющих грезовидца и мир. Это соединение доступно феноменологическому исследованию. Познание реального мира потребовало бы сложных феноменологических исследований. Миры снов, миры дневной грезы связаны с действительно элементарной феноменологией. И именно таким образом мы пришли к мысли, что изучать феноменологию следует с помощью грезы.

Космическая греза – та, что мы изучаем, – феномен одиночества, феномен, корни которого – в душе грезящего. Чтобы утвердиться и расти, она не нуждается в пустыне. Достаточно не причины, а предлога,

¹ Формула Шелли может рассматриваться как фундаментальная максима феноменологии живописи. К феноменологии поэзии ее применить труднее.

чтобы мы оказались в «ситуации одиночества», в ситуации одиночества грезы. В этом одиночестве сами воспоминания располагаются в картинках. Декорации опережают драму. Печальные воспоминания сменяются спокойствием меланхолии. И это определяет разницу между грезой и сном. Сон отягощен плохо изжитыми страстями дневной жизни. Одиночество ночного сна всегда исполнено враждебности. Оно чуждо нам. Это воистину не *наше* одиночество.

Космические грезы отвлекают, отводят нас от грез о планах и проектах. Они ведут нас в мир, а не в общество. Им присуща некоторая уравновешенность, некоторое спокойствие. Они помогают нам убежать от времени. Космическая греза — это *состояние*. Углубимся же в его сущность: это состояние души. В предыдущей книге мы говорили, что поэзия дает нам материалы для *феноменологии души*. И каждая душа раскрывается поэтическому миру художника.

Уму же остается задача систематизировать, привести в порядок многообразный опыт, чтобы попытаться понять вселенную. Ему приличествует терпение, чтобы сформироваться на протяжении всего прошедшего развития знания. Прошлое души уходит так далеко! Душа не живет текущим временем. Она обретает свой покой в тех вселенных, которые воображает греза.

Мы, следовательно, считаем, что смогли показать: космические образы принадлежат душе, душе одинокой, душе, составляющей закон любого одиночества. Идеи множатся и становятся более утонченными в процессе общения умов. Образы в своем величии осуществляют простое общение душ. Для изучения знания и поэзии нужны два словаря. Но эти словари не согласуются друг с другом. Тщетным было бы составлять словари для перевода с одного языка на другой. Язык поэтов должен быть понят непосредственно, точно так же, как и язык души.

Мы можем, конечно, требовать от философа, чтобы он изучал это общение душ в более драматических областях, привлекая ценности человеческие или сверхчеловеческие, которые кажутся более значимыми, чем ценности поэтические. Но больших ли успехов в познании души можно достигнуть, лишь делая заявления о необходимости такого познания? Можно ли довериться всей глубине «созвучия», чтобы каждый читающий проникся чувством страницы, по-своему был причастен к поэтической мечте? Что касается нас, то мы считаем (и мы объясним это в одной из глав настоящей книги), что детство вообще способно больше раскрыть нам в человеческой душе, чем детство конкретное, взятое в контексте семейного развития. Главное заключается в том, что образ попадает в самую точку. В таком случае можно надеяться, что он отыщет дорогу к душе, что его не поставят в тупик возражения критического ума, что он не будет остановлен на своем пути тяжеловесным механизмом вытеснения. Как это просто —

обрести свою душу в самой глубине мечты! Мечтание возвращает нас в состояние рождения нашей души.

Итак, наше скромное исследование самых простых образов претендует все-таки на очень многое. Мы ставим цель доказать, что мечта раскрывает нам мир души, что поэтический образ становится проявлением души, открывающей свой мир — мир, где она хотела бы жить, где она достойна жить.

V

Прежде чем перейти к более точному указанию на конкретные вопросы, рассматриваемые в этом эссе, я хотел бы обосновать название книги.

Говоря о «Поэтике грезы» (меня-то в свое время соблазняло совсем уж простое название — «Поэтическая греза»), я хотел отметить силу единства, пронизывающую все существо мечтателя, когда он оказывается действительно верным своим мечтам, я хотел бы подчеркнуть, что эти мечты также обретают свою целостность, исходя из факта своей поэтической значимости. Поэзия созидает одновременно и самого мечтателя, и его мир. В то время как ночные сны ведут к дезорганизации души, распространяя и на дневное время безумства ночи, прекрасная мечта действительно помогает душе наслаждаться покоем, легкостью единства. Психологи, в своем опьянении реализмом, настаивают на том, что мечта уводит от действительности. Они не понимают, что мечта тклет вокруг мечтателя свои нежные сети, что она является неким связующим веществом, что, если выразиться более кратко, она «поэтизирует» мечтателя — прием это слово во всей его выразительной силе.

В том, кто погружен в свой воображаемый мир, следует признать мощную силу поэтизации, которую мы оцениваем как некий конституирующий момент и которую можно назвать психологической поэтикой, поэтикой Психеи, в которой все силы души обретают единую гармонию.

Мы хотели бы, таким образом, чтобы гармонизирующая и координирующая сила прошла по пути от прилагательного к существительному, и стремились бы сформулировать поэтику поэтической грезы, отметив тем самым, если повторить одно и то же слово, что существительное сейчас достигло тонуса, густоты бытия. Поэтика поэтической грезы! Много, слишком много претензий, поскольку эта поэтика должна дать читателю возможность погрузиться в поэтическое сознание автора.

Без сомнения, в полной мере нам никогда не удастся осуществить это возвращение от поэтического выражения к сознанию его творца, но если мы сможем сделать хотя бы несколько шагов по этому пути, дающему возможность достичь высоких уровней осознания бытия грезовидца, то можно будет считать, что наша Поэтика грезы достигла своей цели.

Теперь кратко наметим, в каком духе были написаны главы этого эссе.

Изучению позитивной Поэтики, которое мы из осторожности, свойственной философу, строим на точных данных, нам хотелось бы предпослать главу более легкую, без сомнения, полную слишком личных впечатлений, о чем и следует сказать в этом Введении. Эту главу мы назвали: «Греза о грезе» и разделили ее на две части: первая — «Грезовидец слов» и вторая — *Animus* и *Anima*¹. В этих двух главах мы развернули довольно смелые и уязвимые, легко оспариваемые идеи, которые, как мы опасаемся, могут оттолкнуть читателя, озадаченного тем, что ему приходится сталкиваться с оазисами праздности и расслабления там, где он рассчитывал найти строго организованную систему идей. Но раз уж речь для нас идет о том, чтобы жить в тумане психики, окутанной мечтой, для нас будет долгом искренности рассказывать обо всех своих грезах, которые нас искушают, о странных грезах, которые приводят в расстройство наши разумные мечты, мы должны будем до конца следовать таким знакомым нам, таким близким путем заблуждения.

Я считаю себя грезотворцем, мечтателем слов, остающихся на бумаге. В какой-то момент мне кажется, что я погружаюсь в чтение; какое-то слово останавливает мое внимание, и мои глаза уже не следят за написанным. Слоги, из которых состоит слово, начинают передвигаться, ударения меняются местами. Слово прощается со своим смыслом и покидает его как излишний груз, тянущий вниз и мешающий мечтать. Слова тут начинают обретать новые смыслы, как если бы они имели право быть юными, и улетают, находя в чаще словарей новых друзей, часто плохих друзей. Сколько самых разных конфликтов приходится разрешить, пока от блуждающей мечты не вернешься к тому смыслу, который дает рассудительный словарь.

Все это приобретает еще большие масштабы, когда я от чтения перехожу к письму. Под пером медленно разворачивается анатомия слогов. Слово живет слог за слогом в страхе перед внутренним пожаром мечты. Как сохранить его в целостности, подчинив привычным обязанностям в намечающейся фразе, фразе, которая, может быть, будет вычеркнута из рукописи? Не множит ли греза пути начатой фразы? Слово — это почка, которая искушает сухой сучок. Как не мечтать, когда пишешь. Это мечтает мое перо. Это чистый лист дает право мечтать. Если бы только можно было писать для одного себя. Как тяжка судьба создателя книг! Нужно кроить и сшивать, прежде чем идея приобретет последовательность. Но раз я пишу книгу о мечте, о грезе, то не пора ли дать волю

¹ «*Animus*» и «*Anima*» — согласно терминологии К.Г.Юнга, архетипы, представляющие соответственно мужскую и женскую части души субъекта.

перу, дать возможность мечте говорить, а еще лучше дать ей мечтать, пока ее записывают.

Я — стоит ли об этом говорить — плохо разбираюсь в лингвистике. Слова в их отдаленном прошлом обретают прошлое моих мечтаний. Для мечтателя, мечтателя слов, они набухают безумием. Впрочем, пусть каждый думает, что он сам «высидел» какое-то особенное, отличающееся от других слово. Тогда самое неожиданное, самое редкое производное слово вылупляется из слова со спящим значением, инертным, подобно значению-ископаемому¹.

Да, в самом деле, слова способны мечтать.

Тем не менее я могу привести лишь один пример фантастичности своих мечтаний в области слов: для каждого слова мужского рода я нахожу соответствующую ему пару женского рода. К прекрасным словам французского языка я возвращаюсь в своих грезах дважды. Безусловно, меня совершенно не удовлетворяет одно изменение окончания. Оно только доказывает, что женский род занимает подчиненное положение. Я счастлив только тогда, когда нахожу форму женского рода, сведенную почти к одному корню, когда нахожу ее в той последней глубине, которая и выявляет женское начало.

К каким раздвоениям может привести разделение на два рода! Но всегда ли мы уверены в том, что правильно произвели это разделение? Какой опыт и какое знание руководило нами в нашем первом выборе? Словарь, как мне кажется, пристрастен в своем отношении к языку, и оказывает предпочтение мужскому роду, часто относясь к женскому как к производному от мужского и занимающему по отношению к нему подчиненное положение.

Обнаруживать в самих словах женские глубины — вот одна из моих грез о свойствах языка.

Если мы обещали себе откровенно признаться во всех этих пустых мечтаниях, то прежде всего потому, что они подготавливают нас к принятию того главного тезиса, который мы хотим отстаивать в настоящем труде. Мечта, греза, столь отличная от сна, который часто отмечен мужской суровостью, представляется нам — теперь уже вне сферы лингвистики — наполненной женской сущностью. Мечтательность,

¹ Мнение Ференци об исследовании происхождения слов может вызвать неодобрение лингвистов. Как один из наиболее тонких психоаналитиков, Ференци утверждает, что этимологические изыскания подобны детским вопросам о том, откуда появляются дети. Ференци ссылается на статью Шпарбера (Imago. 1914) о половой теории языка. Наверное, можно было бы примирить ученых-лингвистов и утонченных психоаналитиков, если поставить психологическую проблему лингвистики родного языка, на котором говорят в настоящее время, того языка, который усваивается в утробе матери. Это тот момент, когда язык начинает развиваться, когда живое существо еще омываемо влажным блаженством материнского лона, когда оно является, как сказал один автор XVI в., «ртутью маленького мира».

в которую мы погружаемся в атмосфере дневного покоя, в состоянии отдыха и умиротворенности, мечтательность, присущая нам от природы, есть сама мощь, сама потенция человека в покое, она представляет одно из женских состояний души, как мужчины, так и женщины. Во второй главе мы попытаемся привести менее субъективные доказательства этого тезиса. Но чтобы родить несколько идей, нужно прежде полюбить химеры. Мы признались в своих химерах. Тот, кто согласится следовать химерическим знакам, кто будет группировать свои мечты в грезы о грезах, может быть, обретет в глубине своих грез великий покой, присущий самой интимной основе женского существа. Он обратится к этому гинекею воспоминаний, которым является вся целостность нашей памяти, потонувшие в глубоком прошлом пласты нашей памяти.

Ко второй главе, характеризующейся большей позитивностью, должны быть, однако, также отнесены все те общие замечания, которые мы сделали относительно первой главы. Мы воспользовались лучшими текстами, предоставленными в наше распоряжение психологами. Но поскольку мы сочетаем эти тексты со своими собственными идеями — грезами, нужно договориться о том, что философ, пользующийся знаниями психологов, сохраняет ответственность за свои собственные aberrации.

Положение женщины в современном мире стало объектом многочисленных исследований. Книги таких авторов, как Симона де Бовуар и Ф.Бэйтендейк, являют собой пример глубокого анализа, касающегося самой сути проблемы¹. Мы ограничиваем свои наблюдения лишь «онирическими ситуациями», пытаюсь несколько уточнить, как мужское и женское — особенно женское — начала определяют наши мечты.

Большую часть своих аргументов мы заимствуем у глубинной психологии. В своих многочисленных трудах К.Г. Юнг показал реальность существования глубокого дуализма человеческой Души. Этот дуализм, согласно Юнгу, находится под двойным знаком *animus* и *anima*. Для него и его учеников, в любой психической деятельности, будь то психическая деятельность мужчины или женщины, можно найти эти то согласующиеся друг с другом, то противоборствующие начала. Мы не будем прослеживать все этапы развития этой темы сущностного дуализма в ее разработке глубинной психологией. Мы только хотим показать, что мечта, в ее наиболее простой, наиболее чистой форме, принадлежит *anima*. Безусловно, любая схематизация рискует исказить реальность, но она помогает определить перспективы. Скажем поэтому, что для нас сны в целом исходят из *animus*, а мечты — из *anima*. Мечтания, лишённые трагедий, событий и исторической связи, дарят нам истинный отдых, отдых

¹ См.: *Beauvoir S. de. Le deuxième sexe.* Gallimard; *Buytendijk F.J.J. La femme. Ses modes d'être, de paraître, d'exister.* Desclée de Brouwer, 1954.

женского бытия. Здесь нам открывается вся сладость жизни. Сладость, медлительность, покой — таков девиз мечты в женском начале. Именно в мечте мы можем найти основные элементы философии отдыха.

К этому полюсу женского начала устремляются те наши мечты, которые приводят нас к нашему детству. Эти мечты, их истоки — в детстве, становятся объектом рассмотрения в нашей третьей главе. Но уже сейчас нам необходимо определить, под каким углом зрения мы изучаем воспоминания детства.

В предыдущих работах мы часто говорили о том, что невозможно заниматься психологией творческого воображения, если не достигнуто точное разграничение понятий воображения и памяти. Если существует область, где это разграничение особенно трудно, то это область детских воспоминаний, область *любимых образов*, хранимых в нашей памяти с самого детства. Эти воспоминания, живущие за счет образа, в качестве образа, становятся в определенные моменты нашей жизни, особенно когда человек уже успокаивается, источником и материалом сложного ряда мечтаний: память погружается в сон, мечта вспоминает. Когда это вспоминающее мечтание становится зерном поэтического произведения, комплекс памяти и воображения обретает сплоченность, в нем возникает множество проявлений и взаимодействий, обманывающих искренность поэта. Точнее, воспоминания счастливого детства высказываются со всей *поэтической искренностью*. Воображение беспрестанно оживляет память, иллюстрирует ее.

Мы попытаемся представить в сжатой форме онтологическую философию детства, выявляющую долговременный характер детских впечатлений. Если говорить об определенных его сторонах, то *детство длится всю жизнь*. Оно возвращается, чтобы оживить целые области взрослой жизни. Прежде всего, детство никогда не покидает своих ночных пристанищ. Ночью в нас просыпается ребенок и бодрствует во время нашего сна. Но и в состоянии бодрствования, когда мечта овладевает нашим прошлым, детство, всегда присутствующее в нас, оказывает на нас свое благотворное действие. Нам нужно жить, оставаясь тем ребенком, которым мы были, и иногда это так прекрасно. Благодаря этому мы сознаем свои корни. От этого укрепляется все древо бытия. Поэты помогают нам обрести в самих себе это живое детство, детство непрекращающееся, длящееся и неизменное.

Уже во Введении мы должны подчеркнуть, что в этой главе о «Грезах, обращенных к детству», мы не ставим целью раскрыть психологию детства. Мы лишь рассматриваем детство как одну из тем своих мечтаний — тему, которую можно обрести в любом возрасте. Мы включены в грезы и размышления об *anima*. Чтобы прояснить драму детства и особенно чтобы показать, что эта драма оставляет следы на всю жизнь, что она способна возрождаться и стремится к возрождению, необходимы

были бы совсем другие исследования. Самый грубый, первозданный гнев пробуждает пласты спящего детства. Иногда в одиночестве этот вытесненный гнев начинает питать планы мести, планы, ведущие к преступлению. Именно здесь созидаются конструкции *animus*. Это совсем не те мечтания, которые присущи *anima*, и чтобы провести их исследования, необходим совсем иной план и порядок, чем наш. Но любой психолог, изучающий воображение драмы, должен иметь в виду детский гнев, подростковое бунтарство. Такой специалист по глубинной психологии, как Пьер Жан Жув, это прекрасно понимал. Составляя предисловие к рассказам, которые он озаглавил «Кровавые истории», поэт в сжатой форме, присущей культуре психоанализа, выразил мысль, что в основе его историй лежат «состояния, пережитые в детстве»¹. Не нашедшие своей реализации душевные драмы порождают произведения, *animus* которых активен, ясновидящ, осторожен и дерзок, сложен. Посвящая себя главной задаче — анализу воображения, мы оставляем в стороне намерения, которые питает *animus*. Наша глава об устремленных в детство грезах лишь вносит свой вклад в метафизику элегического времени. В конце концов, это время наполненной глубоко личным переживанием элегии, время оставляющих свой след сожалений, является психологической реальностью. Именно это время и есть та длительность, которая длится. Наша глава представляет собой, следовательно, некий набросок метафизики незабываемого.

Тем не менее философу очень трудно отстраниться от своих давних мыслительных привычек. Даже когда он пишет книгу, имея для этого достаточно времени, слова, старые слова торопятся предложить ему свои услуги. Так, мы посчитали своим долгом написать главу под несколько педантичным названием: «*Cogito* мечтателя». За 40 лет своей жизни я не раз слышал, что с «*Cogito ergo sum*» Декарта философия начала свой новый путь. С этого должен был начать и я. На уровне рационального познания этот девиз обладает такой ясностью! Но ведь не будет потрясением догматических основ, если мы спросим у мечтателя, уверен ли он в том, что он — именно то существо, которое видит свой сон? Такой вопрос совсем не волновал Декарта. Для него мыслить, желать, любить, мечтать всегда было деятельностью разума. Он, счастливец, был уверен, что именно он и только он чувствует и мыслит. Но мечтатель, подлинный грезовидец, тот, кто путешествует в ночи и совершает безумства, так ли уж он уверен, что он — это он? Что касается нас, то мы в этом сомневаемся. Мы всегда отступали в нерешительности перед анализом ночных снов. Именно так мы пришли к этому несколько обобщенному различию, которое, однако, должно многое прояснить в нашем исследовании. Путешествующий в мире снов не может сформулировать тезис о *cogito*. Ночные сны лишены

¹ Jouve P.-J. Histoires sanglantes. Éd. Gallimard. P. 16.

активного действующего лица. Напротив, мечтатель, погруженный в свои мечты, сохраняет достаточную долю сознания, чтобы сказать: «Это я ткунить своих мечтаний, это именно я счастлив своим воображаемым миром, именно я счастлив этим покоем, в котором я освобожден от тяжелой необходимости думать». Вот то, что мы пытались показать, помогая себе поэтическими образами, в части, озаглавленной: «Cogito мечтателя».

Но мечтатель не абстрагируется в одиночестве *cogito*. Его грезящее *cogito* тут же находит себе, как говорят философы, свой *cogitatum*. В тот же момент мечта обретает свой объект, простой объект, друга и компаньона мечтателя. Естественно, мы берем примеры опоэтизированных воображением объектов именно у поэтов. Пропуская через свою душу всевозможные отражения поэзии, даруемые ему поэтами, «я», погруженное в мечты о своей мечте, обнаруживает в себе не поэта, но поэтизирующее «я».

После этих уплотненно-философских рассуждений мы возвращаемся в последней главе к изучению предельных образов грезы, постоянно искушаемой диалектикой живого субъекта и необъятного мира. Я хотел следовать образам, открывающим и увеличивающим мир. Космические образы иногда настолько величественны, что философы используют их для выражения своих мыслей. Оживляя эти образы, насколько это было в наших силах, мы попытались показать, что они являются в нашем понимании моментами разрядки. Мечта помогает нам обжить мир, обжить радость этого мира. Поэтому мы назвали эту главу: «Греза и Космос». Читатель поймет, что в такой краткой главе невозможно рассмотреть во всем объеме столь обширную проблему. Мы неоднократно затрагивали ее в ходе своих предыдущих исследований, посвященных воображению, но никогда не предпринимали ее детального исследования. Сегодня мы будем вполне удовлетворены, если нам удастся хотя бы поставить ее более четко. Воображаемые миры определяют глубокие связи грез. Это проявляется так ярко, что можно узнать сердце человека, попросив его выразить восхищение при виде грандиозности созерцаемого мира, мира, обретаемого в глубочайших созерцаниях. Подобным образом и психоаналитики, мастера косвенного анализа, нашли бы новые ключи для проникновения вглубь человеческой души, если бы хоть немного занимались космоанализом. Вот пример такого космоанализа, заимствованный у Фромантена.

Когда страсть сильнее всего овладевала им, Доминик приводил Мадлен в то место, которое выбрал уже давно. «Я любил испытывать на Мадлен некоторые скорее физические, чем духовные воздействия, во власти которых так долго был я сам. Я раскрывал перед ней сельские пейзажи, образуемые небольшими пятнами зелени, солнцем и бесконечным морским пространством, пейзажи, которые неизменно приводили меня в глубокое волнение.

Я наблюдал за тем, что и как ее поражало; чем — скудостью или грандиозностью — мог привлечь ее этот грустный и величественный, всегда открытый взгляду горизонт. Насколько мне это позволялось, я расспрашивал у нее обо всех этих деталях, воспринимаемых чисто внешне»¹.

Итак, мне кажется, что перед лицом необозримого пространства человек естественным образом становится искренним. Пейзаж доминирует над убожеством и мимолетностью социальной «конкретики». Какую ценность в таком случае приобрели бы в наших глазах те пейзажи, которые ставили бы перед нашей одинокой душой вопросы, раскрывали бы для нас тот мир, где нам нужно было бы жить, чтобы обрести самих себя! Эти пейзажи нам дарит наше воображение, и они предстают перед нами в том многообразии, которого мы не нашли бы в бесконечных путешествиях. В своем воображении мы создаем миры, где наша жизнь могла бы достигнуть своего полного расцвета, развернуться во всем своем объеме и обрести живое тепло. Поэты увлекают нас в без конца обновляемые космические миры. В эпоху романтизма пейзаж был инструментом прочувствованного повествования. Мы попытались в последней главе своей книги рассмотреть то расширение бытия, которое дают нам космические грезы. Погружаясь в них, мечтатель познает мечту, свободную от ответственности и не требующую доказательств. В конце концов воображать космос — это самый естественный путь для мечты, это ее судьба.

VII

В заключение нашего Введения в нескольких словах скажем о том, где мы, в своем исследовательском одиночестве, при невозможности располагать какими-либо психологическими материалами, где должны мы искать необходимые нам данные. Мы находим их в книгах: вся наша жизнь — чтение.

Чтение представляет собой одно из измерений психики современного человека, измерение, которое преобразует психические явления, уже преобразованные до этого процессом письма. Письменную речь нужно воспринимать как своего рода психическую реальность. Книга всегда с вами, она у вас перед глазами как объект. Она разговаривает с вами с неуклонной властью, какой не проявил бы и сам автор. Необходимо уметь читать то, что написано. Чтобы что-нибудь написать, автор уже произвел какое-то преобразование. Он никогда не *сказал бы вслух* того, что *написал*. Он вошел (то, что он себе этого не разрешает, по сути, не меняет дела) в царство психологии письма.

Образованная, продвинутая психика обретает здесь свою стабильность. Как много говорит нам страница, где Эдгар Кине описывает силу

¹ *Fromentin E. Dominique. P. 179.*

передачи психической энергии Рамаяны. Вальмики обращается к своим ученикам: «Возьмите раскрытую поэму. Она обладает достоинствами и богатством, она полна нежности, когда применяется к трем временным измерениям, но она еще более сладостна, если ей сопутствуют звуки музыкального инструмента или ее исполняют на семи струнах голоса. Восхищенный слух пробуждает в нас любовь, смелость, ужас, тревогу... О, великая поэма, образ, верный истине»¹. Немое чтение, чтение медленное дарует нашему уху все эти созвучия.

Но высшее проявление специфики книги — это то, что она одновременно является реальностью виртуального и виртуальностью реального. Читая роман, мы оказываемся в совсем другой жизни, заставляющей нас страдать, надеяться, сочувствовать, но при этом мы сохраняем сложное ощущение, что наш страх остается в нашей власти, что он не абсолютен. Каждая, внушающая страх и ужас книга учит нас технике овладения нашими страхами, для охваченного страхом человека она является гомеопатическим средством. Но эта гомеопатия оказывается особенно действенной при чтении, сочетающемся с размышлением, проникнутым общим интересом к литературе. Тогда психическая деятельность дробится на два уровня, читатель функционирует в двух планах, и когда он начинает отдавать себе отчет в *эстетике страха*, он приближается к обнаружению его искусственности и надуманности, ведь страх и есть нечто искусственное и надуманное: человек создан, чтобы дышать полной грудью.

И именно в этом проявляется благотворное воздействие поэзии, вершины эстетической радости.

Что мог бы сделать обремененный годами философ, упорствующий в намерении говорить о воображении без помощи поэтов? Некого было бы подвергать тестированию. Он тотчас же потерялся бы в лабиринте тестов и контрtestов, в котором бьется и кружится изучаемый психологом субъект. Но, впрочем, действительно ли в арсенале психологов есть тесты по воображению? Существуют ли такие психологи, которые обладают достаточным воодушевлением, чтобы без конца обновлять объективные средства изучения самого утонченного воображения? Воображение поэтов всегда будет работать быстрее, чем у тех, кто наблюдает за ними.

Как войти в поэтико-сферу нашего времени? Перед нами только что открылась эра свободного воображения. Со всех сторон образы заполняют пространство, переходят из одного мира в другой, призывают ухо и глаз воспринимать множасьщиеся создания воображения. Поэтов становится все больше и больше, больших и маленьких, знаменитых и неизвестных, тех, кого любят, и тех, кто пускает пыль в глаза. Тот, кто

¹ Quinet E. Le génie des religions. L'épopée indienne. P. 143.

живет для поэзии, должен читать все. Сколько раз искры нового образа сверкали со страниц небольшой книги! Когда мы идем навстречу новым образам, в образах старых книг мы способны обнаруживать все цвета радуги. Поэтические возрасты соединяются в живой памяти. Новое пробуждает старое. Старое находит свое возрождение в новом. Нигде поэзия не обретает такого единства, как в проявлениях своего бесконечного разнообразия.

Как много хорошего дают нам новые книги! Я хотел бы, чтобы каждый день с неба падала ко мне целая корзина книг, полных юных образов. Это желание естественно. И эта щедрость так легка, ведь рай там, наверху, на небе — что это, как не огромная библиотека.

Но нужно уметь не только получать, но и воспринимать, нужно «усваивать» — в один голос говорят педагог и специалист по диететике. Для этого, как нам советуют, нельзя читать слишком быстро и проглатывать слишком большие куски. Любую встретившуюся вам трудную задачу, говорят нам, делите на столько частей, чтобы каждую можно было легко решить. Да, лучше прожевывайте, пейте маленькими глотками, смакуйте поэму стих за стихом. Все эти рецепты хороши. Но все они подчиняются следующему принципу: прежде всего необходимо иметь желание есть, пить и читать. Нужно стремиться читать много, читать еще, читать всегда.

Так каждое утро перед горами книг на своем столе я возношу богу чтения свою молитву, молитву жаждущего читателя: «Голод наш насущный даждь нам днесь...»

Глава первая

Грезы о грезе

Грезовидец слов

В глубинах слов
Я заново рождаюсь.

Ален Боске
(Перевод И.Осиновской)

Мой главный оберег: слова.
Анри Боско
(Перевод И.Осиновской)

I

Грезы и мечтания, сны и сновидения, память и отдаленные смутные воспоминания¹ — вот примеры, говорящие о стремлении именовать в женском роде все нежное и обволакивающее, в противовес слишком прямолинейно мужественным обозначениям наших душевных состояний. Это, безусловно, слишком мелкое замечание в глазах философов, говорящих на языке универсальных понятий, слишком мелкое замечание в глазах мыслителей, которые относятся к языку как к простому инструменту, помогающему быстро и с большой точностью выразить все тонкости идей. Но философ-сновидец, философ, покидающий область рефлексии, отдающийся во власть воображения и давно признавшийся самому себе в разладе воображения и интеллекта, как может такой философ, увлеченный своей мечтой в сферу языка, когда для него слова исходят из самой глубины грез, как может такой философ остаться равнодушным к соперничеству мужского и женского, обнаруживаемому в самих первоисточках языка? Уже в роде обозначающих их слов понятия «сон» и «греза», «мечта» предстают как совершенно различные².

Когда мы воспринимаем сон и мечтание как две формы одного и того же ониризма, для нас утрачиваются многие нюансы. Так будем же беречь искры гения нашего языка. Уйдем в его глубины и попытаемся понять женственность мечтания.

В целом — и я попытаюсь убедить в этом благожелательного читателя — сон — мужского рода, а мечта, греза — женского. Используя деление психики на *animus* и *anima* в том виде, в каком это разделение

¹ Почти все эти слова во французском языке женского рода. — *Прим. перев.*

² Во французском языке слово «сон» (*rêve*) — мужского рода, а «греза», «мечта» (*reverie*) — женского. Далее рассуждение Башляра строится на сопоставлении рода слов французского языка. Следует помнить, что род соответствующих слов в русском языке далеко не всегда совпадает с французским. — *Прим. перев.*

представлено в глубинной психологии, мы покажем, что мечта как у мужчин, так и у женщин становится проявлением *anima*. Но прежде необходимо, чтобы с помощью погруженной в слова мечты мы обрели ту глубокую убежденность, которая обеспечивает в любой человеческой психике постоянство женственного.

II

Чтобы наполнить содержанием ядро женственной грезы, доверимся женскому роду слов. Как говорит поэт¹:

В вихрях слов шепот памяти слышен.

(Перевод И.Осиновской)

Греза о своем родном языке, языке, которому научила нас мать, — можно ли погружаться в грезы на каком-либо другом языке, а не на этом, доверчиво склоняющемся к «шепчущей памяти?» — мы считаем необходимым признать преимущество мечты, пользующейся словами женского рода. Женские окончания полны мягкой нежности. Но ею также проникнут и третий слог с конца. Есть слова, в которых женское начало проявляется в каждом слоге. Такие *слова* созданы для *грезы*. Они принадлежат языку *anima*.

Но поскольку в преддверии книги искренность феноменолога должна стать методом, я признаюсь, что, погруженный, как мне казалось, в мысли, я часто в грезах соединял с мужским и женским родами моральные качества, такие как гордость и тщеславие, мужество и страсть. Мне казалось, что мужской и женский род акцентируют противоположности, драматизируют нравственную жизнь. Затем от идей я переходил к названиям, очень часто являющимся предметом моих грез. Мне нравилось сознавать, что на французском языке названия рек большей частью женского рода. Это так естественно! Названия Об, Сена, Мозель, Луара так гармонируют с женским родом. Что же касается мужского рода таких рек, как Рона и Рейн, то для меня это лингвистические монстры. Они несут ледниковые воды. Может быть, женские имена нужны, чтобы выразить уважение к подлинной женственности воды?

Это лишь первый пример моих словесных грез, потому что с тех пор как я стал счастливым обладателем словаря, я проводил за ним многие часы, позволяя соблазнять себя женскому роду слов. Моя мечта следовала за флексиями сладостной нежности. Женский род в слове подчеркивает то счастье, которым для нас является речь. Но здесь еще нужна любовь к медленным созвучиям.

Все это не так просто, как можно себе представить. Есть вещи, обладающие по своей природе такой прочностью и устойчивостью, что мы

¹ *Capien H. Signes. Seghers, 1955.*

перестаем мечтать по поводу их названий. Совсем недавно я сделал для себя открытие, что камин — это дорога, дорога мягкого облака дыма, медленно уходящего к небу¹.

Иногда грамматическое преобразование, придающее женское качество существу, явленному во всем своем великолепии в мужском роде, становится чистым недоразумением. «Le Centaure» — кентавр — это идеальный всадник, который прекрасно знает, что он никогда не будет выбит из седла. Но чем в таком случае может быть «la centauresse»? Что может создать наше воображение по поводу «centauresse»? С большим запозданием моя мечта обрела свое равновесие. Не порывая нить своего воображения, читая «Христианскую ботанику» — словарь растений аббата Миня, я обнаружил, что женский род слова «centaure» — это «centaurée»². Небольшой цветок, но свойства его удивительны, он достоин быть причисленным к тем растениям, целебные свойства которых знал сам врачеватель Хирон — кентавр-сверхчеловек. Не говорил ли Плиний, что василек способствует срастанию тканей и расчлененных частей тела? Вскипятите васильки с кусками мяса и эти куски срастутся и обретут прежнюю целостность. Волшебные слова сами по себе суть лекарства³.

Когда меня берет сомнение, нужно ли признаваться в том, что меня часто посещают такие грезы, я обращаюсь к Нодье, и это возвращает мне уверенность в себе. Как часто Нодье блуждал в своих мечтах среди вещей и слов, отдаваясь счастьем придумывать им названия. «Есть нечто восхитительно сладостное в этих занятиях, исследованиях природного мира, дающих имя каждому существу, мысль — каждому имени, чувство и воспоминание — каждой мысли»⁴. Утонченность соединения имени и вещи, любовь к удачно названным вещам порождают в нас волны женственности. Любить вещи, исходя из их пользы, есть свойство мужского. Эти вещи — участники наших действий, наших активных действий. Но только если мы любим вещи всей душой ради них самих, с медлительной женской грацией — только тогда мы вовлекаемся в лабиринт внутренней Природы вещей. Этим я прощаюсь в духе «женственных мечтаний» со столь привлекательным текстом Ш.Нодье, где он соединяет две стороны своей любви — к словам и вещам, любовь филолога и любовь ботаника.

¹ Игра слов: камин — la cheminée, дорога — le chemin, уходить — cheminer. (*Прим. перев.*)

² La centaurée — василёк (*Прим. перев.*).

³ Нужно снисходительно отнестись к слову «centauresse», поскольку и А.Рембо смог написать: «...горные высоты, где среди обвалов растут серафические васильки (centauresse) («Озарение», «Города»)). Главное — не представлять себе, что они пустились в галоп по равнине.

⁴ Nodier Ch. Souvenirs de jeunesse. P. 18.

Безусловно, простое грамматическое окончание, какое-нибудь немое «е», прибавленное к слову, утвердившемуся в мужском роде, никогда не могло меня удовлетворить в моих размышлениях над словарем и рождало во мне бесконечные грезы о женственном в языке. Мне было необходимо чувствовать слова феминизированными насквозь, бесповоротно обреченными женскому началу. Какое же в таком случае может охватить замешательство, когда, переходя из одного языка в другой, видишь потерянную женственность, или женственность, замаскированную мужскими звуками! Юнг обратил внимание, «что в латинском языке названия деревьев имеют мужские окончания и тем не менее женского рода»¹. Эта дисгармония звуков и рода в какой-то степени объясняет многочисленные андрогинные образы, ассоциирующиеся с сущностью деревьев. Сущность в этом случае входит в противоречие с существительным. Гермафродитизм и Амфибология переплетаются. В конце концов они начинают поддерживать друг друга в грезах грезовидца слов. Сначала мы делаем речевые ошибки, но кончаем тем, что наслаждаемся слиянием противоположностей. Прудон, почти не склонный к мечтаниям и скорый на научные заключения, тут же находит причину того, почему названия деревьев в латинском языке женского рода: «Без сомнения, говорит он, причина тому — их плодоношение»². Но воображение Прудона не дает нам достаточно грез, чтобы помочь перейти от яблока к яблоне и передать дереву женственную сущность яблока.

Сколько порой надо преодолеть препятствий при переходе от одного языка к другому, чтобы принять совершенно немыслимую женственность, вносящую дисгармонию в самые естественные грезы. Многочисленные тексты космического плана, где употребляются на немецком языке слова «солнце» и «луна», мне лично кажутся совершенно непригодными для того, чтобы стать основой моих грез. Причина этого в необычайной инверсии, делающей солнце словом женского рода, а луну — мужского³. Когда грамматические правила языка обязывают прилагательное принимать мужской род, чтобы сочетаться в роде с существительным «луна», у грезовидца-француза создается впечатление, что его лунная греза извращена.

Зато какое счастливое мгновение выпадает читателю, когда при переходе от одного языка к другому завоевывается женственность! Завоеванная женственность способна углубить смысл любого стиха. Так в стихотворении Генриха Гейне поэт рассказывает о мечте одиноко

¹ Jung C.G. *Métamorphoses de l'âme*. P. 371.

² Proudhon P.-J. *Un essai de grammaire générale* // Bergier. *Les éléments primitifs des langues*. Besanson; Paris, 1850. P. 266.

³ Во франц. языке слово «солнце» — мужского рода, а «луна» — женского. (Прим. перев.)

стоящей сосны, дремлющей под снегом и льдом, затерянной в пустынной и бесплодной равнине Севера: «Сосна мечтает о пальме, там, на далеком Востоке, одиноко и молчаливо погруженной в тоску на склоне пылающей скалы»¹. Северная сосна и Южная пальма, одиночество среди снегов и одиночество в знойной пустыне; читатель-француз должен плести свою грезу на основе именно этих антитез. Насколько же более богатыми возможностями обладает в своих грезах читатель-немец поскольку в немецком языке слово «сосна» мужского рода, а «пальма» — женского!² О чем только не мечтает прямая, сильная сосна, затерянная в снегах, когда думает об этом женственном дереве, открытом другим пальмам и прислушивающемся к бризам! Что касается меня, то, ставя в женском роде название этого растения пальмовых прерий, я погружаюсь в бесконечные грезы. Видя своим внутренним взором столько зелени, такое изобилие пальмовых листьев, выходящих из чешуйчатого корсета шероховатого ствола, я представляю себе это прекрасное растение Юга некой растительной сиреной песков.

Подобно тому как в живописи зеленый цвет заставляет «петь» красный, в поэзии слово женского рода может придать грацию существу, в котором сильно мужское начало. В саду Рене Моперена садовник, как нам рассказывают о том, что возможно только в воображаемой жизни, заставлял розы обвиваться вокруг ствола сосны. Так что «старик-дерево мог перебирать зелеными руками розы»³. Кто смог бы нам когда-нибудь подарить образ, где сочетаются сосна и роза? Я признателен романистам, так тонко чувствующим человеческие страсти, за то, что они были так добры, что отдали розы в руки холодного дерева.

Когда инверсии, возникающие при переводе с одного языка на другой, затрагивают прирожденный нам глубинный ониризм, я чувствую, как мои поэтические устремления раскалываются. Появляется желание идти путями мечты дважды, совершенно заново созерцая объект грезы.

В Нюрнберге, перед «почтенным фонтаном Добродетелей» Иоханес Йоргенсен воскликнул: «Твое имя мне кажется таким прекрасным! Слово «фонтан» содержит в себе такую глубину поэзии, всегда сильно волновавшей меня, особенно в немецком варианте «Brunnen», звучание которого, как мне казалось, удлиняло во мне эхом сладостное ощущение отдыха»⁴. Чтобы ощутить наслаждение словами, пережитое датским писателем, нужно было бы знать, какого рода слово «фонтан» на его родном языке. Но уже и без этого нас, французских читателей, страница Йоргенсена приводит в замешательство, тревожит наши

¹ Цит. по: *Béguin A. L'âme romantique et le rêve*. 1^{re} éd. T. I. P. 313.

² На франц. языке слова «сосна» и «пальма» — мужского рода. (*Прим. перев.*)

³ *Goncourt E., Goncourt J. Renée Maupérin*. Éd. 1879. P. 101.

⁴ *Joergensen J. Le livre de route*. 1916. P. 12.

грезы. Возможно ли, что существуют языки, где слово «фонтан» — мужского рода¹. Слово «Brunnen» вдруг погружает меня в самые темные и фантастические грезы, как если бы мир внезапно изменил свою природу. Но пойдя в своих грезах немного дальше, пойдя по иному пути, я в конце концов пришел к тому, что «Brunnen» заговорил со мной. Я отчетливо услышал, что шум этого «Brunnen» обладает большей глубиной, чем шум фонтана. Он низвергается, шумит и гремит не так тихо, как фонтаны моей страны. «Brunnen» — «Fontaine» — два исходных звучания для обозначения чистой свежей воды. И, однако, для того, кто привык грезить в словах, эти два звучания совершенно различны. Различие родов изменяет пути грезы. Вся греза совершенно меняет свой *род*. Но пускаться в плавание в мир воображения чужого языка есть без сомнения дьявольское искушение. Я должен оставаться верным своему фонтану.

Что касается перемещений при переходе от одного языка к другому значений мужского и женского рода, то лингвисты, безусловно, дают достаточно объяснений такой аномалии. И я, конечно, многому бы научился у специалистов по грамматике. Однако выразим удивление по поводу того, что столько лингвистов не усматривают здесь никакой проблемы, считая принадлежность к мужскому или женскому роду определяемой случаем. Очевидно, здесь нельзя обнаружить никакой действительной причины, если ограничиться поисками разумных, подсказанных нам исключительно рассудком, оснований. Здесь мы, очевидно, будем нуждаться в онирическом исследовании. Симона де Бовуар высказывает очевидное разочарование этой неспособностью удивляться, которую проявляют филологи-эрудиты. Она пишет: «Относительно проблемы рода слов филология хранит молчание и тайну. Все лингвисты единодушны в своем признании случайности деления на роды. Однако во французском языке большинство абстрактных понятий — женского рода: красота, верность и т.д.»². Это «и так далее» несколько сокращает доказательство. Но в нашем тексте обозначается важная проблема женственности слов. Женщина есть идеал человеческой природы и «такой идеал, который мужчина полагает перед собой как свое Инобытие, он феминизирует этот идеал, потому что женщина — существо, чувствительное к изменению, и именно поэтому почти все аллегории, как в языке, так и в иконографии, — это женщины».

В нашей научной культуре словам так часто даются все новые и новые определения; каждое сопровождается в словарях столькими уточнениями, что они поистине становятся инструментами нашей мысли. Они теряют свою силу внутреннего ониризма. Чтобы вернуться

¹ Немецкое слово «Der Brunnen» — мужского рода, французское «la fontaine» — женского. (Прим. перев.)

² Beauvoir S. de. Le deuxième sexe. Т. I. Р. 286.

к этому ониризму, связанному с именами, нужно было бы провести исследование тех имен, которые еще грезят, этих «детей ночи». Как раз изучая философию Гераклита, Клеманс Рамну проводит интересное исследование, которое расшифровывается в подзаголовке ее книги: «В поисках «человека среди вещей и слов»»¹. Слова, служащие названиями таких значительных явлений как ночь и день, сон и смерть, небо и земля², наполняются смыслом только определяясь как пары. Одна пара доминирует над другой, одна порождает другую. Вся космология предстает как космология в словах. И создавая из космологических явлений богов, человек искажает смысл. Но при более пристальном рассмотрении, а именно таков подход некоторых современных историков, в том числе подход Клеманс Рамну, эта проблема оказывается не такой уж простой. Действительно, как только какая-либо сущность этого мира обретает силу, она специфицируется либо как мужская, либо как женская. Всякая энергия обладает полом. Она может быть и бисексуальной, но не может быть нейтральной или, по крайней мере, не может долго оставаться нейтральной. Когда возникает космологическое триединство, его следует обозначать как 1+2, таков хаос, из которого возникают Эреб и Никс.

Значения, эволюционирующие от человеческого к божественному, от осязаемых фактов к грезам, придают словам некоторую насыщенность смыслом.

Но с того момента, как мы начинаем понимать, что любая энергетическая сила сопровождается обертоном пола, для нас становится совершенно естественным вслушиваться в слова, обладающие повышенной значимостью, слова, обладающие энергетической силой. В индустриальную эпоху нашей цивилизации мы оказались во власти объектов. Каждый объект является представителем массы других объектов. Каким же образом объект может обладать «энергетической силой», если он не имеет индивидуальности? Но обратимся назад, в отдаленное прошлое объектов. Возвратимся к нашим грезам, созерцая знакомый нам объект. Затем, когда мы захотим понять, как мог объект обрести свое имя, углубимся в свои грезы, углубимся настолько, чтобы забыться и потеряться в них. Пребывая в грезах между вещью и именем, в непритязательном мире знакомых явлений, как делает это Клеманс Рамну, в гераклитовой тьме во имя величия человеческой судьбы, мы обнаруживаем вещь, скромную маленькую вещь, которая начинает играть свою роль в мире, — в мире, который грезит как в большом, так и в малом. Греза сакрализует свой объект. От привычного и любимого до сакрального и личного один шаг. Объект — это, скорее, амулет, он помогает нам и ох-

¹ *Ramnoux C. Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots. Paris, 1959.*

² Во французском языке слова «ночь», «смерть», «земля» — женского рода, «день», «небо» — мужского рода. (*Прим. перев.*)

раняет нас в этой жизни. Его помощь носит материнский или отцовский характер. Любой амулет обладает сексуальной определенностью, и его название не имеет права ошибаться в том, какого он рода.

В любом случае, поскольку сами мы недостаточно продвинуты в области лингвистических проблем, в этой книге, ставшей плодом досуга и отдыха, мы не претендуем на то, чтобы просвещать читателя. Грезить, грезить не сдерживаясь, действительно погружаясь в мечту без цензуры, невозможно, опираясь на знания. В настоящей главе у меня нет иной цели, как только представить свою позицию — свою личную позицию — позицию грезовидца слов.

III

Но действительно ли лингвистические объяснения могли бы углубить нашу грезу? Наша греза была бы скорее вызвана к жизни какой-нибудь странной, даже авантюристической гипотезой, чем научными доказательствами. Как не найти забавным двойной империализм, каким Бернарден де Сен-Пьер, наделяет именование? Этот великий грезовидец говорил: «Было бы любопытно исследовать, могут ли женщины давать вещам, служащим соответственно нуждам каждого пола, имена мужского рода, а мужчины — имена женского рода, и можно ли утверждать, что первые потому имеют *мужской* род, что выражают силу и мощь, а вторые имеют *женский* род потому, что говорят о грации и обаянии.

Бешерель, который в своем словаре в статье под названием «род» цитирует без ссылки Бернардена де Сен-Пьера, в отношении этого лексикографического вопроса проявляет достаточную уравновешенность. Как и многие другие, он не видит в этом проблемы, утверждая, что для неодушевленных предметов распределение их на мужской и женский род является произвольным. Но так ли просто, если только мы способны грезить, определить, где кончается царство одушевленного?

А если определяющим моментом является одушевленность, то не следует ли сделать доминирующими самые одушевленные из всех существ, мужчину и женщину, которые и оказываются принципами персонализации? Для Шеллинга любые оппозиции почти естественным образом переходили в оппозицию женского и мужского. «Не является ли любое наименование тем самым уже персонификацией? А поскольку все языки отмечают разницей родов те объекты, которые предполагают *оппозиции*, поскольку мы говорим, например, небо и земля...¹, не приближаемся ли мы к тому, чтобы выражать духовные понятия через женские и мужские божества?» Эти слова мы читаем во «Введении в философию мифологии». Здесь говорится об имеющей

¹ Башляр цитирует французский перевод Шеллинга, в котором слово «небо» (*le ciel*) мужского рода, а слово «земля» (*la terre*) — женского. — *Прим. перев.*

продолжительную историю судьбе оппозиции рода, которая, минуя человека, проходит от вещей к божествам. И исходя из этого, Шеллинг добавляет: «Мы испытываем большое искушение утверждать, что сам язык является лишенной жизнеспособности мифологией, так сказать, обескровленной мифологией, и что он только в чрезвычайно абстрактном и формальном состоянии сохранил все то, чем мифология обладает во всей своей конкретности»¹. То, что великий философ заходит так далеко, оправдывает, может быть, грезовидца слов, который в своих грезах придает стертые оппозиции некоторую «жизненную силу».

Прудон говорит, что «у всех видов животных самка — обычно существо меньших размеров, более слабое, более нежной конституции: совершенно естественно обозначать этот пол характеризующими его признаками, поэтому имя удлиняется особого рода окончанием, выражающим такие понятия, как мягкость, слабость, маленький размер. Это можно сравнить с живописью по аналогии, и женский род определяет в слове прежде всего то, что мы называем *диминютивом*, то, что имеет уменьшительный смысл. Во всех языках окончание женского рода более мягко, более нежно, если можно так сказать, чем окончание мужского»².

Эта ссылка на уменьшительное значение в слове останавливает наше воображение в нерешительности. Складывается впечатление, что воображение Прудона никогда не пробуждала красота того, что становится маленьким. Но то замечание, которое он сделал относительно нежного звучания слов женского рода, не может не отразиться в грезах мечтателя о словах³.

Однако одним употреблением кодифицированных слогов может быть сказано еще не все. Иногда для выражения всех психологических тонкостей большому писателю удается создать или вызвать к жизни «дублеты» по теме рода и найти точно определенное место для слова мужского рода и прекрасно с ним сочетающегося слова женского рода. Например, когда блуждающие огоньки, существа с совершенно неопределенным полом, должны пленять мужчин и женщин, в зависимости от того, какого пола их жертва, они становятся — «огнетками» или «огоньцами».

Бойся огоньцов, девчонка!

¹ Schelling F.W. Introduction à la philosophie de la mythologie / Trad. S. Jankélévitch. Aubier, 1945. Т. I. P. 62.

² Proudhon P.-J. Un essai de grammaire général. P. 265.

³ Но какой конфликт вспыхивает в семье слов, когда слово мужского рода оказывается более коротким, чем слово женского, когда «cruche» (кувшин) больше, чем «cruchon» (кувшинчик)!

Какой музыкой звучит этот призыв для того, кто всей душой любит слова.

В страшных рассказах черные вороны, чтобы больше пугать мужчин или женщин, превращаются в «воронье»².

Любые конфликты и притяжения в человеческой психике уточняются и акцентируются, когда к наиболее устойчивым противоречиям и наименее определенным отношениям добавляются оттенки, создающие мужскую или женскую природу слова. Какой ущерб должны нести языки, потерявшие вследствие одряхления грамматики первоначальные истины рода! И какое удовольствие пользоваться французским языком — языком, полным страсти, не пожелавшим сохранить средний («нейтральный») род, род, который никогда не выбирает, а ведь так приятно увеличивать возможности выбора!

Приведем пример этой радости выбора, этой радости сочетания мужского и женского рода. Мечтание, погружающее нас в слова, придает чрезвычайную остроту поэтическим грезам. Нам кажется, что для стилистики было бы интересно расширить методы изучения за счет систематического исследования соотношения слов мужского и женского рода. Но в этой области одной статистики было бы недостаточно. Необходимо определить «вес», измерить силу предпочтений. Чтобы подготовиться к этим замерам чувств, производимым над словарем какого-либо автора, может быть, нужно — я смущаюсь, давая этот совет, — согласиться стать на несколько часов, которые мы посвящаем отдыху, грезовидцем слов.

Однако если я испытываю колебания относительно метода, то доверия к тем образам, которые порождаются поэтами, у меня гораздо больше.

IV

Для начала вот пример союза слов мужского и женского рода.

Славный священник Жан Перрен, ведь он поэт, мечтает,

Чтоб свадьбу справили заря и свет луны³.

(Перевод И.Осиновской)

Такое пожелание никогда не сорвется с языка английского пастора, обреченного мечтать на языке, лишенном разделения на роды. В честь этого воспетого поэтом брака звенят изо всех сил все колокольчики

¹ См.: *George Sand. Légendes rustiques*. P. 133.

² Там же. P. 147.

³ *Perrin J. La colline d'ivoire*. P. 28.

выюнков, растущих в приходе Фаремутье — и тех, что висят на изгородях, и тех, что тянутся по ветвям кустарника.

Второй пример будет совсем иного плана. Он раскроет для нас в вещах царство женственного. Мы позаимствуем его из рассказа Рашильд. Это рассказ для юношества. Она, должно быть, писала его одновременно с «Господином Венерой». Рашильд рассказывает в нем о нашествии цветов, вернувших жизнь Тосканской равнине, опустошенной чумой. Роза в этом случае — это полная энергии, побеждающая, доминирующая женственность: «Розы, чьи пышущие жаром головки и пламенеющие лепестки лижут нетленность мрамора»¹. Другие розы, «вьющегося вида», атаковали колокольню. Выпуская «лес своих жестких колючек», эта роза вьется вдоль веревки, заставляя ее колебаться под тяжестью своих молодых головок. И когда под этой тяжестью веревка натягивается, слышится звон. «Розы бьют в колокол. С пожаром влюбленного неба сливается жар их возбуждающего страсть аромата». Тогда «армия цветов отвечает на призыв своей королевы» — пусть жизнь цветов победит жизнь обреченную. Растения с мужскими названиями следуют общему порыву, но в несколько менее горячем ритме: «Жимолость с дланевидным пестиком выступает как на когтистых лапках... Пырей, плаун, резеда, зеленый и серый плембс... пестреют огромным ковром, поверх которого несется авангард длеповилики, вздымающей кубки, из которых струится голубой хмель»².

Как мы видим, в этом тексте слова мужского и женского рода прошли тщательный отбор и обладают тонкими нюансами сравнений. Если продолжить едва начатый нами анализ текста с учетом рода слов, то легко найти массу других примеров.

То, как роза лижет мрамор, психоаналитики легко могли бы развернуть в целую историю. Но извлекая из какой-либо страницы поэтического текста слишком далеко идущие выводы, они лишат нас радости говорить. Они поймают нас на слове, срывающемся у нас с языка. Анализ литературного текста через род слов — геносанализ — связан с такими моментами и ценностями, которые показались бы достаточно поверхностными психологам, психоаналитикам и мыслителям. Но нам этот анализ представляется одной из линий исследования (существуют, конечно, и другие), цель которых — упорядочить самые простые радости слова.

Как бы то ни было, подошьем страницу из текста Рашильд к делу о сверхженственности. И чтобы избежать недоразумений, напомним,

¹ *Rachilde*. Contes et nouvelles. Suivis de Théâtre // Mercure de France. 1900. P. 54–55. Новелла называется «Le Mortis»; она посвящена Альфреду Жарри, которого Рашильд назовет суперменом от литературы (См.: Jarry, ou le Surmâle de lettres. Ed. Grasset, 1928).

² *Rachilde*. Contes et nouvelles. P. 56.

что в 1927 г. она опубликовала книгу под названием «Почему я не стала феминисткой».

Добавим, наконец, опираясь на уже приведенные примеры, что страницы, отмеченные преимущественно каким-либо одним грамматическим родом или характеризующиеся преобладанием тонкого равновесия двух родов — мужского и женского, теряют часть своего обаяния, если переводятся на язык, лишенный разделения слов на роды. Мы повторяем это замечание в связи с очень характерным в этом отношении текстом. Но мы не забудем его. Оно останется полемическим аргументом, рассчитанным на то, чтобы вызвать доверие к нашим читательским грезам.

Будем же, подобно истинным гурманам, читать те тексты, которые могут предложить пищу для нашей творческой магии.

Можно ли вжиться в воспоминания подростка, ждущего, чтобы его полюбили, не забыв, что «луг» (*la prairie*) и «заря» (*l'aube*) — слова женского рода: «Зардевшись над бледным лугом, заря обольщала *большие*, стыдливые *маки*»¹.

Мак — редкий пример цветка мужского рода, не способного удерживать свои лепестки, опадающие от ничтожного ветерка и пассивно, без энергии отстаивающего мужественный красный цвет своего имени.

Но слова, каждое соответственно своему темпераменту, «ухаживают» друг за другом; так в стихах поэта бледная заря шаловливо пристает к красному маку.

В других поэтических текстах Сен-Жоржа-де-Буэльз любовь зари и мака не проникнута такой нежностью, она более груба и прямолинейна. «Заря грохочет в громе маков»². Что касается любимой поэта, нежной Клариссы, то «огромные маки внушают ей ужас»³. Настанет день, когда поэт, переходя от детства к более мужественному возрасту, напишет: «Я собираю огромные маки, и меня больше не воспламеняет их прикосновение»⁴. Мужской огонь маков утратил излишнюю стыдливость. Так, есть цветы, которые сопровождают нас всю жизнь, они меняются вместе со стихами. Куда девались полевые добродетели маков прошлых времен? У грезовидца слов слово «мак» вызывает смех⁵. В его звучании слишком много шума. Очень трудно сделать такое слово зародышем грез, по которой приятно плыть. Более искусным можно было бы назвать мечтателя, который нашел бы маку соответствие в женском роде, — соответствие, приводящее в движение наши грезы. Маргаритка — слово, лишенное поэзии, — не

¹ *Saint-Georges-de-Bouhélier*. L'hiver en méditation // *Mercur* de France. 1896. P. 46.

² *Ibid.* P. 47.

³ *Ibid.* P. 29.

⁴ *Ibid.* P. 53.

⁵ Слово «мак» по-французски «*Coquelicot*» — произносится «Коклик». — *Прим. перев.*

может стать таким соответствием. Чтобы составлять поэтические букеты, нужно обладать изрядным гением.

Нам доставит большее удовольствие представлять в грезах букеты, которые Феликс из романа «Лилия долины» составляет для госпожи Морсоф. Помимо букетов цветов Бальзак описывает нам букеты слов, или букеты слогов. Исследователь происхождения слов видит их гармонию в равновесии между словами мужского и женского рода. Вот «стоят, подняв головки, бенгальские розы; их окружают, теснят, опутывают со всех сторон рваные кружева луговых трав, султаны хвощей, метелки ковыля, зонтики дикого кервеля, щитки тысячелистника...»¹. Женственные цветы окружены мужским орнаментом и наоборот. Мы не можем отказаться от мысли, что писатель стремится к этому равновесию. Такие *литературные* букеты, может быть, *видит* ботаник, но такой читатель, как Бальзак, тонко чувствующий мужское и женское начала в словах, их *слышит*. Целые страницы заполнены цветами звуков: «Представьте себе вокруг широкого горлышка фарфоровой вазы густую кайму белых цветов, растущих в виноградниках Турени; их кисти смутно напоминают желанные формы женского тела, склоненного в позе рабыни. Над этим бордюром возникают ползучие стебли выюнка, усыпанные белыми колокольчиками, тоненькие веточки розового стальника, узорчатые папоротники и молодые побеги дуба с сочными ярко-зелеными листьями; они смиренно никнут, как плакучие ивы, и робко молят о чем-то, как верующие в храме»². Умеющему верить словам психологу, может быть, удастся проникнуть в прочувствованную композицию подобных букетов. Каждый цветок в них становится признанием — скрытым или явным, обдуманым или невольным. Порой цветок говорит нам о бунте, о покорности, иногда о печали или надежде. И какая возникает сопричастность любви, нашедшей свое выражение в написанных на бумаге строчках, если мы, простые читатели, вообразим себя за рабочим столом романиста! Не говорил ли сам Бальзак, что все цветочные украшения, рассыпанные по его страницам, — это «цветы из чернильницы»? На тех страницах, где роман останавливает свое течение и начинают составляться букеты, Бальзак становится грезовидцем слов. Букеты из цветов — это букеты из их названий.

Если в каком-либо тексте отсутствуют слова женского рода, то его стиль приобретает черты тяжеловесности и абстрактности. Чуткое ухо поэта не может ошибиться. Так Клодель дает нам почувствовать монотонность безбрачных созвучий флоберовского текста: «В нем преобладают окончания мужского рода, заключая каждое движение притупленным и жестким толчком, лишенным какой бы то ни было

¹ Бальзак О. Лилия долины // Бальзак О. Собр. соч. В 28-ми т. Т. 10. М., 1997. С. 256.

² Там же. С. 256.

эластичности и отзвуков. Основной недостаток французского языка, заключающийся во все более ускоренном движении, в стремлении лететь сломя голову к последнему слогу, не смягчен здесь никаким искусством. Может показаться, что автору неведома воздушность слов женского рода, окрыленность вводного предложения, которое отнюдь не отяжеляет фразу, но, наоборот, облегчает ее и позволяет ей коснуться земли только тогда, когда весь ее смысл оказывается исчерпанным»¹. А в следующем замечании, которое должно привлечь внимание стилистов, Клодель показывает, как фраза начинает вибрировать, когда включает в себя проникнутое женским началом вводное предложение.

Предположим, говорит он, что Паскаль написал бы: «Человек — это всего лишь тростник». В этом случае голос не обрел бы надежной опоры и наш разум томился бы тягостной незаконченностью. Но он написал:

«Человек — это всего лишь тростник, *самое слабое создание Природы*, но это тростник мыслящий» — и вся фраза начинает вибрировать во всей своей великолепной полноте.

В другом месте Клодель добавляет: «Было бы несправедливо забывать, что иногда Флобер достигает некоторых успехов. Например во фразе «А я, сидя на последней ветке, я освещал своим лицом летнюю ночь»²».

V

Если имеешь склонность предаваться подобным грезам о словах, то очень утешительно, читая, встретить родственную душу, собрата по химерам. Недавно я перелистывал страницы книги одного поэта, который в расцвете сил обладал большей отвагой, чем я. И когда какое-нибудь значимое слово по своей собственной сути принималось грезить, он ставил его, нимало не сообразуясь с обычным употреблением, в женском роде. Для Эдмона Жийера таким словом, существенную женственность которого он мечтает прочувствовать, является прежде всего слово «silence» — «тишина»³. По его мнению, достоинства тишины «имеют

¹ *Claudel P. Positions et propositions // Mercure de France. T. 1. P. 78.*

² Специалист по грамматике Ф. Бургграф заканчивает главу о роде следующим замечанием о благозвучии языка со словами разных родов: «Разнообразие окончаний, указывающих на род, — отмечает Кур де Жеблен, — делает речь чрезвычайно гармоничной. Благодаря этому разнообразию она утрачивает однообразие и монотонность. Эти окончания отличаются друг от друга по силе и мягкости, в результате чего речь организуется как сочетание мягких звуков и звуков, наполненных силой, что и придает ей чрезвычайную привлекательность (*Burggraff F. Principes de grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments du langage. Liège, 1863. P. 230*).

³ «Le silence» — «тишина», во французском языке это слово — мужского рода. — *Прим. перев.*

чисто женскую природу. Нужно дать возможность языку проникнуть в него до самой материи Слова... Меня заставляет страдать, говорит поэт, необходимость ставить перед словом «silence» артикль, грамматически определяющий его принадлежность к мужскому роду»¹.

Вполне возможно, что слово «silence» обрело свою мужественную суровость, поскольку его употребляли в повелительном наклонении. «Тихо!» — говорит учитель, который хочет, чтобы его слушали, положив руки на парту. Но когда тишина приносит покой одинокой душе, мы чувствуем что она подготавливает атмосферу для обретающей отдохновение *женской* сущности.

Психологическому анализу мешает опыт повседневной жизни. Слишком легко охарактеризовать слово «silence» как полное враждебности, недовольства и злобы отступление. Поэт приглашает нас к мечтанию, выходящему за пределы этих психологических конфликтов, раздирающих души, не умеющие мечтать.

Все прекрасно знают: необходимо преодолеть некий барьер, чтобы победить в себе психолога, чтобы проникнуть в область, которая не ведет за собой наблюдения, в область, где мы уже внутренне не раздваиваемся на наблюдателя и объект наблюдения. И тогда грезовидец полностью растворяется в своей мечте. Его мечта — это жизнь, проникнутая молчанием и тишиной. Именно этот молчаливый покой и хочет передать поэт.

Счастлив тот, кто это познал, счастлив, кто может вспомнить себя участником этих молчаливых бдений, где само молчание становится знаком общения душ!

С какой нежностью, вспоминая эти часы, писал о них Франсис Жамм:

Я говорил «молчи», хоть слов ты не роняла.

(Перевод И.Осиновской)

Так раскрывается греза без плана, греза без прошлого, греза, проникнутая сиюминутным общением душ в тишине и покое женственного.

Как и «silence», слово — «espace» — «пространство»² для Эдмона Жийяра также окутано женственной грезой: «Мое перо, — говорит он, — натывается на артикль, перекрывающий доступ к пространству, полю существенно женственной природы. Обращение этой природы пространства в мужскую ущемляет его плодородность. Мое молчание женственно, ведь оно сродни природе пространства».

¹ Gilliard E. Hymne terrestre. Seghers, 1958. P. 97–98.

² Во французском языке это слово — также мужского рода. — *Прим. перев.*

Дважды потрясая основы рутинной грамматики, Эдмон Жийяр обретает двойную женственность тишины и пространства, и женственность одной является продолжением женственности другого.

Желая как можно надежнее укрыть тишину покровом женственности, поэт стремится к тому, чтобы пространство стало «une Outre»¹. Он прикладывает ухо к отверстию, ведущему по ту сторону, чтобы тишина позволила ему услышать гул женственного. Он пишет: «Мое «Outre» — это огромное отверстие, через которое я вслушиваюсь». Из этого вслушивания рождаются голоса, возникающие из чисто женской плодотворности тишины и пространства, молчаливого покоя протяженности.

Заглавие поэтических размышлений Эдмона Жийяра «Revenance de l'Outre» — «Пришествие того, что Сверх»² — это триумф женственного.

Психоаналитик спешит тотчас же повесить на такие стихи ярлык: «Возвращение к матери». Но подспудная работа слов не может быть раскрыта столь общим определением. Если речь идет просто о «возвращении к матери», то как можно объяснить грезу, стремящуюся трансформировать родной язык? Или объяснить, как столь отдаленные импульсы, истоком которых является привязанность к матери, могут обретать такую высокую конструктивность в поэтическом языке?

Психология глубоко лежащих импульсов не должна перегружать психологию человека в его непосредственном и сиюминутном проявлении, человека, реализующего себя в своей речи, живущего в своей речи. Какими бы ни были отдаленные истоки поэтических грез, они рождаются из живой энергии языка. Сам процесс выражения активно реагирует на выраженные эмоции. Психоаналитик, отделивающийся простой отсылкой (возвращение к матери), отсылкой на тайны, которые лишь множатся, обретая свое выражение, не может помочь нам жить жизнью языка, жизнью говорящей, живущей в оттенках и благодаря им. Необходимо как можно больше грезить, грезить в самой жизни языка, чтобы почувствовать, как человек, следуя выражению Прудона, может «насыщать свою речь половой дифференциацией»³.

¹ Une Outre — сверх, помимо, кроме, по ту сторону, далее, за; во французском языке это слово женского рода. (Прим. перев.)

² Не режет ли слух, когда великий писатель ставит слово «outré» в мужском роде? Разве не говорит Вольтер: «Господи, мой базилик не едят, я положил его в небольшой бурдюк из тонкой кожи»⁴ (Poitevin M.P. La grammaire, les écrivains et les typographes modernes. Sacographie et cacologie historiques. P. 19).

⁴ Слово «outré» употребляется здесь в мужском роде, но в другом значении: «бурдюк». — Прим. перев.

³ Proudhon P.-J. Un essai de grammaire général. P. 265.

В старой статье, перепечатанной в «Красном квадрате»¹, Эдмон Жийяр делится теми радостями и горестями, которые выпали ему как строителю, ремесленнику языка. «Если бы я был более уверен в своем ремесле, — пишет он, — с какой бы гордостью я написал на своей вывеске: «Здесь производится очистка слов»... Выскабливание слов, их очистка — трудное, но необходимое ремесло».

Что касается меня, то в счастливые утренние часы при помощи поэтических текстов я люблю делать небольшую разборку самых близких моей душе слов. При этом я испытываю радость двух видов. Я представляю себе, что слова получают некоторое удовольствие, когда мы соединяем один род с другим, и что участвуя в литературных хитросплетениях, они переживают что-то вроде соперничества. Чем лучше закрыть свое жилище — калиткой или дверью? Сколько «психологических» нюансов между приветливой дверью и суровой калиткой². Каким образом слова, принадлежащие к разным родам, могут быть синонимами? Нужно совсем не любить ни слова, ни творчество, чтобы считать естественной их синонимичность.

Подобно тому как баснописец рассказал нам, о чем беседовали городская и полевая крысы, мне хотелось заставить поговорить дружелюбную лампу и глупую люстру, этого Триссотена салонных огней. Вещи глядят на мир, разговаривают между собой, думал Эстонье, заставляя их, как кумушек, рассказывать о драмах обитателей дома. Насколько живее и проникновеннее был бы разговор вещей и предметов, если бы «каждый мог найти свою пару». Ведь вещи тоже любят друг друга. Как и все живое, они «созданы мужчинами и женщинами».

Итак, в своих бесконечных грезах я пробуждал к жизни матримониальные свойства своего словаря. Иногда в мечтах, проникнутых плебейским духом, я соединял сундучок и миску. Меня пленяли все близкие синонимы, переходящие из мужского рода в женский, я не переставал ими грезить. Все мои мечтания двоились. Все слова, относившиеся к вещам, миру, чувствам, чудовищам, отправлялись искать, одни — своих подруг, другие — своих любимых: стекло и зеркало, верные часы и точный хронометр, листок дерева и страница книги, лес и роща, облако и туча, змея и дракон, лютия и лира, рыдания и слезы...³

Иногда, устав от этих колебаний и переходов от мужского рода к женскому, я искал прибежища в каком-нибудь одном слове, в слове, которое я начинал любить само по себе. Покоиться в самом сердце

¹ Статью Жийяра см.: «Carré rouge». 1958. Decembre.

² Слово «huis» — «калитка» — мужского рода, а «porte» — «дверь» — женского. — *Прим. перев.*

³ Все перечисленные пары слов во французском языке — пары слов женского и мужского рода. (*Прим. перев.*)

слова, проникать в самую сердцевину, клетку слова, чувствовать, что слово — это зерно жизни, что оно — разгорающаяся заря... Поэт выразил все это в одной строке:

Зарей бывает слово и ласковым приютом ¹.

(Перевод И.Осиновской)

А потому, какое удовольствие от чтения, какое наслаждение для слуха испытываешь, когда, читая Мистраль, видишь, что этот провансальский поэт ставит слово «berceau» в женском роде².

Это — восхитительная история, если ее передать во всей привлекательности сопутствующих ей обстоятельств. Чтобы сорвать цветы, Мистраль, которому было тогда четыре года, прыгнул в пруд. Его мать вытащила его и одела в сухую одежду. Но цветы, растущие на пруду, были так прекрасны, что ребенок, охваченный желанием сорвать их, прыгнул еще раз. Поскольку будничной одежды больше не было, его одели в праздничное платье. Но несмотря на это нарядное платье, искушение было настолько сильнее всех запретов, что мальчик вернулся к пруду и снова прыгнул в воду. «Моя добрая матушка вытерла меня своим передником, — говорит Мистраль, — чтобы избежать детских страхов, она заставила меня выпить ложку глистогонного и уложила меня в колыбель, где я мог вволю наплакаться и немного погода уснул»³.

Чтобы почувствовать всю нежность, которая сосредоточена в слове, дающем утешение и помогающем уснуть, нужно прочесть всю эту переданную мной историю. «Dans ma berce»⁴. «В моей колыбели», — говорит Мистраль. Какой глубокий сон обретает в колыбели детство!

В колыбели к нам приходит настоящий сон, ведь мы спим, объятые дыханием женственности.

VII

Один из самых выдающихся тружеников слова однажды сделал следующее замечание: «Вы вероятно замечали тот удивительный факт, что слово, смысл которого вам совершенно ясен, когда вы его слышите или употребляете в повседневном языке, и которое не создает никаких затруднений для понимания, в потоке обычной речи, — такое слово чудесным образом вдруг становится препятствием для понимания, оно оказывает странное сопротивление, не поддается никаким нашим усилиям найти для него точное определение, как только вы извлечете его из употребле-

¹ *Vanderhammen E.* La porte sans memoire. P. 33.

² «Le berceau» — «колыбель» — мужского рода. — *Прим. перев.*

³ *Mistral F.* Mémoires et récits. Plon. P. 19.

⁴ Повинуясь своей фантазии, автор употребляет слово «berce» («berceau») в женском роде. — *Прим. перев.*

ния, чтобы изучить его отдельно, как только вы начнете углубляться в его смысл, лишив его непосредственно осуществляющейся функции»¹.

Слова, которые Валери взял в качестве примера, — это два слова, издавна выражающие чрезвычайно важные понятия: «время» и «жизнь». Изъятые из обращения, они тотчас же превращаются в загадку. Но и для слов, не обладающих такой подчеркнутой значимостью, наблюдение Валери раскрывает всю свою психологическую проницательность. Так самые простые слова — просто слова — пребывают под покровом грезы. Валери может с полным правом сказать, «что мы понимаем друг друга только благодаря скорости потока слов»².

Греза, неторопливая греза, раскрывает глубины в неподвижности слова. Через грезы, как нам кажется, мы раскрываем в слове действие, дающее имя.

Слова быть названными грезят, —

(Перевод И.Осиновской)

пишет поэт³, они хотят, чтобы, грезя, мы давали им имена — просто давали, не копаясь в этимологических глубинах. В своем непосредственном бытии слова, сосредоточивая в себе грезы, становятся реальностями. Какой грезовидец мог бы перестать мечтать, читая эти две строки Луи Эмье:

Во тьме блуждает слово
И треплет парус штор⁴.

(Перевод И.Осиновской)

Из этих двух строк мне бы хотелось сделать тест на онирическую чувствительность к языку. Нужно было бы задать вопрос: «Не думаете ли вы, что некоторые слова обладают такой звучностью, что обретают свое место среди вещей в комнате?». Что, действительно, треплет шторы в комнате Эдгара По: какое-то существо, воспоминание или имя?

Психолог, мыслящий «ясно и отчетливо», остановится в удивлении перед стихами Эмье. Он захочет, чтобы ему объяснили, по меньшей мере, какое именно слово движет шторами. Если бы это уточнили, он, может быть, и пустился бы по пути фантомизации. Если психолог требует уточнения, значит, он не чувствует, что поэт только что открыл ему вселенную слов. Комната поэта полна слов — слов, блуждающих во тьме. Иногда слова оказываются неверными вещам. Они пытаются

¹ Valéry P. Variété V. Gallimard. P. 132.

² Ibid. P. 133.

³ Libbrecht L. Mon orgue de Barbarie. P. 34.

⁴ Emié L. Le nom du feu. Gallimard. P. 35.

установить от одной вещи к другой онирическую синонимию. Фантомизация объектов всегда может найти свое выражение в зрительных галлюцинациях. Но для грезовидца слов существует фантомизация через язык. Чтобы достигнуть онирических глубин, нужно дать словам время грезить. Таким образом, размышляя над словами Валери, мы приходим к освобождению от телеологии Фразы. Так, для грезовидца слов есть слова, являющиеся раковиной речи. Да, вслушиваясь в некоторые слова, как ребенок слушает море, прислонив ухо к раковине, — грезовидец слов слышит шум мира грез.

Другие грезы рождаются, когда, вместо того чтобы читать или говорить, мы пишем, как писали когда-то, когда были школьниками. Чтобы написать как можно красивее, мы, кажется, переносимся внутрь самих слов. Буква приводит нас в удивление, мы плохо ее слышим, когда читаем. Мы слышим ее совсем по-другому, когда внимательно пишем. Так поэт может написать: «Смогу ли я обрести свое убежище в петлях согласных, которые никогда не будут звучать, в узлах гласных, которые никогда не будут петь»¹.

До чего может дойти грезовидец слов, свидетельствует такое утверждение поэта: «Слова — это тела, а буквы — их члены, пол всегда определяется гласной»².

В проникновенном предисловии Габриэля Бунура к сборнику стихов Эдмона Жабеса читаем: «Поэт знает, что жизнь неистовая, мятежная, пронизанная притяжением мужского и женского начал, жизнь, полная аналогий, разворачивается и на письме, и в устной речи. Согласные, обрисовывающие мужественную структуру слова, сочетаются с вносящими свои изменения оттенками, с тонкой, нюансированной окраской женственных гласных. Слова, как и мы, разделены на два пола и, как и мы, причастны к Логосу. Как и мы, они ищут своего осуществления в царстве истины. Их возмущение, их ностальгия, их свойства, их стремления, точно так же, как и наши, намагничены архетипом Андрогина»³.

Но чтобы наши мечтания шли так далеко, достаточно ли только читать? Не надо ли и писать? Не нужно ли писать так, как мы писали в своем школьном прошлом, когда, как говорит Бунур, буквы выводились одна за другой во всей своей горбатости или претенциозной элегантности? В те времена орфография превращалась в настоящую драму, в драму овладения культурой, в драму кропотливой работы в глубине слова. Эдмон Жабес посвятил меня в свои почти забытые воспоминания. Он писал: «О, Боже, сделай так, чтобы завтра, в школе, я сумел красиво написать слово «хризантема», чтобы среди различных способов его написания я нашел самый лучший. Боже, сделай так, чтобы буквы, из которых оно

¹ *Mallet R.* Les signes de l'addition. P. 156.

² *Jabès E.* Les mots tracent. Ed. Les Pas Perdus. P. 37.

³ *Bounoure G.* Preface // *Jabès E.* Je bâtis ma demeure. Gallimard. P. 20.

состоит, пришли мне на помощь, чтобы мой учитель понял, что речь идет о цветке, который он любит, а не о коробочке, каркас которой я мог бы расцветивать по своему желанию, делая на нем зазубринки и накладывая тени, о цветке, который в мечтах преследует меня»¹.

И к какому роду может принадлежать слово «хризантема» с его излучающей тепло глубиной? Этот род для меня находится в прямой зависимости от того далекого ноября. Там, где я родился, это слово употребляют с артиклем то мужского, то женского рода. Если цвет не приходит нам на помощь, то как наше ухо может услышать родовую принадлежность?

Когда мы пишем, нам раскрывается в слове его внутреннее звучание. Под пером дифтонги звучат совсем по-иному. Мы их слышим в расчлененном звучании. Что это: страдание или неведомое наслаждение? Кто расскажет нам о тех мучительных радостях, которые обретает поэт, проскальзывая через зияние в самом сердце слова. Вслушайтесь в муки одного из стихов Малларме, в котором каждое полустиише содержит свой конфликт гласных.

Pour ouïr dans la chair pleurer le diamant
(Как рыдает в тисках хрупкой плоти бриллиант).

(Перевод И.Осиновской)

Бриллиант распался на три кусочка и обнаружил тем самым всю хрупкость своего имени. Так проявляется садизм великого поэта.

При слишком быстром чтении этот стих обретает десятислоговое звучание. Но когда мое перо разлагает его на слоги, он становится на свои двенадцать опор, и тогда мое ухо должно взять на себя благородный труд восприятия редкого александрийского стиха.

Но все эти великие труды, касающиеся музыкальности стиха, превосходят возможности грезовидца. Наши словесные мечтания не погружаются в глубины слов, и мы способны произносить стихи только в потоке внутренней речи. Решительно, наши симпатии на стороне уединенного чтения².

VIII

Поскольку я признался — без сомнения, не без некоторой снисходительности к самому себе, — в этих блуждающих мыслях, вращающихся вокруг навязчивой идеи, в безумиях, множась в часы мечтаний, то пусть мне будет разрешено указать и на то место, которое они занимают в моей жизни, посвященной интеллектуальному труду.

¹ *Jabès E. Je bâtis ma demeure. P. 336.*

² В написанной ранее книге есть глава «Немая декламация». См. *L'air et songes. Paris. Éd. José Corti. Русский перевод: Башляр Г. Грезы о Воздухе / Пер. Б.Скуратова. М., 1999. — Прим. перев.*

Если бы мне пришлось подводить итог своему пути, отмеченному переменным успехом, неустанным трудом и самыми разными книгами, то лучше всего было бы представить его с помощью противоположных друг другу знаков мужского и женского, понятия и образа. Между понятием и образом невозможен никакой синтез и никакая преемственность, особенно та, о которой постоянно говорят, никогда ее не переживая, и с помощью которой психологи выводят понятие из множественности образов. Кто отдается всем своим разумом понятию, а всей душой — образу, тот прекрасно знает, что понятие и образ развиваются по двум расходящимся путям духовной жизни.

Очень может быть, что обострение соперничества между концептуальной деятельностью и деятельностью воображения пойдет даже на пользу. Во всяком случае того, кто попытается соединить эти два вида деятельности, ждет разочарование. Ведь образ не может создать материальной основы для понятия, понятие же, придавая образу стабильность, убивает его.

Не стану я также с помощью запутанных взаимодействий пытаться ослабить абсолютную полярность интеллекта и воображения. Когда-то я счел своим долгом написать книгу с целью избавиться от образов, которые в научной методологии претендуют на порождение понятий, на то, чтобы стать их основой¹. Когда понятие обретает присущую ему активность, то есть когда оно начинает функционировать в пределах концептуального поля, какой уступкой женственному, каким свидетельством нашей слабости будет прибегать к помощи образов. В крепкую ткань рациональной мысли вторгаются интер-понятия, то есть такие понятия, которые обретают весь свой смысл и энергию только в рациональных соотношениях. Примеры таких интер-понятий можно найти в нашей книге «Прикладной рационализм»². В научной мысли понятие функционирует с тем большим успехом, чем в большей степени оно очищено от всякого подспудного образа. Обретая всю полноту своего осуществления, научное понятие освобождается от всей своей долгой генетической эволюции, той эволюции, которая исходит из простой психологии.

Мужественность знания возрастает с каждой победой конструктивной абстракции, действие которой так сильно отличается от описанного в книгах по психологии. Организационная мощь абстрактной мысли в математике очевидна. Как говорил об этом Ницше: «В математике... празднует свои сатурналии абсолютное знание»³.

¹ См.: La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective. Paris, Vrin. 3e éd., 1954.

² См.: Bachelard G. Le rationalism appliqué. Paris, 1949. — Прим. перев.

³ Nietzsche F. La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque / Trad. G. Bianquis. Gallimard. P. 204.

Тот, кто с энтузиазмом отдается рациональной мысли, может потерять всякий интерес к туману и дыму, с помощью которых иррационалисты пытаются сделать сомнительным излучающий энергию действия свет рациональных понятий.

Туман и дым — это женский способ возражения.

Взамен, признавшись в своей верной любви к образам, я не стану изучать их с помощью понятий. Интеллектуалистская, рациональная критика поэзии никогда не приведет нас к тому средоточию, где формируются поэтические образы. Мы не должны распоряжаться образами как магнетизер сомнамбулой¹. Чтобы познать радости образов, нам нужно проникнуть в мечтания сомнамбулы, вслушаться, как делал это Нодье, в сомнамбулические грезы мечтателя. Образ можно познать только с помощью образа, грезя об образах так, как их видит мечта. Претензия на объективное изучение воображения превращается в бессмыслицу, поскольку истинное восприятие образа возможно только тогда, когда мы им восхищаемся. Уже сравнивая один образ с другим, мы рискуем потерять способность проникновения в его индивидуальность.

Итак, образ и понятие формируются на тех двух противоположных полюсах психической активности, которыми являются воображение и разум. Между ними существует взаимоисключающая полярность, которая не имеет ничего общего с магнитными полюсами. Здесь противоположные полюса не притягиваются друг к другу, а, наоборот, отталкиваются. Нужно уметь любить эти две психические силы по-разному, если можно любить понятие и образ, мужской и женский полюса Психеи. Я это понял слишком поздно. Слишком поздно пришел я к полному осознанию такого процесса труда, когда мы поочередно пользуемся то образом, то понятием, к пониманию тех двух видов сознания, один из которых принадлежит яркому дню, другой проникнут ночными реальностями души. Чтобы я в полной мере наслаждался этими двумя видами сознания, чтобы мне, наконец, открылось ясное сознание моей двойной природы, мне нужно было бы написать две книги: книгу о прикладном рационализме и книгу об активном воображении. Ясное сознание, каким бы несовершенным ни было само творчество, сама работа — это для меня всегда сознание, поглощенное чем-либо, нацеленное на что-либо, сознание, никогда не остающееся пустым, — одним словом, сознание человека, до последнего своего вздоха принадлежащего своему труду.

¹ Риттер писал Францу фон Баадеру: «В каждом из нас таится сомнамбула, и ты сам — ее магнетизер» (Цит. по: *Béguin A. L'âme romantique et le rêve // Cahiers du Sud. T. I. P. 144*) Когда мечта прекрасна, когда прекрасные образы в ней сменяют друг друга, это мы сами, это в нашей душе сомнамбула властвует над магнетизером.

Глава вторая

Грезы о грезе

«Animus» – «anima»

Почему ты никогда не остаешься наедине со мной,
Женщина, более глубокая, чем пропасть,
В которую устремляются источники прошлого?
Чем больше я приближаюсь к тебе,
Тем больше ты растворяешься и тонешь
В безднах предсуществований.

Иван Голль. Многоликая женщина

У меня душа сразу и фавна и подростка.

Франсис Жамм. Роман о зайце.

I

Со всей простотой и невинностью философа передав, как мы это только что сделали, свои грезы о мужском и женском в словах, мы прекрасно отдаем себе отчет в том, что затронули здесь лишь психологию поверхностного, видимого. Такой игрой слов невозможно привлечь внимание психологов, старающихся точно и объективно выразить свои наблюдения и следующих за идеалом научного исследования. По их мнению, слова не грезят. Даже если психолог отнесется с бóльшим пониманием к нашим наблюдениям, он не преминет нам возразить, что все эти наши непритязательные анализы в области рода рискуют показаться обесценивающими научную значимость категорий мужского и женского рода. Пользуясь уже готовыми формулами, ему будет легко возразить нам, что ради обозначения мы забываем о самой вещи и что характеристики мужского и женского так глубоко внедрены в человеческую природу, что даже ночные сны наполнены драмами поляризованной сексуальности. Здесь же, как и на многих других страницах этой книги, мы противопоставляем друг другу сон и мечтание, грезу (*le rêve – la rêverie*). Так, в своей любви, выраженной в словах, в грезах, обращающихся с речью к отсутствующей, прекрасные слова наполняются жизненной силой. И нужно, чтобы психолог когда-нибудь занялся изучением жизни, выраженной в речи, жизни, обретающей в речи свой истинный смысл.

Мы думаем, что сумеем также показать, что слова обладают разным психическим «весом» в зависимости от того, принадлежат ли они языку грезы или языку ясного сознания – языку покоящемуся или языку бодрствующему – языку естественной поэзии или языку, отчеканенному властными просодиями. Ночные сновидения могут быть борьбой, не-

истой или исполненной хитрых уловок борьбой с цензурой. Греза же приобщает нас к языку без цензуры. В своих уединенных мечтаниях мы можем высказать все самим себе. Мы обладаем еще достаточно ясным сознанием и уверены — все, что мы говорим самим себе, мы действительно говорим только самим себе.

Нет ничего удивительного в том, что в одиноком мечтании мы приобщены и к мужскому, и к женскому началу. Мечтание, живущее будущим страсти, идеализирует ее объект. Идеальное женское существо внимает охваченному страстью грезовидцу. Грезовидица вызывает к жизни образ идеализированного мужчины. В последующих главах мы вернемся к этому идеализирующему свойству некоторых грез. Такая идеализирующая психология — неоспоримая психическая реальность. Греза идеализирует сразу и свой объект, и своего мечтателя. А когда она существует в двойственности мужского и женского, идеализация становится сразу и конкретной, и безграничной.

Чтобы познать себя двояко — и как реальное существо, и как существо идеальное, нам нужно *вслушиваться* в свои грезы. Как нам кажется, наши мечтания могут стать наилучшей школой «психологии глубины». Все уроки, которые мы извлекаем из глубинной психологии, мы используем для лучшего понимания экзистенциализма грезы.

Целостная психология, не отдающая предпочтения ни одному из элементов человеческой психики, должна включать в себя максимальную идеализацию, такую идеализацию, которая достигает области, названной нами в предыдущей книге областью *абсолютной сублимации*. Другими словами, *целостная психология* должна вернуть человеку то, чего он был лишен — объединить поэзию грезы с прозой жизни.

II

В самом деле, нам представляется неоспоримым, что наша речь остается связанной с самыми отдаленными и самыми смутными желаниями, одушевляющими человеческую психику в самых ее глубинах. Бессознательное постоянно нашептывает нам что-то, и, прислушиваясь к этому нашептыванию, мы постигаем его истину. Иногда желания внутри нашего существа вступают в диалог. — Желания? А может быть воспоминания? Реминисценции прерванных мечтаний? — В одиночестве нашего единства мужчина и женщина разговаривают между собой. В свободно парящей мечте они признаются друг другу в своих желаниях, чтобы соединиться в спокойствии двойственной природы, гармонично сочетающей в себе эти два начала. Но совсем не для того, чтобы бороться друг с другом. Если отношения мужского и женского внутри нас сохраняют какой-либо след соперничества, то значит наша греза

несовершенна, значит для воплощения этих сущностей вневременной мечты мы употребляем повседневные, расхожие слова. Чем дальше мы спускаемся в глубины *говорящего бытия*, тем более естественно существенное отличие всякого говорящего существа заявляет о себе как различие мужского и женского.

Из всех школ современного психоанализа именно школа Юнга наиболее ясно показала, что человеческая психика в своей изначальной природе андрогинна. Для Юнга бессознательное — это не вытесненное сознание, оно не состоит из забытых воспоминаний, для него бессознательное — первичная природа. Бессознательное таким образом поддерживает в нас потенции андрогина. Тот, чья речь проникнута духом андрогина, соприкасается органами своей двойной чувствительности с глубинами своего собственного бессознательного.

Вот нам рассказывают какую-нибудь историю, но она интересна для нас только тогда, когда раскрывает нам психологию современного человека. Почему, например, Ницше говорит нам, будто «Эмпедокл вспоминал, что когда-то был... мальчиком и девочкой»¹? Ницше это удивляло? Не считал ли он эти воспоминания Эмпедокла свидетельством глубины медитаций этого героя мысли? Помогает ли этот текст «понять» Эмпедокла? Дает ли он нам возможность спуститься в бездонные глубины человеческой жизни? И еще один вопрос, возникающий в связи с этим текстом, процитированным объективно, как исторический документ: не находился ли сам Ницше под властью этой грезы? Может быть, как раз во внимании к тем временам, когда философ был «мальчиком-девочкой», мы найдем линию исследования, которая позволит нам «проанализировать» мужественность сверхчеловека? О чем действительно грезят философы?

Можно ли быть просто психологом перед лицом столь глубоких грез? Вспомним, что Ницше так и не смог забыть тот удивительный рай, потерянный рай, каким был для него дом протестантского священника, где он жил в окружении женщин. Женственность Ницше была гораздо глубже, ведь она не лежала на поверхности. Кого же мы обнаружим под сверхмужской маской Заратустры? В творчестве Ницше в отношении женщин высказывается презрение самого дурного толка. А легко ли за тем, что скрывается и компенсируется в Ницше, обнаружить женственность? И кто смог бы обосновать в женственности ницшеанское начало?

Ограничивая исследование миром грезы, можно сказать, что в мужчине, так же как и в женщине, гармоничная андрогинность сохраняет свою роль, состоящую в том, чтобы поддерживать грезу в состоянии спокойной активности. Требования, идущие от сознания, а следова-

¹ *Nietzsche F. La naissance de la philosophie... P. 142.*

тельно, обладающие мощной силой воздействия, являются очевидной помехой этому психическому покою. В этом случае они служат проявлением соперничества мужского и женского начал в тот момент, когда эти последние отходят от первоначальной андрогинности. Как только андрогинность покидает свое убежище — погружающуюся в глубинные слои сознания мечту, — так она теряет свое равновесие.

И тогда ее судьба становится подобной маятнику. Психолог отмечает эти колебания как признак ненормальности. Но когда греза устремляется в глубину, эти колебания затухают и психика обретает умиротворенность мужского и женского начал, ту умиротворенность, к которой оказывается причастным грезовидец слов.

Психолог Бэйтендейк в своей прекрасной книге «Женщина»¹ сообщает нам следующее: нормальный мужчина обладает мужским началом на 51%, нормальная женщина обладает женским началом тоже на 51%. Очевидно, эти цифры были приведены в ходе полемики, чтобы разрушить полную уверенность в абсолютной монолитности мужского или женского начал. Но время меняет любые пропорции. День, ночь, времена года, возраст — не оставляют нашу андрогинность в покое и равновесии. В каждом человеческом существе время мужских и время женских часов не подчиняются царству цифр и мер. Время женственного идет в спокойно текущей длительности. Время мужского начала подчинено динамизму рывков. Мы бы лучше почувствовали это, если бы дали возможность проявиться в свободной диалектике как грезе, так и рассудку, познанию.

Впрочем, эта диалектика несравнима с диалектикой, идущей действительно параллельно, функционирующей на одном и том же уровне — подобно примитивной диалектике «да» и «нет». Диалектика мужского и женского имеет глубокий ритм. Она идет от менее глубокого (мужское) к постоянно глубокому, всегда более глубокому (женское). И именно в грезе, «в этом неистощимом резерве находящейся в латентном состоянии жизни», как говорит Анри Боско², мы обретаем женственность, раскрывающуюся во всей своей полноте, отдыхающую в своей безмятежности. Затем, поскольку настает время возрождаться к дневной жизни, внутренние часы человека звонят, обращаясь в нем к мужскому началу. К мужскому началу во всех, и в мужчинах и в женщинах. Тогда для всех наступает время социальной активности — активности, проникнутой чисто мужским началом. И даже в своей интимной жизни мужчина и женщина умеют пользоваться заложенной в них двойной потенцией. И тогда возникает еще одна проблема, трудноразрешимая проблема создания и поддержания в обоих партнерах гармонии их двойного пола.

¹ *Buytendijk F.J.J. La femme. P. 79.*

² *Bosco H. Un Rameau de la nuit. Paris: Flammarion. P. 13.*

Когда сила женского и мужского начал в одной и той же душе определяется гением, дуализм преодолевается, восстанавливается единство личности. Употреблял ли Милош в своих стихах слово «любовь»? Этот поэт, «ставящий себе в заслугу то, что он пишет душами слов», знал, что это слово содержит в себе «вечное женственно-божественное Алигьери и Гёте, чувствительность и ангелическую сексуальность, девственное материнство, в которых, как в пылающем горниле, расплавляются андрамандонизм Сведенборга, гесперизм Гёльдерлина, элизеизм Шиллера: совершенная человеческая гармония, сложившаяся из мудрости супруга и любовной притягательности супруги. Истинно духовное соединение одного с другим образует некую субстанциальную тайну, столь ужасную и столь прекрасную, что я уже не могу, с тех пор как проник в нее, говорить о ней не проливая потоки слез». Этот отрывок, заимствованный из «*Êpître à Storge*», процитирован в замечательной работе Жана Кассу, посвященной Милошу¹. Милош не зря соединяет здесь всех гениев. В каждом поэте синтез женского и мужского различен, но эти разные синтезы могут быть противопоставлены друг другу именно потому, что они находятся под знаком основного синтеза, синтеза, преисполненного самой высокой значимости и объединяющего в одной тайне возможности мужского и женского. Такой синтез, обладающий столь широким полем действия, столь неопровержимо запечатленный на всем сверхчеловеческом, легко разрушается при контакте с повседневной жизнью. Но мы чувствуем, как он четче вырисовывается перед нами и преобразуется, когда прислушиваемся к цитированным Милошем великим грезовидцам человеческого гения.

III

Чтобы не возникало путаницы с реалиями поверхностной психологии, К.Г.Юнг обозначил мужское и женское глубинные начала латинскими существительными: *animus* и *anima*.

Для передачи реальности человеческой психики оказались необходимы два существительных, определяющих одну душу. Наиболее мужественный человек, которого всего проще охарактеризовать ярко выраженным мужским началом — *animus*, также обладает и женским началом — *anima*, которое может иметь самые парадоксальные проявления. Точно так же у самой женственной из женщин есть такие психические проявления, которые доказывают существование в ней мужского начала (*animus*)². Современная социальная жизнь с жесткими требованиями конкуренции, «смешивающей половые признаки», учит

¹ Cassou J. Trois poètes: Rilke, Milosz, Machado. Plon. P. 77.

² Это двойное определение во всей его симметричности не всегда с достаточной последовательностью проводится в многочисленных работах Юнга. Тем не менее ссылка на эту симметрию необходима при психологическом исследовании. Иногда

нас затормаживать проявления андрогинности. Но в наших грезах, в великом одиночестве наших грез, когда мы чувствуем столь глубокое освобождение, что уже не думаем больше о возможном соперничестве, вся наша душа проникнута влиянием женского начала.

И вот мы подошли к тому тезису, который собираемся отстаивать на протяжении всей этой работы: *греза проходит под знаком anima*. Когда греза действительно глубинна, сущность, грезящая в нас, — это наша *anima*.

Для философа, вдохновляющегося феноменологией, греза о грезе как раз и становится феноменологией *anima*, и, упорядочивая, выстраивая грезы грез, он надеется создать «Поэтику грез». Другими словами: поэтика грез — это поэтика женского начала (*anima*).

Чтобы избежать всех ложных истолкований, напомним, что наша работа не претендует на исследование поэтики ночных снов, а также поэтики фантастического. Поэтика фантастического потребовала бы уделить большое внимание интеллектуальной стороне фантастического. Мы же ограничиваемся исследованием грез.

С другой стороны, принимая для классификации наших размышлений о существенной женственности любого глубинного мечтания ссылку на две психологические реальности, *animus* и *anima*, мы, как нам кажется, оказываемся неуязвимыми для одного возражения. Действительно, по инерции, от которой страдают столько философских диалектик, нам могут возразить, что если мужчина, в котором преобладает *animus*, грезит так, как если бы в нем преобладала *anima*, то женщина, чью суть определяет *anima*, должна грезить, руководствуясь началом *animus*. Без сомнения, напряжение современной цивилизации таково, что «феминизм» обычно усиливает в женщине *animus*. О том, что феминизм разрушает женственность, уже говорилось достаточно. Но напомним еще раз, что если мы хотим придать грезе фундаментальный характер, если мы хотим осознать ее как состояние — наличное состояние, которое не нуждается ни в каких планах на будущее, то мы должны признать, что греза освобождает мечтателя, будь то женщина или мужчина, от мира необходимости. Она движется в направлении, противоположном любым требованиям. В грезе чистой, возвращающей мечтателя к его безмятежному одиночеству, любое человеческое существо, мужчина или женщина, обретает покой в глубинном женском начале, спускаясь «по склону мечтания». Этот спуск без падения. В глубинах, недоступных никакому определению и измерению, царит покой женственного. В этом покое женственного, вдали от забот, амбиций, планов мы приобретаем к конкретному покою, покою, дающему отдых всему нашему существу. Кто познал этот конкретный покой, при котором душа и тело погружаются в безмятежность мечты, тот

она помогает нам обнаружить малозаметные психологические проявления, принимающие, однако, чрезвычайную активность в свободных грезах.

сможет понять парадоксальную истину, высказанную Жорж Санд: «День создан для того, чтобы дать нам отдых от ночи, грезы ясного дня даны нам для отдыха от ночных грез»¹. Отдых сна дает расслабление только телу. Сон не всегда, очень редко, погружает душу в состояние отдыха. Ночной отдых нам не принадлежит. Он не является благом нашего бытия. Сон дает в нас прибежище фантомам. Утром нам приходится освобождаться от теней. Усилием психоаналитического воздействия мы выдворяем запоздавших посетителей и даже загоняем на дно пропасти чудовищ наших детских лет, драконов и змеев, все эти животные воплощения мужественности и женственности, которые мы не можем воспринять.

И совсем напротив, мечтание дня наслаждается ясной безмятежностью. И даже если оно окрашено меланхолией, то это умиротворяющая, мягкая меланхолия, делающая наш отдых непрерывным.

Можно поддаться искушению и подумать, что эта ясная безмятежность есть лишь простое осознание отсутствия всяких забот. Но греза обрывается, если не питается образами блаженства и радости жизни, иллюзиями счастья. Грезы грезящего достаточно для того, чтобы заставить мечтать целую вселенную. Покоя мечтателя достаточно, чтобы погрузить в состояние покоя воды, облака, ветер. В начале одной большой книги, в которой он будет часто предаваться грезам, Анри Боско писал: «Я был счастлив. И от удовольствия, которое я испытывал, не могло родиться ничего, что не было бы прозрачной водой, трепетом листвы, благоухающей пеленой дымки, бризом холмов»². Таким образом, греза — это не пустота сознания. Скорее — дар того часа, когда нам доступна полнота души.

Именно к сфере мужского начала, *animus*, относятся заботы и планы — два способа отсутствия в самом себе. К *anima* причастно мечтание, живущее настоящим счастливых образов. В часы счастливого настроения мы погружаемся в грезы, питающиеся самими собой, сами себя поддерживающие как поддерживает себя жизнь. В покое женского начала поддерживаются и уравниваются исполненные безмятежности образы, дар той великой беззаботности, которая является сущностью женственного. Эти образы расплавляются в том сокровенном тепле, в той неизменной нежности, в которую погружено в каждой душе ядро женственного. Повторим еще раз, поскольку это — ведущий тезис наших исследований: чистая, наполненная образами греза есть проявление женского начала и, возможно, проявление наиболее характерное. В любом случае именно в царстве образов мы, философы-грезовидцы,

¹ Эрнест ла Женес («Подражание нашему господину Наполеону») писал: «Сон — одна из самых утомительных функций нашего организма». Мечтание вбирает в себя все кошмары ночи. Оно есть естественный психоанализ наших ночных драм, драм нашего бессознательного.

² *Bosco H. Un Rameau de la nuit. P.13.*

ищем благое воздействие женского начала, *anima*. Образы воды даруют любому мечтателю опьянение женственным. Тот, кто отмечен стихией воды, сохраняет верность своему женскому началу. Большие простые образы, схваченные в момент их зарождения, в искренней грезе, в целом обнаруживают свою принадлежность к женскому началу.

Но где мы, философы одиночества, могли бы заимствовать эти образы? В жизни или в книгах? В нашей личной жизни такие образы остались бы всего лишь бедными родственниками. В отличие от психологов-практиков мы не имеем достаточных естественных материалов, необходимых для изучения воображения обычного рядового человека. Мы, следовательно, ограничиваемся ролью психолога чтения. Но если мы действительно воспринимаем образы своим женским началом, то, к счастью для нашего исследования, в котором мы обращаемся за помощью к книгам, образы поэтов предстают перед нами как проявления естественной мечты. Едва восприняв эти образы, мы уже представляем себе, что они могли бы родиться и в нашем воображении. Поэтические образы порождают нашу грезу, они имеют свое основание в нашей грезе — настолько велика сила восприятия у женского начала. Мы только что читали, и вот мы уже грезим. Один-единственный образ, воспринимаемый женским началом, вовлекает нас в состояние непрекращающейся грезы. В своей работе мы приведем достаточно примеров грез, порожденных чтением, так же как и примеров отступления от долга, призывающего нас к общественной литературной критике.

В целом, надо признать, существует два вида чтения: в поле женского и в поле мужского начала. Я меняюсь в зависимости от того, читаю ли я книгу, в которой главенствуют идеи, в которой мужское начало должно сохранять бдительность, где оно постоянно готово к отпору, или произведение, в котором образы должны восприниматься как некий трансцендентный дар. Чтобы стать эхом того абсолютного дара, каким является образ, создаваемый поэтом, нужно, чтобы наше женское начало сумело создать гимн благодарности¹.

Animus читает мало, *anima* много.

Иногда мое мужское начало ставит мне в упрек то, что я много читаю.

Читать, всегда читать — сладостное наслаждение женского начала. Но когда кончив читать, мы даем себе труд с помощью своих грез создать книгу, то именно мужское начало берет на себя эту задачу. Писать

¹ В отношении одной новеллы Гёте об охоте, которую строгий Гервинус находил «удивительно незначительной», переводчик книги Эккермана Эмиль Делоро сделал следующее замечание: «Однако Гёте утверждал, что он вынашивал ее 30 лет. Чтобы почувствовать, что она достойна своего автора, ее надо читать в подлиннике, то есть сопровождая ее нескончаемым комментарием грез. Немцам больше нравятся такие произведения, которые служат толчком для бесконечных грез».

книгу — всегда тяжкое ремесло. Всегда есть соблазн ограничиться лишь мечтанием о ней.

IV

Женское начало, к которому нас приводят грезы покоя, не всегда может быть определено через свои проявления в повседневной жизни. Симптомы женственного, которые может перечислить психолог, чтобы обозначить его характерологические классификации, не дают нам возможности установить истинный контакт с *обычным* женским началом, с *женским началом*, которое живет в любом *нормальном* человеке. Часто психолог замечает лишь поверхностное брожение встревоженного женского начала, терзаемого разными «проблемами». Проблемы! Какие проблемы могут существовать для того, кто познал безопасность покоя женственности!

В психиатрических клиниках, несмотря ни на какие аномалии, диалектика отношений между мужчиной и женщиной определяется довольно четко и рельефно. Если исходить из двух знаковых обозначений полового физиологического разделения, то, как нам кажется, при определении мужского это разделение проходит слишком грубо для того, чтобы стало возможным положить начало психологии нежности, двойственной нежности — нежности мужского и нежности женского начала. И именно поэтому, не желая стать жертвой упрощающих психологических классификаций, психологи глубин были вынуждены говорить о диалектике женского и мужского начал, диалектике, раскрывающей возможности для более сложных и утонченных психологических исследований, чем это могла позволить строгая оппозиция самца и самки.

Но не все можно выразить, создавая новые слова. Нужно остерегаться, употребляя новые слова, говорить на старом языке. Хорошо бы не оставаться здесь в рамках обозначения на уровне параллелизма. Можно позаимствовать у геометрии определение отношения мужского и женского начал как двух антипараллельных ветвей развития или, что то же самое, можно утверждать, что мужское начало просвещается и господствует в процессе роста психического напряжения, в то время как женское начало углубляется и царит, спускаясь в подземные слои бытия. В спуске, постоянном спуске раскрывается онтология значений женского начала. В повседневной жизни слова «мужчина и женщина» — «брюки и юбка» являются достаточно четкими определениями. Но в смутной жизни бессознательного, в жизни одинокого мечтателя столь категорические обозначения теряют свои права. Слова *animus* и *anima* выбраны для того, чтобы затушевать половые признаки, чтобы избежать упрощенческих классификаций в духе актов гражданского состояния. Да, нужно остерегаться связывать слова, помогающие нашим грезам, со слишком привычными мыслями. Даже самые великие были подвер-

жены этому. Когда Клодель «для лучшего понимания некоторых поэм Артюра Рембо» придумал «притчу о началах *Animus* и *Anima*», в сущности он имел в виду лишь дуализм разума и души. И более того, разум — *animus* — становится у него почти плотью, бедной плотью, отягощающей любую духовность: «По сути, — говорит поэт, — *Animus* — это буржуа со сложившимися привычками; он любит, чтобы ему подавали одни и те же блюда. Но... однажды, когда *Animus* вдруг неожиданно возвращается домой, или, может быть, начинает дремать после обеда, или, может быть, в то время, когда он полностью поглощен своей работой, он вдруг слышит *Anima*, которая в одиночестве за закрытой дверью поет какую-то удивительную песню. Что-то такое, чего он до сих пор не знал»¹. И клоделевская притча делает неожиданный поворот: начинается разговор об александрийских стихах.

Обратим внимание здесь только на следующее: именно *Anima* грезит и поет. Грезить и петь — вот основные функции ее одиночества. Грезы — но не сны — являются свободным проявлением *anima*. Без сомнения, именно благодаря мечтаниям своей женской сути поэту удастся придать идеям мужского начала структуру и силу песни.

Тогда как же мы сможем прочесть то, что поэт написал в духе женского начала, если сами не погрузимся в грезы, причастные к *anima*? Все это служит мне оправданием в том, что я умею читать поэтов только грезя.

V

Итак, делать набросок философии женского начала, философии психологии глубинной женственности, мы должны всегда с помощью грез других, грез, прочитанных с неспешностью наших собственных читательских мечтаний, а вовсе не расхожей психологии. Наши весьма ограниченные средства, возможно, дают нам гарантию того, что мы останемся философами. Женское начало, наблюдаемое в повседневной жизни, по сути, было бы не чем иным, как достойной представительницей бюргерства в союзе с представителем мужского начала, как нам это предложил Поль Клодель. Часто слишком явная, очевидная психология мешает философу. Психология становится препятствием для философии человека. Так, К.Г.Юнг, проливший свет на проблему женского начала, в ходе исследований о космических грезах Парацельса, о пересекающихся космичностях мужского и женского начал в алхимических медитациях, сам Юнг признавал, как нам кажется, что при исследовании женского начала в клинической практике его философские мысли изменяют свою окраску, качественную определенность. Нам всем прекрасно известны люди крайне властного характера, проявляющегося при исполнении

¹ Claudel P. Positions et propositions. T. I. P. 56.

социальных функций — при этом мы представляем себе военного в негнушемся кепи, — которые становятся крайне робкими и покорными, когда вечером возвращаются домой и попадают под власть супруги или пожилой матери. Описывая такие «противоречия» в характере, романисты создают незамысловатые романы — романы, которые всем нам понятны. Это доказывает, что романист передал в них правду жизни, что «психологическое наблюдение» оказалось точным. Но если психология пишется для всех, то философия лишь для немногих. Те напыщенность и самодовольство, которые сообщает человеку высокое социальное положение, имеют психологическое обоснование. Но эти качества не обязательно соответствуют тем определениям человека, которые представляют интерес для философа. Психолог имеет достаточно оснований ими интересоваться. Он должен отдавать себе в них отчет при изучении «среды». Ему будет признательна команда «пользователей» психологии отбирающих все, что касается человеческой природы, чтобы приспособить ее к классификации разных уровней своего ремесла. Но встав на точку зрения философии, изучающей глубинное в человеке, изучающей человека в его одиночестве, не должны ли мы остерегаться того, как бы столь простые и очевидные определения не блокировали по-настоящему онтологических исследований. Раскрывает ли субстанцию акциденция? Когда Юнг говорит нам, что и Бисмарк иногда плакал¹, такие свидетельства слабости мужского начала (*animus*) не предоставляют нам автоматически позитивных проявлений женского начала (*anima*). Женское начало — *это не слабость*. Это не выморочное мужское начало. Оно обладает своими собственными потенциями. Оно является внутренним принципом нашего покоя. Почему этот покой приходит к нам, когда пройден путь сожалений, грусти или усталости? Почему слезы мужского начала, слезы Бисмарка, должны быть свидетельством подавленного женского начала?

Впрочем, есть свидетельство еще более неопровержимое, чем слезы, которыми плачут, — это слезы, *которыми пишут*. В прекрасное время «чернильных пятен», во время своей счастливой юности, Баррес писал Рашильд: «Иногда в одиночестве, рыдая, я лучше узнавал реальное сладострастие, чем в объятиях женщины»². Это ли не документ, который может сделать для нас более подвижными границы мужского и женского начал у автора «Сада Береники». И можем ли мы верить ему, если это так трудно даже вообразить?

Не поразительно ли, что чаще всего противоречия между мужским и женским началами дают основания для иронических суждений? Благодаря иронии нам слишком дешево достается ощущение, будто

¹ Jung C.G. Le Moi et l'inconscient. Глава носит название «Anima et animus».

² Фрагмент одного письма Барреса к Рашильд цитирует сама Рашильд в посвященной Барресу главе своей книги «Portraits d'hommes», 1929. P. 24.

мы искушенные психологи. И в результате все кончается тем, что мы считаем достойными нашего внимания только те случаи, в которых в силу нашего иронического восприятия мы совершенно уверены в своей «объективности». Но психологическое наблюдение различает, разделяет. Чтобы быть сопричастным союзу мужского и женского начал, нужно научиться *грезящему наблюдению*, что любой врожденный наблюдатель сочтет чудовищным явлением.

Таким образом, чтобы воспринимать позитивные силы женского начала, следовало бы, как мы считаем, отвернуться от психологических поисков, исследующих случайные психические явления. Женскому началу чужды случайности. Оно — субстанция нежная, субстанция, проникнутая единством и желанием в сладком и медлительном покое наслаждаться цельностью своего существа. Мы вернее проникаемся жизнью женского начала, когда любим свою мечту, когда погружаемся в мечты, особенно в мечты о водах, погружаемся в великий покой дремлющих вод. О прекрасные безгрешные воды, обновляющие чистоту женского начала в идеализирующем мечтании! Перед лицом этого мира, столь упрощенного образом погруженной в покой воды, сознание души-мечтательницы просто. Феноменология простой и чистой мечты открывает нам путь, ведущий к психическому состоянию, лишенному неожиданностей, состоянию покоя. Греза при созерцании спящих вод приобщает нас к такому опыту постоянной психической устойчивости, который является достоянием женского начала. Здесь мы учимся *естественной тишине* и у нас рождается побуждение осознать тишину своей собственной природы, субстанциальную тишину нашего женского начала. *Anima*, принцип нашего покоя, становится в нас самодостаточной природой¹, безмятежной женственностью. *Anima*, принцип наших глубочайших мечтаний, поистине есть бытие покоящихся в нас спящих вод.

VI

Если мы испытываем некоторую неуверенность в использовании диалектики *animus — anima* в повседневной психологии, то, следуя за Юнгом в его исследованиях великих космических грез алхимии, мы чувствуем всю ее действенность. Все поле грез, которые мыслят, и мыслей, которые грезят, благодаря алхимии открыто психологу, желающему понять принципы деятельного анимизма. Анимизм алхимика не довольствуется гимнами, воспевающими жизнь. Анимистские убеждения алхимика не сконцентрированы на непосредственной

¹ Изучая в своей манере, в которой больше цинизма, чем поэзии, физическую сторону любви, Реми де Гурмон писал: «Мужчина — это событие, женщина — самодостаточность» (*Gourmont R. La physique de l'amour // Mercure de France. P. 73*). См. также Buytendijk. *La Femme. P. 39*.

сопричастности, как это характерно для наивного, естественного анимизма. Деятельный анимизм экспериментирует, пробует свои силы в многочисленных экспериментах. В своей лаборатории алхимик претворяет свои грезы в опыт.

Поэтому язык алхимии — это язык мечты, родной язык космической грезы. Этому языку надо учиться так, как он был создан: в мечте, в одиночестве. *Никогда не чувствуешь себя таким одиноким, как во время чтения книги по алхимии.* Такое впечатление, что ты «один во всей вселенной». И тотчас начинаешь создавать в мечтах эту вселенную и говорить языком начал, истоков мира.

Чтобы проникнуть в такие грезы, чтобы заговорить таким языком, нужно взять на себя труд десоциализировать повседневный язык. В этом случае переворачивание, изменение значения слова оказывается как бы созданным, чтобы придать метафоре всю полноту реальности. Какое поле для упражнений открывается мечтателю о словах! Метафора тогда становится истоком, истоком образа, действующего непосредственно и напрямую. Если король с королевой в грезах алхимика являются, чтобы присутствовать при образовании какого-нибудь вещества, то только для того, чтобы управлять соединением элементов. Они — не просто эмблемы величия творения. Они — поистине их величества мужественность и женственность на службе у сотворения мира. Неожиданно мы переносимся на самую вершину дифференцированного анимизма. В своих наиболее значительных действиях живые начала мужского и женского становятся королем и королевой.

Под знаком двойной короны короля и королевы, в то время как они скрещивают свои геральдические лилии, объединяются женские и мужские силы космоса. Король и королева — это монархи без династии. Это две соединившиеся силы, теряющие всякую реальность, если их отделить друг от друга. Король и королева алхимиков — это *Animus* и *Anima* Мира, увеличенные мужское и женское лица алхимика-грезовидца. И эти два принципа оказываются такими близкими друг другу в мире, как они близки в нас самих.

В алхимии соединения мужского и женского принимают сложные формы. Мы никогда не знаем, на каком уровне они будут происходить. Во многих текстах, воспроизведенных Юнгом, мы находим достаточно кровосмесительных моментов. Кто поможет нам проникнуть во все нюансы алхимической мечты, в процесс, акцентирующий тот или иной род слова, когда речь идет о союзе брата и сестры, Аполлона и Дианы, Солнца и Луны? Как возрастает значение лабораторных исследований, когда творение отмечено знаком таких великих имен, когда подобия и сходства, обнаруживаемые в материи, стоят под знаком самого близкого родства! Позитивный разум — а некоторые историки алхимии стремятся обнаружить в проникнутых экзальтацией текстах рудименты науки —

никогда не перестанет «редуцировать язык». Но такие тексты живы именно благодаря своему языку. И психолог не может здесь ошибаться, язык алхимика полон страсти, этот язык может быть понят только как диалог мужского и женского начал, соединенных в душе грезовидца.

Необъятная мечта о словах проходит через всю историю алхимии. Здесь раскрываются во всем своем всемогуществе мужское и женское начала слов, дающих имена неодушевленным предметам и исходным веществам.

Каким действием могли бы обладать тела и вещества, если бы они не имели имени, при том чрезвычайном достоинстве, что имена нарицательные становятся именами собственными? Редко встречаются такие вещества, которые обладают переменной половой определенностью, их роль для нас мог бы разъяснить сведущий сексолог. В любом случае и *animus* и *anima* пользуются каждый своим словарем. Все может родиться из союза двух словарей, когда мы следуем за мечтой наделенного даром грезовидца. Предметы, материи, планеты должны поддаваться очарованию своих имен.

Эти имена оказываются или хвалой или оскорблением, — почти всегда хвалой. Во всяком случае словарь оскорблений более беден. Оскорбление разбивает мечту. В алхимии оно означает поражение. Когда нужно разбудить скрытую мощь материи, похвала не может сравниться ни с чем. Вспомним, что похвала обладает магическим действием. Это очевидно, если иметь в виду психологию людей. То же происходит и в психологии материи, сообщающей веществам человеческие силы и стремления. В своей книге «Сервиус и фортуна» Дюмезиль писал: «Так, осыпанный похвалами, Индра начал расти»¹.

Материя, о которой обычно говорят, когда ее месят, распухает под руками того, кто это делает. Женское начало принимает лесть мужского, заставляющего его выйти из своего оцепенения. Руки грезят. От руки к вещи разворачивается вся психология. В этой психологии ясные идеи играют очень незначительную роль. Они остаются на обходных путях, следуя, как говорил Бергсон, пунктиру наших привычных действий. Тайна как вещей, так и человеческих душ заключена в глубине. Для того, кто погружается в тайну материи, раскрывается сокровенная мечта, мечта, всегда связанная с человеком.

Если мы, исследуя сегодня книги по алхимии, не можем уловить всех отзвуков высказанной в них мечты, то рискуем оказаться жертвами воплощенной объективности. Действительно, мы не должны сообщать существам, замысленным как скрытно одушевленные, статус неодушевленного мира современной науки. Мы должны, следовательно, постоянно реконструировать весь комплекс идей и грез. Для этого лучше

¹ Dumézil G. Servius et la fortune. P. 67.

всего читать книгу по алхимии дважды — в качестве историка науки и в качестве психолога. Юнг очень удачно выбрал заглавие для своего исследования: «Психология и Алхимия». И психология алхимика есть психология грез, стремящихся воссоздать себя в опытах в сфере внешнего мира. Грезы и опыт должны пользоваться разными словарями. Активизация поисков названий веществ предвосхищает опыты над «активизированными» веществами.

Алхимическое золото — это осуществление странной потребности в господстве, в приоритете, в преобладании, которая одушевляла мужское начало одинокого алхимика. Мечтатель жаждал обладать золотом совсем не для дальнейшего его использования в том обществе, которое его окружало, оно было нужно ему для *немедленного* психологического использования, чтобы стать королем в величии своего мужского начала. Ведь алхимик — это мечтатель, который желает, который наслаждается своей волей, который превозносит себя в своем «великом чаянии». Взывая к золоту — к тому золоту, которое вот-вот должно было родиться в подвале мечтателя, — алхимик просит у золота, как раньше просили у Индры, «сделать его сильным». Таким образом греза алхимика определяет сильную психику. Как же много мужского таит в себе это «золото»!

И слова идут впереди, всегда впереди, привлекая, увлекая, ободряя одновременно надежду и гордость. Выраженная в словах греза о веществе призывает материю к рождению, к жизни, к одухотворению. Литература в данном случае обладает непосредственной силой и действенностью. Без нее все затухает, события теряют всю свою значимость.

И потому мы можем сказать, что алхимия — это наука торжества. Во всех своих размышлениях *animus* алхимика живет в мире высокой торжественности.

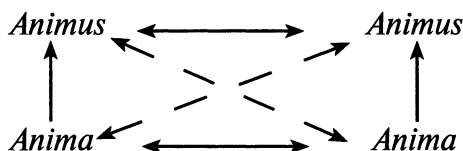
VII

В психологии соединения двух любящих существ диалектика мужского и женского начал проявляется как феномен «психологической проекции». Мужчина, любящий женщину, «проецирует» на эту женщину все боготворимое в своем собственном женском начале. Точно так же и женщина «проецирует» на мужчину, которого любит, все те ценности, которыми хотело бы овладеть ее собственное мужское начало.

Когда эти две перекрещивающиеся «проекции» достаточно уравновешены, они создают прочный союз. Когда хотя бы одна из этих «проекций» претерпевает разочарование в реальности, начинаются драмы неудавшейся жизни. Но в настоящем исследовании, посвященном жизни воображаемой, эти драмы нас мало интересуют. Точнее, греза всегда открывает нам возможность абстрагирования от супружеских драм. Одна из основных функций грезы состоит в том, чтобы освободить нас от бремени жизни. В нашем женском начале достигает большой активности подлинный инс-

тинкт грезы, дарующей нашей психике непрерывность покоя¹. Изучение психологии идеализации является здесь единственной нашей задачей. Поэтика грезы должна облечь плотью любые идеализированные мечтания. Для нас оказывается недостаточным обозначить идеализированную мечту как бегство от реальности, подобно тому как это делают психологи. Функция ирреального находит свое достойное применение в последовательной идеализации, в идеализированной жизни, сохраняющей тепло в сердце, в идеализации, придающей жизни реальный динамизм. Идеал мужчины, являющийся проекцией мужского начала женщины, и идеал женщины, составляющий проекцию женского начала мужчины, — это силы, обладающие высокой степенью гибкости, они в состоянии преодолеть те препятствия, которые ставит перед нами реальность. В атмосфере идеализации любовь расцветает, и каждый требует от партнера осуществления того идеала, о котором он мечтал. В таинстве одинокого мечтания оживают не тени, а отблески, освещающие зарю любви.

Таким образом, психолог, описывая реальную жизнь, поставил бы на подобающее ей место реальность идеализирующих сил, если бы расположил у истоков любой человеческой психики все силы и возможности, связанные с диалектикой мужского и женского начал. Ему необходимо было бы установить четырехполюсные отношения между двумя психиками, каждая из которых включает в себя потенциальность женского и мужского начал. Тончайшее психологическое исследование, ничего не упускающее из виду, тем более такую реальность как идеализация, должно проанализировать психологию соединения двух душ по следующей схеме:



Именно на этой клавиатуре четырех сущностей, заключенных в двух личностях, нужно изучать добро и зло любых близких человеческих отношений. Безусловно, все эти многочисленные связи двух мужских и двух женских начал то возникают, то распадаются, ослабевают или усиливаются в зависимости от различных жизненных перипетий. Это живые связи, и психолог должен был бы постоянно измерять их напряженность.

Действительно, греза психологии воображения, психологии, свойственной романисту, следует многочисленным проекциям, позволяющим ему по очереди жить в мужском и женском началах личностей своих

¹ «Любовь у слабого пола является инстинктом этой слабости» (*Pichot A. Les poètes amoureux. P. 97*).

персонажей. Перипетии любви Феликса и г-жи Морсоф в романе «Лилия в долине» резонируют на всех струнах четырехполюсных отношений, особенно в первой половине книги, где Бальзак сумел создать роман грез. Этот роман грез столь гармонично построен, что конец книги я читал очень невнимательно. В конце романа мужское начало Феликса мне кажется искусственным, привнесенным извне и как бы приделанным романистом к своему персонажу. Двор Людовика XVIII представлен в этом произведении как сказка о дворянской жизни, что плохо ассоциируется с глубокой и простой жизнью Феликса начала романа. Здесь начинается гипертрофирование мужского начала, деформирующее истину характера.

Но делая такие выводы, я посягаю на чужую территорию. Я не умею грезить о романе, следуя за сюжетной линией до конца. В подобных произведениях я нахожу такую необъятность становления, что у меня рождается желание обжить какой-нибудь уголок пейзажа, чтобы отдохнуть там, рождается желание, погружаясь в грезы, сделать хоть одну страницу текста своей. Читая и перечитывая «Лилию в долине», я не мог преодолеть печаль, видя, что Феликс покинул свою реку — «их реку». Не достаточно ли было замка Клошегурд со всей окружающей его провинцией Турень, чтобы укрепить мужское начало Феликса? Не должен ли был Феликс, переживший несчастное детство, почти лишенный матери, узнав верную любовь, стать настоящим мужчиной? Почему великий роман мечтаний превратился в социальный, вернее исторический роман? Такие вопросы также могут выразить и недоумение читателя, который не в состоянии читать книгу, воспринимая ее объективно, как если бы книга была обретшим окончательную форму объектом.

Как быть объективным по отношению к книге, которую мы любим и любили, которую читали в разные периоды своей жизни? История чтения такой книги имеет прошлое. Мы не страдаем больше с той же силой, и больше всего меняется наша способность надеяться — наша надежда теряет свою интенсивность в разные периоды своей жизни. Можем ли мы переживать с той же силой надежды нашего первого чтения, если уже знаем, что Феликс окажется предателем? Богатства мужского и женского начал раскрываются в разные периоды жизни по-разному. Талантливые книги остаются навсегда психологически живыми и верными. Мы перечитываем их снова и снова.

Схема, которую мы только что привели, представлена Юнгом в его работе об *Übertragung*¹. Юнг использует ее, описывая отношения, устанавливающиеся между алхимиком и его помощницей по лаборатории. Алхимик и помощница — двойной знак для выражения мужского и женского начала тайн исследуемой субстанции. Мы преодолеваем дуализм искусства, ремесла, с одной стороны, и хозяйства — с другой. Чтобы соединить эти сущности, необходимо совместное психическое управление мужским началом алхимика и женским началом помощницы. «Соединение» субстанций в алхимии есть всегда соединение потенциалов мужского и женского начал. Когда эти начала достигают своего высшего накала, они оказываются готовыми к иерогамии.

Перед алхимиком, надеющимся на такой союз, стоит задача разрушить неявную андрогинность естественной материи, отделить солнечную силу от лунной, активную энергию огня от пассивной энергии воды. Так долгий труд алхимика воодушевляется грезами о «чистоте» субстанций — о чуть ли не нравственной их чистоте. Разумеется, эти поиски чистоты, обретаемой в сердце субстанций, не имеют ничего общего с получением чистых веществ в современной химии. Речь идет не о том, чтобы с помощью методической работы по дистилляции устранить все механические примеси. Абсолютное различие между научной и алхимической дистилляцией можно будет понять, если вспомнить, что, как только алхимик заканчивает процесс дистилляции, он возобновляет его снова, смешивая эликсир и неживую материю, чистое и нечистое, чтобы эликсир смог, «научился» освобождать себя от земли. Ученый продолжает. Алхимик же возобновляет. Таким образом, объективные ссылки на очищение материи не могут нам ничего сказать о грезах очищения, дающих алхимику терпение раз за разом возобновлять свою работу. В алхимии мы имеем дело не с умственным терпением, мы имеем дело с самим действием нравственного терпения, отбрасывающим примеси сознания. Алхимик — это воспитатель материи.

И каково воздействие этой грезы основополагающей нравственности, сообщающей молодость всем веществам земли! После длительной нравственной работы начала, смешанные в первородной андрогинности, очищаются и становятся достойными иерогамии. От андрогинности до иерогамии — таков путь алхимических размышлений.

В предшествующих работах мы часто настаивали на доминирующей психологической важности произведений алхимии. Здесь мы возвра-

¹ Нем. — трансфер, одно из основных понятий психоанализа, означающее процесс переноса бессознательных желаний на те или иные объекты. Имеется в виду работа К.Г.Юнга «Psychologie der Übertragung» (Zürich, 1946). — *Прим. ред.*

щаемся к этому только для того, чтобы напомнить о существовании грез, претерпевающих процесс обработки. Грезы алхимика стремятся стать мыслями. Долгое время, в течение которого мы пытались описать историю этого процесса, мы буквально распинали свой разум в мучительных попытках достичь тщетного, невозможного союза понятия и образа, о чем мы говорили в предшествующей главе. Алхимик ищет в своих работах материальных подтверждений, как если бы греза была недостаточна сама по себе. Мысли *animus* хотят обрести подтверждение в грезах *anima*. Смысл и направленность этого подтверждения противоположны тем, к которым стремится научный дух, дух, ограниченный сознанием, связанным прежде всего с *animus*.

IX

В этом небольшом отступлении от основной темы мы коснулись проблем, возникающих перед нами при чтении произведений алхимиков. Дело в том, что в этих произведениях мы находим достаточно примеров сложных по своему составу убеждений, объединяющих в себе синтезы идей и конгломераты образов. С помощью этих комплексных убеждений, опирающихся на силы *animus* и *anima*, алхимик мечтает постигнуть душу мира, приобщиться к душе мира. Так, начиная миром и кончая человеком, алхимия — это проблема души.

Ту же проблему мы находим в грезах соединения двух человеческих душ, грезах, сопровождающихся превращениями, иллюстрирующими следующий тезис: побеждать чью-либо душу значит обретать свою собственную душу. В грезах влюбленного существа, мечтающего о другом существе, *anima* мечтателя обогащается глубиной, созерцая в своих грезах *anima* любимого. Греза соединения здесь уже не философия общения двух созданий. Она — сама жизнь в ее удвоении, через удвоение, жизнь, черпающая свою энергию в глубинной диалектике *animus* и *anima*. Удвоение и раздвоение обмениваются своими функциями. Когда мы удваиваем свое существо, идеализируя любимого человека, мы в то же время и раздваиваем это существо на две силы: *animus* и *anima*.

Чтобы постигнуть всю меру идеализации в одиноких грезах любимого существа, украшенного различными добродетелями, чтобы иметь возможность следовать за всеми переходами, придающими психологическую реальность создаваемой мечтой идеализации, необходимо, как мы считаем, придать понятию «комплексный перенос» совсем другое значение, чем то, которое имеют в виду психоаналитики. Рассматривая этот комплексный перенос, мы хотели бы передать все его функции понятию «*Übertragung*», которое рассматривает Юнг в своих трудах по психологии алхимиков. Перевод слова «*Übertragung*» словом «перенос», столь широко употребляемым классическим психоанализом, слишком упрощает проблему. «*Übertragung*» — это в каком-то смысле перенос

поверх самых противоположных свойств. Этот перенос осуществляется поверх конкретики повседневных отношений, социальных ситуаций с целью соединения в ситуациях космических. В этом случае мы должны понимать человека не только исходя из его включенности в мир, но и с учетом тех порывов к идеальному, которые существуют в этом мире.

Чтобы убедиться в важности этого психологического объяснения человека через мир, созданный его андрогинными грезами, достаточно было бы поразмышлять над гравюрами, воспроизводимыми в книге Юнга¹ и заимствованными из старинной книги по алхимии «Философский розарий» («Rosarium Philosophorum»). Все они являются иллюстрациями алхимического соединения Короля и Королевы. Этот «Король» и эта «Королева» царствуют в одной и той же психике, это их величества психические силы, которые, благодаря Творчеству, господствуют над вещами. Андрогинность мечтателя проецируется на андрогинность мира. Проследивая во всех деталях эти двенадцать изображений, присоединяя к ним всю диалектику Солнца и Луны, огня и воды, змеи и голубки, коротких и длинных волос, мы постигаем все могущество грез, объединенных под знаком алхимика и его помощницы. Здесь происходит выравнивание двух линий культурных традиций, нашедших свое отражение в грезах. Мы обретаем равновесие в своих мечтаниях, когда опираемся на два перекрещивающихся переноса, следующих проекциям *animus* на *anima* и *anima* на *animus*.

В четырех гравюрах из двенадцати книги «Rosarium Philosophorum» соединение Короля и Королевы настолько полное, что они обладают одним телом. Одно тело, над которым возвышаются две коронованные головы. Великолепный символ прославления андрогинности. Андрогинность не погружена в некую неявно выраженную животную субстанцию, в глубину смутных истоков жизни. Она — диалектика вершины. Андрогинность, исходящая из одного существа, показывает нам торжество *animus* и *anima*. Она подготавливает совместные грезы сверхмужественности и сверхженственности.

Х

То обоснование философии грез, которое мы находим в психологии алхимика, может показаться несколько беспочвенным и хрупким. Нам могут возразить, что традиционный образ алхимика — это образ одинокого труженика, который мог бы быть образом философа, предающего грезам в своем одиночестве. Не является ли метафизик алхимиком идей, идей слишком великих, чтобы обрести свое осуществление?

Но существуют ли такие возражения, которые могут остановить грезящего о своих грезах? Таким образом, я дойду до основания всех

¹ См.: Jung C.G. Die Psychologie der Übertragung.

парадоксов, которые придают интенсивность бытия эфемерным образам. Может быть, следующий онтологический парадокс — один из них: грезы, уносящие мечтателя в совсем иной мир, делают из него совсем другого человека. И тем не менее он остается тем же самым, двойником самого себя. В литературе мы найдем достаточно таких «двойников». Поэты и писатели могут нам предоставить множество примеров. Психологи и психиатры изучают раздвоение личности. Но это «раздвоение» относится к крайним случаям, когда как бы разрываются связи, соединяющие две части раздвоенной личности. Грезы — но не сны — сохраняют контроль над этими раздвоениями. В случаях, которые можно отнести к области психиатрии, глубинная природа грезы стерта. «Двойника» часто поддерживает разум, он отмечает те подтверждения и совпадения, которые являются, может быть, лишь галлюцинациями. Иногда писатели сами перегибают палку. Они создают во плоти существа, принадлежащие миру фантазмагории. Они хотят увлечь нас сверхъестественными психологическими подвигами.

Сколько существует текстов слишком грубых для нашего вкуса, сколько душевных опытов, в которых мы не можем принимать участия. Литературный опиум никогда не мог заставить меня грезить.

Вернемся же к простым грезам, к грезам, которые могут быть и нашими. Часто наши грезы в поисках двойника уносятся очень далеко. Часто они погружаются в давно исчезнувшее прошлое. И после этих раздвоений, связанных с нашей историей, в нас возникает раздвоение, которое, если бы мы «мыслили», было раздвоением философским: Где я? Кто я? Отражением какого бытия являюсь я? Но эти вопросы содержат в себе слишком много мысли. Философ подкрепил бы их сомнением. В действительности грезы раздваивают наше существо более мягко, более естественно. И с каким разнообразием! Существуют такие грезы, где я оказываюсь меньше, чем на самом деле. Тогда тень наполняется богатством бытия. Она становится более проницательным психологом, чем психолог обыденной жизни. Эта тень собирает в себя бытие, дублирующее в грезах бытие мечтателя. Тень, двойник нашего существа, познает в наших грезах «психологию глубин». И таким образом, сущее, проецируемое нашими грезами, — поскольку наше грезящее «я» есть проецируемое сущее, — становится, как и мы сами, двойником и, как и мы, раздваивается на *animus* и *anima*. Так мы подошли к самому узлу всех наших парадоксов: «двойник» — это двойник двойного существа.

Итак, в наших грезах самого глубокого одиночества, когда мы вспоминаем уже умерших людей, когда мы идеализируем дорогие для нас существа, когда во время чтения мы достаточно свободны, чтобы перевоплощаться в мужчин и женщин, мы чувствуем, что вся жизнь раздваивается — раздваивается прошлое, раздваиваются все существа в процессе их идеализации и мир начинает вбирать в себя все красоты

наших химер. Без психологии химер нет истинной психологии, нет психологии полной. В своих мечтах человек всемогущ. Психология, основанная на наблюдении, изучающая реального человека, видит лишь существо, лишенное всякого ореола.

Чтобы дать анализ всех психологических возможностей, раскрывающихся перед одиноким мечтателем, необходимо исходить из следующего девиза: я один, следовательно, нас четверо. Мечтатель сталкивается лицом к лицу с четырехполюсной ситуацией¹.

Я один, значит, я мечтаю о существе, которое излечило мое одиночество, которое излечило бы мои одиночества. Своей жизнью оно дарует мне идеализацию жизни, ту идеализацию, которая дублирует жизнь, увлекает ее к ее вершинам и благодаря которой сам мечтатель живет, дублируя себя, следуя прекрасному девизу Патриса де Ла Тур дю Пена, который сказал, что поэты обретают «почву под ногами тогда, когда они воспаряют»².

Когда грезы приобретают такую окраску, они перестают быть простой идеализацией живых существ, они становятся психологически глубинной идеализацией. Это работа творческой психологии. Греза порождает эстетику психологии. И идеализируемое существо начинает разговаривать с существом идеализирующим. Оно обращается к нему в качестве своего двойника, в грезах одинокого мечтателя звучит мелодия, исполняемая на четыре голоса. Для раздвоенного существа, каким оно становится в общении со своим двойником, диалога недостаточно. Необходим двойной диалог, «квадрилог». Один лингвист сказал нам, что существует язык, которому известно это чудо, но ничего не сообщил нам о том народе-мечтателе, который на нем говорит³.

Именно здесь промежуточные игры мысли и грез, психической функции реального и функции ирреального множатся и перекрещиваются, чтобы произвести эти психологические чудеса человеческого воображения. Человек — существо, которое не может не предаваться воображению. Ведь в конце концов функция ирреального в той же степени осуществляется по отношению к человеку как и по отношению к космосу. Что знали бы мы о других людях, если бы не умели их воображать? Какие только психологические изыски не проходят перед нашим внутренним взором, когда мы читаем произведения романиста, выдумывающего человека, а также стихи поэтов, создающих чудесную

¹ С этим раздвоением двойника по-видимому был знаком А.Стриндберг. Он писал в «Легенде»: «Мы начинаем любить женщину, располагая рядом с ней нашу душу часть за частью. Мы раздваиваем свою личность, и любимая женщина, которая раньше была нам безразлична, начинает воплощать наше второе “Я”, она становится двойником». Цит. по: *Rank O. Don Juan*. P. 161. Note.

² *La Tour du Pin P. de. La vie recluse en poésie*. P. 85.

³ *Guiraud P. La grammaire*. Coll. «Que sais-je?». N 788. P.29.

героизацию человеческого духа! И все эти восхождения мы проживаем, не осмеливаясь их высказать, в своих молчаливых грезах.

Сколько же упорядоченных и нескромных мыслей в грезах одинокого человека! Как много созданных воображением людей живет в молчаливом одиночестве наших грез!

И в скольких перекрещивающихся проекциях оживает существо наиболее близкое нам, наш двойник — двойник нашего раздвоенного существа! Так в наших светлых мечтаниях мы постигаем нечто вроде внутреннего переноса, *bertragung*, которое выводит нас за пределы нас самих, переносит нас в наше другое «я». В этом случае схема, которую мы предлагали выше для анализа отношений между людьми, действительна и пригодна и для анализа грез одинокого мечтателя.

Но вернемся назад. В книгах по алхимии мы можем найти множество гравюр, на которых представлены алхимик и помощница, стоящие перед печью алхимика, в то время как полубоженный подручный из всех сил раздувает огонь в очаге. Но действительно ли это изображение дает нам реальную картину? Это было бы возможно, если бы у алхимика в его занятиях и размышлениях, в его грезовидческих вдохновениях была подруга и помощница. Но более вероятно, что он, как все великие мечтатели, оказывается один. Это изображение представляет воображаемую ситуацию. Любая поддержка со стороны другого человека, как помощницы, погруженной в размышления, так и подручного, раздувающего огонь, является воображаемой. Психологическое единство картины достигнуто перекрещивающимися переносами. Все переносы являются глубинными, сокровенными. Они дают нам картину отношений двойника к другому, внутреннему двойнику. Доверие алхимика к своим размышлениям и творениям исходит из той поддержки, которую оказывает ему двойник его двойника. В глубинах своего существа он обретает поддержку своей помощницы. Его погруженный в работу *animus* утверждается за счет преобразования его *anima*.

Древние гравюры и тексты, когда мы начинаем представлять их в воображении, дают нам таким образом свидетельства самой утонченной психологии. Алхимия — это имеющий много нюансов материализм, который можно понять лишь участвуя в нем со всей женской восприимчивостью, не упуская из виду, однако, весь регистр мужской страсти, с которой алхимик терзает материю. Алхимик хочет проникнуть в тайну мира, как психолог — в тайну сердца. Роль помощницы здесь — все смягчать. В глубине любой грезы мы неизменно находим это углубляющее все существо. Когда я встречаю в стихах поэта слово «сестра», мне слышится отдаленное эхо алхимических грез. С чем больше связаны эти строчки, с поэтическим воображением или с алхимией сердца? Чей голос слышен в этих двух стихах?

Приди и помолись со мной, сестрица,
И мы узрим, как созревает вечность¹.

(Перевод И.Осиновской)

«Вечное произрастание», — какая сила женственного, какой символ отдохновения души в мире, достойном грезы!

XI

Отмечая, — без сомнения с некоторой неосторожностью — парадокс наших четырехполюсных грез, мы выпустили из виду грезы поэтов, на которые обычно опирались в своих рассуждениях. С другой стороны, если бы мы позволили себе сослаться на книги писателей-эрудитов, то могли бы без труда дать набросок философии андрогинного сознания. Наша главная задача состоит в том, чтобы привлечь внимание к поэтике андрогинности, которая развивается в направлении двоякой идеализации человека. В любом случае, мы начинаем воспринимать книги писателей-эрудитов, рассматривающих проблему андрогина, совсем по-другому, с более глубоким проникновением, если отдаем себе отчет в значении *animus* и *anima*, заложенных в глубине любой человеческой души. Соответственно этому взгляду на *animus* и *anima* оказывается возможным освобождение мифов от перегрузки очевидной историей. Нужно ли, чтобы проникнуть в существо андрогинности, действительно прибегать к легендам, относящимся ко времени до существования человека, в то время как сама психика отмечена печатью андрогинности? Стоит ли ссылаться на платоновскую культуру Шлейермахера, как это делает Гизо в своем прекрасном труде, чтобы постигнуть динамизм женственного у переводчика Платона? Впрочем, нужно отметить, что книга Гизо выделяется чрезвычайным богатством содержания. В ней представлена та социальная среда, в которой сформировался немецкий романтизм. Для него была характерна большая общность культуры, связующая мыслителей и их подруг. Кажется, что в таком общении сердец сама культура была андрогинной. Часто ссылки на «Пир» у писателей немецкого романтизма превращаются в чисто ораторскую формулу, в повод для того, чтобы поговорить об андрогинности, которая есть сама жизнь их поэтической восприимчивости. Если мы решаем эту проблему на уровне поэтического творчества, то обычные ссылки на темперамент, как нам кажется, лишь затрудняют исследования. Эпитет *weiblich* (женственный) в отношении к великим творцам превращается в обманчивую этикетку. Та психика, которая раскрывается двум возможностям *animus* и *anima*, тем самым оказывается неподвластной импульсам, рождаемым темпераментом. По крайней мере мы так утверждаем, и это дает нам основание для того, чтобы мы могли предложить поэтику грез в качестве

¹ *Vandercammen E.* La porte sans mémoire. P. 49.

учения о конституции человека — конституции, разделяющей его существо на *animus*, с одной стороны, и *anima* — с другой.

Поэтому андрогинность — это совсем не то, что осталось далеко в прошлом, в отдаленной от нас времени организации биологического бытия, как об этом говорят нам мифы и легенды. Она — перед нами, она открыта любому мечтателю, мечтающему в одинаковой мере реализовать как сверхженственное, так и сверхмужское. Грезы в сферах *animus* и *anima* приобретают, таким образом, психологическую направленность.

Необходимо хорошо уяснить себе, что мужское и женственное начала, становясь объектами идеализации, превращаются в ценности, в качества и если мы их не идеализируем, то чем они еще могут быть, как не формами биологического рабства? Таким образом, поэтика грез должна изучать отмеченную дуализмом *Animus* и *Anima* андрогинность, где *Animus* и *Anima* выступают именно как значения, ценности поэтической грезы, как принципы двух начал идеализирующей грезы.

Соперничество в рамках бытия определяет ценности сверхбытия. Прекрасное стихотворение Элизабет Баррет Браунинг расширяет рамки любой, наполненной любовью жизни.

Пусть крепнет с каждым днем твоя любовь,
И я сильней и значимее стану.

(Перевод И.Осиновской)

Такое стихотворение может быть взято в качестве девиза для психологии взаимной идеализации двух истинно любящих существ.

Вмешательство ценностного аспекта совершенно меняет ту проблему, которую ставят факты. Философия и религия могут, таким образом, прийти к сотрудничеству, как, например, в творчестве Соловьева, в стремлении создать из андрогинности основу для антропологии. Материалы, которые мы должны были бы использовать, проистекают из долгих размышлений над Евангельскими текстами. Мы не можем привести их в исследовании, посвященном поэтическому творчеству и не выходящему из области грез одинокого мечтателя. Отметим только, что андрогин Соловьева — существо сверхземной судьбы. Это целостное существо рождается в воле к идеальному, обретающейся в сердцах любящих, в сердцах, сохраняющих верность всепоглощающей любви. И великий русский философ пронес этот героизм чистой любви, подготавливающей андрогинную жизнь в потустороннем мире, через столько любовных неудач. Эти метафизические цели настолько далеки от нашего опыта мечтателя, что мы в состоянии охватить их взором только в результате длительного изучения всей системы. Чтобы подготовиться к такой работе, читатель может обратиться к диссертации Д.Стремукова¹.

¹ См.: *Stremoukoff D. Vladimir Soloviev et son auvre messianique*. Paris, 1935.

Запомним лишь, что для Соловьева восторг любви должен овладевать жизнью и увлекать жизнь к ее вершине. «Но истинный человек в полноте своей идеальной личности, очевидно, не может быть только мужчиной или только женщиной, а должен быть высшим единством обоих. Осуществить это единство, или создать истинного человека, как свободное единство мужского и женского начал, сохраняющих свою формальную особенность, но преодолевших свою существенную роль и распадение, — это и есть собственная ближайшая задача любви»¹.

Поскольку мы ограничиваем себя рамками одной задачи — выявлением определенного элемента творческой поэтики, мы не можем опираться на многочисленные материалы по философской антропологии. Читатель найдет в работе Койре о Якобе Бёме и в книге Сузини о Франце фон Баадере множество страниц, где истинная судьба человека представлена как вечный поиск потерянной андрогинности. Эта вновь обретенная андрогинность была бы по Баадеру соединением на самом высоком уровне качеств, связанных между собой принципом дополнительности. После падения, после потери первоначальной андрогинности, Адам стал носителем «суровой силы», а Ева — «нежной кротости»². Эти качества и ценности враждебны друг другу, пока они разделены между собой. Греза о человеческих качествах и ценностях должна стремиться к их координации, должна увеличивать их взаимную идеализацию. У такого мистика как Баадер эта идеализация определяется религиозными размышлениями, но, даже будучи отделенной от молитвы, она психологически существует. Эта идеализация является одной из движущих сил грезы.

Естественно, что психолог, даже если он и верит в реальность этой идеализации мужского и женского начал, пожелает проследить их интеграцию в реальной жизни. Определяющими тогда для него будут социальные признаки мужского и женского. Психолог всегда будет иметь желание перейти от образов к психологической реальности. Но наша позиция феноменолога упрощает задачу. Возвращаясь к образам мужественного и женственного — или скорее к словам, которые являются их обозначениями, — мы приходим к идеализации как таковой. Бесспорно то, что женщина является существом, которое идеализируют и которое хочет, чтобы его идеализировали. От мужчины к женщине и от женщины к мужчине осуществляется общение в поле женского начала (*anima*). В *anima* заложено всеобщее начало идеализации, сам принцип грез бытия, грез сущего, стремящегося к спокойствию и умиротворенности и, следовательно, к продолжению бытия. Безусловно, грезы идеализации наполнены реминисценциями. Так, психология

¹ Соловьев В. Смысл любви. Киев, 1991. С.25–26.

² См.: Susini E. Franz von Baader et le romantisme mystique. Vrin. T. 2. P. 572.

Юнга находит все основания видеть в них процесс проекции. Существует множество доказательств того, что любящий привносит в образ любимой воспоминание о своей матери. Но весь этот материал, заимствованный в прошлом, в далеко ушедшем прошлом, легко замаскировал бы сами черты идеализации. Идеализация может, конечно, использовать «проекции» и привнесения, но ее движение более свободно, идет дальше, идет слишком далеко. Любая реальность — и та, которая существует в данный момент, и та, которая сохраняется как наследство от давно исчезнувших времен, — идеализируется, вплетается в движение пригрезившейся реальности.

Однако существует произведение, очень близко затрагивающее те проблемы, которые мы рассматриваем в настоящей книге, и где психология начал *animus* и *anima* представлена как подлинная эстетика психологии. Мы имеем в виду философское эссе Бальзака, озаглавленное «Серафита». Во многих своих моментах «Серафита» предстает перед нами как поэма андрогинности.

Напомним, прежде всего, что первая глава названа «Серафитус», вторая — «Серафита» и третья — «Серафита-Серафитус». Так интегральное, целостное бытие, суммирование всех достижений человеческого, последовательно представлено сначала в своих активных достоинствах мужского начала, затем, в своей потенциальности самосохранения через женское начало, и, наконец, в синтезе этих полюсов как целостная общность двух начал. Этот синтез определяет успение, которое несет на себе печать всего того, что станет сверхъестественной судьбой соловьевского андрогина.

И лицом к лицу с этим андрогинным существом, возвышающимся над всем тем, что есть земного, Бальзак ставит невинную молодую девушку Минну и молодого человека Вильфрида, которому уже известны страсти большого города. Для Минны андрогинное существо является Серафитусом, для Вильфрида — Серафитой. Если бы сверхземное существо могло разделиться и социально персонифицировать каждую из своих потенций — мужскую и женскую, то могли бы состояться два союза с земными существами.

Таким образом, поскольку в философском романе Бальзака есть два земных существа, которые любят андрогина, два существа, которые любят раздваивающееся существо, поскольку Серафитус-Серафита обладает двойным магнетизмом, привлекающим все грезы, мы оказываемся перед лицом грез, имеющих четыре полюса. Сколько перекрещивающихся грез на страницах романа великого мечтателя! Как глубоко проник Бальзак в двойную психологию Ее по отношению к Нему и Его по отношению к Ней! Минна любит Серафитуса, Вильфрид любит Серафиту, Серафитус-Серафита хочет возвысить две земные страсти до идеализированной жизни, и сколько здесь возника-

ет «проекций» *animus* на *anima* и *anima* на *animus*! Так нам, читателям, открывается поэтика идеализирующей психики, психологическая поэзия экзальтированной психики. И напрасно убеждать нас, что всего этого не существует в действительности. Все эти психические притяжения, озарения живут в душе-духе поэта. В глубине своего сознания романист прекрасно отдает себе отчет в том, что человеческая природа подготавливает возможности для союза — может быть, брака — между Минной и Вильфридом.

В браке потухают грезы, истощаются потенции, обуржуазиваются добродетели. И взаимодействия *animus* с *anima* слишком часто проявляются во враждебности. Это прекрасно осознает Юнг, когда он начинает анализировать — как это далеко от алхимических грез — психологию обыкновенной супружеской жизни: «*Anima* склонна проявлять себя во взрывах совершенно немотивированного плохого настроения, *animus* — в вызывающих раздражение общих местах»¹. Отсутствие логики и пошлость — такова жалкая диалектика обыденной жизни. Здесь происходит, как отмечал Юнг, «раздробление личности, личности, которая обретает «профиль и характер мужчины или женщины на самом низком уровне».

Но совсем не такой роман о низшей природе человеческой намеревался Бальзак подарить своей возлюбленной г-же Эвелине Ганской, урожденной графине Ржевской, как это следует из посвящения к «Серрафите».

В обычной жизни обозначения *animus* и *anima* излишни, вполне достаточно простого разграничения на мужское и женское начала. Но если мы хотим понять грезы существа, которое любим, которое хотело бы любить, которое сожалеет, что его не любят с той силой, с какой любит оно, — а Бальзаку известны эти грезы, — то силы и свойства *anima* и *animus* должны быть прочувствованы и развернуты в их идеализации. Четырехполюсные грезы берут здесь свое начало. Грезящий может проецировать на образ возлюбленной свою собственную *anima*. Но это не простой эгоизм воображения. Грезящий хочет, чтобы его *anima* обладала своим личным *animus*, который бы не был простым отражением его собственного *animus*. Психоаналитик в своих интерпретациях оказывается слишком во власти прошлого. *Anima*, которую отражает *animus*, должна сочетаться с *animus*, который оказывается достойным мужского начала своего партнера. Таким образом, отраженным оказывается двойник, двойник бесконечной доброты (*anima*) и высокого интеллекта (*animus*). В процессе идеализации ничто не забывается. Поток идеализирующих грез возникает в нас не тогда, когда мы отдаемся воспоминаниям, а когда мечтаем о достоинствах

¹ Jung C.G. Psychologie et religion. Éd. Corr  a. P. 54.

того существа, которое мы могли бы полюбить. Именно так великий мечтатель грезит о своем двойнике. Превозносимый им двойник слугит ему поддержкой.

Что касается конца философского романа «Серафита», то андрогинное существо, концентрирующее в себе сверхземные судьбы женского и мужского, покидает землю; в этом действии искупления принимает участие вся вселенная. Что же касается земных существ, Вильфрида и Минны, то их существованию сообщается энергия, порожденная их идеализированной судьбой. Главный урок бальзаковских размышлений заключается в воплощении идеала жизни в самой жизни. Грезы, идеализирующие отношения *animus* и *anima*, превращаются в составную часть истинной жизни. Грезы являются активной силой в судьбе людей, желающих объединить свои жизни во все возрастающей любви. С помощью идеала уравниваются психологические сложности. Это как раз те темы, которые детализирующая психология — та, что истощает свои силы в поисках в каждом живом существе ядра его бытия, — почти не в состоянии проанализировать. И тем не менее книга является фактом человеческой жизни, и такое значительное произведение как «Серафита» сосредоточивает в себе многочисленные психологические моменты. Эти моменты обретают связность благодаря какой-то психологической красоте. На читателя она оказывает самое благотворное действие. Для тех, кто любит грезить в сплетении, соединении *animus* и *anima*, чтение становится расширением бытия. Для того, кому нравится теряться в чаще *anima*, чтение углубляет бытие. Такому мечтателю кажется, что все несовершенство мира должно быть искуплено воплощающим женственностью существом.

После такого, наполненного грезами чтения произведения великого мечтателя нас может привести в крайнее изумление встреча с читателем, который оказался неспособным восторгаться этой удивительной книгой. Ипполит Тэн тщетно напрягал свое зрение, пытаясь что-либо здесь увидеть. Ведь он заявил, прочитав «Серафиту» и «Луи Ламбера», которых он назвал «незаконнорожденными детьми философии», что «многих читателей “Серафита” и “Луи Ламбер” быстро утомят и те бросят чтение, отвергнув эти книги как пустые и скучные»¹.

Такое суждение заставляет нас убедиться в том, что великое творение надо читать дважды: один раз, философски «осмысливая» его подобно Тэну, а другой раз, уносясь в потоке грез вместе с тем, кто его создал².

¹ Taine H. Nouveaux essais de critique et d'histoire. 9^e éd. 1914. P. 90.

² Мы позволим себе отослать читателя к предисловию к роману «Серафита», вышедшему в Полном собрании сочинений Бальзака («Formes et reflets». 1952. Т. 12).

Во времена немецкого романтизма, когда природу человека старались объяснить с помощью только что сделанных научных открытий, касающихся физических и химических явлений, без колебаний проводили параллель между разницей полов и полярностью электрических явлений, а также полярностью еще более таинственного магнетизма. Не утверждал ли сам Гёте: «Das Magnet ist ein Unphänomen» («Магнит — это явление фундаментальное»). И продолжал: «Фундаментальное явление, для которого достаточно лишь найти выражение, чтобы объяснить его; таким образом он становится символом для всех других явлений»¹. Опираясь на наивную физику, в те времена пытались объяснить богатую наблюдением психологию великих знатоков человеческой природы. Такой гений мысли, каким был Гёте, и такой гений грез, каким был Франц фон Баадер, шли по пути, где объяснение забывает о природе того, что оно стремится объяснить.

Современная психология, обогащенная различными школами психоанализа и психологии глубин, должна изменить направление таких объяснений. Психология должна преодолеть автономные объяснения. Более того, прогресс научного знания уничтожает саму основу принятых ранее объяснений, слишком легко и поверхностно устанавливающих космический характер человеческой природы. Стальной магнит, притягивающий мягкое железо, такой, каким его видели Гёте, Шеллинг, Риттер, теперь не более чем игрушка — и игрушка устаревшая. В самой повседневной научной культуре нашего времени магнит служит лишь уроком — отправной точкой для дальнейшего поиска мысли. Физика физиков и математиков превращает учение об электричестве и магнетизме в целостную теорию. В этой теории мы не сможем больше найти место для грез, которые могли бы привести нас от полярности магнетизма к полярности мужского и женского.

Мы делаем это замечание, чтобы подчеркнуть то различие, которое в конце предыдущей главы мы посчитали необходимым провести между рационализмом научной мысли и философскими размышлениями об эстетизирующих ценностях человеческой природы.

Но, если ссылки на аналогию с физической полярностью раз и навсегда отброшены, то проблема психологической полярности, столь занимавшая романтиков, остается в силе. Человеческое существо, взятое как в своей глубочайшей реальности, так и в высоком напряжении становления, — существо расколотое, существо, которое вновь раскалывается, лишь на мгновение доверившись иллюзии единства. Раскалывается и вновь обретает целостность. Что касается *animus* и *anima*, то если это разделение доходит до экстремальной точки, то человек

¹ Цит. по: Giese F. Der romantische Charakter. 1919. T. I. P. 298.

превращается в пародию на человека. Можно наблюдать достаточно таких гримас-пародий: существуют мужчины и женщины, являющиеся слишком мужчинами, а есть такие, в которых слишком много женского. Природа стремится избегать таких эксцессов в пользу глубинного, происходящего в одной и той же душе, общения сил *animus* и *anima*.

Безусловно, феномены полярности, которые психология глубин выявляет через диалектику *animus-anima*, чрезвычайно сложны. Философ, лишенный точных знаний в области физиологии, оказывается недостаточно подготовленным, чтобы суметь рассчитать вполне определенные органические причины, влияющие на психическую деятельность. Но поскольку он оторван от физических реальностей, он впадает в соблазн оторваться и от реальностей психологических. Во всяком случае один аспект проблемы принадлежит к его сфере — идеализирующие полярности. Если мы вовлечем философа-мечтателя в полемику, то он сделает следующее заявление: идеализирующие ценности не имеют причины. Идеализация не принадлежит к области причинности.

Напомним, что в настоящей книге мы ставим перед собой четкую задачу — изучение идеализирующих грез, грез, порождающих в душе мечтателя представление о ценности человеческой жизни, воображаемое общение *animus* и *anima*, двух начал целостного сущего.

Изучая таким образом идеализирующие грезы, философ не может ограничиться собственными мечтами. Именно романтизм, освобожденный от своего оккультизма, от своей магии, от отягощающей его космичности, может быть возрожден как гуманизм идеализированной любви. Если бы мы могли отделить его от истории, если бы мы могли взять его во всем богатстве и изобилии его жизни и перенести в идеализированную жизнь сегодняшнего дня, то мы должны были бы признать, что он сохраняет никогда не умирающее психическое воздействие. Глубокие и содержательные страницы Вильгельма фон Гумбольдта, посвященные проблеме различия родов, выявляют различие между гением мужского и гением женского. Эти страницы помогают нам определить человека через его высшие достижения¹. Так, Гумбольдт дает нам возможность понять глубину воздействия мужского и женского рода на поэтические творения. В наших читательских грезах нам необходимо принять как должное пристрастность поэта к мужскому или женскому роду. Когда речь идет о человеке, создающем поэтические произведения, *среднего рода* быть не может.

Знакомясь с романтическими произведениями, которые мы читаем, «мечтая» в воссоздаваемой действительности грез, мы получаем удовольствие от утопии чтения. Мы считаем литературу абсолютной

¹ См.: *Wilhelm von Humbolts Werke*. Éd. Leitsmann. 1903. T. I: Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur [1794].

ценностью. Мы выделяем литературное событие не только из его исторического контекста, но и из контекста обыденной психологии. Книга для нас — это всегда взлет над уровнем повседневной жизни. Книга — это запечатленная, получившая свое выражение жизнь и, следовательно, возвышение жизни.

Погружаясь в утопию чтения, мы оставляем заботы специалиста-биографа, отходим от обычных определений психолога, определений с необходимостью сформулированных исходя из психологии среднего человека. И, естественно, мы не считаем нужным в отношении проблем идеализации мужского и женского начал вспоминать о психологических аспектах. Перед нами поэтические произведения, и это вполне оправдывает направление нашего исследования к идеальному. Объяснение «Серафитуса-Серафиты» и «Пеллеаса и Мелизанды» исходя из гормональных процессов было бы нелепым и смешным. Мы вправе, таким образом, рассматривать поэтические творения как действительную реальность человеческой жизни. В упомянутых нами произведениях осуществляется действительная идеализация как *amimus*, так и *anima*.

Идеализирующие грезы разворачиваются в единственном направлении — к уровням все более и более возвышенным. У читателя, который не в состоянии совершать такой подъем, создается впечатление, что произведение улетучивается, исчезает. Но тот, кто умеет грезить, учится ничего не подавлять, грезы свободной идеализации не терпят никакого давления. В своем полете они «преодолевают все преграды психоаналитиков».

Высоко возносящиеся грезы, грезы идеализирующие, достигающие глубин в сложнейших отношениях между мужским и женским началами, раскрывают себя как подвиг воображаемой жизни. Эта воспаряющая в грезах воображаемая жизнь, оказывающая свое благотворное воздействие на мечтателя, осуществляется в интересах *anima*. *Anima* — это всегда прибежище простой, спокойно протекающей жизни. Юнг мог бы сказать так: «Я определил *anima* просто как Архетип жизни»¹. Архетип неподвижной, неизменной, недробной жизни, прекрасно согласующейся с фундаментальными ритмами свободного от драматизма существования. Концентрируясь вокруг *anima*, грезы помогают отдыху. Наши лучшие грезы приходят к каждому из нас, к женщинам или мужчинам, от нашего женственного начала они несут печать неоспоримой женственности. Если бы в нас не было женственной сущности, то как бы мы могли отдыхать?

Вот почему мы считаем, что имеем право располагать все свои грезы о Грезах под знаком *Anima*.

¹ Jung C.G. *Métamorphoses de l'âme et ses symbols* / Trad. Le Lay. Genève, 1953. P.72.

Для нас, исследующих исключительно письменные тексты, созданные волей к «творению», заключающие исследование выводы не стирают моменты некоторого сомнения. Действительно, кто пишет эти тексты? *Animus* или *anima*? Возможно ли, чтобы писатель был до конца искренним как *animus* и как *anima*? Мы не можем быть так доверчивы, как комментатор книги Эккермана, взявший для определения психологии писателя за аксиому следующее утверждение: «Скажи мне, что ты создаешь, и я скажу, кто ты»¹. Литературный образ женщины, созданный мужчиной, и образ мужчины, созданный женщиной, являются творениями, созидаемыми внутренним огнем. Мы должны задать автору два вопроса: кто ты в *animus* и кто ты в *anima*? И тотчас же литературное произведение, литературное творение впадает в самую дурную двусмысленность. Следуя за самой простой направленностью счастливых грез, мы получаем удовольствие от идеализирующих мечтаний. Но для писателя, подвижного волей к сотворению живых образов, которые он хочет видеть реальными, суровыми, мужественными, грезы отходят на второй план. И писатель вступает на путь приземления, обескрыливания. В игру вступают компенсационные механизмы. *Animus*, не нашедший для себя в реальной жизни чистой *anima*, начинает презирать все женственное. Он хотел бы отыскать в психологической реальности корни идеализации. Но он становится невосприимчивым к идеализации, которая, однако, коренится в его собственном существе.

Что касается нас, то мы запрещаем себе переступать границу, переходить от психологии произведения к психологии автора. Я всегда останусь только психологом книг. Эта психология книг должна рассмотреть, по крайней мере, две гипотезы: человек подобен своему произведению и человек являет собой нечто противоположное тому, что он творит. Почему же обе эти гипотезы не могут быть в одинаковой мере приемлемыми? Психология не может лишь констатировать противоречие. Только измеряя возможности приложения обеих гипотез, можно проникнуть во все тонкости, во все уловки психологии компенсации.

В случае крайней напряженности оппозиции между *animus* и *anima*, проявляющейся в произведениях, «противоречащих» своему автору, принцип причинной связи с человеческими страстями должен быть отброшен. Валери писал Жиду в 1891 г.: «В то время когда Ламартин написал “Падение ангела”, все женщины Парижа были его любовницами. Когда из-под пера Рашильд вышел “Господин Венера”, она была девственницей»².

Какой психоаналитик поможет нам постигнуть все обходные пути и повороты, которые привели Мориса Барреса к написанию в 1889 г.

¹ Conversations de Goethe recueillies par Eckermann / Trad. É. Délerot. 1883. T. I. P. 88.

² Цит. по: Mondor H. Les premiers temps d'une amitié. P. 146.

предисловия к книге Рашильд «Господин Венера»? Это предисловие озаглавлено «Превратности любви». Какое удивление испытывает Баррес при встрече с такой книгой, «этим изощренным пороком, взорвавшимся в мечтах девственницы». «Рашильд родилась с умом низким и кокетливым». Цитируя Рашильд, Баррес продолжал: «Бог должен был бы создать, с одной стороны — любовь, с другой — чувства. Ядром истинной любви должна быть горячая дружба»¹.

И Морис Баррес делает заключение: «Не кажется ли нам, что “Господин Венера”, помимо того света, который он проливает на развращенность нравов этого времени, является также чрезвычайно любопытным случаем для тех, кто интересуется трудно уловимыми отношениями, существующими между произведением искусства и тем сознанием, которое произвело его на свет»².

Чтобы идеализировать женщину, нужно всегда оставаться мужчиной, обретающим поддержку своих грез в поле сознания *anima*. Не мечтал ли Баррес, пройдя через испытание своих первых страстей, «создать в себе образ женщины тонкой и нежной, образ, который трепетал бы в нем и который был бы им самим»³? Как самое искреннее обращение к своему женскому началу можно расценить его слова: «И люблю я лишь самого себя за женственное благоухание своей души». В этой формулировке эгоизм Барреса обретает такую диалектику, которая может быть проанализирована в системе психологического взаимодействия *animus* и *anima*. А в начале рассказа можно прочесть, что речь идет не о любовной истории, а скорее об «истории одной души, заключающей в себе два элемента — мужественность и женственность»⁴.

Без сомнения, мечтатель пойдет не тем путем, если от Береники будет переходить к Беатриче, а от рассказа Барреса о бедной чувственности — к самым великим идеализациям человеческих ценностей у Данте. Нам кажется поразительным, что сам Баррес искал идеализаций. Он осознавал проблему, которая была поставлена философией Данте. Не воплощает ли в себе Беатриче Женщину, Церковь, Теологию? Беатриче — это синтез самых великих идеализаций: для мечтателя о человеческих ценностях она становится всезнающей *Anima*. Она излучает свет и сердцем и умом. Чтобы решить этот вопрос, нужно написать большую книгу. Но такое произведение уже написано. Читатель может обратиться к труду Этьена Жильсона «Данте и философия»⁵.

¹ Barrès M. Préface // Rachilde. Monsieur Vénus. Paris, 1889. P. XVII.

² Ibid. P. XXI.

³ Barrès M. Sous l'œil des barbares. Éd. Émile Paul. P. 115, 117.

⁴ Ibid. P. 57

⁵ См.: Gilson E. Dante et la philosophie. Paris, 1939.

Глава третья

Грезы, обращенные к детству

Одиночество, мать моя, перескажи мне мою жизнь.

О. де Милош. Сентябрьская симфония

В каком-то смысле я жил для того, чтобы у меня было что пережить.

Доверяя бумаге эти праздные воспоминания, я осознаю, что совершаю самое важное дело своей жизни.

Воспоминания — мое предназначение.

О. де Милош. Любовное посвящение

Я выношу тебя из вод, затерянных в твоей памяти.

Следуй за мной до источника и проникни в его тайну.

П. де Ла Тур де Пэн. Вторая игра

I

Когда мы, погружаясь в бесконечные грезы, отдаляясь от настоящего, вновь переживаем в одиночестве далекие времена начала своей жизни, нам навстречу устремляются детские лица.

Мы многолики в этих первых шагах, в этой первозданной жизни. Только благодаря рассказам других мы обретаем свое жизненное единство. Следуя за нитью повествований, переданных другими, мы в конце концов, год за годом, начинаем походить на самих себя. Мы объединяем все свои существа вокруг единства своего имени.

Но грезы не рассказывают. Или, по крайней мере, они так глубоки, они помогают нам проникнуть так глубоко в самих себя, что освобождают нас от нашего прошлого. Они освобождают нас от нашего имени. Они, эти мгновения одиночества сегодняшнего дня, возвращают нас к самым первым одиноким мгновениям. Эти первые моменты одиночества, одиночества ребенка, оставляют в некоторых душах неизгладимый след. Вся их жизнь становится чрезвычайно чувствительной к поэтическим грезам, к грезам, которым известна цена одиночества. Детству знакомо несчастье, которое приносят люди. В одиночестве можно расслабиться и отдохнуть от страданий. Когда мир людей оставляет его в покое, ребенок чувствует себя сыном космоса. И именно в одиночестве, становясь господином своих грез, ребенок познает счастье грезить, которое позже станет счастьем поэта. Как можно не чувствовать, что существует связь между нашим одиночеством мечтателя и одиночеством детства? Не зря в грезах, овеянных покоем, мы следуем по пути, который возвращает нас к этим мгновениям детства.

Предоставим психоанализу заботу об исцелении несчастного детства, исцелении ребяческих страданий, страданий, подавляющих психику

подростков. Перед исследователем поэзии стоит только одна задача — помочь нам восстановить в себе бытие освобождающего одиночества. Поэтический анализ должен вернуть нам все преимущества воображения. Память — это поле психологических руин, свалка воспоминаний. Наше детство должно предстать в нашем воображении заново. И воображая его, мы имеем возможность обрести его вновь в самой жизни грез нашего одинокого детства.

Отсюда следуют выводы, которые мы собираемся сделать в этой главе и которые сводятся к следующему — дать почувствовать неизменное присутствие в человеческой душе ядра детства, неподвижного, но всегда живого детства, выпавшего из потока времени, спрятанного от других, замаскированного в повествовании о нем, но реально существующего только в мгновения озарения, в мгновения своего поэтического существования.

Когда ребенок грезит в одиночестве, он сознает свое безграничное существование. Его грезы теперь не просто грезы бегства. Это грезы воспарения.

Есть детские грезы, рождающиеся подобно вспышке огня. Поэт вновь обретает детство, повествуя о нем огненным глаголом:

Пламень слова. Таким было детство мое.
Алый месяц ищу в тайных гнездах лесных¹.

(Перевод И.Осиновской)

Чрезмерность, свойственная детству, — зерно поэзии. Можно посмеяться над отцом, который из любви к своему ребенку хочет «достать луну с неба». Но поэт не отступает перед таким космическим жестом. Его пылающая память хранит воспоминание об этом жесте из детства. Ребенок прекрасно знает, что у луны, этой большой белой птицы, где-то там в лесах есть свое гнездо.

Так образы детства, образы, которые родились в воображении ребенка, образы, о которых поэт говорит нам, что они рождены детским сознанием, являются для нас проявлениями вечного детства. Именно они — образы одиночества. Они говорят нам о том, что грезы поэта — это продолжение грез великого детства.

II

Нам представляется поэтому, что, если мы будем пользоваться поэтическими образами, детство обнаружит свою психологическую красоту и привлекательность. Как можно умолчать об этой красоте, когда мы сталкиваемся с событием внутренней жизни? Эта красота живет в нас, в глубине нашей памяти. Это красота воодушевляющего нас подъема, утверждающего в нас динамизм красоты жизни. В детстве грезы давали

¹ *Bosquet A. Premier Testament. Paris: Gallimard. P.17.*

нам свободу. Поразительно, что сферой, где больше всего осозналась свобода, была как раз сфера грез и образов. Связь этой свободы с грезами ребенка может казаться парадоксом, только если мы забудем, что пока еще мы грезим свободно, как грезили тогда, когда были детьми. Какой еще психологической свободой мы располагаем кроме свободы грезить? Если рассматривать эту ситуацию с позиции психологии, то мы — свободные существа как раз в области грез.

В нас живут все возможности, весь скрытый потенциал детства. Когда мы стремимся вернуть свое детство скорее в грезах, чем в реальности, мы вновь переживаем его со всеми его возможностями. Мы грезим о том, чем оно могло быть, грезим о пространстве, где история переходит в легенду. Чтобы войти в мир воспоминаний о своем одиночестве, мы идеализируем мир детства. Проблема осмысления идеализации воспоминаний детства, личного интереса, проявляемого нами к этим воспоминаниям, является, следовательно, психологической. Так возникает связь между поэтом детства и его читателем благодаря тому детству, которое продолжает жить в нас. Это детство проявляется как расположенность, открытость миру и жизни, оно позволяет нам понимать и любить детей, которые в начале жизни оказываются такими же, как мы.

Стоит поэту заговорить с нами, и мы становимся живой водой, новым источником.

Если б мог возобновить
В первозданной простоте
детства порванную нить
Неба синего хрусталь,
Сад зеленый, сад в снегу,
Речки гладь... куда бегу?¹

(Перевод И.Осиновской)

Читая эти стихи, я вижу голубое небо над своей рекой летом прошлого века.

Существо грезы не старея проходит через все возрасты человека, от детства к старости. И именно поэтому к концу жизни мы испытываем нечто вроде удвоения грезы, когда пытаемся вновь пережить грезы детства.

Это удвоение, углубление грезы, испытываемое нами при воспоминаниях детства, объясняет то, что, предаваясь любым грезам, даже тем, которые связаны с созерцанием величественной красоты мира, мы углубляемся в воспоминания. Незаметно для самих себя мы обращаемся к грезам о прошлом, настолько забытым, что мы не в состоянии вспомнить, когда это было. На красоту мира нисходит отблеск вечнос-

¹ *Plisnier Ch. Sacre. XXI.*

ти. Перед нами огромное озеро, название которого хорошо известно географам, оно находится высоко в горах, и вот мы возвращаемся в далекое прошлое. Мы грезим, предаваясь воспоминаниям. Воспоминания возвращают нас к ничем не примечательной реке, отражающей небо, упирающееся в холмы. Но холм растет, рукав реки расширяется. Маленькое становится большим. Мир грез детства так же огромен, как и мир сегодняшнего дня, он даже больше. Поэтическая греза перед великим зрелищем мира и греза детства имеют одно общее — величие. Детство, таким образом, связано с истоками самых грандиозных пейзажей. Одиночество детства одарило нас первородным величием.

Грезя о детстве, мы возвращаемся к истокам грез, к тем грезам, которые открыли нам мир. Именно грезы сделали нас теми, кто впервые заселил мир одиночества. И мы тем лучше живем в обитаемом нами мире, чем больше мы похожи на ребенка, живущего в мире своих образов. В грезах ребенка образ занимает первое место. Опыт приходит лишь после. Он сопротивляется всем грезам восходящего воображения. Ребенок видит великое, ребенок видит прекрасное. Грезы о детстве отдают нас во власть красоты первородных образов.

Может ли мир сейчас быть таким же прекрасным? Наша связь с первоначальной, первородной красотой настолько сильна, что если грезы уносят нас к нашим самым дорогим воспоминаниям, то окружающий мир приобретает совсем другие краски. У поэта, создающего книгу стихов под названием «Бетонные дни», мы находим следующие строки:

...Трепещет мирозданье,
когда к бывшему обращаю взор
и погружаюсь я на дно души¹.

(Перевод И.Осиновской)

Ах! Какую бы мы чувствовали уверенность в себе, если бы могли жить в этом своем первозданном мире полной жизнью, не отдаваясь ностальгии.

Не является ли та открытость миру, которой кичатся философы, возвратом к волшебному миру первых впечатлений? Иначе говоря, не является ли интуитивное постижение мира, *Weltanschauung*, не чем иным, как детством, которое не осмеливается назвать своего имени, не осмеливается осознать себя? Истоки величия мира уходят в детство. Мир открывается человеку в той революции души, которая очень часто возвращает нас к воспоминаниям детства. Примером может быть страница из книги «Изида» Вилье де Лилль Адана, где он пишет о своей героине: «Свойства ее ума определились самостоятельно и приобрели соразмерность и пропорции в результате смутных и неясных переходов из одного

¹ *Craulot P. Jours de béton. Éd. Amis de Rochefort. P. 98.*

состояния в другое, когда ее внутреннее «я» утвердилось и стало таким как оно есть. Вечный час, час, не имеющий имени, когда дети перестают задумчиво глядеть на небо, настал для нее на девятом году жизни. То, что смутно грезило в глазах этой маленькой девочки, с этого момента стало постоянным, неизменным светом: это можно было бы сравнить с осознанием себя при внезапном пробуждении в потемках»¹.

Итак, в «час, не имеющий имени» «мир утверждается таким как он есть» и грезящая душа осознает свое одиночество. В конце повествования Вилье де Лилль Адана героиня говорит: «Моя память, внезапно погружающаяся в самые глубокие сферы грез, выносила на поверхность сознания самые причудливые воспоминания»². Душа и мир оказываются, таким образом, как одно так и другое, открытыми незапамятному.

Итак, детство всегда может загореться в нас подобно забытому огоньку. Огонь прежних дней и холод сегодняшнего дня сливаются вместе в великолепном стихотворении Винченца Уидобро:

Мне не забыть, как жгуче опьяняло детство,
Когда я брел дорогами ночными,
Внимал беседам звезд
И шепоту листвы.
Бесстрастный холод ныне окутал сумерки моей души³.

(Перевод И.Осиновской)

Эти образы, идущие из глубин детства, не являются в действительности воспоминаниями. Чтобы понять и измерить их жизненную силу, философ должен уметь восстанавливать все те сложные диалектические отношения, которые слишком коротко и просто можно резюмировать в двух словах — воображение и память. Мы посвятим небольшой параграф тому, чтобы дать почувствовать границы воспоминаний и образов.

III

Когда в своей книге «Поэтика пространства» мы собирали темы, относящиеся, на наш взгляд, к «психологии дома», мы видели, как идет бесконечная игра диалектических взаимосвязей фактов и значений, реальности и мечтаний, воспоминаний и легенд, планов и химер. Прошрое, восстанавливаемое в игре этих диалектических связей, оказывалось нестабильным, оно обретало в памяти другие черты и даже другой свет. Как только прошрое попадало в сплетение человеческих

¹ Villiers de L' Isle-Adam A. Isis. Paris; Bruxelles, 1862. P. 85.

² Ibid. P. 225.

³ Huidobro V. Allaible. P. 56.

ценностей, ценностей внутренней жизни существа, которое утратило способность забвения, оно с удвоенной силой возникало и в восстанавливавшем прошлое разуме, и в упивающейся мечтаниями душе. У души и разума не одна и та же память. Знакомый с этим разделением Сюлли Прюдом писал:

О прошлое. Как страшно сердцу
суть твою постичь.

(Перевод И.Осиновской)

Лишь когда душа и разум объединяются в грезе о грезе, мы получаем возможность воспользоваться плодами союза воображения и памяти. Мы можем сказать, что только в таком союзе мы переживаем свое прошлое. Наше прошлое бытие оживает в воображении.

Поэтому для конституирования поэтики детства, воскрешаемой в грезе, нужно вернуть воспоминания в атмосферу образов. Чтобы сделать более ясными наши мысли о вспоминающей себя грезе, проведем различия между несколькими узловыми моментами полемики фактов с психологическими ценностями.

В своей психической первозданности Воображение и Память оказываются нерасторжимо связанными друг с другом. Отождествление их с восприятием, перцепцией вряд ли принесет пользу. Восстанавливаемое в памяти прошлое — это не только прошлое восприятия, перцепции. Поскольку речь идет о воспоминании, прошлое в грезе обозначает себя как качество образа. С самого их зарождения воображение расцветивает те картины, к которым оно питает пристрастие. Чтобы проникнуть в глубины архивов памяти, следует помимо фактов учитывать качества и ценности. Мы не можем исследовать то, что нам близко, основываясь только на том, что повторяется. Техника экспериментальной психологии больше не может рассматривать исследование воображения с точки зрения его творческих качеств. Чтобы пережить качества, ценности прошлого, нужно грезить, нужно принять радость того великого психического наполнения, которым является греза в мире великого покоя. Так соперничают друг с другом Память и Воображение, чтобы вернуть нам образы, накрепко связанные с нашей жизнью.

В целом, описание фактов во всех позитивных аспектах истории жизни является задачей памяти, принадлежащей сфере *animus*. Но *animus* — это человек внешнего мира, нуждающийся, чтобы мыслить, в других. Кто нам поможет обнаружить в себе мир психологических качеств и ценностей глубинной, внутренней жизни? Чем больше я читаю поэтов, тем больше я обретаю покой и комфорт в грезах воспоминаний. Поэты помогают нам лелеять счастье, обретаемое в женственном начале. Естественно, поэт не говорит ничего о позитивной стороне нашего

прошлого. Но с помощью воображаемой жизни прошлое предстает в новом свете: в грезах мы создаем импрессионистские картины своего прошлого. Поэты убеждают нас в том, что все детские грезы заслуживают того, чтобы к ним возвращались.

Тройная связь: воображения, памяти и поэзии должна будет — и это вторая тема нашего исследования — помочь нам найти в сфере качеств и ценностей место такому явлению человеческой жизни, как одинокое детство, детство космическое. Задача в том, чтобы с помощью поэтических текстов, порой одного-единственного образа, пробудить новое детство, идущее дальше воспоминаний нашего детства, как если бы поэт расширял, продолжал наше не получившее своего завершения детство, которое, тем не менее, было нашим и о котором, несомненно, мы часто грезили. Собранные нами поэтические материалы должны, следовательно, погрузить нас в естественный, не имеющий ничего предвосхищающего, ониризм наших детских грез.

Эти тысячекратно повторенные образы детства не относятся к определенному времени. Стараться найти совпадения, связывая их с фактами повседневной жизни, означало бы игнорировать их онирический характер. Греза передвигает массы мыслей, не заботясь о том, чтобы следовать за ходом событий. Этим она отличается от мечты, которая прежде всего повествует, рассказывает историю.

История нашего детства психологически не привязана к определенным датам. Даты приходят потом. Они приходят от других людей, да к тому же еще и из другого времени, не из того, что пережито. Датировка связана как раз со временем повествования, *рассказа*. Такой выдающийся грезовидец жизни, как Виктор Сегален, хорошо чувствовал разницу между детством, о котором рассказывают, и детством, разворачивающимся в связанной с грезой длительности: «Ребенку рассказывают какие-то эпизоды из его раннего детства, он их запоминает и пользуется ими позднее, повторяя их и удлиняя этим их действительную длительность»¹. На другой странице Виктор Сегален описывает, как «первый подросток» «в первый раз» встречается с тем подростком, которым он был. Если повторять воспоминания слишком часто, то «этот редкий фантом» оказывается не больше чем безжизненной копией. Часто повторяемые «чистые воспоминания» становятся заезженными мотивами, привычными клише.

Сколько раз «чистое воспоминание» может согреть душу? Не может ли оно стать привычкой? Какую помощь могут нам оказать «вариации», предлагаемые поэтами для обогащения наших монотонных грез, для оживления повторяющихся «чистых воспоминаний»? Психология воображения должна быть учением о «психологических вариациях». Воображение — это настолько современная способность,

¹ *Ségalen V. Voyage au pays du réel. Paris: Plon, 1929. P. 214.*

что пробуждает «вариации» даже в наших воспоминаниях детства. Все поэтические вариации, возникающие у нас в состоянии возбуждения, — доказательство постоянного присутствия в нас ядра детства. История же, если мы, используя феноменологический метод, желаем понять ее суть, скорее мешает нам, чем оказывает помощь.

Этот феноменологический план принятия поэзии детских грез во всей ее личностной действительности естественно сильно отличается от часто столь необходимого объективного анализа психологии ребенка. Даже если мы, отказавшись от критики, будем слушать свободно текущую детскую речь, наблюдать, как дети наслаждаются абсолютной свободой игр, слушать их с мягким терпением, присущим специалистам по детскому психоанализу, даже тогда мы не достигнем простой чистоты феноменологического анализа. Для этого мы слишком много знаем и, следовательно, слишком склонны к использованию сравнительного метода. Матери, которая видит в своем ребенке нечто уникальное, открывается больше. Но увы! Открывается ей это лишь на короткий срок... Как только ребенок достигает «разумного возраста», как только он теряет абсолютное право жить в воображаемом мире, мать, как и все воспитатели, начинает считать своим долгом научить его быть объективным — объективным в том простом смысле, в котором считают себя объективными взрослые. Его начинают пичкать социальными условностями. Его готовят к взрослой жизни, идеал которой видят в стабильности. Его приобщают к истории его семьи. Ему передают множество воспоминаний из его раннего детства — истории, которые ребенку всегда так хорошо удается рассказывать. Подобное воску детства превращается в звено единой цепи, существующей для того, чтобы ребенок чувствовал себя продолжателем жизни других.

Таким образом, ребенок входит в зону семейных, социальных, психологических конфликтов. Он становится преждевременно созревшим человеком. Можно сказать, что этот преждевременно созревший человек находится в состоянии вытесненного детства.

Ребенок, которого опрашивает и изучает взрослый, сильный сознанием своего мужского начала (*animus*) психолог, не выдает своего одиночества. Одиночество ребенка более скрыто, чем одиночество взрослого. И часто одиночество нашего детства, одиночество нашего отрочества мы открываем во всей его глубине только на исходе жизни. Только в последнюю четверть жизни мы постигаем одиночество ее первой четверти: одиночество пожилого возраста отражает забытое одиночество детства¹. Одинок, очень одинок ребенок-грезовидец. Он живет в мире

¹ Жерар де Нерваль писал: «Воспоминания детства оживают, когда мы достигаем второй половины жизни» (*Les filles du feu, Angélique. 6-e lettre. Éd. du Divan. P. 80*). Наше детство долго ожидает своего часа, прежде чем снова войти в нашу жизнь. Это вхождение возможно только во второй половине жизни, когда начинается спуск с

своих грез. Его одиночество в меньшей мере социально определено, не в такой степени направлено против общества, как одиночество взрослого. Ребенку известны естественные грезы одиночества, грезы, которые не нужно путать с грезами ребенка, обиженного миром. В своем счастливом одиночестве ребенок-грезовидец причастен к космическим грезам, объединяющим нас с миром.

Как нам кажется, именно в воспоминаниях об этом космическом одиночестве мы должны обрести ядро детства, остающееся в центре человеческой психики. Именно здесь воображение и память оказываются наиболее тесно связанными друг с другом. Именно здесь существо детства объединяет реальное и воображаемое, именно здесь переживает оно со всей силой воображения образы реальности. И образы космического одиночества воздействуют на существо ребенка, достигая его глубин. Отдельно от того образа, которым он повернут к взрослым, в нем, под воздействием мира, универсума, рождается образ для мира. Вот сущность космического детства. Люди уходят, космос остается, тот вечно изначальный космос, который самые грандиозные зрелища этого мира не могут стереть в течение всей нашей жизни. В нас сохраняется космичность нашего детства. Она вновь появляется в наших грезах, когда мы остаемся одни. Это ядро космического детства пребывает в нас как искусственная память. Наши одинокие грезы — это формы метамнезической деятельности. Кажется, будто наши грезы вместе с грезами нашего детства дают нам возможность познать бытие, познать всю перспективу *предшествования бытия*.

Существуем ли мы, грезим ли мы о своем бытии, и теперь, мечтая о своем детстве, являемся ли мы самими собой?

Это предшествование бытия теряется во времени, в далях нашего глубинного времени, в этой множественной неопределенности наших рождений в психической жизни, поскольку психика формируется во множестве попыток. Психическое беспрестанно пытается родиться. Это предшествование бытия и эта временная бесконечность медленно текущего детства связаны друг с другом. История — всегда история других, — наложенная на темные области психики, затмевает мощь личностной метамнезии. И, однако, в психологическом плане, эти темные области — не *мифы*. Это неуничтожимые психические реальности. У некоторых очень редких поэтов мы находим свет, помогающий нам проникнуть в эти области предшествования бытия. Свет! Безграничный свет!

вершины (Die Psychologie der Übertragung. P. 167): «Интеграция нашего “Я”, взятая в ее самом глубоком смысле есть вопрос второй половины жизни». Пока мы находимся в расцвете сил, живущее в нас отрочество становится препятствием для ждущего своего возрождения детства. Это детство — царство самого нашего «Я», того «Selbst», о котором говорил Юнг. Психоанализ должны были бы практиковать старики.

Эдмонд Вандеркаммен писал:

Я по волнам своей души
взмываю, силясь угадать
ту силу, что твердит «пиши»,
тот призрак, что не удержать...¹

(Перевод И.Осиновской)

В поисках самого отдаленного воспоминания поэт жаждет приращения, жаждет первичной ценности, более высокой, чем простое воспоминание о каком-то событии из истории своей жизни:

О как бы прошлое вернуть?
Мне нужен лишь клочок, обрывок,
Что даст мне сил продолжить путь.

(Перевод И.Осиновской)

И в другом стихе, поднимаясь все выше и выше по волнам своей души, поэт говорит:

Вся наша жизнь — окаменевшие мечты?²

(Перевод И.Осиновской)

Если чувства погружаются в воспоминания, то не обретают ли они в археологии осязаемого этих «окаменевших грез», грез о «стихиях», привязывающих нас к миру, к «вечному детству»?

«Вверх по течению, к верховью самого себя», — говорит поэт, «к верховью верховья», — говорят грезы, которые стремятся подняться к источнику бытия, — вот то, что доказывает предшествование бытия. Если поэты ищут его, значит оно существует. Такая уверенность — одна из аксиом философии ониризма.

В каком потустороннем мире поэты не могут обрести своих воспоминаний? Не служит ли начало жизни опытом вечности? Жан Фоллен пишет:

По цветущим лугам
своего бескрайнего детства
бродит поэт
ничего не в силах забыть³.

(Перевод И.Осиновской)

¹ *VanderCammen E. La porte sans mémoire. P. 15.*

² *Ibid. P. 39.*

³ *Follain J. Exister. P. 37.*

Какой огромной оказывается жизнь, когда мы начинаем размышлять о ее начале! Размышлять об истоках — не значит ли это грезить? И грезить об истоках — не значит ли выходить за их пределы? По ту сторону нашей истории простирается «наша безмерная память», по выражению Бодлера, заимствованному им у де Квинси¹.

Чтобы помочь нам вызвать из прошлого воспоминания, в то время как забвение обступает нас со всех сторон, поэты побуждают нас вернуться к мыслям об утраченном детстве². Нужно выдумывать прошлое, говорит нам поэт:

Выдумывай. Найдешь забытый праздник
В глубинах памяти³.

(Перевод И.Осиновской)

И когда поэт создает, выдумывает свои великие образы, раскрывающие глубинную суть мира, не отдается ли он воспоминаниям?

Порой во все вносит смуту отрочество. Отрочество, такое лихорадочное время в человеческой жизни! Воспоминания об этом времени слишком ясны и прозрачны, чтобы порождать великие грезы. И мечтатель прекрасно знает, что нужно пойти дальше этого лихорадочного времени, чтобы обрести время покоя, время счастливого детства в его собственной сущности. Какая чувствительность на границе времени безмятежного детства и времени беспокойного отрочества нашла свое выражение в словах Жана Фоллена: «Наступило утро, когда плакала сама суть... То чувство вечности, которое несет в себе первоначальное детство, исчезло»⁴. Какая перемена происходит в жизни, когда мы попадаем под власть изнуряющего времени, времени, когда сущность бытия исходит слезами!

Давайте подумаем обо всех тех стихах, которые мы только что процитировали. Они совершенно различны и, тем не менее, все свидетельствуют о стремлении перейти пределы, подняться по течению, выйти к большому озеру со спокойными водами, где время останавливается и отдыхает.

И это озеро пребывает в нас, как воды первозданного источника, как та среда, в которой продолжает пребывать неподвижное детство.

Когда поэты увлекают нас в эти отдаленные области, нам открываются нежные грезы, грезы, где нас гипнотизирует далекое и неведомое. Именно эту устремленность обращенных к детству грез мы и называем,

¹ Baudelaire Ch. Les paradis artificiels. P. 329.

² Emmanuel P. Tombeau d'Orphée. P. 49.

³ Ganzo R. L'œuvre poétique. Grasset. P. 46.

⁴ Follain J. Chef-lieu. P. 201.

за неимением лучшего слова, предшествованием бытия. Чтобы его провидеть, нужно воспользоваться *детемпорализацией*, характерной для великих грез. Нужно также, как мы считаем, познать состояния, которые онтологически находятся ниже бытия и выше небытия. Здесь смягчаются противоречия бытия и небытия. Недобытие пытается стать бытием. Это предшествование бытия еще не несет ответственность за бытие. Оно также не обладает прочностью сложившегося бытия, считающего, что оно может противостоять небытию. Мы прекрасно чувствуем, что в таком состоянии души слишком яркий свет логического противопоставления устраняет всякую возможность сумеречной онтологии. Чтобы на фоне диалектики проблесков и сумерек следовать всем проявлениям человеческого духа, пробующего утвердить себя в бытии, необходимы чрезвычайно мягкие прикосновения. Жизнь и смерть — слишком грубые и приблизительные термины. Для грезы слово «смерть» — это бранное слово. Мы не должны пользоваться им для микрометафорического изучения бытия, которое проявляется и исчезает, чтобы снова проявиться, следуя волнообразному движению грез о бытии. К тому же если в некоторых снах мы умираем, то в грезах, то есть в безмятежном ониризме, мы не можем умереть. Нужно ли говорить также, что в целом рождение и смерть психологически несимметричны? В человеческом существе так много рождающих сил, которые в своих истоках еще не ведают однообразной фатальности смерти! Умирают лишь однажды. Но рождаемся мы психологически много раз. Детство берет свое начало в стольких источниках, что напрасным было бы как составлять их географию, так и писать историю.

Поэт говорит так:

Многолико детство было,—
Разгадать его не в силах¹.

(Перевод И.Осиновской)

Весь этот психический свет намечающихся рождений освещает порождающий космос, космос неопределенности, тьмы. Свет и тьма — вот диалектика предшествования детского бытия. Презовидец слов оказывается чувствительным к сладостному звучанию речи. Лучи света полны воды, тьма пронизана влагой. И мы обретаем все ту же онирическую уверенность: Детство — это вода человечества, вода, вытекающая из тьмы. Это детство в тумане и проблесках, эта жизнь в медлительном течении дает нам какую-то плотность рождений. Скольким существам мы дали жизнь! Сколько забытых источников, которые, однако, когда-то существовали. Так что грезы, устремленные в прошлое в поисках детства, переносят, по-видимому, в нашу жизнь те жизни, которых не

¹ Arnoux A. Petits poèmes. Paris: Seghers. P. 31.

было, жизни, которые зародились в нашем воображении. Грезы — это мнемотехника воображения. В грезах мы реализуем те возможности, которые были упущены нашей судьбой.

С нашими грезами, обращенными в детство, связан великий парадокс: это мертвое прошлое обладает в нас будущим, будущим своих живых образов, *будущим грез*, открывающимся перед любым вновь обретенным образом.

V

Мир по ту сторону рождения притягивает великие грезы детства. Карл Филипп Мориц, в своем произведении «Антон Райзер» сумевший представить свою автобиографию, в которой тесно переплетаются грезы и воспоминания, постоянно возвращался к этим началам существования. Идеи детства, говорил он, может быть, представляют неуловимые узы, связывающие нас с предшествующими состояниями, если то, что является теперь нашим «я», уже существовало однажды при других условиях.

«Наше детство было бы тогда Летой, из которой мы пили бы, чтобы не раствориться во Всем, что было и что будет, чтобы обладать определенной индивидуальностью. Мы находимся в некоем подобии лабиринта. У нас нет той нити, которая позволила бы нам из него выбраться, и, без сомнения, совсем и *не нужно*, чтобы мы эту нить находили. Именно поэтому мы соединяем нить Истории с тем местом, где рвется нить наших воспоминаний (личных), и живем, в то время как наше собственное существование ускользает от нас в существовании наших предков»¹.

Специалист по детской психологии быстро повесил бы на такие грезы ярлык, квалифицировав их *как метафизические*. Они были бы для него самыми бессмысленными, поскольку это грезы, в которые никто не впадает или которые даже самые безумные из мечтателей не осмелятся высказать. Но факт остается фактом, эти грезы существуют. Великий мечтатель, великий писатель даровали им достоинство и статус литературного произведения. И эти грезы, безумные и бессмысленные, эти блуждающие страницы находят своего читателя, которого они зажигают. Как добавляет Альбер Беген, процитировав страницу из Морица, Карл Гюстав Карус, медик и психолог, говорил, что «отдал бы все воспоминания, которыми изобилует литература, за то, чтобы ему стали доступны эти глубинные грезы».

¹ Цит. по: *Beguïn A. L'âme romantique et le rêve*. 1-re éd. T. I. P. 83—84.

Именно в свете этого сумеречного сознания следует прочитывать строки Сент-Жона-Перса:

Кто может знать место своего рождения?

(цит. по: *Bosquet A. Saint John Perse*. Éd. Seghers. P. 56).

Сны о лабиринте, порождаемые грезами Морица, не могут объясняться пережитым опытом. Они не создаются кошмарами коридоров¹.

Совсем не опыт заставляет великих мечтателей ставить перед собой вопрос: откуда мы вышли? может быть, и существует выход к ясному сознанию, но где был вход в лабиринт? Не говорил ли Ницше: «Если мы хотим представить архитектурный план, соответствующий структуре нашей души..., то нужно его замыслить по образу лабиринта»². Лабиринта с мягкими стенами, между которыми пробирается, скользит грезовидец. И от одной грезы к другой лабиринт меняет свою форму.

«Ночь времен» — в нас. Ночь, которую мы «познаём» через историю, через историю, через включение в линию династий, никогда не смогла бы стать пережитой «ночью времён». Какой грезовидец сможет когда-нибудь понять, как, прожив десять веков, можно стать тысячелетним? Пусть нам позволят мечтать о нашей юности, о нашем детстве, о Детстве, не думая о цифрах. О! Как далеки эти времена! Какой древностью веет от нашего глубинного тысячелетия! Того тысячелетия, которое для нас, в нас и готово поглотить то, что было до нас!

Когда мы уходим в мечтах в самые глубины, мы никогда не перестаем начинать. Новалис писал:

Aller wirklicher Anfang ist ein zweiter Moment.

Каждое действительное начало — это второе мгновение³.

В такой грезе, обращенной к детству, глубина времён — это не метафора, заимствованная у пространственных измерений. Глубина времен конкретна, конкретно темпоральна. Достаточно погрузиться в обращенные к детству грезы такого великого мечтателя, как Мориц, чтобы проникнуться трепетом перед этой глубиной.

Когда в расцвете сил или в конце жизни к нам приходят такие грезы, мы внутренне немного отступаем, потому что видим, что *детство* — это колодец бытия. Так грезя о бездонном детстве, которое является архетипом, я прекрасно сознаю, что я во власти другого архетипа, так как колодец — это один из самых значительных образов человеческой души⁴.

¹ При анализе таких грез мы тем более не должны иметь в виду родовой травматизм, изучаемый психоаналитиком Отто Ранком. Эти кошмары, эти страдания приносят нам *ночной сон*. В дальнейшем мы будем иметь случай еще раз подчеркнуть глубочайшую разницу между ночным сном и ониризмом грез бодрствования.

² Nietzsche F. Aurore / Trad. P. 169.

³ Novalis. Schriften. Iena, 1907. Т. II. P. 179.

⁴ Хуан Рамон Хименес писал: «Колодец!.. Какое глубокое, свежее, звучное слово цвета морской воды. Не само ли это слово, вращаясь, буравит темную землю, достигая глубинных вод». Грезовидец слов не может пройти мимо таких грез, не отметив их (Jimenez J.R. Platero et moi. Éd. Seghers. P. 64).

Виднеющаяся в глубине черная вода напоминает о детстве. В ней отражается удивленное лицо. Это зеркало не похоже на зеркало фонтана. Нарциссу не могло бы понравиться его отражение в колодце. Уже в своем живущем под водой образе ребенок не узнает себя. Водная поверхность покрыта туманом, слишком зеленые растения окаймляют зеркало воды. Холодным дыханием веет из глубины. Лицо, которое глядит на нас из этой ночи земли, — это лицо другого мира. Теперь, когда воспоминание об этом отражении приходит нам на память, не становится ли оно воспоминанием о до-мире, пра-мире?

Образом колодца отмечено мое раннее детство. Я приближался к нему не иначе, как крепко сжав руку деда. Кто был охвачен страхом: дед или внук? Край колодца, однако, был высоким. Это было в саду, вскоре навсегда утраченном... Но у меня в душе осталась глухая боль. Я знаю, что такое колодец бытия. И так как, говоря о детстве, следует быть совершенно откровенным, я должен признаться, что самый большой страх вызывал у меня колодец моих детских мечтаний. Пробуждаясь от самых безмятежных снов, я боялся его больше, чем черепа со скрепленными костями¹.

VI

Какое напряженное ядро детства должно сохраняться в глубине нашего существа, чтобы образ поэта заставил нас вдруг пережить наши воспоминания, воскресить наши образы, воссоздаваемые какими-нибудь удачными словами. Ведь образ поэта — это образ слуховой, а не зрительный. Какой-нибудь черты этого слухового образа достаточно, чтобы мы прочли стихотворение как эхо исчезнувшего прошлого.

Чтобы восстановить, нужно приукрасить. Образ поэта придает нашим воспоминаниям некий ореол. Мы не обладаем точной памятью, которая могла бы сохранять чистые воспоминания, как бы вставляя их в рамку. У Бергсона чистые воспоминания — это как бы вставленные в рамку образы. Почему мы вспоминаем, как учили урок на садовой скамье?

¹ В романе Карла Филиппа Морица «Андреас Харткнопф» мы можем найти страницу, которая, по нашему мнению, возрождает образ колодца во всех его архетипических особенностях. «Когда Андреас был ребенком, он спрашивал у матери, откуда он появился. И мать отвечала ему, указывая на колодец около дома. В своем одиночестве ребенок возвращался к колодцу. Его грезы у колодца достигали истоков бытия. Мать отрывала его от этой неотвязной мысли об истоках, мысли о водах, терявшихся в глубинах земли. Колодец — слишком захватывающий образ для ребенка-грезовидца».

И Мориц в примечании, — которое должно поразить грезовидца слов, — добавляет, что самого слова «колодец» было достаточно, чтобы вызвать в душе Харткнопфа воспоминание о самом далеком детстве (См.: *Moritz K.F. Andreas Hartknopf. Berlin, 1786. P. 54—55*).

Как будто нам хотелось зафиксировать то место, где будет развиваться действие! А поскольку мы были в саду, нам нужно было хотя бы передать те грезы, которые отвлекали нас от наших школьных заданий. Чистое воспоминание обретает свое место лишь в грезах. Оно не приходит к нам в заранее условленный момент, чтобы помочь нам в нашей активной жизни. Бергсон был интеллектуалом, не знающим самого себя. Подчиняясь требованиям своего времени, он верил в *психические факты*, и его учение о памяти осталось в конечном счете учением о ее практическом применении. Бергсону, желавшему развивать позитивную психологию, недоступно было слияние воспоминаний и грез.

И, однако, сколько раз чистое воспоминание, бесполезное воспоминание о бесполезном детстве, приходило к нам и питало наши грезы, подобно благотворному действию не-жизни, помогающей нам прожить одно мгновение на границе с жизнью. В диалектической философии покоя и действия, грез и мысли воспоминание детства с достаточной ясностью говорит нам о пользе бесполезного! Оно дарует нам бесполезное для нашей реальной жизни прошлое, которое вдруг оказывается востребованным в этой созданной и пересозданной воображением жизни, какой является благотворная греза. На склоне лет воспоминания детства вызывают в нас утонченные чувства, то «сожаление с улыбкой на губах», которое присуще бодлеровской поэзии. В этом пережитом поэтом «сожалении с улыбкой» мы, как нам кажется, осуществляем странный синтез сожаления и утешения. Прекрасный стих заставляет нас забыть о давней печали.

Чтобы жить в этой атмосфере прошлого, нужно убрать из памяти все социальное, и поверх рассказанных и пересказанных воспоминаний — рассказанных нами самими и другими, всеми теми, кто повествовал нам о том, какими мы были в своем раннем детстве, — поверх всего этого нам нужно обрести свою неизвестную сущность, сумму всего того неведомого, чем является душа ребенка. Когда грезы улетают так далеко, мы удивляемся своему собственному прошлому, удивляемся тому, что были именно таким ребенком. В любом детстве бывают минуты, когда ребенок проявляет себя как существо удивляющееся, существо, которое *удивляется бытию*. Таким образом мы открываем в себе *неподвижное детство, детство без становления*, освобожденное от перипетий календаря.

Время это тогда становится уже не временем людей, полностью владеющих своей памятью, и тем более не временем святых, этих поенщиков обыденного времени, отмечающих жизнь ребенка только именем его родителей, — это время четырех небесных божеств: времен года. Чистые воспоминания не имеют даты. Они отмечены *временем года*. Именно время года — фундаментальный признак воспоминаний. Каким было солнце и каким был ветер в тот день, который возник в

нашей памяти? Вот вопрос, придающий живую напряженность нашим воспоминаниям... Они тогда становятся большими и все увеличивающимися образами. Они слиты с универсумом определенного времени года, времени года, которое не обманывает и которое можно по праву назвать *тотальным временем года*, пребывающим в неподвижности совершенства. Его можно назвать тотальным, потому что все его образы говорят нам об одной и той же ценности, потому что его сущность схватывает особый образ, — это заря, разгорающаяся в памяти поэта.

Шелковым платком заря
Расцветила мирозданье,
Этот красочный наряд
Словно жар воспоминанья¹.

(Перевод И.Осиновской)

Зима, осень, солнце, река, овейная летним зноем, — все это корни целых времен года. Это не только то, что радует наш глаз, это ценности души, прямые, непоколебимые, нерушимые психологические ценности. Пережитые в воспоминаниях, они *всегда благотворны*. Они оказывают то благотворное действие, которое сохраняется надолго. Лето остается для меня сезоном букетов. Лето — это букет, вечный букет, который никогда не завянет, так как оно навсегда вобрало в себя юность своего символа: это подношение, всегда полное новизны и свежести.

Времена года из воспоминаний всегда приукрашены. Когда мы, грезя, проникаем до самого основания их простоты, до самой сердцевины их ценности, времена года из детства становятся временами года поэта.

Временам года удастся сохранить свои особенности, оставаясь универсальными. Они сменяются в небе Детства и отмечают всякое детство своей неизгладимой печатью. Наши самые значительные воспоминания обретаются в зодиаке памяти, космической памяти, которая, чтобы быть психологически верной, не нуждается в уточнениях памяти социальной. Это сама память о нашей принадлежности к миру, к миру, которым управляет царствующее надо всем солнце. Каждое время года в нас отзывается энергия нашего прихода в мир, того прихода, о котором столько философов упоминают по поводу и без повода. Время года открывает мир, открывает миры, в которых, как видит каждый грезовидец, расцветает все его существо. А времена года, наделенные своим первоначальным динамизмом, — это времена года Детства. Потом, впоследствии времена года могут обманывать, могут приходить в расстройство, накладываться друг на друга, могут терять для нас свою остроту. Но в нашем детстве они никогда не ошибаются

¹ Ruet N. Le bouquet de sang // Cahiers de Rochefort. P. 50.

в своих признаках. Детство видит Мир ярко расцвеченным, Мир в его первозданных, истинных красках. Великое *когда-то*, которое возрождается в нас, когда мы грезим в своих воспоминаниях детства, — это мир *первого раза*. Все летние месяцы нашего детства свидетельствуют о «вечном лете». Времена года воспоминаний вечны, потому что они верны краскам *первого раза*. Годовой цикл — главный во вселенной. Им отмечена жизнь наших ярко расцвеченных миров. В своих грезах мы вновь видим, как наша вселенная вспыхивает всеми *красками детства*.

VII

Всякое детство сказочно, сказочно естественным образом. И совсем не потому, что дает насытить себя, как в это слишком легко верят, такими лживыми сказками, которые рассказывают детям и которые служат лишь для развлечения того взрослого, кто их рассказывает. Сколько бабушек принимает своих внуков за дурачков! Ребенок же, наделенный врожденной хитростью, разжигает манию рассказывать, он требует от старой рассказчицы непрерывных повторений. Но не окаменевшими сказками живет воображение ребенка. Оно живет своими собственными сказками. В своих грезах ребенок обретает свои сказки, сказки, которые он никому не рассказывает. И тогда сказка становится самой жизнью:

Как странно, жизнь моя была лишь выдуманной сказкой.

(Перевод И.Осиновской)

Эта прекрасная строчка взята из стихотворения, озаглавленного: «Я ни в чем не уверен»¹. *Вечный ребенок*, он один может нам вернуть сказочный мир. Эдмонд Вандеркаммен взывает к детству, чтобы «работать косою поближе к небу»².

Ждут небеса, что их коснется
своею сказочной рукой
мой идол — детство — мой покой,
и мир от дремы встрепенется.

(Перевод И.Осиновской)

Как еще мы можем передать содержание *сказок*, которые когда-то были нашими, если мы говорим о них как о «сказках». Мы уже не знаем, что можно назвать *искренней сказкой*. Известные люди слишком легко принимают писать рассказы для детей. Они создают сказки, полные

¹ Rousselot J. Il n'y a pas d'exil. Paris: Seghers. P. 41.

² Vandercammen E. Faucher plus près du ciel. P. 42.

ребячества. А ведь чтобы проникнуть в сказочное время, надо быть таким же серьезным, как ребенок-мечтатель. Сказка должна не развлекать, а очаровывать. Мы забыли язык, способный на это. Дэвид Торо писал: «Кажется, что вся наша жизнь — это лишь угасание и затухание в зрелом возрасте и мы уже оказываемся неспособными выразить грезы своего детства, они улечиваются из нашей памяти прежде, чем мы успеваем понять их язык»¹.

Чтобы вновь обрести язык сказок, нужно стать причастным к сказочному экзистенциализму, стать телом и душой существом, проникнутым восторгом, не просто воспринимать мир, а относиться к нему с восхищением. Восхищаться, чтобы проникаться ценностями того, что мы воспринимаем. Восхищаться воспоминаниями самого прошлого. Когда Ламартин в 1849 г. возвращается в Сен-Пуан, город, где он заново переживет прошедшее, он пишет: «Моя душа — это не что иное, как гимн иллюзиям»². Пережив встречу со свидетелями прошлого, с предметами и местами, навевающими и уточняющими воспоминания, поэт познал слияние поэзии воспоминаний с истинной иллюзией. Воспоминания детства, вновь пережитые в грезах, поистине превращаются в глубине нашей души в «гимн иллюзиям».

VIII

Чем дальше мы углубляемся в прошлое, тем более явной становится нерасторжимость психологического соединения память — воображение. Если мы хотим быть причастными к экзистенциализму поэтического, нам нужно укреплять это единство воображения и памяти. Для этого мы должны освободиться от исторической памяти, навязывающей нам преимущества понятийного мышления. Ту память, которая движется по шкале дат, не желая тратить время на созерцание ландшафтов воспоминаний, нельзя назвать живой памятью. Память-воображение заставляет нас переживать несобытийные ситуации в свободном от происшествий экзистенциализме поэтического. Или, если выразиться более точно, мы живем в рамках поэтической сущности. В наших грезах, которые предаются воображению вспоминая, наше прошлое обретает свою суть. По ту сторону живописного связи человеческой души и мира особенно крепки. В этом случае в нас живет не историческая память, а память космическая. К нам слетают *мгновения, когда ничего не происходит*. Великие и прекрасные мгновения прошлого, когда грезящее существо побеждало всякую тоску и огорчения. Один хороший писатель родом, как и я, из Шампани, писал: «...скука и тоска — самая большая радость провинции. Я имею в виду ту глубокую, неизлечимую скуку, которая в

¹ Thoreau H. Un philosophe dans les bois / Trad. R. Michand et David. P. 48.

² Lamartine A. Les foyers du peuple. 1-re série. P. 172.

своим неистовым порыве рождает в нас грезы...»¹. Такие мгновения обнаруживают свое постоянство в обретенном нами мире воображения, они включены в протяженность совсем иного плана, чем проживаемая нами протяженность — в ту не-протяженность, которая дарует великий покой, проживаемый в экзистенциализме поэтического. В эти часы, когда ничего не происходит, мир так прекрасен! Мы пребываем во вселенной покоя, во вселенной грез. Эти великие минуты не-жизни возвышаются над жизнью, углубляют прошлое сущего, отделяя его, благодаря одиночеству, от чуждых ему обстоятельств. Жить жизнью, которая побеждает жизнь, жить в длительности, которая не длится, — вот преимущество, возвращаемое нам поэтом. Кристиан Бурукоа писал:

Ты был, ты жил, но бытие не длилось².

(Перевод И.Осиновской)

Поэты скорее чем биографы способны передать нам сущность этих космических воспоминаний. Эту чувствительную тему затрагивает Бодлер: «Истинная память, если посмотреть на нее с философской точки зрения, состоит лишь, как я думаю, в воображении, очень живом и подвижном, а потому способном, опираясь на любое ощущение, вызывать в памяти сцены прошлого, как бы придавая им очарование жизни»³.

Бодлер имел здесь в виду, как нам кажется, нечто вроде киносъемки воспоминаний, некий инстинкт, заставляющий душу творить образ, который вскоре будет доверен памяти. И именно греза дает время для осуществления этого творческого процесса. Она наполняет реальность достаточным количеством света, необходимого для того, чтобы эта съемка была полной. Талантливые фотографы также умеют придавать мгновениям протяженность, точно такую же, как *протяженность грез*. Поэт делает то же самое. В таком случае то, что мы доверяем нашей памяти и что находится в согласии с экзистенциальностью поэтического, является *нашим*, для нас, и есть мы сами. Нужно, чтобы вся душа вошла в центр образа. Скрупулезная точность обстоятельств вредит глубочайшему существу воспоминаний. Они — парафразы, искажающие великое молчаливое воспоминание.

Серьезная проблема экзистенциальности поэтического заключается в том, чтобы поддерживать наши души в грезящем состоянии. От больших писателей мы требуем того, чтобы они передавали нам свои грезы, утверждали нас в наших грезах и позволяли нам, таким образом, жить в нашем вновь родившемся в воображении прошлом.

¹ *Ulbach L. Voyage autour de mon clocher. P. 199.*

² *Burucoa Ch. L'ombre et la proie. P. 14. // Les cahiers de Rochefort. N 3.*

³ *Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques. P. 160.*

Как часто помогает нам представлять в воображении наше собственное прошлое Анри Боско! В заметках о выздоровлении (не является ли любое выздоровление детством?) мы обнаружим всю упорядоченную предонтологию бытия, которое начинает существовать, как только мы концентрируем воображение на целительных образах счастья. Перечитаем восхитительную страницу 156 рассказа «Гиацинт»: «Я не терял сознания, но то впитывал в себя пришедшие ко мне из мира с первыми дарами жизни ощущения, то питался своей внутренней субстанцией. Субстанцией разреженной и скупой, которая, однако, ничем не была обязана новым событиям. Ведь если из моей памяти, связанной с реальностью, действительностью, ушло все, то вся эта субстанция, напротив, с чрезвычайной отчетливостью находила себя в памяти моего воображения. Посреди обширного, опустошенного забвением пространства непрестанно сияло великолепное, волшебное детство, которое, как мне раньше казалось, было мною выдуманно...

Ведь это была моя собственная юность, юность, которую я сотворил себе сам, а совсем не та, которую навязало мне детство и которая столь горестно следовала за ним»¹.

В словах Боско мы слышим голос своих грез, которые вызывают в воображении наше прошлое. Мы уходим в близкие к нам области, где смешиваются реальность и грезы. Именно здесь находится *Другой Дом*, Дом Другого — Детства, воздвигнутый со всем тем, что должно-было-бы-быть в том бытии, которого не было и которое вдруг возникло как прибежище нашей мечты.

Когда я читаю страницы, подобные страницам Боско, во мне вспыхивает ревность: насколько лучше меня он умеет грезить, а ведь я грезил так много! По крайней мере следуя за его грезами, я постигаю невероятный синтез грез, рассыпанных по всем счастливым местам пребывания моей жизни. Обращенные к детству грезы дают нам возможность как бы вездесущности, сосредоточения в одном месте самых дорогих воспоминаний. Это сосредоточение объединяет любой дом с отцовским домом, как будто все, кого мы любим, должны были, в самые звездные часы нашей жизни, жить вместе, жить в одном доме. Биограф, вооруженный историей жизни, сказал бы нам: «Вы ошибаетесь, в вашей жизни не было любимой и незабываемые дни сбора винограда. Отец не сидел рядом с вами, когда вы грелись у очага и слушали песню закипающего чайника...».

Но какое дело моим грезам до моей истории, до моей биографии? Грезы расширяют историю нашей жизни до границ реального. Они истинны, несмотря на все анахронизмы. Они истинны как в фактическом, так и в аксиологическом, ценностном смысле. Ценностные значения образов превращаются в грезах в психологические факты. И

¹ *Bosco H. Hyacinthe. P. 157.*

может так случиться в жизни читателя грез, которые писатель сделал столь прекрасными, что эти грезы станут грезами, пережитыми именно им, их читателем. Впитывая «детства» поэтов, мое детство становится богаче. Не ощущает ли писатель благотворное действие «описанных грез», действие, по определению превосходящее все, что писатель мог пережить. Анри Боско пишет: «Рядом с прошлым, отягощенным моим действительным существованием, подчиненным неизбежным реальным законам материи, уходящим в беспредельность, дуновением веяло на меня другое, согласное с моими внутренними путями. Приходя в себя после болезни и возвращаясь к жизни, я совершенно естественно приближался к наивным радостям этой ирреальной памяти»¹.

Когда подходил к концу период выздоровления, когда ирреальное детство начинало теряться в смутных даях прошедшего, грезовидец Боско мог сказать, обретая реальные воспоминания: «Мои воспоминания не узнавали меня... Казалось, что нематериальным был я, а не они»².

Такие воздушные и, одновременно, полные такого глубокого смысла страницы, созданы из образов, которые могли бы быть воспоминаниями. В обращенных к прошлому грезах писатель умеет вселять некоторую надежду в меланхолию, юную силу воображения в ничего не забывающую память. Поистине мы оказываемся перед лицом психологии границы, как если бы действительные воспоминания колебались, не решаясь перейти границу, чтобы обрести свободу.

Сколько раз в своем творчестве Анри Боско подходил к этой границе, жил между историей и легендой, между памятью и воображением! Не писал ли он в самой странной из своих книг, в книге «Гиацинт», где он прослеживал великое действие экзистенциальности, воображаемой психологии: «Я удерживал памятью воображения все детство, которого я еще не знал, и которое, однако, узнавал»³. Грезы, которым отдавался писатель в повседневной жизни, следовали колебательным движениям детских грез от реального к ирреальному, от реальной жизни к жизни воображаемой. Боско писал: «Вне сомнения, это было недоступное для меня детство, о котором я столько мечтал, когда был ребенком. Впадая в странную чувствительность и взволнованность, я обретал это детство... Я жил в тихом и знакомом мне доме, которого у меня никогда не было, вместе с товарищами по играм, которые были такими, каких я столько раз мечтал иметь»⁴.

Неужели ребенок, который живет в нас, остается под знаком недоступного и запрещенного детства? Теперь мы находимся в царстве образов, образов более свободных, чем воспоминания. Недоступность, запрет, которые нужно снять, чтобы свободно мечтать, не относятся к области пси-

¹ *Bosco A. Hyacinthe. P. 157.*

² *Ibid. P. 168.*

³ *Ibid. P. 84.*

⁴ *Ibid. P. 85.*

хоанализа. Помимо комплексов родства существуют антропокосмические комплексы, которым грезы помогают нам противостоять. Эти комплексы блокируют ребенка в том, что вслед за Боско мы называем недоступным, запрещенным детством. Мы возрождаем наши детские грезы прежде всего для того, чтобы они достигли полноты поэтического взлета. Именно эту задачу должен был бы выполнить поэтический анализ. Но как к нему подойти: для этого надо быть психологом и поэтом. Этого слишком много для одного человека. И когда я отрываюсь от книги, когда я мечтаю сам по себе, когда я вновь вижу прошлое, я могу лишь вспоминать при каждом рождающемся образе эти стихи, которые то утешают меня, то смущают, это стихи поэта, тоже спрашивающего себя — что такое образ?

Все это лишь воздушный шар из детства,
Повисший на ветвях печали¹.

(Перевод И.Осиновской)

IX

В своих грезах, обращенных к детству, в стихах, которые мы все хотели бы писать, чтобы возродить свои первые грезы, чтобы вернуть себе вселенную счастья, детство предстает, выражаясь языком психологии глубин, как настоящий архетип, архетип простого счастья. Безусловно именно образ, живущий в нас, именно центр образов привлекает к себе другие счастливые образы и отталкивает опыты несчастья. Но этот образ в своей основе не является в полной мере нашим, он имеет более глубокие корни, чем наше простое воспоминание. Наше детство свидетельствует о детстве человека — существа, которого коснулось величие жизни.

Отсюда понятно, что личные воспоминания, ясные и часто повторяющиеся, никогда полностью не объяснят, почему уносящие нас в наше детство грезы обладают такой привлекательностью, такой душевной ценностью. Основание этой ценности, которая сопротивляется опыту жизни, заключается в том, что детство остается в нас принципом глубокой жизни, жизни всегда согласованной с возможностями возобновления. Все, что начинается в нас, в частоте начала является безумием жизни. Великий архетип начинающейся жизни привносит в любое начало психическую энергию, которую Юнг признает за любым архетипом.

Как архетипы огня, воды и света, детство, которое есть вода, огонь, которое становится светом, определяет изобилие фундаментальных архетипов. В наших обращенных к детству грезах все архетипы, которые соединяют человека с миром, образуют поэтическое единство человека и вселенной, все эти архетипы в каком-то смысле обретают новую жизнь.

¹ Rousselot J. Il n'y a pas d'exil. P. 10.

Мы просим нашего читателя не отбрасывать без рассмотрения понятие *поэтического единства* архетипов. Мы хотели бы иметь возможность доказать, что для человеческого существования поэзия оказывается синтезирующей силой. Архетипы являются, с нашей точки зрения, резервами энтузиазма, помогающими нам верить в мир, любить мир, творить свой мир. Какой жизненной конкретикой наполнилась бы философия доступа в мир, если бы философы читали поэтов! Каждый архетип — это путь в мир, приглашение в мир. И по этому пути устремляются грезы полета. А грезы, обращенные к детству, возвращают нас к свойствам первых грез. Вода детства, огонь детства, деревья детства, весенние цветы детства... Сколько подлинных принципов, истинных основ для анализа мира!

Если слово «анализ» может иметь смысл, когда речь идет о детстве, то нужно подчеркнуть, что детство лучше всего анализировать в стихах, а не в воспоминаниях, в грезах, а не на фактическом материале. Есть смысл, как мы думаем, говорить о поэтическом анализе человека. Психологам многое недоступно. Лишь поэты проливают на суть человека истинный свет.

Всматриваясь в сущность ребенка, каким мы были, преодолевая и становясь выше семейных историй, сожалений, рассеяв все миражи ностальгии, мы достигаем анонимного детства, чистого средоточия жизни, первоначальной человеческой жизни. И эта жизнь существует в нас — подчеркнем это еще раз — остается в нас. А вводят нас в нее грезы. Воспоминания же лишь открывают грезам дверь. Архетип здесь, незыблемый, неподвижный, независимо ни от воспоминаний, ни от грез. И когда в грезах мы возрождаем архетипические силы детства, приходят в действие все внешние архетипы отцовских и материнских энергий. Отец тоже здесь, здесь и мать, и также неподвижны. Оба они неподвластны времени. И тот и другая живут с нами в ином времени. И все изменяется: огонь прошлого — совсем иной огонь, чем огонь сегодняшнего дня. Все, что вбирает в себя детство, обладает свойством истока. И архетипы навсегда останутся источниками исполненных силы образов.

Для анализа с помощью архетипов, взятых как источники поэтических образов, характерна высокая степень однородности, поскольку архетипы часто соединяют свои возможности. В их царстве детство освобождается от комплексов. В своих грезах ребенок реализует единство поэтического мира.

Также верно и обратное: если мы будем проводить психоанализ, пользуясь поэтическими произведениями, если мы возьмем стихотворение как средство анализа, желая измерить его резонанс на различных уровнях душевных глубин, то нам иногда будет удаваться оживлять исчезнувшие грезы, забытые воспоминания. Встречаясь с каким-ни-

будь незнакомым нам образом, с образом чрезвычайно особенным, мы оказываемся вовлеченными в грезы, направленные к глубинам. Поэт попадает в самую точку. Его волнение передается нам, его энтузиазм нас будоражит. И в то же время в «отцах», о которых рассказывают нам поэты, нет ничего общего с нашим отцом, ничего общего, кроме *глубины архетипа*. Тогда чтение пропитывается грезами и превращается в диалог с нашими умершими родными.

Когда мы грезим и размышляем о детстве, размышляем в самом глубинном средоточии грез одиночества, детство предстает как философское стихотворение. Философ, который в своих размышлениях отводит место также и грезам, всматриваясь в детство, познает вышедшее из тени *cogito*, *cogito*, сохраняющее след тени, а может быть, и *cogito* «тени». Это *cogito* не превращается тотчас же в уверенность, как *cogito* профессоров. Его свет — это отблеск, не ведающий своих истоков. Существование здесь никогда не может быть гарантированно наверняка. Впрочем, зачем существовать, если мы грезим? «Где начинается жизнь, в жизни, которая не грезит, или в жизни, которая грезит? Где был первый раз?» — спрашивает себя грезовидец. Воспоминаниям свойственна точность, но как быть с грезами, которые связаны с воспоминаниями? Кажется, что эти грезы возникают из бездонных глубин. Детство состоит из фрагментов, рассыпанных во времени бесконечного прошлого, это плохо увязанный пучок смутных начал. Понятие «тот же» — темпоральная функция ясной мысли, разворачивающейся лишь в одном плане. Если размышляя над грезами, мы хотим постичь пределы надежности и прочности архетипов, нам нужно «углубить» эти грезы, пользуясь выражением, которое любили употреблять некоторые алхимики.

Детство, над которым мы размышляем, детство, взятое в перспективе своих архетипических ценностей, вновь размещенное в космосе великих архетипов, есть, таким образом, нечто большее, чем просто сумма наших воспоминаний. Чтобы понять нашу привязанность к миру, нужно добавить к каждому архетипу детство, наше детство. Мы не можем любить воду, любить огонь, любить дерево, не вкладывая сюда любовь, дружелюбность, восходящие к нашему детству. Мы их любим своим детством. Когда теперь мы любим все эти красоты мира в песнях поэтов, мы любим их во вновь обретенном детстве, в детстве, возрожденном из того детства, которое скрыто в каждом из нас.

Таким образом, достаточно слова поэта, нового, но архетипически верного образа, чтобы мы вновь обрели вселенную детства. Без детства нет истинной космичности. Без космической песни нет поэзии. Поэт пробуждает в нас космос детства.

В дальнейшем изложении мы приведем примеры образов, с помощью которых поэты вызывают в нас — в том смысле, который придает ему Минковский — «отзвук» архетипов детства и космичности.

Ведь именно в этом заключается решающий феноменологический факт: о детстве в его архетипической ценности можно сообщить другим. Душа никогда не остается глухой к ценностям детства. Какой бы особенной ни была черта в поэтической строке, если она несет на себе печать первозданности детства, то она способна пробудить в нас его архетипы. Детство, сумма как будто ничего не значащих мелочей человеческого бытия, обладает собственной феноменологической значимостью, чистой феноменологической значимостью, поскольку оно стоит под знаком очаровывания. Благодаря поэту мы становимся чистым и простым субъектом глагола «очаровываться».

Сколько разных лиц, имен собственных ранят, притесняют, разбивают безымянное дитя одиночества. И как много в самой нашей памяти всплывает лиц, которые мешают нам обрести воспоминания о тех часах, когда мы были одни, совершенно одни, когда мы пребывали в глубочайшей тоске одиночества, были свободны думать о мире, смотреть на заходящее солнце, на поднимающийся над крышами дым, — на все эти великие явления, которые не видишь по-настоящему, когда смотришь на них не один.

Дым над крышей!.. Черта между селением и небом... В воспоминаниях она всегда голубая, медленная, легкая. Почему?

Когда мы еще дети, нам показывают столько вещей, что мы теряем глубину видения. Видеть и показывать — два действия, в феноменологическом плане противоречащие друг другу. И как бы взрослые могли показать детям мир, который сами они уже потеряли!

Они знают, они верят в то, что знают, они утверждают, что знают... Они доказывают ребенку, что земля круглая, что она вертится вокруг солнца. Бедный ребенок — мечтатель, которого никто не слушает. Каким чувством освобождения проникаются твои грезы, когда ты покидаешь класс и взбираешься на вершину горы, на свою вершину! Какое это космическое существо — ребенок-мечтатель!

Х

Между легкой меланхолией, порождающей всякие грезы, и давней меланхолией часто грезящего ребенка существует глубочайшая гармония. Благодаря меланхолии ребенка-грезовидца меланхолия всяких грез обретает свое прошлое. В этой гармонии формируется непрерывность бытия, непрерывность экзистенциального существования грезящего существа. Нам, конечно, известны грезы, которые подготавливают, придают силы нашим планам. Но именно они стремятся порвать с прошлым. Они питают мятежные проявления духа. Однако взрывы этого духа, сохраняющиеся в детских воспоминаниях, редко становятся питательной средой для зрелых проявлений мятежности нашей натуры в более позднем возрасте. Психоанализ возлагает на себя функцию лечить

эти проявления. Но меланхолические грезы не приносят вреда. Они даже помогают нашему покою, они придают нашему отдыху телесный характер.

Если бы наши исследования по изучению естественных грез, грез, дарующих нам покой, могли быть продолжены, они должны были бы сложиться в учение, дополняющее психоанализ. Психоанализ изучает *событийную жизнь*. Мы же стремимся проникнуть в жизнь без событий, жизнь, ни в чем не соприкасающуюся с жизнью других. Дело в том, что именно жизнь других вносит в нашу жизнь события. С точки зрения этой привязанной к своему покою бессобытийной жизни любое событие рискует стать травмой, проявлением мужской грубости, смущающей естественный покой нашей *anima*, женского существа, которое, повторяем еще раз, живет в полной мере только в своих грезах.

Благотворное воздействие психоанализа проявляется в смягчении, сглаживании травматического характера некоторых детских воспоминаний или, другими словами, психоанализ рассеивает то психическое сгущение, которое образуется вокруг конкретного события. Но невозможно растворить существующее в небытии. Чтобы мы могли растворить эти неблагоприятные сгущения, грезы даруют нам спокойные, сумеречные воды, спящие в глубинах всякой жизни. Вода, всегда именно вода служит нашему успокоению. Дающие отдохновение грезы должны найти суть покоя.

Если ночь с ее кошмарами находится в ведении психоанализа, то грезы благодатных часов отдыха, чтобы быть действительно целительными, нуждаются лишь в том, чтобы их поддерживало сознание покоя. Сама функция феноменологии грез заключается в том, чтобы удваивать благотворное действие грез их осознанием. Поэтика грез должна лишь определять направление грезы, позволяющей поддерживать мечтателя в сознании покоя.

Здесь, в грезах, обращенных к детству, поэт призывает нас к осознанному покою. Он предлагает свои услуги, чтобы передать нам успокаивающую силу грез. Но, заметим еще раз, суть этого покоя — в спокойной меланхолии. Без этой сущности меланхолии это спокойствие было бы пустым. Оно стало бы спокойствием ничто.

Таким образом, выясняется, что то, что влечет нас к детским грезам, является чем-то вроде ностальгии по ностальгии.

Поэту бедных и неподвижных вод, Жоржу Роденбаху, была понятна эта удвоенная ностальгия. По-видимому, то, о чем он сожалеет в своем детстве, — это не радость, а тихая грусть, беспричинная грусть одинокого ребенка. Благодаря этой укорененной в нас меланхолии жизнь слишком тревожит нас. Именно этой детской меланхолии Роденбах обязан цельностью своего поэтического гения. Он из тех читателей, по мнению которых меланхолическая поэзия однообразна. Но если наши грезы

делают нас чувствительными к забытым нюансам, то стихи Роденбаха способны вернуть нам навык сладостной и преданной прошлому грезе. Обращенные к детству грезы — это ностальгия по верности детству.

Так, в каждой из строк стихотворения XIV в «Зеркале родного неба» (1898) оживает первоначальная меланхолия:

Как сладок мед воспоминаний,
Что пью сквозь пелену времен,
Сквозь дымку памяти.

Как сладко вновь увидеть детство,
Что в темных стенах дома притаилось.

Как сладко вдруг узреть фигурку хрупкую
Печального ребенка у окна.

(Перевод И.Осиновской)

Пламенеющая поэзия, поэзия полнозвучных слогов, стремящаяся к взрыву звуков и красок, не будет испытывать симпатии к этому печальному ребенку у окна. У нас больше не читают Роденбаха. Но в его стихах нашло свое выражение детство — детство, имеющее достаточно досуга, детство, которое, отдаваясь досугу, познает ровное, монотонное плетение жизни. Охваченный окрашенными меланхолией грезами, мечтатель, именно проникая в эту ткань, в это плетение, оказывается причастным к экзистенциализму спокойной жизни. Тогда вместе с поэтом мы оказываемся в защищенной от бурь стране детства:

В том же стихотворении Роденбах пишет:

Куда же вдруг исчез он?
Ребенок грустный, тихий,
Не знавший смеха.

(Перевод И.Осиновской)

А на странице 64 читаем:

Ребенок слишком грустный с тоскою не челе,
Ребенок равнодушный к игре — так робок он,
Ребенок, с северной встревоженной душой.
Ты им когда-то был
И будешь вспоминать
Его всю жизнь.

(Перевод И.Осиновской)

Так легко и просто поэт погружает нас *в воспоминание о когда-то испытанном душевном состоянии*. В стихотворении, лишенном красок и событий, мы узнаем уже известное нам *состояние*, ведь разве в самом

непоседливом, самом жизнерадостном детстве не бывает времени, когда в нас царит «Север»?

Это время, которое нельзя проследить по часам и по сей день в нас. Это благодатное, успокаивающее время даровано нам грезами. Оно проникнуто простой, но благородной человечностью. Все слова стихотворения Роденбаха истинны, и если мы, читая его, начинаем грезить, то тотчас признаем, что эти слова не поверхностны, что они зовут нас в глубины воспоминаний, потому что в нас, среди множества наших детств существует именно это, меланхолическое детство, детство, которое уже обладает серьезностью и человеческим благородством. Те, кто делится своими воспоминаниями, почти не рассказывают о нем. Каким образом, повествуя о событиях, они могли бы заставить нас погрузиться в какое-либо состояние? Чтобы открыть для нас такие *ценности бытия*, наверное, нужен поэт. В любом случае, обращенные к детству грезы познают великое благо покоя, если они будут следовать грезам поэта.

В нас, снова в нас, всегда в нас детство — это состояние души.

XI

Это состояние души мы обретаем в своих грезах, они приходят, чтобы принести нам покой. Это и в самом деле детство без его неутомимости. Мы можем, конечно, сохранить воспоминание, что были трудным ребенком. Но поступки, вызывавшие гнев в далеком прошлом, не вызывают в нас гнева сегодня. Психологически неблагоприятные события не имеют больше власти над нами. Настоящие грезы не могут быть злобными. Самые нежные из наших грез, грезы, обращенные к детству, должны давать нам покой. В недавно написанной диссертации Андре Солнье изучал «дух детства» в творчестве г-жи Гюйон¹. Само собой разумеется, что для религиозной души детство может предстать как воплощенная невинность. Преклонение перед Божественным Ребенком дает жизнь душе, молящейся в атмосфере первоначальной невинности. Но слова «первоначальная невинность» слишком легко принимают свои значения. Чтобы стабилизировать психологические значения, необходимы более тонкие изыскания в области нравственной жизни. Именно эти изыскания должны помочь нам воссоздать в себе дух детства и, самое главное, сопоставить, соотнести этот дух детства с нашей сложной жизнью. Нужно, чтобы в этом «соотнесении» именно сохранившийся в нас ребенок стал действительным субъектом жизни, нашей любви, субъектом наших актов причащения, наших благих деяний. Именно благодаря «духу детства» г-жа Гюйон обретает естественную, простую, безусловную

¹ *Saulnier A. L'esprit d'enfance dans la vie et la poésie de M-me Guyon. Диссертация (Машинописный текст).*

доброту. Его благотворное воздействие так велико, что, по мнению г-жи Гюйон, здесь не могло обойтись без вмешательства благодати, благодати, исходящей от Младенца Христа. Г-жа Гюйон писала: «Я была, как я уже говорила, в состоянии детства: когда мне нужно было говорить или писать, не было ничего более великого, чем я. Мне казалось, что Господь целиком наполняет мое существо. И, однако, не было на свете никого, кто был бы меньше и слабее меня, ведь я была как маленький ребенок. Господь наш хотел, чтобы я не только пребывала в Детстве и, таким образом, очаровывала тех, кто способен был очаровываться. Он хотел, чтобы я совершала высший обряд почитания его божественного Детства. Он внушил доброму Брату Квестору, с которым я разговаривала, послать мне воскового Младенца Христа изумительной красоты. И я заметила про себя, что чем больше я смотрю на него, тем больше во мне запечатлевается душевное состояние детства. Никто не поверит, как трудно мне было войти в это состояние, так как мой разум терялся, и мне казалось, что именно я вызывала в себе это состояние. Когда я размышляла, это состояние оставляло меня и я испытывала нестерпимую муку. Но как только я отдавалась ему, я вновь обретала наивность, невинность, детскую простоту и что-то божественное»¹.

Насколько человек был бы метафизически великим, если бы ребенок стал его учителем, понял Кьеркегор. В размышлениях, озаглавленных «Полевые лилии и небесные птицы» он писал: «И кто научит меня добросердечию ребенка! Когда воображаемая или реальная нужда погружает нас в состояние беспокойства и растерянности, делает нас угрюмыми и убитыми, мы любим ощущать в своей душе благодетельное влияние ребенка, мы хотим поучиться у него и, умиротворившись душой, с признательностью называем его своим учителем»². У нас такая потребность в уроках, которые нам дает только еще начинающаяся жизнь, расцветающая душа, открывающийся миру разум! В самых больших жизненных несчастьях мы обретаем мужество, когда чувствуем поддержку ребенка. В своих размышлениях Кьеркегор имел в виду вечную судьбу. Но даже при самой скромной жизни, без поддержки веры, образы его книги оказывают огромное воздействие. И, чтобы проникнуть в сам дух кьеркегоровских размышлений, необходимо заметить, что поддерживает нас именно забота. Забота, которую мы проявляем в отношении ребенка, поддерживает наше непобедимое мужество. «Дух детства» г-жи Гюйон дополняется у Кьеркегора приливом воли.

¹ Guyon J.-M. Œuvres. Т. II. P. 264. (Цит. по: Saulnier A. L'esprit d'enfance... P. 74).

² Kierkegaard S. Les lis des champs et les oiseaux du ciel / Trad. J.-H. Tisseau. Paris: Alcan, 1935. P. 97.

Замысел настоящего эссе не позволяет нам углубляться в исследование мифологий, показывающих ту важную роль, которую играли мифы о детстве в истории религий. Изучая, помимо прочих, произведения Карла Кереньи, мы увидим, как обожествление детства может углублять перспективы бытия¹. Для Кереньи ребенок в Мифологии является чистым примером *мифологемы*. Чтобы понять значение и действие этой мифологемы, этого приобщения живого существа к мифологии, нужно приостановить бег жизни, придать первоначальной поре жизни такой ракурс, чтобы это состояние детства могло неизменно царить над жизнью, превратиться в бессмертного бога жизни. В прекрасной статье, опубликованной в журнале «Critique» (май 1959), Эрве Руссо, изучая творчество Кереньи, несколькими точными словами определил характер отчужденности «божественного ребенка». Причиной этого отчуждения могло бы быть преступление: ребенок оказывался заброшенным, колыбель его пущена на волю волн, и они уносят ее далеко от людей. Но эта предварительная драма почти не находит отражения в легендах. Она упоминается только, чтобы подчеркнуть особый жизненный путь чудесного ребенка, который не следует обычной человеческой судьбе. Мифологема ребенка, по Кереньи, выражает, как утверждает Эрве Руссо, «состояние одиночества ребенка, по существу сироты, но, несмотря ни на что любимого богами и чувствующего себя в изначальном мире как у себя дома (Р. 439).

Сирота в человеческой семье и любимый в семье богов — вот два полюса мифологемы. Необходимо огромное напряжение грезивидческого вдохновения, чтобы пережить в человеческом плане весь ее ониризм. Разве нас не посещают грезы, в которых мы ощущаем себя в какой-то степени сиротами и в которых мы устремляем свои надежды к идеализированным существам, к самим богам наших чаяний?

Но греза о семье богов, мы опускаемся на уровень биографии. Мифологема детства увлекает нас к более великим видениям. Что касается наших собственных грез, то именно в единстве с *первозданным космосом* мы становимся чувствительными к мифологеме обожествленного детства. Во всех мирах обожествленного детства мир проявляет заботу о ребенке. Ребенок-бог — сын мира. И мир всегда молод перед лицом этого ребенка, являющегося воплощением непреходящего детства. Другими словами, юный космос — это пылкое детство.

С нашей, не претендующей на сложность точки зрения мечтателя, все эти виды обожествленного детства суть доказательства активности архетипа, живущего в глубине человеческой души. Архетип ребенка и

¹ См., в частности книгу Кереньи, написанную в соавторстве с К.Г.Юнгом: Introduction à l'essence de la Mythologie / Trad. Payot.

мифологема обожествленного ребенка соотносительны. Без этого архетипа мы воспринимаем многочисленные примеры, предоставленные нам мифологией, как простые исторические факты. Как мы указывали ранее, хотя мы знакомы с творчеством мифологов, речь не идет о том, чтобы классифицировать предоставленные их творчеством данные. Уже тот факт, что эти данные многочисленны, доказывает, что поставлена проблема детства божества. Это знак, говорящий о постоянстве детства, о постоянстве, оживающем в грезах. В любом грезовидце живет ребенок, ребенок, которого возвеличивают, поддерживают грезы. Они вырывают его у истории, помещают его вне времени, делают его чуждым времени. Еще одно видение — и возвеличиваемый ребенок становится богом.

Во всяком случае, когда мы поддерживаем в себе атмосферу детства, мы с большим проникновением читаем все, что касается архетипа и мифологеми детства. Кажется, что мы принимаем участие в восстановлении силы упраздненных грез.

Без сомнения, мы должны добиваться объективности, которая составляет славу археолога. Но эта завоеванная объективность не должна отменять других, самых сложных по своей сути интересов. Как не испытывать восхищения перед тем, что мы изучаем, когда мы видим, как из глубины прошлого возникают легенды разных лет жизни.

ХІІІ

Мы упомянули об этих великих состояниях души, религиозного духа, прежде всего для того, чтобы наметить перспективу исследований, в которых ребенок предстает как идеал жизни. Мы не стремимся исследовать горизонты религии. Мы хотим ограничиться контактом с таким психологическим материалом, который мы переживаем в душе при личном с ним общении, в непритязательности привычных грез.

Но эти привычные грезы с преобладающей меланхолической окраской легко и быстро меняются. Может показаться, что меланхолические грезы являются лишь преддверием грез. Однако они несут такое утешение, что счастье грезить воодушевляет нас. Вот новый оттенок, который мы находим в книге Франца Гелленса «Тайные свидетельства». Излагая свои детские воспоминания, поэт говорит нам о той высокой жизненной роли, которую играет обязанность писать¹. Когда пишешь медленно, детские воспоминания позволяют расслабиться, свободно вздохнуть. Жизненный покой детства вознаграждает писателя. Франц Гелленс знал, что детские воспоминания — это не анекдоты². Анекдоты — это в большинстве своем

¹ Находясь в Париже, в изгнании, Адам Мицкевич писал: «Когда я пишу, мне кажется, что я нахожусь в Литве». Писать искренне — значит обретать свою юность, свою родину.

² Франц Гелленс писал: «Человеческая история, как и история отдельных народов, в такой же степени создана из легенды, как и из реальных фактов, и мы несколько не

случайные происшествия, которые скрывают суть. Это увядшие цветы, в то время как питаемая легендами растительная сила детства существует в нас всю жизнь. В этом заключается тайна глубоко заложенной в нас способности к постоянному росту. Франц Гелленс писал: «Детство — это совсем не то, что умирает в нас и иссыхает, как только совершает свой цикл. Это и не воспоминание. Это самое живое из сокровищ, и оно продолжает обогащать нас незаметно для нас самих... Несчастлив тот, кто не может вспомнить свое детство, вновь овладеть им в самом себе как неким телом в своем собственном теле, когда оно проникает в него подобно тому, как поток свежей крови вливается в старую кровь — он оказывается мертвым, как только детство покидает его»¹.

И Гелленс цитирует Гёльдерлина: «Не изгоняйте человека слишком рано из той хижины, где протекло его детство». Не адресована ли просьба Гёльдерлина психоаналитику, который, подобно судебному исполнителю, считает своим долгом изгнать человека из убежища его воспоминаний, куда он уходил плакать, когда был ребенком? Родной дом — утраченный, разрушенный — остается главным обиталищем наших грез, обращенных к детству.

Наше детство свое убежище воспоминания возрождаются скорее как излучение бытия, чем как отвердевшие рисунки. Франц Гелленс признается нам: «Моя память хрупка, я быстро забываю контуры, характерные черты. Лишь одна мелодия звучит во мне. Я плохо помню сам предмет, но я не могу забыть атмосферу, звучание вещей и существ»². Воспоминания Франца Гелленса — это воспоминания поэта.

И какой великий смысл таит стабильная жизнестойкость детства, проходящая через все годы жизни! Встретив в Италии Горького, Франц Гелленс так передавал свое впечатление: «Я оказался лицом к лицу с человеком, который одним взглядом голубых глаз выражал и удивительным образом прояснял то понимание, которое я составил себе о зрелом возрасте, понимание, проникнутое и как бы обновленное свежестью детства, не перестававшего расти в нем незаметно для него самого»³.

Детство, которое не перестает расти — такова динамика, одушевляющая грезы поэта, когда он заставляет нас жить в детстве, когда он побуждает нас вновь пережить наше детство.

преувеличим, утверждая, что легенды являются высшей реальностью. Я говорю: легенды, а не рассказы и анекдоты. Анекдоты и рассказы искажают, легенды созидают» (*Hellens F. Documents secrets*. P. 167). И каждый человек несет в себе свидетельство этого, когда вспоминает о своем детстве, легендарном детстве. Любое детство, таящееся в глубине нашей памяти, легендарно.

¹ *Hellens F. Documents secrets*. P. 146.

² *Ibid.* P. 151.

³ *Ibid.* P. 161.

Кажется, что, следуя за поэтом и устремляя свои грезы к глубинам детства, мы глубже укореним дерево нашей судьбы. Вопрос: где же судьба человека обретает свои истинные корни? — остается открытым. Рядом с реальным человеком, обладающим достаточной силой, чтобы, несмотря на конфликты, несмотря на сложности, вносящие смуту в нашу жизнь, — рядом с этим человеком в каждом из нас складывается *судьба грез*, идущая впереди нас в наших видениях и облекающая плотью наши грезы. Разве не в грезах человек больше всего верен самому себе? И если наши грезы в каком-то смысле питают наши действия, то нам всегда будет полезно поразмышлять о своих самых давних грезах, родившихся в атмосфере детства. Франц Гелленс сделал следующее открытие: «Я испытал великое облегчение. Я вернулся из долгого путешествия и у меня возникла уверенность: детство человека ставит проблему всей его жизни, и зрелый возраст должен найти ее разрешение. Я тридцать лет прошел с этой загадкой, совсем не думая о ней, и я знаю теперь, что все уже было сказано тогда, когда я начал свой путь.

Невзгоды, печали, разочарования пролетели надо мной и не задели, не обессилили меня»¹.

XIV

Визуальные образы так точны, настолько естественно составляют картину, выявляющую сущность жизни, что оказываются обладателями одного преимущества: они легко припоминаются в наших обращениях к детству. Но тому, кто захотел бы проникнуть в зону смутного детства, в детство без имени и без истории, несомненно помогло бы возвращение таких великих неясных воспоминаний, какими являются воспоминания о запахах. Запахи! Первое свидетельство нашего слияния с миром. Воспоминания о запахах мы обретаем, когда закрываем глаза. Раньше мы закрывали глаза, чтобы насладиться глубиной воспоминаний. Мы закрывали глаза и тут же погружались в грезы. Отдавшись мечтам, отдавшись проникнутым покоем грезам, мы вновь обретаем эти запахи. В прошлом, как и в настоящем, любимый запах становился центром глубинной жизни. Есть воспоминания, остающиеся верными этой глубинной жизни. Благодаря поэтам мы имеем свидетельства, рассказывающие нам об этих запахах детства, запахах, которыми пронизано время детства.

Один большой поэт, слишком рано ушедший от нас, писал:

Из запахов соткано детство мое ².

(Перевод И.Осиновской)

¹ *Hellens F. Documents secrets. P. 173.*

² *Chadourne L. L'enquête adolescence. P. 32.*

И в другом произведении, которое рассказывает нам о приключении, происходящем вдали от родной земли, Шадурн передает все воспоминания о прошедших днях под знаком запахов: «О, дни нашего детства, сами мучения которого кажутся нам блаженством и чей стойкий запах овевает благоуханием нашу позднюю пору»¹. Когда дышит память, все запахи прекрасны. Великие мечтатели умеют дышать прошлым. Так Милош, например, «вспоминает смутное очарование улетевших дней»: «Вызывающий дремоту запах старых покрытых мхом зданий одинаков во всех странах, и часто, во время моих одиноких паломничеств в святые места воспоминаний и ностальгии мне стоило только, находясь в каком-нибудь старом здании закрыть глаза, как я тотчас переносился в сумрачный дом своих датских предков и в продолжение одного мгновения во мне оживали все радости и все горести детства, обволакиваемого нежным, пропитанным дождем и сумраком запахом античных зданий»². Комнаты затерянных жилищ, коридоры, погреб и чердак становятся прибежищем для привычных, верных прошлому запахов, тех запахов, которые, как считает грезовидец, принадлежат только ему.

Детство вечно хранит запах плюша уютный³.

(Перевод И.Осиновской)

Какое удивление вызывает в нас возникший из прошлого, восстановленный в нашей памяти благодаря чтению, особенный запах. Наше время, наше особое, ни с чем не сравнимое время года держится в этом запахе.

Пропах дождем мой старый капюшон
И осенью.

(Перевод И.Осиновской)

И Луи Шадурн добавляет:

Навечно в памяти союз священный
Родного дома, дерева и детства⁴.

(Перевод И.Осиновской)

Ведь капюшон, промокший от дождя осени, передает все это, передает нам целый мир. Достаточно нам надеть мокрый капюшон, как в нашей памяти возрождаются октябрьские дни нашего детства, наши озорные школьные проделки. Запах остается в *слове*. Прусту, чтобы в его памяти воскресло прошлое, нужно было бисквитное пирожное. Но одно неочи-

¹ Chadourne L. Le livre de Chanaan. P. 42.

² Milosz O.W. L'amoureuse initiation. Paris: Grasset. P. 17.

³ Cosson Y. Une croix de par Dieu, 1958 (без нумерации).

⁴ Chadourne L. Accords. P. 31.

данное слово уже само по себе обретает ту же силу. Сколько воспоминаний приходит к нам, когда поэты рассказывают нам о своем детстве! Вот весна, как ее видит Шадурн, весна, заключенная в аромате почки:

В аромате почек смолистом и горьком ¹.

(Перевод И.Осиновской)

Поищем немного, и каждый из нас найдет в своей памяти запах весенней почки. Для меня аромат весны заключен в почке тополя. Ах! Молодые мечтатели, разотрите между пальцами смолистую почку тополя, попробуйте эту маслянистую и горькую массу, и это будет такое воспоминание, которое сохранится на всю жизнь².

Запах, распространяясь, становится, таким образом, корнем мира, истиной детства, запах дает нам расширяющуюся вселенную детства. Когда поэты вводят нас в эту область исчезнувших запахов, они дарят нам стихи чрезвычайной простоты:

Благоуханная камедь
Минувших дней
.....
О, детства рай.

(Перевод И.Осиновской)

Камедь, текущая из дерева, содержит в себе запах всех фруктовых садов Рая наших летних дней.

В стихотворении, озаглавленном «Детство», Клод-Анн Бозомбр говорит нам все с той же простотой:

Ароматы дорог,
Мятой увитых,
Замерли в танце детства ³.

(Перевод И.Осиновской)

Иногда какое-либо особое соединение запахов вызывает из глубины нашей памяти настолько характерный оттенок благоухания, что мы уже не знаем сами, грезим мы или вспоминаем. Как не восхититься таким, например, сокровищем задушевного воспоминания: «Дыхание мяты веяло нам в лицо и в то же время, в минорном ладу, за нами по пятам

¹ *Chadourne L. Accords.* P. 36.

² Воспоминаний много? Воспоминаний много,
Но ощутим лишь запах,—
И в нем живет былое.

(Перевод И.Осиновской)

³ *Bozombres C.A. Tutoyer l'arc-en-ciel. Éd. Cahiers de Rocheford.* P. 24.

следовало благоухание свежести мха»¹. Сам по себе запах мяты соединяет в себе теплоту и свежесть. Он оркестрован в этом тексте влажной сладостью мха. Такая встреча была пережита в далеком прошлом, принадлежащем совсем другому времени. Сегодня речь идет не о том, чтобы извлечь из этого опыт. Нужно много грезить, чтобы войти в подлинную атмосферу детства, уравнивающую огонь мяты и запах ручья. Во всяком случае, мы прекрасно чувствуем, что писатель, подаривший нам этот синтез, вдыхает свое прошлое. Воспоминание и грезы находятся здесь в абсолютном симбиозе.

В своей книге «Музы сегодняшнего дня» с подзаголовком «Опыт психологической поэтики» Жан де Гурмон отводит большое место «образам-запахам, самым неуловимым, самым непередаваемым из всех образов»². Он цитирует стихотворение Мари Доге:

Мускат гвоздики пряной смягчал самшита горечь.

(Перевод И.Осиновской)

Это сочетание двух запахов принадлежит прошлому. Соединение происходит именно в памяти. Впечатления настоящего момента были бы рабами своего объекта. Самшит же и гвоздика возвращают нам возникший из глубины воспоминаний сад прошлых времен.

Жан де Гурмон видит здесь применение формулы синестезий, объединенных Гюйсмансом. Но помещая два запаха в ларец одного стиха³, поэт сохраняет их навечно. О снеге своего детства Анри Боско сказал, что он дышал «запахом розы и соли». Это само благоухание живительного холода⁴.

Вся исчезнувшая вселенная сохраняется благодаря запаху. Прекрасная нормандская поэтесса Люси Делярю-Мардрю пишет: «Запах моей страны — это запах яблока».

Люси Делярю-Мардрю принадлежит стих, столь часто цитируемый без ссылки:

От детства исцеленья нет⁵.

(Перевод И.Осиновской)

В жизни, полной действительных и воображаемых путешествий, звучит следующее восклицание:

¹ *Bourbon-Busset J. de Le silence et la joie*. P. 110.

² *Gourmont J. de. Muses d'aujourd'hui*. P. 94.

³ Я не наделен поэтической сакральностью, чтобы открыть «табакерку сонета», что получил право сделать Валери в свои 20 лет. См.: *Mondor H. Les premiers temps d'une amitié* (André Gide et Valéry). P. 15.

⁴ *Bosco H. Bargabot*. P. 130.

⁵ Цит. по: *Gourmont J. de. Muses d'aujourd'hui*. P. 75.

Ах нет, не излечусь от родины моей.

(Перевод И.Осиновской)

Чем дальше мы от родной страны, тем больше нас мучит ностальгия по ее запахам. В рассказе, повествующем о приключениях на далеких Антильских островах, один из персонажей Шадурна получает письмо от старой служанки, управляющей его фермой в Перигоре. Письмо «столь волнующее своей скромной нежностью, проникнутое запахами сенника, винного погреба, всего того, что было укоренено в моих чувствах и моем сердце»¹. Все эти запахи возвращаются в единстве, в синкретизме воспоминаний о времени детства, когда старая служанка была прекрасной кормилицей. Сено и винный погреб, сухое и влажное, погреб и чердак — все соединялось, чтобы даровать изгнаннику воспоминание о запахе его дома.

Анри Боско известна природа этого неразрушаемого синтеза: «Я вырос среди запахов земли, зерна и молодого вина. И теперь, когда они возникают в моем представлении, от них исходит ко мне живое испарение радости и молодости»². Боско находит решающий оттенок: от воспоминаний исходит испарение радости. Воспоминание — это фимиам, сохраняющийся в прошлом. Один забытый автор писал: «Ведь запахи, как и музыкальные звуки, на редкость способствуют испарению сущности памяти». Поскольку Жорж дю Морье был склонен к иронии по отношению к самому себе, он добавляет в скобках: «Вот фраза изумительной пронизательности — надеюсь, что она что-нибудь означает»³. Но *означать* что-либо совсем недостаточно, когда речь идет о том, чтобы создать для воспоминаний атмосферу грез. Связанное со своими воспоминаниями о запахах, детство очаровывает своим ароматом. Душа мучается запахами ада, испарениями серы и смолы не в свободных грезах, а в ночных кошмарах, в аду, полном экскрементов, где страдал Август Стринберг. Родной дом не пахнет затхлостью. Память верна благоуханиям прошлого. В одном стихотворении Леона Поля Фарга говорится об этой верности запахам:

Внемли поэме детства, ликующей, звенящей,
О темный сад былого, ночник благоуханный ...⁴

(Перевод И.Осиновской)

Любой запах детства — это ночник в комнате памяти. И эту молитву возносит Жан Бурдейтт:

¹ *Chadourne L Terre de Chanaan*. P. 155.

² *Bosco H. Antonin*. P. 14.

³ *Maurier G. du. Peter Ibbeston*. P. 18.

⁴ *Fargue L.-P. Poèmes*, 1912. P. 76.

Ароматов господь и вещей,
Скажи
Почему я все жив, а они
Навсегда ушли¹.

(Перевод И.Осиновской)

И, поскольку поэт всей душой жаждет сохранить ароматы в их перво-
возданности,

Запах твой навсегда будет в сердце моем,
Потертое кресло из детства.

(Перевод И.Осиновской)

Когда, вчитываясь в поэтические тексты, мы открываем, что все
детство всплывает в нашей памяти благодаря воспоминанию об особом
запахе, мы понимаем, что запах детства и в жизни есть, осмелимся так
выразиться, *безмерная, не имеющая себе равных, деталь*. Это ничто, при-
бавленное ко всему, внедряется в самое существо мечтателя. Это ничто
заставляет нас переживать расширяющуюся грезу: с полным одобрением
читаем мы слова поэта, дарящего нам это расширение детства, в зародыше
таящееся в образе. Когда я читаю стих Эдмона Вандеркаммена,

Хлебом пахнет пшеничным
Детство мое.

(Перевод И.Осиновской)

Запах теплого хлеба стоит в доме моей юности. Пирожное и хлеб
возвратились на мой стол. С этим домашним хлебом связаны праздни-
ки. Мир полон ликования в праздновании теплого хлеба. Два петуха на
одном вертеле поджариваются у пылающего очага.

Солнца диск маслянист на жаровне небес.

(Перевод И.Осиновской)

В дни счастья мир становится съедобным. И когда сильные запахи,
подготавливающие пиршество, приходят мне на память, мне, совсем
по-бодлеровски, кажется, что «я вкушаю воспоминания». Ко мне вдруг
приходит желание коллекционировать у поэтов все разновидности
горячего хлеба. Как бы он помог мне вернуть воспоминания, великие
запахи возобновленного праздника жизни, которую проживаешь вновь,
клянясь в признательности минутам первого счастья.

¹ Bourdeillette J. Reliques des songes. Paris: Seghers, 1958. P. 65.

Глава четвертая

Cogito мечтателя

Для самого себя будь сном
О красных колосьях и дыме

.....

И ты никогда не состаришься.

Jean Rousselot

Жизнь невыносима для того, кто каждую
минуту не испытывает энтузиазма.

Maurice Barrès

I

Ночной сон не в нашей власти. Он не становится нашим благом. Для нас он — похититель, самый неприятный из похитителей: он похищает у нас наше бытие. Ночи не имеют истории. Они ничем не связаны друг с другом. И когда мы живем уже достаточно долго, когда мы уже прожили, скажем, двадцать тысяч ночей, мы уже не можем сказать, с какой давно прошедшей ночи мы начали мечтать. Ночь не имеет будущего. Без сомнения, есть ночи и не столь черные, когда наше дневное существо достаточно бодрствует, чтобы общаться со своими воспоминаниями. Эти полу-ночи становятся благодатной почвой для психоаналитического исследования. В эти полу-ночи наше существо еще не потеряло себя, переживая человеческие драмы, всю тяжесть неудачно складывающейся жизни. Но под этой, тронутой порчей жизнью уже открывается бездна не-бытия, в которой исчезают некоторые ночные сны. Эти абсолютные сны ввергают нас в пред-субъективное состояние. Мы становимся непостижимыми для самих себя, так как мы отдаем частицы себя неизвестно кому и неизвестно чему. Ночной сон распыляет наше существо на фантомы причудливых существ, которые даже не являются тенями нас самих. Слова «фантом» и «тень» слишком сильны в данном случае. Они слишком связаны с реальностью. Они мешают нам дойти до предела стирания бытия, до той тьмы нашего существа, которая растворяется в ночи. Метафизическая чувствительность поэта помогает нам приблизиться к своим ночным безднам. «Мне казалось, что сны, — говорил Поль Валери, — снятся кому-то другому, как будто в ночи они ошиблись, приснившись мне, вместо того, чтобы присниться тому, кого здесь нет»¹. Пойти отсутствовать к отсутствующим существам — таково абсолютное бегство, отказ от всех сил бытия, распыление всего существа нашего бытия. Мы погружаемся в абсолютный сон.

¹ Valéry P. Eupalinos. L'âme et la danse. Dialogue de l'arbre. Paris: Gallimard. P. 199.

Что можно спасти из этого краха бытия? Существуют ли еще какие-либо источники жизни в глубине этой не-жизни? Сколько снов нужно узнать — узнать глубоко, а не поверхностно, чтобы определить динамику выхода на поверхность сознания! Если сны спускаются так глубоко в бездны нашего существа, то как поверить вслед за психоаналитиками, что оно всегда и неуклонно сохраняет социальные смыслы. В ночной жизни есть глубины, куда мы погребаем себя, где в нас рождается воля к тому, чтобы больше не жить. В этих глубинах мы прикасаемся к небытию, к нашему небытию. И есть ли какое-либо другое небытие, кроме небытия нашего существа? Все, что стирает ночь, сводится к небытию нашего существа. В конечном счете, абсолютные сны погружают нас во вселенную Ничто.

Жизнь снова возрождается в нас, когда это Ничто заполняется водой. Тогда мы лучше спим, ведь мы спасены от онтологической драмы. Погружаясь в воды крепкого сна, мы обретаем равновесие бытия и исполненной покоя вселенной. Но быть в равновесии со вселенной — значит ли это действительно быть? Разве вода сна не растворяет наше существо? В любом случае, входя в царство ночи без истории, мы сами становимся существами без истории. Когда мы спим в водах глубокого сна, мы попадаем в водовороты, но никогда не отдаемся течению. Мы видим сны, которые исчезают, как только мы просыпаемся. Это не сны жизни. На один сон, который можно рассказать по возвращении к свету дня, сколько приходится снов, содержание которых оказывается для нас потерянными! Психоаналитики не работают на таких глубинах. Им кажется, что они могут объяснять лакуны, и они не обращают внимания на то, что эти черные дыры, прерывающие линию поддающихся толкованию снов, суть знаки работающего в темных глубинах нашего сознания инстинкта смерти. Лишь поэты иногда бывают способны передать нам образ этого отдаленного присутствия, эха онтологической драмы лишенного памяти сна, когда наше существо, возможно, испытывает соблазн смерти.

В Ничто и в Водах рождаются сны без историй, сны, которые могли бы высветиться только в перспективе уничтожения. Само собой разумеется, что в таких снах мечтатель никогда не найдет гарантию своего существования. Такие ночные сны, эти сны предельной ночи, не могут стать теми опытами, в которых можно сформулировать *cogito*. Субъект теряет в них свое бытие, это сны без субъекта.

Кто тот философ, который подарит нам метафизику ночи, метафизику ночи человеческого существа? Диалектики черного и белого, да и нет, порядка и беспорядка совершенно недостаточно, чтобы очертить не прекращающее свою работу в глубинах нашего сна небытие. Какая дистанция пройдена от берегов Ничто, того Ничто, которым мы были до этого кого-то — каким бы бесцветным он ни был — кого-то обретающего свое бытие по ту сторону сна? Ах! И как только разум может так рисковать, чтобы спать!

Но не останется ли метафизика ночи суммой периферийных точек зрения без всякой перспективы найти потерянное *cogito*, *cogito* радикальное, которое не было бы *cogito* тени.

Таким образом, чтобы собрать материал, интересующий субъективную психологию, нужно обратиться к ночным видениям, характерным для менее глубокого сна. Когда нам удастся до конца измерить онтические потери самых ярких снов, мы будем более осторожны в онтологических определениях ночных снов. Например, даже когда речь идет о снах, которые, если их извлечь из ночной тьмы, могут быть представлены как определенная цепь событий, может ли нам кто-нибудь сказать, какова истинная сущность действующего в них лица? Действительно ли это мы? Всегда ли мы? Узнаем ли мы в нем свою полную событий жизнь, эту простую привычку к становлению, нерасторжимую с нашим бытием? Даже если мы можем его пересказать, вновь обрести его в его странном становлении, не свидетельствует ли все же этот сон о потерянном бытии, о бытии теряющемся, о бытии, ускользающем от нашего бытия.

И тогда философ сна спрашивает себя: действительно ли я могу перейти от ночного сна к существованию видящего сны субъекта, подобно тому как чистый философ переходит от мысли — какой-либо мысли — к существованию своего мыслящего бытия¹? Другими словами, и следуя обыкновению философского языка, можно сказать, что нам кажется невозможным говорить о действительном *cogito* в отношении того, кто видит ночные сны. Безусловно, трудно очертить границу, отделяющую область ночной Психеи от области Психеи дневной, но эта граница существует. В нас есть два центра бытия, однако ночной центр — это центр размытой концентрации. Это не «субъект».

Доходит ли психоаналитический поиск до уровня пред-субъекта? И если он проникает в эту сферу, то может ли он найти там объясняющие элементы для проникновения в драму личности? Вот та проблема, которая, по нашему мнению, остается открытой. Нам кажется, что человеческие несчастья не опускаются на такую глубину. Несчастья человека остаются «поверхностными». Глубина ночи возвращает нас к равновесию стабильной, неизменной жизни.

Уже когда мы размышляем над уроками психоанализа, мы чувствуем, что оказываемся в поверхностной, социализированной зоне. Перед нами удивительный парадокс. Когда пациент рассказывает о странных перипетиях своего сна, когда он подчеркивает неожиданный характер

¹ Грамматика ночи сильно отличается от грамматики дня. В ночных сновидениях функции *какого-либо* не существует. Не может быть какого-либо сна, какого-либо онирического образа. Все определения ночного сна являются качественными определениями. Для философа, который считает, что он может включать сон в систему мысли, будет трудно, оставаясь в мире сна, переходить, как он это легко делает в своих полных прозрений медитациях, *от какого-нибудь к кому-нибудь*.

некоторых событий своей ночной жизни, вот что говорит ему психоаналитик, опирающийся на свою широкую культуру: «Я встречался с этим в своей практике, я понимаю это, я этого ожидал. Вы такой же человек, как и другие. Несмотря на все аберрации своего сна, вы не обладаете привилегией на особое существование».

И именно психоаналитик берет на себя миссию сформулировать *cogito* мечтателя, говоря: «Он ночью видит сны, значит, он ночью существует. Его сны такие же, как у других людей, значит, он и существует как все».

«Он сознает себя в течение ночи, и он может быть кем угодно».

Кем угодно? Или, может быть (для человеческого существа — это катастрофа), чем угодно?

Что угодно? Какой-нибудь толчок теплой крови, какой-нибудь лиш-ний гормон, потерявший заложенное в нем стремление к органической целесообразности.

Что попало, приходящее все равно когда? Слишком скудное молоко из соски прошлого.

Здесь исследуемая психоаналитиком психическая субстанция пред-стает как сумма случаев, происшествий. Она остается насыщенной снами прошлого. О сущности *cogito* психоаналитик-философ должен был бы сказать: «Я вижу сны, значит, я — видящая сны субстанция». В таком случае сны — это то, что в грезящей субстанции укореняется глубже всего. Идеи можно оспорить, а значит — стереть. Но можно ли вычеркнуть сны? Сны грезящей субстанции?

Итак, еще раз поставим вопрос: где же в этой грезящей субстанции место для «Я»? «Я» в ней растворяется, теряет само себя... «Я» в ней пред-назначено для поддержания актуальности давно отживших событий. В ночной грезе *cogito* сновидца лишь что-то невнятно бормочет. Ночной сон даже не помогает нам сформулировать *отрицание cogito*, которое придало бы смысл нашему желанию спать. Именно это *отрицание cogito* метафизика ночи и должна связывать с потерями бытия.

Вообще психоаналитик слишком много размышляет. Он слишком мало грезит. Желая объяснить глубины нашего существа, через следы нашей дневной жизни, он стирает в нас смысл бездны. Кто поможет нам спуститься в наши пещеры? Кто поможет нам обрести вновь, узнать, понять нашего двойника, который от ночи к ночи не выпускает нас из пределов существования, эту сомнамбулу, которая устраняется от путей жизни, но постоянно опускается и углубляется в поисках обиталища незапамятных времен.

Ночной сон — это в сущности онтологическая тайна. Чем может быть жизнь сновидца, который, пребывая в глубинах ночи, считает, что он еще живет, который думает, что существует как подобие жизни? Тот, кто теряет бытие, тот обманывается относительно своего существа. Даже в нашей дневной жизни трудно определить субъект глагола «ошибаться».

А может быть, в наших бездонных снах бывают такие ночи, когда сновидец ошибается безднами? Спускается ли он в глубины самого себя? Заходит ли по ту сторону самого себя?

Да, все становится вопросом на пороге метафизики ночи.

Прежде чем идти так далеко, может быть, надо было бы исследовать погружения в убывающее бытие в более доступных областях, чем область снов ночной психики. Именно об этом мы и хотели бы поразмыслить, сосредоточив свое внимание не на *cogito* ночного сна, а только на *cogito* грез.

II

Если содержание ночного сна ускользает от нас, если его объективное познание лучше открывается тому, кто реконструирует его, анализируя рассказы сновидца, то следует заключить, что феноменолог должен работать совсем не с материалом ночных снов. Он должен предоставить исследование ночного сна психоаналитику, а также антропологу, который сможет сравнить ночной сон с мифом. Все эти исследования выявят человека неподвижного, человека анонимного, человека неизменного, которого мы, исходя из своей позиции феноменолога, назовем человеком без субъекта.

Тогда мы сможем раскрыть те попытки индивидуализации, которые воодушевляют человека бодрствующего, человека, пробуждаемого идеями и призываемого воображением к проницательности отнюдь не в результате изучения ночных снов.

Таким образом, поскольку мы хотим прикоснуться к поэтической силе человеческой психики, нам лучше всего будет сконцентрировать все свои исследовательские возможности на простых грезах и попытаться выделить специфику простых грез.

И здесь мы можем определить радикальное отличие ночного сна от грез — отличие, являющееся следствием феноменологической точки зрения: в то время как сновидец является тенью, теряющей свое «Я», погруженный в грезы мечтатель, если только он немного философ, может сформулировать *cogito* в самом центре своего грезящего «Я». Другими словами, грезы — это онирическая активность, в которой присутствует проблеск сознания. Грезовидец присутствует в своих грезах. Даже когда грезы производят впечатление бегства от реальности, когда они разворачиваются вне времени и пространства, мечтатель знает, что отсутствует именно он — он, его плоть и кровь, которые становятся «духом», фантомом прошлого или давно совершенных путешествий.

Нам легко могут возразить, что существует целая гамма промежуточных состояний, идущих от достаточно ясных грез к бесформенным видениям забытия. Через эту нечетко очерченную зону фантазмы не-

ощутимо для нас самих ведут нас от дня к ночи, от желания спать ко сну. Но само ли собой разумеется, что грезы переходят в сон? Действительно ли существуют сны, *переходящие* в грезы? Если грезовидец отдается во власть сна, его грезы редуют, они теряются в песках сна, как ручеек в пустыне. Освобождается место для нового сна, который, как и все ночные сны, начинается неожиданно. Спящий, переходя от грез ко сну, переступает границу. И сон полон такой новизны, что рассказчик снов редко упоминает о предшествовавших ему грезам.

Но мы будем искать ответ на возражение о непрерывности грез и сна отнюдь не в области фактов. Первое, к чему мы прибегнем, — это принципы феноменологии. Действительно, пользуясь феноменологическим языком, то есть подвергая феноменологическому анализу, всегда, по определению, связанному с осознанием, мы должны повторить, что сознание, переходящее в сумеречное состояние, сознание уходящее и засыпающее, не является больше сознанием. Грезы засыпания — это факты. Переживающий их субъект покидает царство *психологических* ценностей. Мы, таким образом, имеем полное право пренебречь грезами, идущими столь дурным путем, и приберечь свои исследовательские силы для грез, которые хранят нас в осознании самих себя.

Грезы рождаются естественно, в процессе лишенного напряжения осознания, в простом *cogito*, радующем достоверность бытия в связи с понравившимся нам образом — понравившимся потому, что мы создали его, освобожденные от всякой ответственности, в абсолютной свободе грез. Воображающее сознание содержит свой объект (тот образ, который оно воображает) в абсолютной непосредственности. В прекрасной статье, опубликованной в журнале «Medecine de France», Жан Делэй пользуется термином *психотропный* «для обозначения совокупности химических веществ, естественных или искусственных по своему происхождению, которые обладают психологическим тропизмом, то есть способны изменять психическую активность... Благодаря прогрессу психофармакологии клиенты имеют сегодня большой выбор психотропных лекарств, позволяющих варьировать в различных направлениях психологическое самочувствие и устанавливать по собственному желанию режим расслабления или стимуляции, режим грез или бреда»¹. Но если хорошо подобранное вещество определяет психотропизмы, то только потому, что существуют сами психотропизмы. Утонченный психолог мог бы воспользоваться психотропными образами, поскольку существуют психотропные образы, стимулирующие психику, увлекая ее в продолжительное движение. Психотропный образ вносит порядок в

¹ Delay J. Dix ans de psycho-pharmaceutique en psychiatrie // Médecine de France. Paris: Olivier Perrin. P. 19.

психический хаос. Психический хаос — это состояние ничем не занятой психики, бытие грезовидца без образов. В этом случае на помощь приходит фармакология миллиграмма, которая обогащает микропсихику.

К таким успехам созерцатель действенных грез не может не чувствовать почтения. Химическое вещество вызывает образ. Но кто даст нам образ, один лишь образ, не может ли он заменить нам все благотворное воздействие вещества? *На психологическом уровне симулировать результат — это почти то же самое, что вызвать причину.* Бытие грезовидца констатируют порождаемые им образы. Образ пробуждает нас от оцепенения, а наше бодрствование начинает проявлять себя в *cogito*. Еще один шаг на пути совершенствования, и мы уже имеем позитивную грезу, грезу плодотворную, которая, каким бы слабым ни было все то, что она рождает, может быть названа поэтической грезой. В своих производных и в своем производящем субъекте грезы могут воспринимать этимологический смысл слова «поэтический». Греза концентрирует бытие вокруг мечтателя. Она создает для него иллюзию более насыщенного бытия, чем оно есть в действительности. Так, в том недо-бытии, каким является состояние расслабления, в котором формируются грезы, вырисовывается некий рельеф — рельеф, который поэт сумеет раздуть до состояния сверх-бытия. Философское исследование грез требует от нас онтологических нюансов¹.

И онтология эта проста, ведь это онтология блаженного состояния, соразмерного существу грезовидца, умеющего им грезить. Не может возникнуть блаженного состояния без грез, и не может быть грез без блаженного состояния. Уже в грезах мы открываем, что бытие блаженно. Философ скажет: бытие — это ценность.

Следует ли нам воспротивиться этой краткой характеристике грез через состояние счастья под тем предлогом, что счастье психологически является состоянием заурядным, бедным, детским, под тем предлогом, что само слово «счастье» убивает всякую возможность анализа, топит психологию в банальности? Поэты — мы их вскоре будем цитировать — даруют нам *оттенки* космического счастья, оттенки столь многочисленные и разнообразные, что мы имеем право сказать: мир грез начинается с оттенка. И именно поэтому грезовидец получает впечатление самобытности. Благодаря оттенку мы понимаем, что грезовидцу известно рождающее *cogito*.

Способное мыслить *cogito* может блуждать, ждать, выбирать — *cogito* грез тотчас же связывается со своим объектом. Расстояние между воображающим субъектом и воображаемым образом оказывается самым коротким из всех. Грезы живут своим первым впечатлением. При встрече с образом субъекта грез охватывает удивление, изумление, он как бы

¹ Я испытываю ностальгию по красивым названиям лекарств. Еще двести лет назад в медицине были такие красивые фразы. Когда врач умел «воздействовать на настроение», больной понимал, что его начинают возвращать к жизни.

пробуждается. Великие грезовидцы — обладатели искрящегося сознания. В замкнутом мире стиха возрождается нечто вроде множественного *cogito*. Конечно, нужны совсем другие возможности сознания, чтобы охватить стих в целом. Но уже во вспышке образа мы обретаем озарение. Сколько сталкивающихся друг с другом грез устремляются к мечтателю, чтобы вознести его. Нельзя ли провести различие между двумя типами грез исходя из того, позволяем ли мы унести себя потоку образов или живем в самом центре образа, чувствуя его излучение? *Cogito* утверждается в душе грезовидца, живущего в центре лучезарного образа.

III

Образ неожиданно проникает в самый центр нашего улетевшего на крыльях воображения существа. Он держит нас в плену. Он фиксирует на себе наше внимание. Он вливает в нас новую жизнь. *Cogito* оказывается завоеванным объектом из мира, объектом, который сам по себе представляет весь мир. Воображаемая деталь — это тонкое острие, оно проникает в грезовидца и порождает в нем вполне конкретное размышление. Его бытие — это одновременно бытие образа и бытие спаянности с образом, который удивляет. Образ предлагает нам иллюстрацию к нашему удивлению. Чувствительные регистры соответствуют друг другу. Они дополняют друг друга. В грезе, направленной на простой предмет, мы познаем многозначность своего грезящего существа.

Цветок, плод, простой привычный предмет вдруг проникают в наше сознание и внушают нам, чтобы мы думали о них, мечтали о них, помогали им подняться до статуса друзей человека. Без поэтов мы не смогли бы найти прямых дополнений к *cogito* грезовидца. Все предметы в этом мире пригодны для поэтических грез. Но как только поэт выбирает себе предмет, предмет этот меняет свое существо. Он возвышается до поэтического.

И тогда какая радость для нас поймать поэта на слове, мечтать вместе с ним, верить всему, что он говорит, жить в мире, который он нам дарит, ставя мир под знак предмета, плода мира, цветка мира!

IV

Начало грезы — начало жизни. Так, Пьер Альбер-Биро побуждает нас пережить счастье Адама: «Я чувствую, что мир входит в меня как плоды, которые я ем, да, действительно, я впитываю в себя Мир»¹. Каждый плод, которым мы наслаждаемся, каждый поэтически воспетый плод есть воплощение счастливого мира. И умеющий грезить грезовидец знает, что он грезит о благе мира, о *наиболее доступных* благах, какие только предлагает ему мир.

¹ *Albert-Birot P. Mémoires d'Adam. P. 126.*

Плоды и цветы живут уже в самом существе мечтателя. Франсису Жамму это было известно: «Я почти не могу испытать ни единого чувства, чтобы оно ни ассоциировалось у меня с образом какого-либо цветка или плода»¹.

Благодаря плоду все существо мечтателя округляется. Благодаря цветку все его существо расслабляется. Да, какое успокоение всего существа в одном стихе Эдмона Вандеркаммена:

На цветке гадаю, о блаженный день...²

(Перевод И.Осиновской)

Родившийся в поэтических грезах цветов становится тогда самым существом грезовидца, его цветущей сутью. Поэтический сад возвышается над всеми садами земли. Ни в одном саду мира мы не могли бы сорвать гвоздику, такую, как у Анны Марии де Бэкер:

И мне достались все богатства жизни
Гвоздики черной мед в моей крови³.

(Перевод И.Осиновской)

Психоаналитик с легкостью дьяволизует эти две строки. Но передаст ли он нам это бесконечное благоухание цветка поэта, пропитывающее всю его жизнь? И кто нам скажет, каким образом поддерживает грезовидца в жизни этот мед — нетленное бытие, которое ассоциируется с сохраняющейся в гвоздиках чернотой? С восхищением читая такие стихи, мы чувствуем, что прошлое того, что было на самом деле, сливается с прошлым того, что *могло бы быть*.

Печальной нет прошедших дней забытых —
В их говоре родится жизнь иная.

(Перевод И.Осиновской)

Так образы поэтических грез внедряются в жизнь, расширяют глубины жизни. Сорвем же и этот цветок в саду Психеи.

Серебряный пион увянет в строфах басен⁴.

(Перевод И.Осиновской)

В какие глубины психической реальности внедряется женский сюрреализм!

¹ *Jammes F. Le roman du lièvre. Notes adjointes. P. 271.*

² *Vandercammen E. L'étoile du berger. P. 15.*

³ *Backer A.-M. de. Les étoiles de novembre. P. 16.*

⁴ *Ibid. P. 19.*

Цветы и плоды, красота мира, чтобы уметь мечтать о них, нужно о них говорить и хорошо говорить. Грезовидец предметов чувствует лишь моменты мимолетного восторга. Какую поддержку он получает, когда поэт говорит ему: ты хорошо разглядел, значит, ты имеешь право грезить! Тогда, вслушиваясь в голос поэта, он присоединяется к хору «славословий». Воспетые сущности возвышаются до более высокого уровня существования. Послушаем, как Рильке «воспевает» яблоко:

Попробуйте высказать все, что вы называете яблоком.
Сладость, которая сначала сгущается,
Чтобы, соединяясь со сладостью во вкусе, достигнуть ясности,
Бодрости, прозрачности и стать явлением этого мира,
Обозначающим солнце и землю¹.

(Перевод Б.Скуратова)

Так попробуйте сказать сейчас
Что зовется яблоком? Вот эта
Сладость, сгусток солнечного света,
что собой напитывая нас,
брызнул! Льется! — Полнота мгновения!
О, познание, опыт, единение!

(Перевод З.А.Миркиной)

Переводчик встречается здесь с такой конденсацией поэзии, что, выражаясь на нашем аналитическом языке, он должен несколько ее разрядить. Но центры конденсации сохраняются. «Разлитая во вкусе» сладость концентрирует в себе сладость мира. Плод, который мы держим в руке, дарует нам залог своей зрелости. Его зрелость прозрачна. Зрелость — время на благо часа. Сколько обещаний в одном плоде, несущем двойной знак залитого солнцем неба и терпеливой земли. Сад поэта — это сказочный сад. Прошлое легенд открывает тысячи дорог грезам. Проспекты вселенной расходятся лучами от «воспетого» предмета. Яблоко, удостоившееся прославления поэта, является центром космоса, космоса, где хорошо живется, где мы уверены в жизни.

На яблоне зажглись десятки солнц.

(Перевод И.Осиновской)

В таких словах «воспевает» яблоко другой поэт².

В другом сонете к Орфею центром мира становится апельсин. Он оказывается центром динамизма, распространяющим волнение, неистов-

¹ *Rilke R.M. Sonnets à Orphée. I. N XIII // Les élégies de Duino et les sonnets à Orphée / Trad. Angeloz. Aubier, 1943. P. 167.*

² *Bosquet A. Premier Testament. P. 26.*

ство, возбуждение, поскольку правило жизни, предлагаемое нам Рильке, заключается в следующем: «Танцуйте апельсин», «Tanzt die Orange».

Танцуйте апельсин. Распространяйте вокруг себя
более теплую атмосферу, которая пронизана лучами
его спелости и напитана воздухом его родины!..¹

(Перевод Б.Скуратова)

Сонет 15

Ждите... Повеяло... Это вот-вот
будет... Звук первый у слуха на грани...
Девушки, полные снов и молчания,
встаньте, станцуйте налившийся плод!

Вот апельсин затаился. Он прячет
сладость... И вдруг — кожа пополам!
Самораскрытие, радость отдачи,
мир, всем лицом повернувшийся к нам!

Огненный танец! Дыхание зноя,
всплеск аромата, расправленность юга,
лето станцуйте. О, тайный союз —

это незримое сходство двойное:
и целомудренность корки упругой,
и сердцевины ликующий вкус!

(Перевод З.А.Миркиной)

«Танцевать апельсин» должны юные девушки, легкие как аромат.
Аромат! Воспоминания атмосферы детства.

Яблоко, апельсин для Рильке — «неисчерпаемые предметы», как отзывался поэт о розе².

«Неисчерпаемый предмет» — это и в самом деле знак предмета, который грезы поэта извлекают из его объективной инертности! Поэтические грезы обретают новизну, когда встречаются с предметом, с которым становятся неразделимыми. Предмет не остается одним и тем же от одной грезы к другой, он обновляется, и это обновление становится возрождением грезовидца. Анжелло дает пространственный комментарий к сонету, «воспевающему» апельсин³. Он написан под вдохновляющим влиянием Поля Валери, его статьи «Душа и танец» (танцовщица — это «чистое действие» метаморфоз), а также страниц Андре Жида из его «Яств земных», где описывается «округлость граната».

¹ *Rilke R.M. Sonnets à Orphée. I. N XV. P. 171.*

² *Ibid. II. N VI. P. 205.*

³ *Ibid. II. N XIV P. 266.*

Несмотря на неуместную шероховатость, гранат, как яблоко и апельсин, имеет круглую форму.

Чем более округла красота плода, тем в большей степени она исполнена женственной мощи. Двойное наслаждение, когда обо всем этом мы грезим под знаком *anima*.

Как бы там ни было, но, читая такие стихи, мы чувствуем себя в состоянии *открытого символизма*. Неподвижная геральдика может содержать в себе лишь вышедшие из употребления эстетические ценности. Хороший грезовидец должен нарушать верность эмблемам. Даря нам цветок или плод, поэт возвращает нас к зарождению счастья. И, действительно, Рильке обретает здесь «счастье вечного детства».

Посмотрите на цветы, на этих приверженцев земли.
Тот, кто унес бы их в сокровенность сна и глубоко
Уснул бы вместе с вещами — о, каким бы легким стал он
Чуждым дню, непохожему на него, чуждым заурядной глубине¹.
(Перевод Б.Скуратова)

Сонет 14

Вот перед нами лист, соцветье, плод.
Не только солнце созидает это —
Из тьмы возникли переливы цвета
и тайный блеск. Быть может, он несет

следы усердия мертвых, — в тишь, в глубины
спустившихся? Что знаем мы о том?
Они собой питают этот ком
немой и темной плодоносной глины.

Но вдумайся: они ли служат нам,
и вверх несут, немых рабов покорней,
плоды трудов к всемогущим господам?

Или они, лелеющие корни, —
суть господа, и властвуют, даруя
избыток сил в безмолвном поцелуе?

(Перевод З.А.Миркиной)

Без сомнения, чтобы достичь великого обновления, нужно было бы перенести цветы в наши ночные сны. Но поэт показывает нам, что в грезах цветы сочетают и соединяют обобщенные образы: не просто доступные ощущению образы — цвета и запахи, но и образы человека, оттенки чувств, теплые потоки воспоминаний, соблазны приношений — все то, что может расцвести в человеческой душе.

¹ *Rilke R.M. Sonnets à Orphée. II. N XIV, P. 221.*

Как нам не утверждать перед лицом такого изобилия плодов, приглашающих нас вкусить мир, перед лицом этих Миров-Плодов, пробуждающих в нас грезы, как нам не утверждать, что погруженный в грезы человек космически счастлив. Каждому образу соответствует свой тип счастья. Как раз о человеке грез нельзя сказать, что он заброшен в мир. Он принимает мир целиком и сам воплощает принцип приятия. Человек грезы погружен в счастье грезить о мире, погружен в блаженное состояние проникнутого счастьем мира. Грезовидец — это двойное сознание и своего блаженного бытия, и счастья мира. Его *cogito* не расколото в диалектике субъекта и объекта.

Связь грезовидца и его мира чрезвычайно сильна. Созданный грезами мир напрямую отсылает к существу одинокого мечтателя. Одиноким мечтатель непосредственно владеет миром, о котором грезит. Чтобы начать сомневаться в мире грез, нужно не грезить, нужно покинуть поле грез. Грезовидец и его мир грез очень близки друг другу, они соприкасаются, они проникают друг в друга. Они пребывают в одной и той же плоскости бытия. Если нужно связать бытие человека и бытие мира, то *cogito* грезы выразится следующим образом: я грежу о мире, следовательно, мир существует таким, каким он предстает в моих грезах.

Здесь проявляется преимущество поэтической грезы. Может показаться, что, мечтая в одиночестве, мы можем соприкоснуться лишь с миром настолько своеобразным, что он будет чужд любому другому мечтателю. Но эта отъединенность не так велика, и самые глубокие, самые своеобразные грезы часто вполне совместимы. По крайней мере существуют целые плеяды грезовидцев, чьи грезы укрепляют друг друга, чьи грезы способствуют углублению воспринимающего их существа. И именно так великие поэты учат нас грезить. Они питают нас образами, с помощью которых мы можем концентрировать свои грезы покоя. Они дарят нам свои психотропные образы, которые помогают нам оживлять бодрствующий ониризм. Как раз в результате таких встреч Поэтика Грезы начинает осознавать свои задачи: предопределять укрепление воображаемых миров, развивать смелость конструктивных грез, утвердиться в своем самосознании грезовидца, согласовать все проявления свободы, найти истинное ядро во всех отклонениях от нормы языка, открыть все тюремные двери бытия, чтобы человеку стали доступны любые формы становления. Вот сколько задач, часто противоречащих друг другу, задач, касающихся как того, что заключает в себе человеческое существо, так и того, что его вдохновляет.

V

Конечно, Поэтика Грез — очерк, который мы пытаемся дать, ни в коем случае не является Поэтикой Поэзии. Проявления бодрствующего ониризма, которые мы черпаем в грезах, должны быть переработаны

поэтом — и часто для этого нужен долгий труд — чтобы они стали достойными называться стихами. Но, в конце концов, эти рожденные грезами свидетельства являются наиболее благодарным материалом для переработки в поэтические строки.

Для нас, не поэтов, это один из путей подхода к поэзии. Поэты помогают нам направлять неуловимую субстанцию наших грез, поддерживать ее в обретающем свои законы движении. Поэт, погруженный в грезы, сохраняет достаточно ясное сознание, чтобы владеть способностью их записывать. Создавать творение из своих грез, быть творцом в самих грезах — какое возвышение бытия!

Как выделяется поэтический образ в нашем языке! Если бы мы могли говорить на этом возвышенном языке, подняться вместе с поэтом до этого одиночества говорящего существа, придающего новый смысл словам языка, на котором говорят все, мы оказались бы в царстве, куда нет доступа человеку действующему, для которого человек грез «всего лишь мечтатель», а мир грез «не более чем сон».

Что значат для меня, философа грез, опровержения человека, вновь, после сна обретающего прежние вещи и прежних людей! Грезы *были* вполне реальным состоянием, несмотря на иллюзии, рассеявшиеся впоследствии. И я остаюсь в полной уверенности, что мечтатель — именно я. Я был здесь, когда все прекрасное присутствовало в моих грезах. Эти иллюзии были прекрасны, а потому благотворны. Поэтическое выражение, найденное в грезах, обогащает язык. Безусловно, если мы будем анализировать иллюзии с помощью понятий, они рассеются при первом прикосновении. Но сохранились ли еще в том веке, в котором мы живем, профессора риторики, анализирующие стихи с помощью идей?

Во всяком случае психолог, немного поискав, находит за строчками стихов грезы. Это грезы поэта? Никогда нельзя быть в этом уверенным, но, полюбив стих, мы начинаем находить в нем онирические корни, и именно таким образом поэзия начинает питать в нас грезы, которые мы сами не сумели выразить.

Всегда останется истиной то, что грезы — это первичный покой. Поэтам это известно. Поэты говорят нам об этом. Через подвиг стиха грезы проходят путь от нирваны к поэтическому покою. Анри Бенрат в книге о Стефане Георге писал: «Любое творчество берет свои истоки в чем-то подобном психической нирване»¹. Многие поэты чувствуют, что творческие силы формируются именно в грезах, в бодрствующем ониризме, не доходя до нирваны. Грезы — это то простое состояние, когда творчество берет из самого себя свои убеждения, не будучи потревожено цензурой. Именно поэтому для большинства писателей и поэтов

¹ Benrath H. Stefan George. P. 27.

свобода грез открывает дорогу к творчеству: «Странное расположение моего ума, — пишет Жюльен Грин, — заключается в том, что я не могу верить во что-либо, если я этим прежде не грезил. Верить, с моей точки зрения, это не только обладать уверенностью, но и сохранять в памяти таким образом, чтобы существование того, о чем я грезил, оказывалось измененным»¹. Насколько прекрасен текст для философии грез, если он говорит нам о том, что грезы делают жизнь связной, подготавливают веру в нее!

Поэт Жильбер Тролье озаглавил один из своих стихов «Всё сначала грезится», он пишет:

Я жду. Спокойно все. Лишь будущего зов
Тревожный слышу у порога грез².

(Перевод И.Осиновской)

Так проникнутые созидательной силой грезы возбуждают нервы будущего. Волны нервного возбуждения бегут по линиям образов, которые рисуют нам грезы³.

На одной из страниц «Антиквария» Анри Боско дает великолепный текст, который должен помочь нам доказать, что грезы — это *materia prima* литературного произведения. Формы, взятые у реальности, должны наполниться онирической материей. Писатель показывает нам взаимодействие психической функции реального и функции ирреального. В романе Боско говорит персонаж, но когда писатель достигает одновременно такой ясности и глубины, то нельзя обмануться относительно субъективности и личностного характера этого признания: «Нет сомнения, что в это особое время моей юности то, что я переживал, мне казалось, я видел в своих грезах и то, о чем я грезил, мне казалось, я переживал... Часто эти два мира (реальный и мир грез) проникали друг в друга и, незаметно для меня самого, творили третий, двусмысленный мир, находящийся между реальностью и грезами. Иногда самая очевидная реальность растворялась в тумане, в то время как самая причудливая и странная фантазия озаряла разум ярким светом и делала его замечательно проницательным и ясным. Тогда смутные образы сознания сгущались, так что приходила мысль, что до них можно дотронуться пальцем. Осязаемые же объекты, напротив, становились своими собственными призраками, так что я был недалеко от мысли,

¹ Green J. L'aube vermeille. 1950. P. 73. Цитата из Грина взята в качестве примера психиатром И. Ван ден Бергом в исследовании о Робере Дезуайе (Evolution psychiatrique. 1952. № 1).

² Trollet G. La bonne fortune. P. 61.

³ Опережая всякую человеческую судьбу, такой визионер, как У.Блейк, мог сказать: «Всё, что сегодня существует, было уже когда-то плодом воображения». И именно Поль Элюар ссылается на этот абсолют воображения (Eluard P. Sentiers.... P. 46).

что сквозь них можно пройти так же легко, как проходят сквозь стены, когда бродят во сне. Когда все приходило в прежний порядок, знаком этого служила мне неожиданно возникающая удивительная способность любить звуки, голоса, запахи, движения, цвета и формы, которые я вдруг начинал воспринимать совсем по-другому и которые, однако, обладали привычным присутствием, приводившим меня в восторг»¹.

Какое приглашение грезить обо всем, что мы видим и обо всем, что мы есть! *Cogito* грезовидца меняет место и предлагает свое существование вещам, звукам, запахам. Кто существует? Какая разрядка для нашего собственного существования!

Чтобы такая страница оказала на нас успокаивающее действие, нужно читать *ее медленно*. Мы *понимаем* ее слишком быстро (писатель пишет так ясно). Мы забываем грезить по поводу ее содержания, как грезил автор. Грезя же теперь при медленном чтении, мы начинаем ей верить, мы пользуемся ею, как даром юности, обретаем в ней свою грезовидческую юность, так как мы раньше тоже верили, что переживаем все то, чем грезим... Если мы воспримем гипнотическое действие этой поэтической страницы, то нам будет возвращено из далекого прошлого наше грезящее бытие. Нечто вроде *психологического воспоминания*, вызывая к жизни когда-то существовавшую Психею, призывая само существо мечтателя, которым мы были когда-то, поддерживает наши грезы читателя. Книга приходит к нам, чтобы говорить с нами о нас самих.

VI

Без сомнения, психиатр часто встречается со случаями фантомизации привычных предметов. Но при своем объективном взгляде на вещи он не может помочь нам, как это доступно писателю, превратить фантомы в *наши* фантомы. Если исходить из данных психиатров, то фантомы — это всего лишь *отвердевший туман*, открывшийся *восприятию*. Давая имена, психиатр не должен объяснять нам, какое участие принимают эти фантомы через свою глубинную сущность в нашем воображении. Напротив, фантомы, рождающиеся в грезах писателя, — это наши помощники, они учат нас пребывать в двойной жизни, на границе реального и воображаемого, которая привлекает особое внимание.

Фантомами грез управляет поэтическая сила. Эта сила вселяет жизнь по всем направлениям. Грезы становятся многозначными. Поэтическая страница дает нам обновление радости восприятия, утонченность смыслов, — утонченность, которая обладает преимуществом восприятия от одного смысла к другому по типу преисполненных энергией бодлеровских соответствий. Соответствий пробуждающих, а не усыпляющих. Насколько же понравившаяся нам страница может прибавить нам энергии жизни! Так,

¹ *Bosco H. L'antiquaire*. P. 143.

читая Боско, мы понимаем, что самые обыкновенные предметы издают благоухание, что бывают минуты, когда внутренний свет пронизывает плотные тела, когда звук превращается в голос. Как звенит бокал, из которого мы пили в детстве! Со всех сторон нас осаждает сокровенная глубина предметов. Да, действительно, мы грезим читая. Греза, поэтически обрабатывающая действительность, поддерживает нас в пространстве глубинного бытия, которое не останавливают никакие границы — это пространство, объединяющее глубинное бытие нашего грезящего существа с глубинным бытием сущностей, о которых мы грезим. Именно в этой многосложной глубинности и формируется поэтика грез. Всякая сущность мира поэтически сосредоточивается вокруг *cogito* грезящего.

Напротив, активная жизнь, жизнь, направляемая воздействием реальности, — это жизнь дробная и дробящая как вне нас, так и в нас самих. Она выталкивает нас за пределы вещей, так что мы всегда находимся *вне*. Всегда лицом к лицу с вещами, лицом к лицу с миром, лицом к лицу с людьми, с пестрой толпой. За исключением великих мгновений истинной любви, за исключением минут новалисовского *Umarmung*¹, человек лишь поверхностно соприкасается с другим человеком, прячет свои глубины. Он становится, как в пародии Карлейля, сознанием своих одежд. Его *cogito* обеспечивает ему существование в определенном образе жизни. И только так, пройдя через надуманные сомнения, сомнения, в которые — если можно так выразиться — он не верит, человек становится мыслящим существом.

Cogito грезовидца не требует таких пространственных рассуждений. Оно просто, искренне, оно естественным образом связано со своим дополнением: с предметом. Прекрасные, сладостные вещи во всей первозданности открываются наивному сознанию грезовидца. И грезы множатся при соприкосновении с привычным предметом. Предмет тогда становится спутником мечты грезовидца. Простые достоверности обогащают его. Между бытием грезовидца и бытием мира устанавливается двусторонняя связь. Такому великому мечтателю о мире предметов, как Жан Фоллен, были знакомы минуты, когда грезы оживают в волнообразной онтологии. Онтология с двумя связанными между собой полюсами излучает свою достоверность. Грезовидец был бы слишком одинок, если бы привычный предмет не принял его грез. Жан Фоллен писал:

В закрытом доме своем
он видит предмет во тьме,
затекает игру с бытием².

(Перевод И.Осиновской)

¹ *Umarmung* — нем. объятие.

² *Follain J. Territoires*. P. 70.

И как же прекрасно умеет играть поэт в «Эту игру существования»! Он отмечает свое существование предметом на столе, какой-нибудь ничтожной деталью, дарующей вещи бытие.

Малейший осколок
стекла или чаши
Воспоминанья разбудить готов.
Нагие вещи
Острыми углами
сверкают в солнечных
лучах,
теряются в ночи,
бесстрастно поглощая
часы,
минуты¹.

(Перевод И.Осиновской)

Какая поэзия покоя! Повторите это стихотворение медленно, и вас объемлет *время предмета*. Насколько же предмет, о котором мы грезим, помогает нам забыть время, помогает обрести мир с самим собой! Оказавшись один на один в «закрытом доме» с избранным предметом как товарищем по одиночеству, какую же мы испытываем уверенность в этом простом существовании! Придут и другие грезы, которые, как грезы художника, любящего оживлять предметы в их всегда своеобразном облике, могут окунуть грезовидца в расцвеченную красками жизнь, придут и принесенные к нам далекими воспоминаниями грезы. Но призыв к простому присутствию побуждает мечтателя о предметах к существованию ниже человеческого. Грезовидцу часто кажется, что во взгляде какого-нибудь животного, простой собаки он обретает это как бы суб-человеческое существование. Подобные грезы вызывал у Мориса Барреса взгляд ослика Береники. Но чувствительность грез ко взгляду столь велика, что все, что смотрит, поднимается до уровня человеческого. Неодушевленный предмет раскрывается навстречу самым глубоким грезам. Суб-человеческие грезы, уравнивающие в правах грезовидца и предмет, становятся не совсем живыми, а как бы суб-живыми грезами. Проживать эту не-жизнь — значит доводить до предела «игру существования», в которую нас вовлекает Фоллен в сладостном потоке своих стихов.

Грезы о предметах, проникнутые тонкой чувствительностью, приводят к тому, что в нашей душе отзывается драма предмета, о которой нам повествует поэт:

Когда неловкая служанка
тарелку блёклую уронит

¹ Follain J. Territoires. P. 15.

цвета тучи,
она осколки быстро соберет
под стоны люстр
в пустой господской зале¹.

(Перевод И.Осиновской)

Пусть она будет тусклой, пусть она будет цвета тучи, но в этом очаровании простых, поэтически соединенных слов, тарелка получает поэтическое существование. Она не имеет точного описания, и, однако, тот, кто умеет немного грезить, не спутает ее ни с какой другой. Для меня это тарелка Жана Фоллена. Такой стих мог бы стать тестом на пристрастие к поэзии обыденной жизни. Какая связь между вещами этого дома! Какую жалость поэт сумел внушить люстре, которая начинает стонать, когда умирает тарелка! Какое магнетическое поле распространяется от горничной к господам, от тарелки к хрусталикам люстры, и в этом поле мы можем измерить всю человечность существ этого дома, всех существ – и людей, и вещей. Как поэтические строки пробуждают нас от сна безразличия! Как же мы можем остаться равнодушными при встрече с таким предметом? Зачем ходить так далеко, если мы можем мечтать об облаках на небе созерцая тарелку?

Предаваясь грезам в присутствии неодушевленного предмета, поэт всегда найдет драму жизни и не-жизни.

Я галька серая; мне нет иных имен.
Я грежу, в тихих снах кляня судьбу свою².

(Перевод И.Осиновской)

Читателю предстоит самому составить для этого стиха вступление, рассказывающее о печалях, пережить все мелкие горести, которые делают взгляд серым, все те горести, что превращают сердце в камень. В своем стихотворении «Первое завешание» поэт призывает нас к мужеству, делающему жизнь более твердой. Впрочем, Ален Боске знает: чтобы выразить все бытие человека, нужно существовать как камень и ветер:

Какая честь быть ветром,
Какое счастье камнем быть³.

(Перевод И.Осиновской)

Но существуют ли для грезовидца вещей «натюрморты»? Могут ли быть безразличными те вещи, к которым прикоснулся человек, не оживают ли вещи, которые обрели имя, не оживают ли вновь в грезах своего имени? Все зависит от грезовидческой чувствительности мечтателя.

¹ Follain J. Territoires. P. 30. Стихотворение называется «Тарелка».

² Bosquet A. Premier Testament. Paris: Gallimard. P. 28.

³ Ibid. P. 52.

Честертон писал: «Мертвые вещи обладают такой властью над живым разумом, что я спрашиваю себя, возможно ли, чтобы кто-нибудь прочел каталог о продаже с аукциона и не набросился на такие вещи, а те, когда их грубо схватили, не заставили бы его расплакаться»¹.

Одни только грезы могут пробудить такую чувствительность. Не обретают ли вещи, исполненные аромата нежности, вещи, распыленные по аукционам и доступные любому неизвестному владельцу, — не обретает ли каждая из них своего грезовидца? Один хороший писатель из Шампани, Труайен Грослей, говорил, что, когда его бабушка не знала, что ответить на его детские вопросы, она прибавляла:

Иди, иди, когда вырастешь, увидишь в шкатулке много разных вещей.

Но действительно ли полна наша шкатулка? Не захламлена ли она предметами, которые не причастны к нашей глубинной жизни? Наши забитые безделушками витрины на самом деле не шкатулки, как у бабушки из Шампани. Пусть какой-нибудь любопытствующий войдет в салон, и мы тотчас выставим напоказ свои безделушки. Безделушки! Столько предметов, которые не могут сразу же назвать своего имени. Нам бы хотелось, чтобы они были редкими. Это образчики неизвестной вселенной. Нужно обладать «культурой», чтобы разобраться с этим хламом распыленной на образцы вселенной. Чтобы сдружиться с вещами, нужно немного. Нельзя плодотворно грезить, нельзя быть погруженным в дарующие нам благо грезы, имея перед собой рассредоточенные, не связанные друг с другом предметы. Предметная греза возможна только в верности привычным предметам. Преданность грезовидца самому предмету — условие глубинной грезы. Грезы поддерживают в нас состояние привычности к сокровенной связи.

Один немецкий автор писал: «Каждый новый предмет при долгом его созерцании открывает в нас новый орган (*Jeder neue Gegenstand, wohl beschaut, schliesst ein neues Organ in uns auf*). Вещи не так скоры на действие. Нужно много мечтать созерцая предмет, чтобы он вызвал в нас что-то вроде онирического органа. Предметы, которым отдали предпочтение грезы, становятся прямым дополнением *cogito* грезовидца. Они дорожат грезовидцем, они держат его в своей власти. Мы не настолько пусты, чтобы мечтать неизвестно о чем. Наши предметные грезы, если они глубоки, находятся в единении с нашими онирическими органами и с нашей шкатулкой. Так, наша шкатулка обладает для нас определенной ценностью, онирической ценностью, поскольку она нам дарует благо *связанных с чем-то грез*. В таких грезах грезовидец познает себя как грезящий субъект. Какое полное доказательство бытия — обрести в приверженности к грезам и свое «Я» грезовидца и сам предмет, на ко-

¹ *Chesterton G.K. La vie de Robert Browning. P. 66.*

торый направлены наши грезы. Здесь возникают связи между разными формами существования, которые невозможно обрести в медитациях ночного сна. Рассеянное *cogito* грезовидца получает от объекта своих грез спокойное подтверждение своего существования.

VII

Философы ярко выраженной онтологии, познающие бытие в его всеобщности и сохраняющие его в целостности и нераздельности даже при описании его самых мимолетных форм, с легкостью отринут эту диффузную онтологию, зацепкой для которой служит деталь, может быть, случай и которая надеется умножить свои доказательства, умножая свои точки зрения.

Но всю свою жизнь философа мы стремились подбирать темы исследования соответственно своим возможностям. И философское исследование грез привлекло нас своим одновременно простым и достаточно определенным характером. Грезы — это явно выраженная психологическая активность. Она может предоставить нам данные относительно различий в *качественной определенности бытия*. Таким образом на уровне качественной определенности бытия можно предложить дифференциальную онтологию. *Cogito* грезовидца не такое яркое и сильное, как *cogito* мыслителя. *Cogito* грезовидца менее устойчиво, чем *cogito* философа. Бытие грезовидца туманно, но зато это туманное бытие многословно. Оно избегает уточнения *hic* и *nunc*. Существо грезовидца завладевает всем, что к нему прикасается и рассеивает в мире. Благодаря теням промежуточная область, разделяющая человека и мир, является областью полноты, легкой насыщенности. Эта промежуточная область амортизирует диалектику бытия и небытия. Воображению неизвестно не-бытие. Бытие воображения может легко сойти за не-бытие в глазах человека здравого смысла, в глазах человека действия, под пером метафизика ярко выраженной онтологии. И, напротив, философ, который в достаточной мере вкусил одиночества, дающего ему возможность проникнуть в область теней, погружен в среду, не встречающую помех, в среду, которой никакое явление не может сказать «нет». Благодаря своим грезам он живет в мире, однородном своему существу, своему полу-бытию. Человек грез всегда находится в пространстве какого-нибудь объема. И действительно, заполняя своим бытием весь объем своего пространства, человек грез существует везде в своем мире, существует в том *внутри*, которое не имеет *вне*. Не зря обычно говорят, что грезовидец *погружен* в свои грезы. Он уже не стоит лицом к лицу с миром. Его «Я» больше не противопоставлено миру. В грезах уже больше нет не-Я. В грезах *не* теряет всякую функцию: здесь все — приятие, допущение.

Влюбленный в историю философии философ мог бы сказать, что пространство, в которое погружен мечтатель, это «пластический посред-

ник» между человеком и вселенной. Кажется, что в том промежуточном мире, где смешиваются грезы и реальность, находит свое осуществление пластичность человека и его мира. И не возникает потребности знать, в чем заключается принцип этой двойной податливости, мягкости. Этот характер грез столь безусловен, что можно сказать и наоборот — там, где существует податливость, мягкость, там есть и грезы. Когда мы в одиночестве, чтобы начать грезить, нам достаточно теста в руках¹.

Ночной сон, в отличие от грез, почти не обладает этой мягкой пластичностью. Его пространство загромождено твердыми телами, и эти твердые тела всегда таят в себе несомненную враждебность. Они держатся своих форм, и когда появляется какая-либо форма, ее нужно *осмыслить*, ей нужно дать имя. В ночном сне сновидец страдает от жесткой геометричности. Именно в ночном сне острый предмет ранит нас, как только мы его видим. В кошмарах ночи предметы злы. Психоаналитик, который подходил бы к рассмотрению предмета с двух сторон — объективно и субъективно, — признал бы, что злые предметы помогают нам, если можно так выразиться — довести до успешного завершения наши «неудавшиеся действия». Наши кошмары часто — это координация, корректировка таких неудавшихся действий. Они дают нам возможность вернуть утраченное время, компенсировать напрасно прожитые годы. И как психоанализ, столь изобилующий исследованиями снов — желаний, в столь малой степени смог воздать должное исследованию снов — угрызений совести? Меланхолия некоторых наших грез не углубляется в пережитые и вновь ожившие несчастья, с которыми сновидец всегда боится встретиться в ночных снах.

Мы не можем помешать себе без конца возобновлять свои усилия по выявлению разницы между ночными снами и грезами бодрствующего сознания. Мы чувствуем, что, устраняя из своего исследования внушенные кошмарами литературные произведения, мы закрываем перспективу для изучения человеческой судьбы, и в то же время мы лишаем себя литературного блеска апокалиптического мира.

Но нам следует отбросить эти проблемы, если мы хотим рассмотреть во всей простоте проблему грезы бодрствующего сознания.

Если бы эта проблема была освещена, возможно, дневной ониризм помог бы нам лучше узнать ониризм ночной.

Можно было бы заметить, что существуют смешанные состояния, грезы-сны и сны-грезы — грезы, которые впадают в сон, и сны, которые расцветиваются грезами. Робер Деснос заметил, что наши ночные сны пересекают простые грезы. В этих грезах наши ночи находят радость.

Более обширное, чем наше, исследование эстетики ониризма предполагало бы обзор изучения искусственного Рая, как его представляют

¹См.: La terre et les reveries de la volonté. Éd. Corti. Chap. IV. Русский перевод: Башляр Г. Земля и грезы воли / Пер. Б.Скуратова. М., 2000. Гл. IV.

писатели и поэты. Сколько потребовалось бы феноменологических направлений, чтобы раскрыть разные состояния «Я», соответствующие разным наркотикам. Следовало бы выделить по меньшей мере три вида «Я»: «Я» ночного сна, если такое существует; «Я», находящееся под наркозом, если оно сохраняет индивидуальность; «Я» грез, поддерживаемое таким бдением, какое может дать счастье писать.

Кто и когда определит онтологическое значение всех этих «Я» воображения? Поэт пишет:

А эти сны они мои ли?
иду я в думы погружен
один я? множественен? или
я сам лишь чей-то странный сон¹.

(Перевод И.Осиновской)

Существует ли «Я», которое соединяло бы в себе все эти многочисленные «Я», «Я» всех наших «Я», которое подчиняло бы себе все наши существа, все наши глубинные существа. Новалис писал: «Die höchste Aufgabe der Bildung ist, sich seines transzendenten Selbst zu bemächtigen, das Ich seines Ichs zugleich zu sein»². Если различные «Я» изменяют окраску бытия, то где же главное «Я»? В поисках «Я», различных «Я», не обретаем ли мы, грезя как Новалис, «Я» нашего «Я», трансцендентальное «Я»?

Но что мы, всего лишь кабинетный психолог, ищем в искусственном Раю? Сны или грезы? Какие свидетельства будут для нас главными? Книги, всегда только книги. Разве искусственный Рай был бы Раем, если бы он не принял форму книги? Для нас, читателей, искусственный Рай — это рай чтения.

Искусственный Рай написан для того, чтобы мы его читали, в уверенности, что поэтическая ценность станет средством общения между автором и читателем. Столько поэтов жили в грезах опиума именно для того, чтобы описать их. Но кто нам скажет, где опыт, а где искусство? Эдмон Жалу сделал одно очень пронизательное замечание по поводу Эдгара По. Опиум Эдгара По — это *воображаемый опиум*. Воображаемый до, затем после и никогда в настоящее время. Кто определит различие между пережитым опиумом и опиумом воспетым? Мы, читатели, стремящиеся не к знаниям, а к грезам, должны следовать тому восхождению, которое ведет от опыта к стиху. Мощь человеческого воображения, — делает заключение Эдмон Жалу, — превышает силу

¹ Libbrecht G. Enchanteur de toi-meme // Poèmes choisis. Paris: Seghers. P. 43.

² «Высшая задача культуры заключается в том, чтобы подчинить себе свое трансцендентальное “Я”, быть в то же время “Я” своего “Я”» (Novalis. Schriften. Éd. Minor. T. II, 1907. P. 117).

любых ядов¹. Об Эдгаре По Эдмон Жалу также сказал: «Он готов был признать за маком одну из самых захватывающих особенностей своего собственного воображения»².

Но не в том ли еще здесь дело, что тот, кто стремится жить психотропными образами, находит в них импульсы психотропного вещества? Красота образов усиливает их эффективность. Единообразие причины сменяет множественность образов. Поэт не колеблется и всем своим существом отдается действенности образа. Анри Мишо писал: «В опуме нет нужды. Все становится наркотиком для того, кто выбрал для своей жизни другой берег»³.

И что такое прекрасный стих, как не подретушированное безумие? Немного поэтического порядка, навязанного необычным образом? Интеллектуальная сдержанность в использовании — тем не менее достаточно интенсивном — воображаемых наркотиков. Грезы, безумные грезы управляют жизнью.

¹ *Jaloux E.* Edgar Poe et les femmes. Genève: Éd. du Milieu du Monde, 1943. P. 125.

² *Ibid.* P. 129.

³ *Michaux H.* Plume. P. 68.

Глава пятая

Греза и космос

Человек, имеющий душу, подчиняется только вселенной.

Габриэль Жермен

Определить, как Милош мыслит мир — значит создать портрет чистого поэта всех времен.

Жан де Бошер

Я живу в столь обширной пословице, что нужна вселенная, чтобы ее наполнить.

Робер Сабатье

I

Когда грезовидец отрывается от всех занятий повседневной жизни, отвлекается от всех забот, когда он становится *творцом своего одиночества*, когда, наконец, он в состоянии, не считая часов, созерцать красоту вселенной, вот тогда он чувствует, как в нем открывается бытие. Этот мечтатель внезапно оказывается *грезовидцем мира*. Он открывается миру и мир открывается ему. Если мы не грезили о том, что видели, мы никогда не видели мира. В грезе одиночества, усиливающей одиночество грезовидца, соединяются две глубины, отражаются эхом, идущим из глубины бытия мира к глубине бытия грезящего. Время останавливается. У него нет больше ни завтра, ни вчера. Время исчезло в двойной глубине грезящего и мира. Мир так величествен, что здесь больше ничего не происходит: мир отдыхает в своем спокойствии. Грезящий спокоен перед лицом спокойной Воды. Греза может достичь глубины, только когда грезят в спокойном мире. *Спокойствие* — это само бытие мира и грезящего о мире. Философ в своей грезе о грезе познает онтологию спокойствия. Спокойствие — это связь, соединяющая Грезящего и Мир. В таком Мире утверждается психология больших букв. Слова грезящего становятся именами Мира. Они начинают писаться с большой буквы. Тогда Мир становится большим, а грезящий о нем человек — Великим. Это величие в образе часто вызывает возражение со стороны рассудка. Для человека рассудка было бы достаточно, если бы поэт признался в поэтическом опьянении. Он это, может быть, поймет, превращая слово «опьянение» в абстрактное понятие. Но чтобы опьянение было истинным, поэт пьет из кубка мира. Метафоры для него недостаточно, ему нужен образ. Вот, например, космический образ увеличившейся в своих размерах чаши:

Из полной чаши горизонта
Потягиваю я
Напиток солнца
Холодный, нежный¹.

(Перевод И.Осиновской)

Критик, впрочем, симпатизирующий поэту, говорит, что стихотворение Пьера Шаппиуса основывает свое воздействие на неожиданности метафоры и непривычной связи понятий². Но для читателя, следующего за расширением и разрастанием образа, в величии сходится все. Поэт в прямом смысле учит читателя пить из кубка мира.

Отдаваясь в своем одиночестве космической грезе, грезящий в полной мере является субъектом глагола «созерцать», первым свидетельством власти созерцания. Мир оказывается, таким образом, прямым дополнением глагола «созерцать». Созерцать греза — не значит ли это «познавать»? Или «понимать»? Конечно, это совсем не значит «воспринимать». Глаз, который грезит, не видит или, по крайней мере, видит иначе. Это видение не образуется из «остатков». Космическая греза заставляет нас жить в состоянии, которое можно обозначить как до-перцептивное. Связь грезящего с миром в грезах одиночества очень тесная, у нее нет «дистанции», которая характерна для *воспринимаемого мира*, разбитого на фрагменты восприятиями, перцепцией. Разумеется, мы не говорим здесь о грезах усталости, восприятия задним числом, где затмеваются потерянные восприятия. Чем становится воспринятый образ, когда воображение овладевает образом, чтобы сделать из него знак мира? В грезе поэта мир является непосредственно воображаемым. Здесь мы сталкиваемся с одним из парадоксов воображения: в то время как мыслители, воссоздающие мир, проделывают долгий путь рефлексии, *космический образ есть нечто ближайшее, непосредственное*. Он дает нам целое раньше, чем части. В своей быющей через край избыточности он считает, что может сказать Всё. Он постигает вселенную через один из своих знаков. Один образ захватывает всю вселенную. Он распространяет на всю вселенную счастье жить в самом мире этого образа. Грезящий телом и душой отдается в своих безудержных грезах овладевшему им космическому образу. Он в мире, он не может в этом усомниться. Единственный космический образ придает единство грезе, единство мира. Первый образ рождает другие образы, они соединяются друг с

¹ Пьер Шаппиус, стихотворение, опубликованное в журнале «Revue neuchateloise», март 1959 г. Стихотворение называется «На горизонте все возможно». Не давая себе труда создать образ, Баррес довольствуется, объясняя сказанное, тем, что на берегу итальянских озер «мы пьем, опьяняясь, из чаши света, которая и есть пейзаж» (Du sang, de la volupté et de la mort. Paris: Albert Fontemoing. P. 174). Стихи Шаппиуса помогают мне лучше грезить во всем величии образа, а он больше, чем метафора.

² Eigeldinger M. // Revue neuchateloise. P. 19.

другом, украшают друг друга. Образы никогда не противоречат друг другу, грезящий о мире не знает разделения своего существа. Совершая мировые открытия, мыслящий о мире, как правило, колеблется. *Грезящий* же о мире, как только образ открывает ему мир, сразу же обживает его. Один-единственный образ может породить вселенную. Лишний раз мы видим здесь в действии воображение, расширяющееся согласно правилу, сформулированному Арпом:

Великим малое верховодит¹.

(Перевод И.Осиновской)

В предшествующей главе мы показывали, что один-единственный плод для него — обетование целого мира, приглашение вступить в мир. Когда космическое воображение начинает работать над этим образом, сам мир становится гигантским плодом. Луна, земля становятся фруктообразными. Как иначе воспринять стихотворение Жана Кейроля:

Как земля, тишина круга,

Немы солнца лучи...

И под тяжестью глиняных косточек падают фрукты².

(Перевод И.Осиновской)

Мир, таким образом, грезится круглым, как плод. Счастье выливается из мира в плод. И поэт, мыслящий мир как плод, может сказать:

Не виновато яблоко ни в чем,

Былого счастья закругленность в нем³.

(Перевод И.Осиновской)

Если бы вместо книги для чтения на досуге мы писали диссертацию по эстетике, мы должны были бы привести здесь побольше примеров этой силы космического действия поэтических образов. Особый космос складывается вокруг особого образа, как только поэт сообщает образу судьбу, предвещающую величие. Поэт создает для реального объекта его воображаемого двойника, двойника идеализированного. Этот идеализированный двойник немедленно становится идеализирующим, и таким образом из расширяющегося, увеличивающего свои размеры образа рождается вселенная.

¹ *Arp H.* Le siège de l'air. Éd. A.Gheerbrant, 1946. P. 75.

² *Cayrol J.* Le miroir de la Rédemption du monde. P. 25.

³ *Ibid.* P. 45.

Образы, расширяясь, увеличиваясь, становясь космическими, приобретают черты своего рода единиц грез. Но этих единиц так много, что они оказываются эфемерными. Более постоянная единица грезы появляется, когда грезят о материи, когда грезящий проникает в «суть вещей». Когда в грезе соединяются космос и вещество, все становится одновременно великим и устойчивым. Исследуя воображение «четырех стихий», которые человек всегда представлял себе, чтобы поддерживать единство мира, мы часто отдавались грезам о воздействии традиционно космических образов¹. Эти образы, возникшие сначала на уровне человека, начинали затем расти и достигали уровня, масштаба вселенной. В грезах у огня воображение открывает, что огонь есть движущая сила мира. В грезах у источника воображение открывает, что вода есть кровь земли, что земля имеет живую глубину. У нас в руках нежное и пахучее тесто, и вот мы принимаемся месить вещество мира.

Когда эти грезы уже в прошлом, мы едва осмеливаемся признаться, что они были столь величественны. По словам поэта, когда человек «не может больше мечтать, он начинает думать»². И грезящий о мире начинает думать о мире, опираясь на мысль других. Если все же возникает желание говорить о постоянно возвращающихся живых мечтах, то мы находим убежище в истории, истории старины, истории забытых космосов. Не приводили ли нам античные философы точных свидетельств существования миров, субстанцией которых была космическая материя? Мы имеем здесь дело с *грезами великих мыслителей*. Меня всегда удивляло, что историки философии *мыслят* эти великие космические образы, не грезя их, не возвращая им права на грезу. Грезить о грезах и мыслить мысли — вот два вида деятельности, которые, без сомнения, очень трудно уравновесить. Как свидетель кризиса современной культуры, я все больше склонен думать, что именно здесь два вида деятельности определяют две разные жизни. Мне кажется, что лучше было бы их разделить и таким образом порвать с тем общераспространенным мнением, что греза ведет к мысли. Древние космогонии не упорядочивали мысли, они были дерзостью грез, и чтобы вернуть их к жизни, нужно было вновь научиться грезить. В наше время есть археологи, понимающие

¹ Башляр здесь имеет в виду свою пентологию о четырех стихиях. Русский перевод:

Башляр Г. Психоанализ огня / Пер. Н.В.Кисловой. М., 1993.

Башляр Г. Вода и грезы / Пер. Б.М.Скуратова. М., 1998.

Башляр Г. Грезы о воздухе / Пер. Б.М.Скуратова. М., 1999.

Башляр Г. Земля и грезы воли / Пер. Б.М.Скуратова. М., 2000.

Башляр Г. Земля и грезы о покое / Пер. Б.М.Скуратова. М., 2001 — Прим. ред.

² La Jeunesse E. L'imitation de notre maître Napoléon. Paris, 1897. P. 51.

ониризм древних мифов. Когда Карл Кереньи пишет: «Вода — самая мифологическая из всех стихий», — он понимает, предчувствует, что вода есть стихия мягкого ониризма. Вода очень редко порождает злые, недоброжелательные божества. Но в настоящей работе мы не будем пользоваться мифологическими материалами, мы будем рассматривать только такие грезы, которые мы можем пережить сами.

В космизме образа нам, таким образом, передается опыт мира, космическая греза заставляет нас обжить мир. У грезящего возникает впечатление, что в воображаемой вселенной он как *у себя дома*. Поэт путешествия Виктор Сегален говорил, что комната — это «конечная цель всех путешествий»¹. Греза о вселенной, мы всегда отправляемся в путь, мы живем в *другом месте*, всегда уютном и приятном. Мир, о котором грезят, это всегда счастливый мир.

Итак, мы снова возвращаемся в нашему тезису, который утверждаем как в большом, так и в малом: греза — это сознание хорошего самочувствия. Как космический образ, так и образ нашего жилища возвращает нас к благодатному ощущению покоя. Космический образ возвращает нас к покою конкретному, этот покой соответствует той или иной потребности, тому или иному аппетиту. Известную формулировку философа — мир есть мое представление — следует заменить на другую — мир есть мой аппетит. Вкусить мир, не имея другой «заботы», кроме счастья вкушать, — не значит ли это войти в мир, приобщиться к миру. Какая победа над миром это вкушение. Мир тогда оказывается прямым дополнением глагола: Я ЕМ. Поэтому для Жана Валя ягненок есть прямое дополнение к волку. Комментируя произведение Уильяма Блейка, Жан Валь пишет: «Ягненок и тигр — одно и то же существо»². Нежная плоть, сильные зубы, какая гармония, какое единство всего бытия.

Связывая мир с потребностями человека, Франц фон Баадер писал: «Единственное возможное доказательство существования воды, самое убедительное и истинное — это жажда, желание пить»³. Как можно говорить перед лицом всех этих даров, которые Мир предлагает человеку, что человек выброшен из мира или заброшен в мире?

Каждому аппетиту — свой мир. Грезящий приобщается миру, питаясь одним из веществ мира, плотным или разреженным, горячим или про-

¹ *Ségalen V. Équipée. Voyage au pays du réel. Paris: Plon, 1929.*

² *Wahl J. Pensée, Perception. Calmann-Lévy, 1948. P. 218.* А какой материал по метафизике челюсти! В «Принципах фонологии» Трубетцкого читаем: «Мартьянов, русский душевнобольной, в конце века опубликовал брошюру под названием “Открытие тайны человеческого языка путем обнаружения краха научной лингвистики”, где он пытается доказать, что все слова человеческого языка восходят к корням, означаящим “есть”. Кусать — значит и в самом деле внедряться в материю, чтобы принять участие в мире» (*Troubetzkoy N.S. Principes de phonologie / Trad., 1949. P. XXIII en note (Jacobson).*)

³ *Susini E. Franz von Baader et le romantisme mystique. T. I. P. 143.*

хладным, светлым или полным полутеней, в зависимости от темперамента своего воображения. И когда в обновлении образов мира на помощь грезящему приходит поэт, грезящий обретает космическое здоровье.

III

Наши грезы распространяют чувство комфорта. Распространяющий и распространяемый — согласно онирическому правилу перехода от причастия страдательного к причастию действительному. Распространяющийся комфорт превращает мир в «среду». Приведем пример такого обновления космического здоровья вследствие приобщения к среде мира. Мы заимствуем этот пример из метода «аутогенной тренировки» психиатра И.Х.Шульца. Речь идет о лечении больного, страдающего депрессией и о восстановлении у него рефлексов хорошего дыхания: «В тех состояниях, которые мы стараемся индуцировать, дыхание, по рассказам пациентов, становится чем-то вроде "среды", в которой они движутся... Я поднимаюсь и опускаюсь дыша, подобно лодке на спокойном море. В обычных случаях достаточно использовать формулу: "Дышите спокойно". Ритм дыхания может достичь такой степени *внутренней*¹ очевидности, что можно сказать: "Я весь — дыхание"»².

Переводчик Шульца дает примечание: «Этот перевод есть лишь слабое приближение к немецкому выражению: "Es atmet mich", что дословно означает "Это дышит меня"». Иначе говоря — мир дышит во мне, я участвую в дыхании мира, я погружен в дышащий мир. В мире все дышит. «То дыхание, которое излечит меня от астмы, от тоски, от депрессии — это космическое дыхание».

В одном из своих «Восточных» стихотворений Мицкевич говорит о полной жизни расширяемой дыханием груди: «О, как сладко дышать всей грудью! Я дышу свободно, полно, широко. Всего воздуха Аравии вряд ли хватит для моих легких». В этом дыхании мира отдает себе отчет Жюль Сюпервьель, переводя стихотворение Хорхе Гильена:

Воздух тот, что я вдыхаю,
сколько солнц наполнить мог бы!
Но я с жадностью вдыхаю
воздух или, может, время.

(Перевод И.Осиновской)

¹ Курсив наш. — G.B.

² *Schultz J.H. Le training autogène. Adaptation. P.U.F. P. 37. Cf.: «Воздух, которым мы дышим, не обращая на это внимания и думая о другом, не оказывает такого оживляющего действия как тот воздух, которым мы дышим просто для того, чтобы дышать». (Sand G. Dernières pages: Une nuit d'hiver. P. 33). В своей диссертации по медицине, которую он защитил в Лионе в 1958 г., Ф.Дагонье внес большой вклад в развитие психологии дыхания. Глава из этой диссертации опубликована в журнале «Thalès» (1960).*

В груди счастливого человека мир дышит, время дышит. И стихотворение продолжает:

Я дышу, я дышу
с жадностью такой и силой
и мне кажется, что рай,
в самом деле, рядом¹.

(Перевод И.Осиновской)

Такой великий знаток дыхания, как Гёте, ставит под знак дыхания метеорологию. В процессе космического дыхания вся атмосфера выдыхается землей. В разговорах с Эккерманом Гёте говорит: «Земля с ее кругом туманностей представляется мне гигантским живым существом, у которого вдох сменяется выдохом. Вдыхая, земля притягивает к себе круг туманностей, он же, приблизившись к ее поверхности, сгущается в тучи и в дождь. Это состояние я называю *подтверждением влажности*; продлись оно больше положенного, и земля была бы затоплена. Но этого она допустить не может; она делает выдох и выпускает водные пары вверх, где они, рассеявшись в высших слоях атмосферы, становятся до такой степени разреженными, что не только солнечный свет проникает сквозь них, но и вечный мрак нескончаемой Вселенной оборачивается для нашего взора радостной синевой. Такое состояние атмосферы я прозвал *отрицанием влажности*. Если в противоположном ее состоянии сверху не только льется вода, но и сырость земли упорно не испаряется и не высыхает, то в данном случае влага не только не низвергается сверху, но и сырость земли улетучивается, так что, продлись это состояние дольше положенного, земле будет грозить опасность иссохнуть и зачахнуть»².

Легко допускаемые сравнения человека и мира дают основание философу-рационалисту ставить диагноз о присутствии антропоморфизма. Рассуждения, на которых строятся эти образы, очень просты: поскольку земля «живая», она, как и все живые существа, дышит. Она дышит так же, как дышит человек, далеко от себя выдыхая испарения. Но здесь говорит и рассуждает Гёте, воображает Гёте. И поэтому, если мы желаем достигнуть уровня Гёте, то следует перевернуть сравнение, придать ему противоположную направленность: Гёте дышит так, как дышит земля, Гёте дышит полной грудью так, как земля дышит всей атмосферой. Человек, достигающий совершенства в дыхании, дышит космически³.

¹ *Supervielle J.* Le corps tragique. Éd. Gallimard. P. 122–123.

² *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте. Ереван, 1988. P. 222.

³ Того же достиг и М.Баррес, излечив свою депрессию тем, что взял себе за правило «дышать с удовольствием» (*Un home libre*. P. 234). Согласно учению о воображении, наоборот, для исцеления того, что «внутри», следует обратиться к тому, что «снаружи».

Первый сонет второй части «Сонетов к Орфею» Р.М.Рильке — это сонет космического дыхания.

Вход и выдох как незримый стих —
и мира перемена.
Возвращение, противовес миров моих
и мой ритм как морская пена.
Я спокойное море
с единственной волной
в этом сжатом пространстве —
легко, не споря, с глубиной.
Сколько этих пространств, о сколько таинственных глубин
внутри меня.
Этот ветер словно мой сын¹.

(Перевод Б.Скуратова)

* * *

Дыханье, — ты бессловесный стих.
Я сам себя меняю на пространство.
О, равновесье сил земных —
ритмическое постоянство!

Вы, волны, в движении, в наплыве, в повторе —
Я есмь ваше море, — и там —
во мне самом отмеривает море
пространство вам.

Вы, формы мира, все восстали из этой глубины.
Вы, дали, вы, ветра, —
мои сыны.

Воздух, узнаешь ли ты меня, полный мной? О, ты моя основа, —
гладкая древесная кора,
тихо закруглившаяся в слово²?

(Перевод З.Миркиной)

Вот до чего доходит сущностный обмен при равенстве существа,
которое дышит, и дышащего мира. Ветер, бризы, вихри — разве это не
существа, не сыновья дышащей груди поэта?

А голос и стих — разве они не общее дыхание грезящего и мира? Это
провозглашает последний терцет.

Ты узнал меня, ветер, ты мною наполнен,
гонишь ты в свои сети
слов моих листья и волны³.

(Перевод Б.Скуратова)

¹ Рильке Р.М. Сонеты к Орфею / Пер. Б.Скуратова. — Прим. ред.

² Рильке Р.М. Сонеты к Орфею / Пер. З.Миркиной // Звучащие смыслы. СПб., 2007. С. 673. — Прим. ред.

³ Рильке Р.М. Сонеты к Орфею / Пер. Б.Скуратова. — Прим. ред.

И как же не жить на вершине синтеза, когда воздух мира заставляет говорить и дерево и человека, сливая голоса всех лесов, лесов реальных и лесов в душе поэта?

Тогда, чтобы обрести дыхание вихрей, первое дыхание ребенка, вдыхающего мир, на помощь приходят стихи. В свою утопию излечения стихами я ввел бы медитацию по поводу следующей стихотворной строки:

В дыхании слов ода детству звучит¹.

(Перевод И.Осиновской)

Как расширяется дыхание, когда говорить, петь, слагать стихи начинают легкие! Поэзия помогает дышать.

Стоит ли добавлять, насколько прекрасно дышать при поэтической грезе, являющейся триумфом спокойствия, вершиной доверия к миру. Насколько более эффективными стали бы упражнения по «аутотренингу», предложенные психиатром, если бы они были усилены тщательно подобранными грезами. Пациенту Шульца не зря вспомнилась спокойная лодка, лодка-колыбель, спящая на дышащих водах.

Подобные образы, при условии их удачного расположения, придут дополнительную действенность общению и контактам опытного психиатра со своим пациентом.

IV

Но наша цель не в том, чтобы исследовать тех, кто грезит. Мы умерли бы со скуки, если бы взялись анкетировать грезящих в состоянии ослабления. Мы хотим изучать не усыпляющую грезу, а *грезу творческую*, создающую произведения. Материалом для нас служат не люди, а книги, и главной целью будет выявление творческого характера поэтической грезы. Это дает нам возможность получить доступ в мир психологических ценностей. Нормальной осью космической грезы является такая ось, вдоль которой вселенная чувств превращается во вселенную красоты. Можно ли грезить о безобразии, о неподвижном безобразии, которого не исправит никакой свет? Здесь мы еще раз касаемся характерной разницы между сном и грезой. Чудовища принадлежат ночи, ночному сну². Чудовища не образуют чудовищной вселенной. Они — ее куски, ее части. Единство красоты вселенная приобретает как раз в космических грезах.

Как полезны были бы размышления о творчестве художников для решения этой проблемы космоса, значение которой возрастает благо-

¹ *Laugier J. L'espace muet. Paris: Seghers.*

² Карикатуры принадлежат «разуму». Они «социальны». Одинокие грезы чувствуют здесь себя неуютно.

даря единству красоты! Но поскольку мы считаем, что всякое искусство требует особой феноменологии, мы стремимся представить свои наблюдения, пользуясь литературными материалами, материалами, единственно доступными нам. Приведем высказывание Новалиса, в котором выражается активный панкализм, побуждающий художника к работе: «Искусство художника — это искусство видеть красоту»¹.

Но эту задачу видеть красоту взял на себя поэт, который, чтобы выразить красоту, должен ее видеть. Существуют такие поэтические грезы, где взгляд становится действием. Если вспомнить о словах Барбье д'Оревилю, которые он приводил, когда говорил о своих успехах у женщин, художник умеет «пользоваться взглядом», подобно тому как певец умеет «пользоваться голосом». Глаз тогда — не просто центр геометрической перспективы. Для созерцателя, который «воспользовался взглядом», глаз — это излучатель человеческой силы. Внутренний свет усиливает свет мира. Существует греза живого взгляда, греза, оживающая в гордости тем, что видишь, видишь ясно, хорошо и далеко, и эта гордость видения может быть более доступна для поэта, чем для художника: художник должен рисовать, запечатлевать это поднимающееся над реальностью видение, поэт же — только провозглашать его.

Сколько мы могли бы привести текстов, в которых говорится, что глаз — это центр света, маленькое человеческое солнце, бросающее свой свет на объект, рассматриваемый с желанием видеть *ясно*.

Понять космологию света, астрономию света нам мог бы помочь один очень интересный текст Коперника.

Великий революционер в астрономии пишет о Солнце: «Некоторые называли его зрачком мира, другие Разумом (мира), третьи — его руководителем. Трисмегист называл его видимым Богом. Электра у Софокла называет его всевидящим»². Планеты, таким образом, вращаются вокруг Глаза Света, а не вокруг притягивающего к себе тела. Взгляд оказывается космическим принципом. Но наше доказательство, возможно, будет еще убедительнее, если мы обратимся к более близким нам текстам. В «Восточных» стихотворениях Мицкевича созерцающий герой восклицает: «Я с гордостью смотрю на звезды, которые глядят на меня своими золотыми глазами, ведь в пустыне они видят только меня одного»³.

В одном из своих ранних очерков Ницше пишет: «...утренняя заря играет на небе, украшенном многими цветами... У моих глаз совершенно другой блеск. Я боюсь, как бы они не продырявили небосвод»⁴.

¹ *Novalis. Schriften*. Т. II. P. 228.

² *Copernic N. Des révolutions des orbes célestes*. Introduction, traduction et notes de A. Koyré. Paris: Alcan. P. 116.

³ *Mickiewicz A. Orientales*. Т. I. P. 82.

⁴ Цит. по: *Blunck R. Frédéric Nietzsche. Enfance et jeunesse* / Trad. E. Sauser. Paris: Correa, 1955. P. 97.

Менее агрессивен и более созерцателен глаз у Клоделя: «Мы можем, — пишет поэт, — считать глаз чем-то вроде маленького, портативного солнца, то есть чем-то вроде предмета, способного отбрасывать лучи от себя по всей окружности»¹. Поэт не согласен сохранять за словом *луч* значение лишь геометрического спокойствия. Он хочет вернуть этому слову его реальность солнца. Глаз поэта оказывается, таким образом, центром мира, солнцем мира.

Когда поэт впадает в легкое безумие поэзии, все что является круглым, уже близко к тому, чтобы оказаться глазом.

О, круг волшебный, вездесущий глаз,
Вулкана око, налитое кровью,
Глаз черный лотоса,
Возникший в неге снов.

(Перевод И.Осиновской)

И, наделяя солнце-взгляд огромной мощью, Иван Голль пишет:

Мир крутится вокруг тебя.
Глаз многогранный ищет очи звезд
И ловит в сети твоего безумья,
Их путь туманный подчинив тебе².

(Перевод И.Осиновской)

Отдаваясь очарованию счастливых грез, мы в настоящей работе не будем ничего говорить о психологии «дурного глаза». Сколько исследований нужно провести, чтобы разделить дурной глаз, вредящий людям, и дурной глаз, вредящий вещам. Кто считает, что дурной глаз может вредить людям, тот легко допускает, что он может вредить и вещам. В «Словаре адских дел», принадлежащем Колену де Планси, мы находим следующее замечание: «В Италии есть колдуны, которые одним только взглядом поедают сердца людей и внутреннее содержимое огурцов» (р. 553).

Но грезящий о мире не смотрит на мир как на объект, ему нужна агрессивность лишь *пронизывающего* взгляда, он сам есть созерцающий субъект. И тогда кажется, что созерцаемый мир подымается на еще большую степень ясности, когда сознание видеть становится сознанием видеть великое и прекрасное. Прекрасное активно воздействует на ощущаемое. Прекрасное есть одновременно и поверхность созерцаемого мира, и возвышение в достоинстве видения. Когда мы соглашаемся следовать за развитием эстетизирующей психологии в двойной оценке мира и грезящего о нем, по-видимому, мы познаем взаимосвязь двух принципов

¹ Claudel P. Art poétique. P. 106.

² Goll I. Les circles magiques. Paris: éd. Falaize. P. 45.

видения — связь между прекрасным предметом и способностью видеть его прекрасным. Тогда в восторге от того, что он видит красоту мира, грезящий полагает, что между ним и миром происходит обмен взглядами, как это бывает у глядящих друг на друга влюбленных. «Небо ...кажется огромным голубым глазом, с любовью взирающим на землю»¹. Чтобы выразить тезис Новалиса об активном панкализме, надо будет, следовательно, сказать: всё то, на что я смотрю, смотрит на меня.

Нежность восхищения при созерцании и гордость от того, что тобой восхищаются, — вот что связывает людей. Но эти связи активны в двух смыслах в нашем восхищении миром. Мир хочет видеть себя, он живет сохраняя активное любопытство с постоянно и широко открытыми глазами. Связывая между собой мифологические сны, мы можем сказать: *Космос это Аргус*. Космос — сумма красоты, есть Аргус — сумма постоянно открытых глаз. Так находит выражение на космическом уровне теорема грезы видения: все что блесит, видит, а нет в мире того, что блесит больше, чем взгляд.

О вселенной, которая видит, о вселенной-аргусе тысячекратно свидетельствует вода. При малейшем бризе озеро покрывается глазами. Каждая волна приподнимается, чтобы лучше видеть грезящего. Теодор де Банвиль говорит: «Существует ужасающее сходство между взглядом озер и взглядом человеческих зрачков»². Какой смысл следует придавать этому «ужасающему сходству»? Знаком ли поэту тот *ужас*, который охватывает грезящего перед зеркалом, когда он чувствует, что его рассматривает он сам? Если все зеркала озера вас видят, то это кончается навязчивым желанием быть увиденным. Кажется, где-то Альфред де Виньи говорит о тревожной стыдливости женщины, которая внезапно замечает, что ее пес смотрит на нее, когда она переодевается.

Впоследствии мы еще вернемся к тому переворачиванию бытия, которое грезящий привносит в мир, созерцаемый видящим красоту художником. Но это переворачивание от мира к грезящему становится еще большим, когда поэт обязывает мир по ту сторону мира взгляда стать *Миром слова*.

Когда в мире слова поэт заменяет язык значений поэтическим языком, эстетизация психического становится доминирующим психологическим признаком. Греза, которая хочет себя выразить, становится поэтической грезой. Следуя этой логике, Новалис недвусмысленно утверждал, что освобождение ощущения в философской эстетике осуществляется в таком порядке: музыка, живопись, поэзия.

Мы не сторонники этой иерархии искусств. Для нас все вершины человеческой деятельности являются *вершинами*. Вершины открывают нам красоту психологически нового. Мир слова обновляется поэтом

¹ *Gautier Th. Nouvelles. Fortunio. P. 94.*

² *Revue fantastique. T. II. 15 juin 1861. Статья, посвященная Бредену.*

принципиально. По крайней мере истинный поэт двуязычен, он не смешивает язык значения и поэтический язык. Перевод с одного из этих языков на другой — неблагоприятное занятие.

Подвиг, который совершает поэт на вершине космической грезы, заключается в том, что он создает космос слова¹. Сколько соблазнов должен собрать поэт, чтобы увлечь равнодушного читателя, чтобы читатель понял мир, опираясь на похвальное слово поэта! Жить в мире хвалебных слов — какое приобщение к миру! Все, что любимо, становится объектом похвалы. Возлюбив мир, мы учимся возносить ему хвалу, мы входим в космос слова.

Итак, союз мира и грезящего — насколько нов этот союз! Греза слова превращает одиночество грезящего в союз, открытый для всего сущего в мире. Грезящий говорит с миром и мир говорит с ним. Подобно тому как дуализм смотрящего и того, на кого смотрят, торжественно разворачивается в дуализм Космоса и Аргуса, более утонченный дуализм Голоса и Звука поднимается на космический уровень дуализма дыхания и ветра. Где главным образом пребывает греза слова? Кто говорит, когда говорит грезящий, — он сам или мир?

Мы можем сослаться здесь на одну из аксиом Поэтики грез, на настоящую теорему, которая должна убедить нас нерасторжимо соединять Грезящего и Мир. Мы позаимствуем эту поэтическую теорему у одного из мэтров поэтической грезы: «Всякое существо мира, если оно грезит, то грезит о том, о чем оно говорит»².

Но грезит ли бытие о мире? Ах! Когда-то до «культуры», кто бы усомнился в этом? Каждый знал, что металл медленно созревает в руднике. А как можно созревать без грезы? Каким образом, считая себя полноценным предметом мира, можно собирать богатства, запахи, силы и не собирать грезы? И каким образом, пока Земля не вращалась, все бы созревало на ней в свое время без грез? Великие грезы космоса — гарантия неподвижности Земли. Пусть разум после долгих экспериментов пришел к доказательству, что Земля вращается; для того, кто воспринимает мир *онирически*, эта мысль *абсурдна*. Кто мог бы *убедить* грезящего о Космосе, что Земля вращается вокруг своей оси и движется в небе? Нельзя грезить идеями, почерпнутыми из книг³.

Да, еще до всякой культуры мир лихорадочно грезил. Выходя из земли, мифы разверзали ее, чтобы глазами озер земля гляделась в небо. Судьба высоты вздымалась над безднами. Мифы тотчас же находили

¹ «Образ создается словами, которые его грезят», — говорит Эдмон Жабес (*Les mots tracent*. P. 41).

² *Bosco H. L'antiquaire*. P. 121. С каким восторгом прочтет страницы 121—122 тот, кто понимает, что поэтическая греза соединяет грезящего и Мир!

³ Как отмечал Мюссе, «Поэт никогда не думал, что Земля вращается вокруг Солнца» (*Œuvres posthumes*. P. 78).

человеческие голоса, человеческий голос, грезящий о мире своих грез. Человек выражал землю, небо, воду. Человек был словом этого макро-антропоса — чудовищного тела земли. В первозданных космических грезах мир был телом человека, смотрел глазами человека, дышал грудью человека, говорил его голосом.

Но вернется ли это время говорящего мира? Тот, кто идет вглубь грезы, приходит к грезе природной, к грезе первого космоса и первого грезовидца. И тогда мир перестает быть немым. Все существа в мире начинают говорить именами, которые носят. Кто дал им эти имена? Или они назвали себя сами? Одно имя влечет за собой другое. Слова мира образуют фразы. Это хорошо известно грезящему: ведь из одного слова может обрушиться лавина слов. Черная вода, «спящая» в пруду, огонь, «спящий» в пепле, весь воздух мира, «спящий» в благоухании, — все это свидетельствует о бесконечной, нескончаемой грезе. В космической грезе ничто не может быть инертным, ни мир, ни сам грезящий: все живет сокровенной жизнью и потому все говорит совершенно искренне. Поэт слушает и повторяет. Голос поэта — это голос мира.

Естественно, мы можем провести ладонью по лбу и отогнать все эти безумные образы, все эти «грезы о грезах», навязчиво преследующие праздного философа. Но тогда нет смысла читать ни одной страницы из Анри Боско. Нет смысла читать поэтов, которые в своих космических грезах рассказывают о мире, пользуясь первыми словами, первыми образами. Они говорят о мире на языке мира. Прекрасные, великие слова мира природы верят в тот образ, который создал их. Грезящий о словах допускает возможность своего рода онирической этимологии. Если в горах существуют ущелья¹, то не потому ли, что когда-то здесь говорил ветер²? В своем сборнике «Праздники понедельника» Теофиль Готье пишет о том, что ему слышится, как в горном ущелье режут «озверевшие» ветры и «усталые стихии, утомленные своими заботами»³. Существуют Космические слова, слова, которые сообщают сути вещей человеческую суть. И поэт не без основания мог сказать: «Вселенную легче заключить в слово, чем во фразу»⁴. В грезах слова становятся огромными, они расстаются со своим бедным первоначальным смыслом. Так поэт пишет о самом большом, самом космическом из квадратов.

¹ Gorge по-французски и «ущелье» и «горло». — *Прим. перев.*

² Еще один пример моей приверженности «коньку» грез о словах: лишь такой географ, который верит, что слова служат «объективному» описанию неровностей почвы, может считать слова «gorge» и «étrangement» («удушение») синонимами. Для грезящего о словах человеческую природу гор выражает слово женского рода (la gorge). Чтобы выразить мою привязанность к холмам, долинам, дорогам, горам, пещере, мне потребовалось бы написать «неизобразительную» географию, географию имен. Во всяком случае эта неизобразительная география — это география воспоминаний.

³ *Gautier Th. Les vacances du lundi. P. 306.*

⁴ *Harvenne M. Pour une physique de l'écriture. P. 12.*

Таким образом, космические образы связывают человека с миром. Легкое опьянение заставляет того, кто предается космическим грезам, переходить от словаря людей к словарю вещей. Две эти тональности, человеческая и космическая, усиливают друг друга. Слушая, например, как деревья в ночи готовят бурю, поэт говорит: «Лес дрожит под ласками бреда с кристальными пальцами»². Поэт находит электричество в трепете, в дрожи, независимо от того, пробегает ли это электричество по нервам человека или по фибрам деревьев. Не приносят ли нам эти поэтические образы откровение своего рода интимного, непосредственного космизма? Они соединяют космос внутренний и космос внешний. Поэтическая восторженность — бред с кристальными пальцами — заставляет трепетать и дрожать в нас наш собственный сокровенный лес.

Часто кажется, что в космических образах слова человека вливают человеческую энергию в бытие вещей. Вот, например, энергия поэта спасает траву от уничтожения:

Травы...
Приносят дождь на спинах своих гибких,
Шекочат землю тысячами пальцев

Травы...
Они растут, опасность презирая,
И любят мир, не меньше, чем себя.
Счастливые, не замечают время
И держатся корней, свой путь свершают
Стоя³.

(Перевод И.Осиновской)

Таким образом, поэт заставляет *стоять* то, что гнется и складывается. Он сообщает зелени энергию. Вкус к жизни обостряется восторгом слов. Поэт больше не описывает, он восторгается. Его надлежит понимать, следуя за динамикой его восторга. И тогда мы входим в мир, восторгаясь им. Мир строится из совокупности наших восхищений. В своем основанном на восхищении критическом анализе творчества мы постоянно приходим к правилу поэтов: Сначала восхищайся, а затем придет понимание.

¹ *Bauchau H.* Géologie. Paris: Gallimard. P. 84.

² *Reverdy P.* Risques et périls. P. 150. Пьер Реверди слушает, как высоко в небе говорят тополя: «Тополя тихо стонут на своем родном языке» (P. 157).

³ *Lundkvist A.* Feu contre feu / Пер. со шведского J.-C. Lambert. Paris: Éd. Falaise. P. 43.

В своих предшествующих работах о воображении мы часто говорили о проявлениях космического воображения, но не всегда достаточно систематически исследовали ту основообразующую космичность, которая порождает и заставляет расти самые близкие и излюбленные образы. В настоящей главе, посвященной космическому воображению, будет чего-то не хватать, если мы не приведем примеров этих *первых образов*. Мы позаимствуем свои примеры из произведений, с которыми, к сожалению, познакомились слишком поздно, и поэтому они не были использованы в наших работах о воображении материи, но теперь побуждают нас предпринять исследование в области феноменологии творческого воображения. Не поразительно ли, что, как только мы начинаем грезить в образах высокой космологии, таких как образы огня, воды, птицы, так, читая поэтов, мы становимся свидетелями совершенно новой активности творческого воображения?

Начнем с самых обычных грез перед очагом. Мы заимствуем их из одной из самых глубоких книг Анри Боско — «Маликруа».

Речь здесь идет о грезах одинокого человека, свободных от перегрузки традиционным образом *семейного вечера* возле очага. Мечтатель у Боско настолько феноменологически одинок, что психоаналитические комментарии выглядели бы как поверхностные. Мечтатель Боско один с изначальным огнем.

Огонь, полыхающий в очаге *Маликруа*, — это *огонь корней*. Грезы перед ним совсем иные, чем грезы перед огнем, которым полыхают поленья. Грезящий, отдающий огню узловатые корни, подготавливает грезу, как бы двойного космизма, соединяя с космизмом огня космизм корня. Образы поддерживают друг друга: в раскаленных углях *укореняется* короткое пламя: «Поднимался живой язык, он качался в черном воздухе подобно самой душе огня. Он жил на уровне земли, в старом кирпичном очаге. Он жил терпеливо, с цепкостью огоньков, все не желающих уходить и проедающих золу»¹. Кажется, что зола помогает гореть этим огонькам, проедающим ее с медленностью корня, кажется, что зола — это тот гумус, который питает стебель огня².

«Это один из тех огней древнего происхождения, — продолжает Анри Боско, которые все время получали пищу, и жизнь которых под покровом пепла, с незапамятных времен сохранялась в том же очаге».

¹ *Bosco H. Malicroix. Gallimard. P. 34.*

² Корни, горящие в очаге Маликруа, это корни тамариска. Но грезящий чувствует «запах пламени», только когда улучшается его расположение духа. Сгорая, корень распространяет запах цветка. Так совершается что-то вроде брачного жертвоприношения, освящающего союз дерева и пламени. Перед горящими корнями грезят дважды.

К каким временам, к каким воспоминаниям уносят нас мечты у огня, копающиеся в прошлом, как «копаются в золе»? Огонь, говорит поэт, имеет над нашей памятью такую власть, что при виде пламени в нас просыпается дремлющая в глубине самых отдаленных воспоминаний жизнь незапамятных глубин и открывает нам самые глубокие, потайные уголки нашей души. Только она может осветить дни, предшествующие нашему нынешнему существованию, и то непознаваемое, тенью которого, быть может, только и является наша мысль. При созерцании этого огня, связанного с человеком тысячелетиями, мы теряем чувство движения вещей; время погружается в отсутствие и часы текут, не вызывая в нас никаких потрясений. То, что было, что есть и что будет, становится самым присутствием бытия, и в очарованной душе ничто больше не отделяется от нее самой, кроме, может быть, бесконечно чистого ощущения ее существования. Мы не утверждаем, что мы есть, но чтобы мы существовали, остается еще легкий отблеск. «Буду ли я существовать?», — шепчем мы, и с жизнью этого мира нас связывает только это едва осознанное и с трудом выражаемое сомнение. В нас только и остается человеческого, что теплота, ведь мы больше не видим того пламени, которое соединяет нас с ней. Мы сами и есть этот огонь, полыхающий на земле с начала мира, огонь, живой искрой взлетающий над очагом, охраняющим и стерегущим человеческую дружбу¹.

Не хотелось бы прерывать это онтологическое повествование; но надо прокомментировать его строка за строкой, чтобы извлечь из него все философские выводы. Эта онтология отсылает нас к *cogito* грезящего, который упрекает себя в том, что сомневается в своих образах для утверждения своего существования. *Cogito* грезящего из «Malicroix» открывает нам существование пред-существующего. Когда мы грезим о «детстве» огня, перед нами разверзаются незапамятные времена. Все детства одинаковы: детство человека, детство мира, детство огня — столько жизней не пробегает по нити истории. Космос грезящего погружает нас в неподвижное время, он помогает нам раствориться в мире. Теплота в нас и мы в теплоте, в теплоте, которая равна нам самим. Теплота придает огню качество женственной мягкости. Беспощадная метафизика сообщит нам, что мы брошены в жар, брошены в мир огня. Метафизика противостояния не может преодолеть очевидности грезы. Когда мы читаем Боско, благодать мира изливается в нас со всех сторон. Все сливается воедино, все соединяется, у благодати запах тамариска, теплота источает ароматы.

Исходя из этого состояния покоя, наваянного образом, вызывающим чувство уюта, писатель заставляет нас спокойно жить в расширяющемся

¹ Bosco H. Malicroix. P. 35.

космосе. В другом месте того же произведения Боско пишет: «Снаружи воздух покоился на вершине деревьев и не шевелился. Внутри огонь осторожно старался продлить свою жизнь до наступления дня. Из этого возникло чистое чувство бытия. Никакого движения во мне, никаких намерений, все мысленные образы дремлют во мраке»¹.

Вне времени, вне пространства наше бытие уже больше не Здесь-бытие; нашему «Я», чтобы убедиться в своем существовании, в существовании, которое длится, больше не нужны сильные утверждения и решения, открывающие будущее самым смелым планам. Единство грезы сообщает единство и нашему существованию. О, тихое колыхание грезы, помогающее нам плыть в мире, в благодати мира. Греза лишней раз учит нас тому, что сущность бытия это благодатность, укорененная в глубинном, древнем бытии. Каким образом философ, если он *не существовал*, может быть *уверен в том, что он есть*? Древнее, глубинное бытие учит меня быть тем же, что я есть. Осторожный, постоянный и терпеливый огонь «Маликруа» — это огонь, примиряющий героя с самим собой.

Перед лицом этого огня, дающего грезящему урок вневременного и первичного, душа больше не застревает в каком-то отдаленном уголке мира. Она оказывается в центре мира, в центре своего мира. Самый обычный, простой очаг вписывается во вселенную. По крайней мере это расширяющееся движение — одно из двух метафизических движений грезы перед огнем. Есть и другое, оно приводит нас к нам самим. Так, перед очагом грезящий оказывается поочередно душой и телом, телом и душой. Порой всем существованием завладевает тело. Грезящему у Боско ведомы часы, когда все подчиняется телу: «Сидя перед огнем, я допоздна отдавался созерцанию пепла, пламени, углей. Но из очага ничего не выходило. Пепел, пламя, угли благоразумно оставались тем, чем они были. Никакого волшебства, никаких чудес. Мне они, однако, доставляли удовольствие, но больше своей приносящей пользу теплотой, чем своей пробуждающей воспоминание силой. Я не грезил, а согревался. Согреваться очень приятно, это заставляет ощущать свое тело, ощущать контакт с самим собой. И если я представлял себе что-нибудь, то это были царившие снаружи холод и ночь; ведь я сидел свернувшись, дрожа и стараясь удержать собственное тепло»². Очень полезный в своей простоте текст, так как он учит нас ничего не забывать. Бывают часы, когда греза переваривает, поглощает действительность, когда грезящий поглощает свою благодатность, когда он согревается в глубине. Чувствовать теплоту — это род грезы, характерный для тела. Анри Боско учит нас согревать тело и душу, учит делать это в двух движениях грезы перед огнем: в движении, выплескивающем нас в счастливый мир, и в движе-

¹ *Bosco H. Malicroix*. P. 138.

² *Ibid.* P. 134–135.

нии, превращающем наше тело в средоточие уюта. Философ, могущий настолько отдаваться теплу очага, сможет легко развернуть метафизику соединения с миром в противоположность тем видам метафизики, которые знают мир по его противоположностям. Грезящий у очага не может ошибиться: мир теплоты есть мир обобщенной мягкости. А для грезящего в словах теплота — это, действительно, в самом глубоком смысле слова, огонь женственного.

Вечер «Маликруа» продолжается. Приходит час, когда огонь засыпает. Теперь он только «малая часть видимого глазом тепла. Нет больше дыма, нет потрескивания. Неподвижный отблеск приобретает мертвый, неестественный вид. Есть ли в нем жизнь? Но кто живет, кроме меня и моего одинокого тела?» А что если огонь, умирая, уничтожает и нашу душу? Ведь мы так сроднились с душой отблесков и света очага! Всё — отблеск в нас и вне нас. Мы жили мягким светом, благодаря мягкому свету. Такая нежность в последних отблесках огня! Мы одни, а казалось, что нас двое. От нас только что оторвалась половина мира.

Сколько других страниц надо будет продумать, чтобы понять, что огонь *живет* в доме? Выражаясь утилитарно, огонь делает дом пригодным для жилища. Это последнее выражение принадлежит языку тех, кому неведомы грезы глагола «жить»¹. Огонь дарит свою дружбу всему дому и превращает Дом в Космос тепла. Боско знает это, он говорит: «Воздух, расширяющийся от тепла, наполняет все пустоты дома, давя на стены, на пол, на низкий потолок, тяжелую мебель. Жизнь здесь движется от огня до закрытых дверей и от дверей до огня, проходя через невидимые круги тепла, задевающие мое лицо. Запах золы и дерева, уносимый движением перемещения, делал эту жизнь еще более реально ощутимой. Отблески пламени трепетали, слабо окрашивая оштукатуренные стены. Мягкое гудение, с которым соединялась легкая струя пара, доносилось от живого еще очага. Все это создавало какое-то теплое тело, всепроникающая мягкость которого располагала к покою и дружбе»².

Может быть, нам возразят здесь, что писатель больше не грезит, а описывает овладевшее им в комнате чувство комфорта. Но попробуем читать лучше, читать грезя, читать, отдаваясь воспоминаниям. Ведь это о нас, мечтателях, о нас, верных своим воспоминаниям, говорит писатель. Ведь огонь был и нашим другом. Мы понимаем писателя, потому что понимаем образы, хранимые в глубине нас самих. Мы вновь возвращаемся грезить в комнаты, где узнали дружбу огня. И Анри Боско повторяет нам, какие обязательства накладывает на нас эта дружба: «Нужно оберегать и поддерживать этот огонь с благоговением и осторожностью.

¹ Эти грезы мы исследовали в книге «Поэтика пространства» (Русский перевод: Башляр Г. Избранное. / Пер. Н.В.Кисловой М., 2004).

² Bosco H. Malicroix. P. 165.

У меня нет друзей, кроме него, он согревает красугольный камень этого дома, камень общения, и его свет и тепло поднимаются до моих колен, до моих глаз. Здесь между человеком и его жилищем с торжественной религиозностью скрепляется древний договор огня, земли и души»¹.

Все эти грезы у огня разворачиваются под знаком простоты. Чтобы переживать их в их простоте, нужно любить покой. Полный покой души — вот преимущество, которое дают такие грезы. Конечно, есть много других образов, которые можно рассматривать под знаком огня. Мы надеемся вернуться ко всем образам огня в другой работе. Здесь же нам бы хотелось показать только, что перед очагом мы переживаем опыт грезы, которая *углубляет себя*. Грезы у огня, у воды — это постоянные, неизменные грезы. Огонь и вода обладают силой онирического вовлечения. А значит, образы имеют корни. Следуя за ними, мы входим в мир, укореняемся в мире.

Сопровождая поэта в его грезах у спящей воды, мы найдем новые аргументы в пользу метафизики вхождения в мир.

VI

Грезы у спящей воды тоже вносят в нашу душу великий покой. Мягче и вкрадчивее, а потому вернее, чем грезы у слишком яркого огня, они отходят от неупорядоченных, хаотичных фантазий воображения. Они приводят грезящего к простоте. Как легко они становятся вневременными! Как легко соединяют они видение и воспоминание! Видение или воспоминание? Надо ли в самом деле *видеть* спокойную воду, видеть ее *в действительности, сейчас*? Над тем, кто грезит словами, слова «спящая вода» имеют гипнотическую власть. Как только мы начинаем немного грезить, сразу же понимаем, что *всякое спокойствие — это спящая вода*. Спящая вода таится в глубине всякой памяти. А во вселенной спящая вода — это масса покоя, масса неподвижности. В спящей воде мир отдыхает. У спящей воды грезящий приобщается к покою мира.

Таковы озеро, пруд. У них одно преимущество — они наличествуют, присутствуют. Грезящий мало-помалу входит в это присутствие. «Я» грезящего в этом присутствии не встречает никакого сопротивления. Ничто ему больше *не угрожает*. Вселенная потеряла все функции *противодействия*. Во вселенной, которая покоится над прудом, душа повсюду чувствует себя дома. Спящая вода соединяет все — и вселенную, и грезящего о ней. В этом союзе душа размышляет. Именно рядом со спящей водой грезящий утверждает свое *cogito*, истинное *cogito* души, в которой утверждается бытие глубин. После своего рода самозабвения, которое нисходит вглубь бытия, не нуждаясь ни в каких сомнениях,

¹ Bosco H. Malicroix. P. 220.

душа грезящего подымается на поверхность, возвращается к жизни во вселенной. Где живут те растения, которые распростерли свои листья на зеркале вод? Откуда идут столь древние и столь благоуханные грезы? Зеркало вод? Это единственное зеркало, имеющее внутреннюю жизнь. Как в спокойной воде похожи друг на друга поверхность и глубина! Между ними полное примирение. Чем глубже вода, тем светлее зеркало. Из бездны исходит свет. Глубина и поверхность принадлежат друг другу, и греза спящих вод идет без конца от одного к другому. Грезящий грезит о своей собственной глубине.

И снова Анри Боско помогает нам найти воплощение нашим мечтаниям. Из глубины «озерной обители» он пишет: «Только там мне иногда удастся освободиться от самого черного во мне и забыть себя. Моя внутренняя пустота заполняется. Текучесть моей мысли, где я тщетно до этого пытался обнаружить самого себя, казалась мне более естественной и потому более горькой. У меня иногда было почти физическое ощущение близкого ко мне другого мира, вещество которого, теплое и подвижное, доходило до сумрачной поверхности моего сознания. И тогда она вздрагивала как прозрачная вода в пруду»¹. Мысли проходили над сумрачным сознанием, не в состоянии укрепить и поддержать бытие. Греза соединяет бытие с бытием глубокой воды. Созерцаемая в грезе глубокая вода помогает высказать себя глубинам души грезящего: «Потерявшись в прудах, продолжает писатель, я вскоре оказался в плену иллюзии, будто я нахожусь не в реальном мире, мире животных, рыб, растений и живых кустов, а в глубине души, движение и покой которой смешивается с моими внутренними изменениями. И эта душа похожа на меня. Моя духовная жизнь легко превосходит здесь мою мысль. Это было не бегство... а внутреннее слияние»².

Слово *слияние*, без сомнения, не чуждо философам. Но как быть с вещностью мира? Каким образом без качеств и свойств образа можем мы познать метафизический опыт «слияния»? Слияния, полного соединения с веществом мира! Соединения всего нашего существа со свойствами, обеспечивающими доступ, открытость, как это часто происходит в мире. Грезящий у Боско говорит нам, каким образом его душа грезящего растворяется в душе глубокой воды. Страница Боско — это поистине страница из работы по психологии вселенной. Если бы психология вселенной могла по этому образу развиваться в соответствии с психологией грезы, то насколько лучше нам бы жилось в этом мире!

¹ *Bosco H.* Hyacinthe. Paris: Gallimard. P. 28.

² *Ibid.* P. 29.

Озеро, пруд, спящая вода благодаря красоте отражаемого мира совершенно естественно пробуждают в нас космическое воображение. Грезящий рядом с ними получает простой урок воображения мира, чтобы удваивать реальный мир миром воображаемым. Озеро — учитель естественных акварелей. Краски отраженного мира нежнее, мягче, изысканно искусственнее, чем краски, отягощенные веществом. Эти порождаемые отражениями краски принадлежат идеализированной вселенной. Отражения, таким образом, побуждают всякого грезящего о спокойной воде к идеализации. Поэт, грезящий у воды, не будет пытаться создать из нее *воображаемую картину*. Он всегда будет идти немного дальше реальности. Таков феноменологический закон поэтической грезы. Поэзия продолжает красоту мира, эстетизирует мир. Новые доказательства этого мы получим, если будем слушать поэтов.

В одном из своих описывающих огненные страсти романов д'Аннунцио грезит у прозрачной воды, где душа находит свой покой, покой в грезах о чистой любви: «Между моей душой и пейзажем существует таинственное сродство, тайное соответствие. Кажется, что отражение леса в воде пруда — это и в самом деле созданный воображением образ реальной сцены. Как в стихотворении Шелли каждый пруд кажется сузившимся небом, ушедшим в подземный мир, небосводом розового света, распростертым над темной землей, небосводом более глубоким, чем глубокая ночь, более чистым, чем день, где деревья раскинутся так же, как в воздухе, только краски и оттенки будут более совершенными чем те, которые переливаются здесь. И любовь воды к прекрасному лесу рисует невиданные на поверхности нашей земли сладостные картины, которые, по всей их глубине, были проникнуты ясностью рая, мягкими сумерками, более мягкими, чем наши».

Из дали многовековой мы в этот миг вошли!¹

(Перевод И.Осиновской)

Этой страницей все сказано: ведь это вода грезит в грезе, не правда ли? И чтобы грезить с такой верностью, с такой нежностью, усиливая красоту того, о чем грезят, разве не обязательно, чтобы вода из пруда любила «прекрасный лес»? Может ли такая любовь не быть разделенной? Разве лес не любит воду, отражающую его красоту? Разве красота неба и красота вод не влюблены друг в друга?² В своих отражениях мир становится вдвойне прекрасным.

¹ d'Annunzio G. L'enfant de volupté. P. 221.

² Сам Сент-Бев, который почти не мечтает, говорит в «Сладострастии»: Луна на небосводе мирно восхищается луной в воде.

Из каких далей времени приходит эта елисейская ясность души? Поэт будет знать это, если новая вдохновляющая его любовь не будет подчинена фатальности любви, обреченной на сладострастие. Этот час – воспоминание об утраченной чистоте, ведь «вспоминающая вода» вспоминает об этих часах. Тот, кто мечтает у прозрачной воды, мечтает об изначальной красоте. Грезе вод ведомо чистое сообщение от мира к грезящему. Как бы мы хотели начать жизнь сначала, и чтобы эта жизнь была жизнью юных мечтаний! Всякая мечта имеет свое прошлое, далекое прошлое, и греза о воде имеет для некоторых душ преимущество простоты.

Удвоение неба в зеркале вод дает грезе самый большой урок. Это небо, заключенное в воде, уж не образ ли это неба в нашей душе? Эта греза чрезмерна, но она была пережита великим поэтом Жан-Полем Рихтером. Жан-Поль довел до абсолюта диалектику мира созерцаемого и мира, воссозданного грезой. Не спрашивал ли он, какое небо более настоящее: То, что над нашими головами, или то, что в глубине нашей души, грезящей у спокойной воды? Жан-Поль отвечает без колебаний: «Внешнее небо не одно, оно отражается внутренним небом»¹. Переводчик ослабил выразительность текста. У Жан-Поля следующее: «dass der innere Himmel den usseren, der selten einer ist, erstatte, reflektiere, verbaue»². Слагающие силы грезящего из рассказа Рихтера «Ликование» исходят из его «внутреннего неба», из души, которая грезит, созерцая мир в глубине воды. Оставшееся непереуведенным слово «verbaue» выражает *полное* переуорачивание. Мир не просто отражен, он воссоздан не статически, для создания внешнего неба грезящий тратит всего себя. Для великого мечтателя видеть в воде – значит видеть в душе, и внешний мир есть лишь то, что виделось ему в грезах. Действительное – это только отражение воображаемого.

Нам кажется, что столь откровенный и ясный текст столь решительного грезовидца, как Жан-Поль Рихтер, открывает путь онтологии воображения. Если мы восприимчивы к этой онтологии, то образ, созданный поэтом, отзовется в нас долгим эхом. Образ нов, всегда нов, но отклик остается тем же. Итак, простой образ участвует в открытии Мира. Жан-Кларенс Ламбер пишет:

Солнце над озером, что грузный павлин³.

(Перевод И.Осиновской)

В этом образе соединяется все. Он отличает ту точку поворота, где мир поочередно – то зрелище, то взгляд. Когда озеро вздрагива-

¹ *Richter J.-P.* Le jubilé. Trad. A.Beguin. Paris: Stock, 1930. P. 176.

² *Der Jubelseniör.* Ein Appendix von Jean Paul. Leiprig: J.G.Beigang, 1797. P. 364.

³ *Lambert J.-C.* Dépaysage. Paris: Falaize. P. 23.

ет, солнце взрывает его блеском тысячи взглядов. Озеро — это Аргус своего собственного Космоса. Все создания Мира заслуживают того, чтобы их имена писали с большой буквы. Озеро прихорашивается как Павлин, распуская хвост, раскрывая все глаза своего оперенья. В этом мы усматриваем еще одно доказательство истинности своей аксиомы воображаемой космологии: все, что сверкает, видит. Для грезящего об озере вода — это первый взгляд мира. В стихотворении, которое называется «Глаз», Иван Голль пишет:

Я вижу, как ты смотришь на меня, мой глаз,
Куда меня направишь?—
Два дерзких озера сияют
На моем лице ¹.

(Перевод И.Осиновской)

Психология воображения отражений у прозрачной воды столь разнообразна, что для выявления и различения всех ее нюансов нужно было бы написать целую книгу. Приведем единственный пример того, как грезящий отдается во власть воображения веселого и забавного. Мы заимствуем этот пример забавляющейся грезы у Сирано де Бержерака. Соловей видит свое отражение в зеркале вод: «Соловью, который с ветки смотрит на себя в воду, кажется, что он упал в реку. Он заливается, поет, и тот, другой соловей, не нарушая тишины, поет и заливается так же, как и он, и очарование души столь велико, что нам представляется, словно он поет только для того, чтобы мы слушали его глазами»².

Заходя в своей игре еще дальше, Сирано пишет:

«Бросающаяся на соловья шука ничего не чувствует, устремляется за ним, удивляется, что столько раз она протыкает его насквозь и все тщетно... Он — видимое нами ничто, он — ночь, которую ночь заставляет умереть».

Какой смысл в том, чтобы физик открыл шуке ее заблуждения, ведь подобно спящему философу, она считает, что способна кормиться «виртуальными» образами. Не физику останавливать поэта, когда он начинает отдаваться своим фантазиям.

VIII

Чтобы привести конкретный пример психологии вселенной, обратимся к рассказу, где красота горного озера некоторым образом порождает действующее лицо, а глубокая и могучая вода, встревоженная купани-

¹ Goll Y. Les cercles magiques. Paris: Falaise. P. 41.

² Цит. по: Meeüs A. de. Le romantisme. Paris: Fayard, 1948. P. 45.

ем, превращает человека в существо, обитающее в озере, женщину — в Мелузину. Прокомментируем замечательную книгу Жака Одиберти «Бойня».

К образам отражения Одиберти обращается нечасто. Его греза устремляется к воде, как если бы воображение обуревала гидрофилия, гидромания. Он грезит, будто живет в толще воды. Он создает осязательно переживаемые *образы*. Воображение возносит нас не только над созерцаемыми образами, но и над физическими радостями, радостями приобщения к воде. Когда читаешь главу из книги Одиберти, носящую название «Озеро»¹, то сначала можно подумать, что автор передает свой личный положительный опыт. Но каждое ощущение расширяется и превращается в образ. Мы входим в область поэтики ощущения. И здесь приходится говорить о подлинном опыте воображения. Голая реальность ослабит этот опыт поэтики ощущения. И потому подвиги жизни в воде не следует читать, соотнося их со своим опытом, со своими воспоминаниями, их следует читать *в воображении*, приобщаясь к поэтике ощущения, касания, к поэтике мускульного напряжения. Отметим мимоходом эти психологические украшения, делающие простые ощущения живыми. Представим, прежде всего, героиню мира воды.

Одиберти грезит непосредственно о силах природы. Чтобы создать Мелузину, он не нуждается в легендах и сказках. Земная, телесная Мелузина — крестьянская девушка. Она живет и говорит, как и все обитатели деревни. Но озеро делает ее *одинокой*, и как только она становится одинокой у озера, озеро превращается во вселенную. Деревенская девушка входит в зеленую воду, в воду, зеленую в нравственном смысле, и вода становится внутренней субстанцией Мелузины. И вот она погружается в воду, из бездны поднимается пена, выбеливая воду тысячами цветов боярышника. Девушка ушла под воду: «Ничего больше не существовало, лишь восторженный гул, самый голубой в мире»².

«Восторженный гул, самый голубой в мире». К какому регистру ощущения принадлежит этот образ? Пусть это решает психолог, но грезящий о словах восхищен, ведь греза воды оказывается здесь грезой слов. Поэтика слова становится здесь доминирующей поэтикой. Чтобы понять все сказанное поэтом, следует говорить снова и снова. Какой звучащей раковиной оказывается слово «гул» для того, кто хочет услышать голос вод.

Писатель продолжает: «...она плыла внутри водной лазури... словно привязанная к окружающей, наполняющей и растворяющей ее голубой воде, она отмечала собой черные молнии, которые переливающийся день рисовал под волнами». В глубине воды рождается другое солнце,

¹ Audiberti J. Carnage. Paris: Gallimard, 1942. P. 36. Cf. P. 49–50.

² Idid. P. 49.

свет вспыхивает в водоворотах, ослепляет. Тот, кто видит под водой, часто должен беречь глаза. С каждым взмахом рук мир воды смиряет свою жестокость и необузданность. Плавающая Мелузина, говорит Одиберти, «навертывала на свое тело четки яростной вселенной, где слышалось дыхание невидимых коней, которых скрывает волшебный мир». Ведь задача поэта — открывать нам мир волшебного, мир, который рождается из вызывающего восторг космического образа. И на этот раз благодаря этой восторженности космический образ рождается не в мире, он переходит пределы мира, пределы постигаемого. О своей Мелузине Одиберти пишет: «В сверкающей ночи вод, ночи озерной, благодатной, она возвращалась, уходила, раздумывала, *вознесясь за пределы возможностей человека и воды*»¹.

Но столь неожиданные, новые и богатые образами вселенные не могут не оказывать воздействия на того, кто их воображает. Если мы искренне последуем за образами поэта, то у нас возникнет впечатление, что воображение уничтожает в нас все земное бытие. Мы испытаем искушение позволить родиться в нас водному существу. Поэт создал существо, значит, существа можно создавать. И для каждого созданного мира поэт заставляет родиться творящий его субъект. Он наделяет своей творческой силой существо, которое создает. Мы вступаем в царство *творящего космос «Я»*. Благодаря поэту мы переживаем в себе и вне себя динамику истоков. В глубине грезы перед нашими глазами встает феномен бытия и заливают светом читателя, воспринимающего образные импульсы поэта. Мелузина Одиберти переживает изменение своего существа, она изживает человеческую природу, чтобы обрести космическую. «Она перестает существовать, чтобы еще больше приобщиться к славе самоуничтожения, все-таки не умирая»². Растворение в первостихии для человека — самоубийство, необходимое для того, кто хочет возродиться в новом космосе. Забыть землю, отказаться от нашего земного бытия — и то и другое необходимо тому, кто любит воду космической любовью. Поэтому до воды ничего не существует. За пределами воды ничего не существует. Вода — это все, что есть в мире. Какую онтологическую драму побуждает нас переживать поэт! Жизнь, где события порождаются образами, — поистине новая жизнь. Войдя в озеро, Мелузина «порывает со всеми формами социального предназначения. Она наполняет кубок небытия природы. В своем самоубийстве она становится необъятной и бесконечной. Но когда омытая до глубины сердца, она возвращается в мир с его сухостью, то чувствует, что остается озерной водой. Вода озера подымается. Она движется»³. Вернувшись на землю и шествуя по ней, Мелузина сохранила энергию плавания. Вода

¹ Audiberti J. Carnage. P. 50 (курсив Г.Башляра).

² Ibid. P. 60.

³ Ibid. P. 50.

в ней становится энергией. Цитируя стихотворение Тристана Тцара, можно сказать, что в героине Одиберти «соединяются мягкость воды и ее твердость, мускулистость».

Какое новое существо эта «подымающаяся», встающая вода!¹

Здесь мы соприкасаемся с крайним выражением грезы. Поскольку поэт осмеливается так писать, нужно, чтобы читатель осмеливался читать это, некоторым образом заходя по ту сторону грез, без всяких недомолвок, сдержанности, оглядок на «объективность», даже дополняя, если это возможно, фантазию автора своей фантазией. Чтение, стремящееся к предельным возможностям образности, стремящееся перейти за пределы этих возможностей, послужит для читателя совершенно определенным опытом занятия феноменологией. Читатель познает воображение в его сущности, поскольку переживет его в крайних формах, достигающих абсолюта невероятного образа, который является признаком необычайного бытия.

В привычных грезах о воде в классической психологии воды Нимфы, в конечном счете, не были необыкновенными существами. Их можно было представить себе в виде существ, сотканных из тумана, как «блуждающие» воды, как гибких сестер огней, пробегающих по пруду. Нимфы оказывались осуществлением только низших человеческих продвижений. Они оставались существами мягкими, нежными, белыми. Мелузина противоречила этой легкой субстанции. Она была водой, стремящейся к вертикальности, водой суровой и твердой. Она принадлежит скорее поэтике грезы о силах, чем поэтике грезы о веществе. Мы убедимся в этом, когда дочитаем замечательную книгу Одиберти.

IX

В жизни космического воображения разные миры соприкасаются друг с другом и дополняют друг друга. Греза об одном влечет за собой грезу о другом.

В нашей предшествующей работе² мы собрали много материалов, доказывающих онирическую преемственность, непрерывность, объединяющую грезы плавания и грезы полета. Уже благодаря чистому зеркалу озера небо превращается в воздушную воду. Небо для воды есть, таким образом, призыв к общению в вертикальности бытия. Это двойное пространство активизирует все качественные характеристики космической грезы. Как только существо, грезящее безгранично, как только грезовидец, открытый всем мечтаниям, начинает напряженно жить в одном из двух пространств, он тотчас же испытывает желание жить и в другом. В снах о плавании Одиберти удалось сотворить столь

¹ Tzara T. Parler seul. Éd. Caractères. P. 40.

² См.: Башляр Г. Грезы о воздухе. Гл. I.

динамичную, столь «мускулистую» воду, что Мелузина из вод грезит о силах, которые, погружая ее вглубь неба, сообщили бы ей бытие Мелузины воздуха. Она хочет летать, она мечтает о тех, кто летает. Сколько раз на берегу озера Мелузина наблюдала за ястребом, который чертил круги вокруг солнца! Может быть, эти круги в небе — образы тех кругов, что разбегаются по поверхности спокойной реки при малейшем ветре? Мир един.

Грезы соединяются, вступают в союз. Вступают в союз птица, что кружит в небе, и воды, устремляющиеся в водоворот. Но превосходит все описывающий круги ястреб. О чем грезят ястребы, когда спят в вышине? Может быть, как и Луна, о которой говорит философ, они тоже уносятся водоворотом? О чем мечтают философы, когда образы воды оказываются мыслями неба? И грезящий бесконечно следует за надзвездным полетом ястреба. Сколько торжества и великолепия в этом полете, когда ястреб рисует петлю вокруг солнца! Плывущему ведома лишь прямая линия. Чтобы понять геометрию космоса, надо летать как ястреб.

Но не будем настолько философами и, следуя наставлениям поэтической грезы, станем вновь учениками в области психологического искусства динамогении.

Итак, Мелузина грезит вдвойне, все время вдвойне: в лазури неба и в темной голубизне озера. Одиберти пишет прекрасные страницы, представляющие динамизированную психологию попыток полета, осуществленного полета и полета неудавшегося. Прежде всего, вот те убеждения, к которым пришла Мелузина в ночных снах и которые подтвердились в грезах утешения, не покидающих Мелузину в течение дня: «Закрыв глаза и лежа на траве, она старалась иногда освободиться от законов тяготения. Мы покидаем свое тело, на земле остается то, что неспособно свободно и легко путешествовать. Мы уносимся в воздух, оставляя внизу свои бранные останки, вернее, плоть наша, останки наши воспаряют с нами, но они облегчены, лишены груза. Однажды ночью ей даже показалось, что она добилась успеха. Ни ее спина, ни ноги, ни живот не дотрагивались ни до чего. Она чувствовала, что ее уносит к потолку. Она тихо поднималась. Грезила она или нет? Левой рукой, однако, схватила балку. До того как вновь опуститься, она смогла оторвать три легкие деревянные лучинки — верное доказательство случившегося. Затем впала — и упала! — в сон. При пробуждении три деревянные лучинки исчезли»¹.

Писатель исследует здесь воображение как специалист в области точной психологии. Он знает, что в грезе полета грезящий всегда стремится к объективным доказательствам. Он вырывает из потолка деревянную щепку, подбирает листок с вершины дерева, захватывает

¹ Audiberti J. Carnage. P. 56—57.

яйцо из гнезда вороны. Эти точные факты дополняются аргументами и соображениями, которые приводятся для тех, кто не умеет летать. Увы, при пробуждении доказательства исчезают, аргументы забываются.

Но остается благодатная легкость ночной грезы. Греза возвращается к зерну воздушного бытия, создаваемого в ночи. Она взращивает это зерно, но не доказательствами и опытами, а образами. Здесь, как и во многих других случаях, образы оказываются всесильными. Когда счастье освобождения приходит в душу, душа также входит в тело и жизнь в какой-то момент приобретает судьбу образов.

Чувствовать себя легким — это такое ценное, такое освобождающее, такое очеловечивающее ощущение! Почему психологов не интересует исследование этого освобождения от бытия? Опыт внедрения ощущений освобождения в нашу жизнь, опыт воплощения очень часто остающихся незаметными впечатлений оказывается долгом поэта. Последуем в этом за Одиберти.

Как только Мелузина легким шагом взбирается по пологому склону оврага наверх, она взлетает: «Опьяненная множеством небес, которые она вкушала как зерна, зерна лазурного эликсира, вызывающего способность летать, она бежит, бежит, и вот у нее вырастают крылья, черные ночные крылья, разрушаемые тернистой вершиной гор. Нет! горы со своими альпийскими лугами, домиками, соснами сами оказывались частью вещества этих крыльев. Крылья жили, бились, она хотела этого. Она бежала, крылья бились, трепетали. Она летела, не шла больше, а летела. Она вся превращалась в то, что летит»¹.

Эти страницы следует читать, не теряя напряжения в чтении, веря в то, что читаешь. Писатель хочет убедить читателя в реальности космических сил, связанных с образами полета. Он обрел веру, которая, подобно вере, движущей горами, заставляет эти горы лететь. У вершины выросли крылья? Апеллируя к воображению, писатель неотступно преследует читателя, прищипоривает его. Мне кажется, поэт говорит: «Да взлетишь ли ты, наконец? Что ты сидишь, лентяй, ведь вся вселенная стремится к полету?»

У книг тоже есть свои собственные грезы. У каждой своя окраска. Если нам часто неведомы своеобразие, индивидуальность грезы, то причина в том, что мы рассматриваем ее как смутное, нечеткое психическое состояние. Но книги, которые грезят, опровергают это заблуждение, и потому оказываются нашими истинными наставниками в грезах. Если вас не захватывает чтение, то зачем читать? Но если вы уже входите в грезу книги, то как можно прекратить чтение?

Когда вы читаете книгу Одиберти, у вас раскрываются глаза. Вы видите, что миром овладевает полет. Мир должен летать. На свете столько

¹ *Audiberti J. Carnage. P. 63.*

существ живут полетом, что полет, конечно, — дело недалекого будущего для облагороженного мира: «...столько птиц, и больших и малых, и стрекоза, и кузнечик со слюдяными крыльями¹, в два раза короче, чем его самка. Это озеро, вселенная. Она стоит на коленях на дне и стыдится этого»². И каждый раз ей нужно снова набираться храбрости, которая в грезах уносит ее в небесную лазурь. Тот, кто может летать, не должен оставаться на земле: «Ей в самом деле нужно взлететь. Нужно плыть, устремляться вверх, держать курс к небу. Лети, дочь небытия, одинокая душа, потухшая свеча... Лети! Она летит... Все вещество меняет свой состав. Ее поддерживает сильный поток. Она обретает свободную мощь птицы. Она побеждает»³.

Но вот на вершине успеха и триумфа — срыв вниз. Греза падает на землю. В колоколах слышится звон поражения, сожаления, в глубоком обмороке она возвращается от грезы к действительности. «Полетит ли она когда-нибудь? От сути воздуха до сути воды — так ли уж далеко?». Возможно ли, чтобы такая великая, сильная, увлекательная греза была побеждена действительностью? Она так держалась за жизнь, за нашу жизнь! Она давала столько энергии подъему высь! Столько реального бытия — бытию вообразимому! Она открыла нам настолько новый мир, такой непохожий на мир повседневной жизни!

Какими бы слабыми ни были наши воображаемые крылья, греза полета расширяет мир, это открытие мира, широко открытый выход в мир. Небо — это окно мира, и поэт учит нас всегда держать его открытым.

Несмотря на многочисленные и обширные выдержки из книги Одиберти, мы не имели возможности следовать за грезой полета во всех ее отклонениях и изгибах, не могли проследить всех перипетий диалектики перехода от вселенной воды к вселенной воздуха. Разбивая и дробя выдержки из книги, мы нарушили связность текста, поэтических образов, которые, при всем богатстве, фантазии и разнообразии, отличались *единством грезы*. Нам хотелось бы, однако, убедить своего читателя в мощи психического воздействия, которое искусство поэта вкладывает в простой рассказ о пригрезившихся событиях. Единство и целостность поэзии умножаются на единство и целостность грезы.

Если бы Поэтика Грезы могла обрести структуру, она выявила бы такие факты и данные, которые позволили бы систематически исследовать деятельность воображения. На основании примера, который мы только что привели, мы могли бы составить список вопросов, постановка которых определит возможности проникновения в поэзию образов. Именно поэтическое качество делает грезу психически благотворной. Поэзия

¹ А сколько других птиц заставляет взлетать в небо кристаллы, все минералы земли!

² Audiberti J. Carnage. P. 63.

³ Ibid. P. 64.

превращает грезу в положительное явление, в такой род деятельности, который должен заинтересовать психолога.

Если у нас нет возможности следовать за *поэтически* разворачивающейся грезой, то как можем мы заниматься психологией воображения? Как можно опираться на опыт тех, кто не предается воображению, кто запрещает себе воображать, кто «сводит» все разнообразие и богатство образов к однозначной и постоянной идее, кто «интерпретирует» образы (это как раз самые утонченные разрушители воображения), разрушая всякую возможность существования и онтологии образов и феноменологии воображения?

Чем были бы великие грезы ночи, если бы их не поддерживали, не питали, не поэтизировали прекрасные грезы счастливых дней? Как грезящий о полете смог бы узнать свой ночной опыт в тексте той страницы, которую ему посвящает Бергсон? Объясняя возникновение этой грезы, как и некоторых других, психофизиологическими причинами, Бергсон, по-видимому, не рассматривает собственное действие воображения. Для него воображение не является самостоятельной психологической реальностью. По его мнению, грезы полета определяются физическими условиями. Именно это вы обнаружите в своем онирическом полете: «...если вы внезапно проснетесь, вы почувствуете, что ваши ночи потеряли точку опоры, потому что вы упали наземь. С другой стороны, считая себя бодрствующим, вы не осознаете, что лежите. Вы говорите себе, что не касаетесь больше земли, что вы стоите. Именно это убеждение поддерживает ваша греза. Обратите внимание, что в том случае, когда вы чувствуете, что летите и что ваше тело заваливается на левую или на правую сторону, вы выравниваете его резким движением руки, напоминающим взмах крыла. Это как раз тот бок, на котором вы спите. Проснитесь, и вы обнаружите, что ощущение усилия, предпринимаемого для того, чтобы полететь, совпадает с ощущением давления кровати на руку и тело. Это ощущение, отделенное от своей причины, — теперь только смутное ощущение усталости, которую мы приписываем своим усилиям. Возникшее из убеждения, что ваше тело покинуло землю, оно переходит в точное и определенное ощущение усилия, предпринимаемого для того, чтобы полететь»¹.

Многие моменты этого «описания» положения тела могут показаться противоречивыми. Часто греза полета — это греза без крыльев. Чтобы пробудить порыв, достаточно маленьких крыльев на сандалиях Меркурия. Очень трудно соотнести удовольствие от ночного полета с усталостью затекшей руки. Но наше основное критическое возражение связано не с этими неудачно выбранными физическими фактами. Прежде всего в объяснениях Бергсона не хватает качественной характеристики живого

¹ *Bergson H. L'énergie spirituelle. Alcan. P. 90.*

образа, жизни целостного воображения. В этой области поэтам известно больше, чем философам.

Х

Проследивая в последних параграфах этой главы грезы, уводящие от действительности, отправляющиеся от самых излюбленных образов огня, воздуха, ветра, полета, мы пользовались образами, которые расширялись и разворачивались, пока не становились образами Мира. Можно было бы поставить перед собой задачу исследовать в том же духе образы, которые разворачиваются под знаком четвертого элемента, под знаком земли. Но начав это исследование, мы изменим цель настоящей работы. Мы будем иметь дело не с грезами спокойствия бытия, с грезами отдыха и расслабления. Чтобы дать анализ того, что мы можем назвать психологией вещества, необходимо думать и желать.

С грезами, которые мыслят, мы встречались в исследованиях, предпринятых с целью «понять» алхимию. «Понимание» это было смешанным, оно допускало одновременно и образы и идеи, и созерцания и опыты. Тот же, кто пожелал бы следовать за удивительным развитием научной мысли, должен порвать со связью образа и понятия. Преподавая философию, мы часто предпринимали усилия по реализации этой установки. Помимо прочего, нами написана книга, имеющая подзаголовок «Введение в психоанализ объективного знания»¹. Относительно же вопроса эволюции знаний о материи в книге «Рационалистический материализм» мы попытались показать, что алхимия четырех элементов не подготавливала корпуса знаний современной науки².

Таким образом, из всего этого прошлого культуры нас интересует то, что образы вещества имеют отношение к полемике воображения и мысли. Мы не должны поэтому ставить целью вернуться к рассмотрению этой полемики в книге, которая посвящена грезе.

Конечно, грезы о материи земли также включают момент расслабления. Тесто, которое месят, погружает пальцы в нежные грезы. Об этом мы достаточно говорили в книгах о земле и не будем возвращаться к данной теме в настоящей работе.

Помимо грез, которые мыслят, помимо образов, которые выдают себя за мысли, существуют также грезы, которые желают, подготавливают волю. Некоторые их виды и формы мы объединили в книгу, которой дали название: «Земля и грезы воли». Такие же грезы о воле поддерживают мужество в работе. Исследуя поэтику, мы столкнемся с трудовыми песнями. Эти грезы придают труду величие и заключают

¹ См.: *Bachelard G. La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective.* Vrin.

² *Bachelard G. Le matérialisme rationnel.* PUF.

его в рамки космоса. Страницы, посвященные грезам кузнечного дела, говорят о космической судьбе великих ремесел.

Но те наброски, которые мы смогли осуществить в книге «Земля и грезы воли», должны бы быть расширены. И прежде всего к ним следует вернуться, чтобы расположить все ремесла в движении жизни нашего времени. Какую книгу надо будет написать для того, чтобы грезы о воле стали на уровне труда и ремесел сегодняшнего дня! Нельзя больше довольствоваться примитивной педагогикой ручного труда, когда мы восхищаемся, видя, как ребенок играет в ремесло. Человек достиг новой степени зрелости, и воображение должно служить воле, открывать ей новые перспективы. Поэтому грезящий о грезах не может довольствоваться обычными грезами. Какую радость мы испытываем, когда отходим от одной, уже заканчивающейся книги и переходим к другой! Но такое желание не должно приводить к смешению жанров. Грезы воли не должны огрублять грезы отдыха и расслабления, усиливать в них мужское начало.

Заканчивая книгу, методологически правильно вспомнить о тех надеждах, которые мы питали вначале. Я сознаю, что все мои грезы связаны с качествами и ценностями женского начала (*anima*). Поскольку эта простая книга написана под знаком женского начала, мы хотели бы, чтобы она была также и прочитана. Но чтобы не пришлось говорить, будто *anima* есть сущее всей нашей жизни, мы хотели бы написать еще одну книгу, которая, на этот раз, была бы произведением мужского начала (*animus*).

Перевод выполнен по изданию: *Bachelard G. La Poétique de la Rêverie*. Paris. 1961.

Интуиция мгновения

L'Intuition de l'Instant

Paris. 1936 (1966)

Введение¹

Когда просвещенная и способная глубоко чувствовать душа, исходя из своей собственной интеллектуальной судьбы, вспоминает о своих усилиях определить великие пути Разума, когда, опираясь на свои воспоминания, она исследует историю своего духовного совершенствования, она отдает себе отчет в том, что в основании глубинных убеждений всегда остается воспоминание о сущностном неведении. Само познание заключает в себе изначальный изъян, проявляющийся в том, что познание имеет начало, генезис, оно не может стать вневременным, не может пробуждать само себя, чтобы остаться самим собой, но вынуждено ожидать, пока сумрачный мир не преподаст ему уроки света.

В каких очистительных водах обретем мы не только новизну и свежесть мышления, но и право на вечное возвращение акта мышления? Какое, подобное «Силое»² произведение, располагающее нас под знаком чистого разума, приведет в порядок наше мышление, чтобы дать нам возможность познать высший порядок вещей? Какая божественная благодать дарует нам силу привести к согласию начало бытия и начало мысли, и, воистину давая начало нам самим в новой мысли, возобновить в нас и для нас деятельность Творца? Именно этот источник интеллектуального ликования ищет Рупнель во всех областях умственной и духовной жизни. Без него, неспособные пользоваться веткой орешника, указывающей на подземные воды, мы, без сомнения, не сможем обнаружить все живые источники, почувствовать подземные течения глубинного творчества. По крайней мере, мы хотели бы рассказать читателю, какие страницы произведения сообщили нам наиболее действенные импульсы и представить те совершенно новые темы, которые Рупнель предлагает философу, размышляющему над проблемами длительности и мгновения, привычки и жизни.

¹ Введение написано Ж.Лескюром.

² Как и во многих других своих произведениях здесь Г.Башляр отталкивается от некоторого литературного источника. В данном случае таким источником выступает книга Гастона Рупнеля (1871–1946) «Силое» (Siloë. Paris: Grasset, 1927). Само слово «Siloë» (в русском тексте Библии — «Силоам», Ин 9) — это название водоема в Иерусалиме, где, как говорит Библия, Христос исцелил слепорожденного. Эти образы прозрения, обновления, очищения постоянно обыгрывает Башляр. — *Прим. ред.*

Прежде всего, у этого произведения есть тайное средоточие, тайный очаг. Мы не знаем того, что создает его тепло и свет. Мы не можем уловить того мгновения, когда тайна настолько проясняется, что обретает контуры проблемы. Не важно! У каждого человека есть в жизни тот светлый час, рожденный страданием или радостью, когда он внезапно понимает собственную миссию, час, когда познание, просвещая страсть, раскрывает одновременно постоянство и монотонную неизменность Судьбы, тот воистину всеобъемлющий момент, когда решающее поражение превращается в достижение мысли. Именно в этом заключается дифференциал познания, ньютоновский дифференциал, позволяющий нам определить, как разум возникает из неведения, как на кривой прогресса жизни появляется изгиб человеческого гения. Интеллектуальная смелость будет заключаться в том, чтобы сохранить активным и живым это мгновение рождающегося знания, превратить его в неиссякаемый источник нашей интуиции и используя субъективное прошлое наших ошибок и заблуждений, дать объективную модель лучшей и более ясной жизни. Целостность, единство всей книги Рупнеля, определяется постоянным действием скрытой философской интуиции. Если автор не показывает нам первоначальный источник этой интуиции, то мы не можем все же ошибиться относительно ее единства и глубины. Лиризм, наполняющий философскую драму этого произведения, является символом его глубинности, ведь, как писал Ренан, «все, что говорится о самом себе, — всегда поэзия»¹. Этот лиризм, поскольку он характеризуется чрезвычайной непосредственностью, придает большую силу убеждения этому произведению, которую мы, безусловно, не в силах перенести в свое исследование. Чтобы понять, насколько эстетическое своеобразие проясняет книгу, нужно заново пережить ее всю, проникнуть в ее смысл, строчка за строчкой. Впрочем, чтобы по-настоящему прочесть «Силое», следует отдать себе отчет в том, что это произведение поэта, психолога, историка, еще отказывающегося признать себя философом даже тогда, когда его одинокие медитации вознаграждаются такими философскими обретениями, как, например, обращение ума и души к самобытной, первозданной интуиции.

Основная задача предстоящего исследования заключается в том, чтобы выявить этот новый тип интуиции и показать его метафизическую ценность.

Прежде чем начать изложение, мы считаем необходимым высказать несколько замечаний, оправдывающих выбранный нами метод.

Наша цель состоит не в том, чтобы дать краткое изложение книги Рупнеля. «Силое», — произведение, насыщенное идеями и фактами. Оно скорее нуждается в дополнении, чем в резюмировании. Романы Рупнеля

¹ *Renan E. Souvenirs d'enfance et de jeunesse. Préface III.*

оживляет истинная радость слова, они наполнены многообразной жизнью голосов и ритмов и потому удивительно, что в этом произведении он обретает способность к сжатой фразе, сконцентрированной у самого средоточия интуиции. В данном случае, как нам показалось, объяснять — значит выражать нечто ясно и недвусмысленно. Мы следовали за интуициями «Силое», подходя как можно ближе к их источнику, и старались показать на самих себе то вдохновляющее влияние, которое эти интуиции оказывают на философское размышление. Из них в течение многих месяцев мы создавали рамы и леса своих конструкций. Впрочем, интуиция не доказывает себя, она подвергает себя эксперименту. Она экспериментирует сама с собой, умножая и модифицируя условия своего использования. Сэмюэл Батлер высказал верную мысль: «Если истина не обладает достаточной прочностью, чтобы выдержать попытку исказить и исковеркать ее, то она не из породы непоколебимых истин»¹. По тем деформациям, которым мы подвергали тезисы Рупнеля, можно судить об их истинной силе. Со всей возможной свободой мы пользовались интуициями «Силое» и в результате можем предложить читателю нечто большее, чем простое объективное изложение. Этот труд можно назвать опытом книги.

Однако если наши арабески искажают конструкцию Рупнеля, то всегда можно будет восстановить подлинность, вернувшись к тому таинственному источнику, каким является сама книга. В ней читатель найдет, как мы пытаемся это показать, все ту же глубину интуиции. Впрочем, Рупнель говорит нам², что странное название его произведения наполнено истинным смыслом лишь для него самого. Не приглашает ли он тем самым читателя принять в качестве введения к чтению свое собственное «Силое», таинственное убежище своей личности? Тогда это произведение сможет дать нам странным образом волнующий, личностный урок, который утвердит его единство на совершенно новом уровне. Одним словом, можно сказать: ««Силое» — это урок одиночества». Вот почему его внутреннее содержание столь глубоко, вот почему оно уверенно сохраняет, несмотря на разбросанность глав, несмотря на иногда слишком вольную игру наших комментариев, свою глубинную силу.

Последуем сразу же за дающими основное направление интуициями, не стесняя себя планом книги. Именно эти интуиции дадут нам наиболее подходящие ключи для раскрытия множества перспектив, в которых разворачивается произведение.

¹ Butler S. La vie et l'habitude. P. 17 / Trad. Larbaud.

² Roupnel G. Siloë. P. 8.

Мгновение

Девственное, живое и прекрасное сегодня.

Стефан Малларме

Мы утратим даже память о нашей встрече...
Однако мы встретимся, чтобы расстаться
и снова встретиться. Встретиться там, где
встречаются умершие: на губах живущих.

Сэмюэл Батлер

I

Главную метафизическую идею книги Рупнеля можно определить следующим образом: время обладает единственной реальностью — реальностью мгновения. Иначе говоря, время — это реальность, сжатая в мгновение и висящая между двумя пропастями небытия. Безусловно, время сможет возродиться, но сначала оно должно умереть. Оно не в состоянии продлить свое бытие от одного мгновения к другому, чтобы составить длительность. Мгновение — это уже одиночество... Это одиночество в его самом обнаженном метафизическом смысле. Но одиночество более сентиментального плана утверждает трагическую изолированность мгновения: время, сжатое в мгновение неким творческим насилием, изолирует нас не только от других, но и от самих себя, поскольку оно отрывает нас от самого дорогого нашему сердцу прошлого.

Таким образом, на пороге своих размышлений — а размышления о времени предваряют любую метафизику — философ сталкивается с утверждением, что время предстает перед нами как одинокое мгновение, как осознание одиночества. В дальнейшем мы увидим, какие преобразования претерпевает призрак прошлого или иллюзия будущего. Но, прежде всего, чтобы понять произведение, которое мы хотим объяснить, нужно проникнуться абсолютным равенством между настоящим мгновением и реальностью. Как все то, что реально, может избежать печати настоящего мгновения и, наоборот, возможно ли, чтобы настоящее мгновение не запечатлелось в реальности? Если мое существо осознает себя только в настоящем мгновении, то как не увидеть, что это мгновение является той единственной областью, в которой испытывает себя реальность? Если затем мы должны будем устранить свое бытие, то, во всяком случае, чтобы доказать, что мы существуем, нужно исходить из нас самих. Рассмотрим прежде всего нашу мысль. Мы тут же почувствуем, что она постоянно стирается с каждым прошедшим мгновением, не оставляя воспоминаний о том, что от нас ушло, и тем более не давая нам надежды — поскольку будущее недоступно нашему сознанию — на то, что принесет нам следующее мгновение. «Нашему сознанию открыто

настоящее и только настоящее», — говорит нам Рупнель. — «Только что ушедшее от нас мгновение причастно к той же безмерной смерти, к которой принадлежат уничтоженные миры и потухшие светила. И все в то же вселяющее страх неизвестное, в те же сумерки будущего погружены как приближающееся мгновение, так и еще не знающие себя Миры и Небеса»¹. И Рупнель добавляет еще один аргумент, который мы собираемся оспорить, но с одним лишь намерением — еще более акцентировать его мысль: «Эта смерть, которая есть как будущее, так и прошедшее, не имеет градаций». Чтобы усилить изолированность мгновения, мы осмелимся сказать, что в отношении смерти существуют градации, и только что ушедшее мгновение оказывается более мертвым, чем сама смерть... Действительно, размышления над природой мгновения убеждают нас в том, что забвение тем более несомненно, чем более близкое прошлое оно разрушает, точно так же неопределенность приводит нас в тем большее волнение, что она располагается на оси устремленной в будущее мысли, что ею наполнены грезы, которые мы в себе пробуждаем, но иллюзорность которых мы уже предчувствуем. Из далекого прошлого благодаря эффекту чисто формальной непрерывности, который мы изучим в дальнейшем, к нам может вернуться и возродиться к жизни какой-нибудь целостный и устойчивый призрак, но мы не в состоянии сохранить всей индивидуальности только что отзвучавшего мгновения. Чтобы составить о них целостное воспоминание, нам нужно сохранять в памяти многие мгновения. Так самую жестокую боль приносит осознание обманутого будущего, и когда приходит то раздирающее душу мгновение, когда самое дорогое нам существо закрывает глаза, мы тут же чувствуем с какой враждебной новизной следующее мгновение «осаждают» наше сердце.

Этот драматический характер мгновения, возможно, даст нам предчувствие его реальности. Мы хотели бы подчеркнуть прежде всего то, что при таком разрыве бытия неизбежно возникает идея прерывности. Вполне возможно, нам возразят, что эти драматические мгновения разделяют две характеризующиеся большим однообразием длительности. Но мы называем однообразной, монотонной, упорядоченной всякую эволюцию, исследуемую со вниманием, которое нельзя назвать страстным. Если наше сердце обладает достаточной широтой, чтобы любить жизнь в каждой ее детали, то мы признаем, что любое мгновение и расточает, и приобретает, и что любая новизна, трагическая или благодатная, но всегда неожиданная, никогда не перестанет иллюстрировать существенную прерывистость Времени.

¹ Siloë. P. 108.

Но это освящение мгновения как первичного временного элемента может стать окончательным, только если сначала мы рассмотрим понятия мгновения и длительности. В этом смысле, хотя «Силое» не обнаруживает никакого желания полемизировать, читатель не может не вспомнить о бергсоновских тезисах. Поскольку в этой работе мы взяли на себя задачу выразить все идеи и впечатления внимательного читателя, то мы должны высказать все возражения, порожденные нашими воспоминаниями об идеях Бергсона. Может быть, только противопоставляя друг другу тезисы Рупнеля и Бергсона мы лучше поймем ту разновидность интуиции, которую здесь представляем.

Вот план, которому мы будем следовать в дальнейшем:

Мы напомним о сущности теории длительности и сформулируем как можно более четко два противоположных тезиса:

Философия Бергсона — это философия длительности.

Философия Рупнеля — философия мгновения.

Затем мы попытаемся обратить внимание на предпринятые нами лично усилия для согласования этих двух учений, но мы не можем принять промежуточное учение, на мгновение задержавшее наше внимание. И если мы его излагаем, то лишь потому, что оно, как нам кажется, естественно приходит на ум склонному к эклектизму читателю и может задержать его решение.

Наконец, после обсуждения наших внутренних споров, мы сделаем вывод, что, по нашему мнению, самой ясной и самой осторожной позицией, соответствующей более непосредственному восприятию времени, является теория Рупнеля.

Рассмотрим сначала бергсоновскую позицию.

Согласно Бергсону, мы обладаем глубинным и непосредственным опытом длительности. Эта длительность является даже непосредственной данностью сознания. Без сомнения, в дальнейшем она может быть переработана, объективирована, деформирована. Физики, например, с их приверженностью к абстракциям, превратили ее в единообразное и безжизненное время, бесконечное и непрерывное. Затем они отдали совершенно дегуманизированное время в полную власть математикам. Оказавшись в руках этих пророков абстрактного, время свелось к простой алгебраической переменной величине, переменной по преимуществу, отныне более пригодной для анализа возможного, чем для изучения реального. Действительно, непрерывность для математика — скорее схема чистой возможности, чем характер какой-либо реальности.

Что же тогда представляет собой мгновение для Бергсона? Не более чем искусственный разрез, приходящий на помощь схематической мысли геометра. Интеллект, в своей неспособности следовать за жизнью, остано-

ливает бег времени во всегда искусственном настоящем. Это настоящее — чистое небытие, которому даже не удастся реально разграничить прошлое и будущее. Действительно, кажется, что прошлое несет свою энергию в будущее, кажется, что будущее оказывается необходимым, чтобы дать выход силам прошлого, и что единый жизненный прорыв объединяет длительность. Мысль, фрагмент жизни, не должна диктовать свои правила самой жизни. Отдавшись созерцанию статического бытия, бытия пространственного, интеллект должен остерегаться неведения реальности становления. В конечном итоге бергсоновская философия объединяет в неразрывное целое прошлое и будущее. Следовательно, время нужно брать в целом, чтобы постигнуть его в его реальности. Время находится у самого истока жизненного порыва. Мгновения могут сообщать жизни последовательность иллюстраций, но поистине только длительность может объяснить жизнь.

Напомним о бергсоновском понимании интуиции, посмотрим, с какой стороны возникают связанные с ним трудности.

Прежде всего, дадим ответ на бергсоновскую критику реальности мгновения.

Если мгновение — лишь несуществующая реально, ложная цезура, тогда провести различие между прошлым и будущим становится очень трудно, поскольку они всегда разграничиваются произвольно. Тогда нужно брать длительность в ее нерушимом единстве. Отсюда можно вывести все следствия бергсоновской философии: в каждом из наших действий, в малейшем нашем жесте мы можем схватить в законченном виде то, что лишь начинает вырисовываться, конец в начале, бытие и весь путь его становления в первом порыве зародыша к жизни.

Но допустим, что таким образом мы можем окончательно смешать прошлое и будущее. Благодаря этой гипотезе перед тем, кто хочет до конца использовать бергсоновскую интуицию, может, как нам кажется, возникнуть определенная трудность. Как сможем мы говорить о начале действия, одержав победу в доказательстве ирреальности мгновения? Какие лежащие вне длительности сверхъестественные силы будут так благосклонны, чтобы отметить решающим знаком тот благотворный час, который, чтобы длиться, должен все-таки начаться. Насколько это учение о началах, которое, как мы увидим, является важной частью рупнелевской философии, должно остаться непонятным для противостоящей ей философии, отрицающей значимость мгновения! Безусловно, если бы мы брали жизнь в ее течении, в моменты ее роста и подъема, то вместе с Бергсоном мы имели бы возможность показать, что слова «до» и «после» — не более чем ориентиры, поскольку между прошлым и будущим можно проследить эволюцию, которая в своем общем прогрессе кажется нам непрерывной. Но если мы вторгаемся в область внезапных изменений, где творческий акт мгновенно впи-

сывается в длительность, то как нам не понять, что новая эра всегда открывается благодаря абсолюту? Таким образом, любая эволюция в той пропорции, в какой она является решающей, отмечена пунктиром творческих мгновений.

Где мы найдем лучший пример творческого мгновения, как не во вспышке нашего сознания? Не здесь ли жизненный порыв обладает наибольшей активностью? Зачем нам делать попытку вернуться к некой приглушенной и скрытой силе, которая в большей или меньшей степени лишена собственного импульса, которая его не завершает и даже не *продолжает*, если перед нашими глазами в насыщенном активностью настоящем разворачиваются тысячи событий нашего собственного роста, тысячи попыток обновления и сотворения самих себя? Вернемся к идеалистической точке отсчета, согласимся принять в качестве поля исследования собственный разум в его познавательном усилии. Познание — это по преимуществу творчество, разворачивающееся во времени. Попытаемся освободить свой разум от тех пут, что связывают его с плотью, от темниц и решеток материи. Как только мы даем ему свободу, так в соответствии со степенью этой свободы мы начинаем замечать, что его жизнь отмечена тысячей происшествий, что линия его грез разбита на тысячу сегментов, каждый из которых имеет свою вершину. Деятельность разума в творческом акте познания представляется как цепочка четко разграниченных мгновений. Только описывая историю их становления, психолог искусственно, как и любой историк, может связать их в длительность. В глубине себя, где необоснованность имеет столь четкий смысл, мы не постигаем причинности, которая придавала бы силу длительности, и поиск причин в сфере разума, в котором рождаются лишь идеи, является сложной и косвенной проблемой.

Резюмируя, можно сказать: что бы мы ни думали о длительности в себе, схваченной бергсоновской интуицией — той интуицией, которую мы не претендуем представить в полном объеме на нескольких страницах, — нужно признать, что наряду с длительностью определяющей реальностью обладает и *мгновение*.

Впрочем, мы будем иметь возможность возобновить спор с теорией длительности, понятой как *непосредственное данное* сознания. Для этого мы покажем, пользуясь интуициями Рупнеля, как можно создать длительность из мгновений, не обладающих протяженностью, что в данном случае и составит доказательство, как мы думаем, самого позитивного плана, первичного метафизического характера мгновения и, следовательно, косвенного и опосредованного характера длительности.

Но поспешим вернуться к позитивному изложению. Бергсоновский метод позволяет нам и впредь использовать психологический анализ. В таком случае, вместе с Рупнелем мы можем сделать вывод: «Насто-

ящее в нашем представлении характеризуется полнотой и особой позитивной очевидностью. Вся полнота нашей личности обретает здесь свое убежище. Только в настоящем, через него и в нем, мы чувствуем существование. Существует абсолютная идентичность между чувством настоящего и чувством жизни»¹. Нужно будет, следовательно, с точки зрения самой жизни, попытаться понять прошлое через настоящее, отнюдь не стремясь без конца объяснять настоящее прошлым. Безусловно, ощущение длительности должно в дальнейшем проясниться. Пока же примем как факт: длительность — это ощущение подобное другим, столь же сложное, как и другие ощущения. И не постесняемся подчеркнуть его по видимости противоречивый характер: длительность состоит из не обладающих протяженностью мгновений, так же, как прямая состоит из точек, не имеющих длины. По сути, чтобы противоречить друг другу, сущности должны проявляться в одной и той же сфере бытия. Если бы мы установили, что длительность — это относительная и второстепенная, всегда более или менее искусственная данность, то каким образом то иллюзорное представление, которое мы бы о ней имели, пришло в противоречие с нашим непосредственным опытом мгновения? Все эти оговорки приведены здесь для того, чтобы нас не обвинили в порочном круге чисто формального плана, поскольку мы употребляем слова в их несколько неопределенном значении, не прибегая к их техническому смыслу. Приняв эти меры предосторожности, мы можем сказать словами Рупнеля: «Характерный для нашего восприятия ряд актов внимания — это чувственные эпизоды, извлеченные из той непрерывности, которую мы называем длительностью. Но непрерывная ткань, по которой наш разум вышивает прерывистые рисунки действий, есть лишь трудоемкая и искусственная конструкция нашего разума. Ничто не дает нам право утверждать реальность длительности. Все в нас восстает против смысла и логики, которые она с собой несет. Впрочем, наш инстинкт склонен подчиняться ей в большей степени, чем разум. Чувство, оставляемое в нас прошлым — это чувство отрицания и уничтожения чего-то. Доверие, испытываемое нашим разумом к так называемой длительности, которой уже больше не может быть и к которой он уже больше не будет причастен, — это очень шаткое доверие»².

Попутно мы должны сказать о том месте, которое занимает акт внимания в опыте *мгновения*. Очевидно, что только в усилии воли и сознания акт этот достигает своего разрешения.

Действие, разворачивающееся за этим актом, принадлежит к сфере логически и психически пассивных следствий. Именно здесь

¹ Siloë. P. 108.

² Ibid. P. 109.

обнаруживается тот важный нюанс, который отличает философию Рупнеля от философии Бергсона: *философия Бергсона — это философия действия, философия Рупнеля — философия акта*. Для Бергсона действие — это всегда непрерывное развертывание, заключенное между решением и целью — и то и другое более или менее схематично — это всегда своеобразная и реальная длительность. Для сторонника Рупнеля акт — это прежде всего мгновенное решение, и именно в этом решении заключена вся сила его своеобразия. Если перейти на язык физики, то та истина, что импульс в механике всегда предстает как сложение двух в бесконечно малой степени различных порядков, подводит нас к сжатию решающего, отправного мгновения до предела, подобного точке. Толчок, например, объясняется бесконечно большой силой, развертывающейся в течение бесконечно малого времени. Впрочем, было бы вполне возможным анализировать следующее за решением развертывание действия в терминах второстепенных, подчиненных решений. Мы увидели бы, что разнообразное движение — единственное, которое Бергсон, и вполне справедливо, считает реальным, — сохраняет свою непрерывность, следуя тем же принципам, которые содействовали его началу. Только наблюдение прерывности развертывания действия становится все более и более сложным, по мере того как действие, следующее за актом, начинает происходить менее сознательно, повинувшись органическому автоматизму. Именно поэтому, чтобы ощутить мгновение, нам нужно вернуться к ясным актам сознания.

Когда мы подойдем к последним страницам этого эссе, чтобы понять соотношение времени и прогресса, у нас возникнет необходимость вернуться к этой актуальной и действенной концепции опыта времени. Тогда мы увидим, что пассивное созерцание не может дать нам истинного познания жизни. Понимать жизнь — это не просто проживать ее, но еще и продвигать вперед. Мы не можем о ней сказать, что она течет по склону, по оси объективного времени, которая вбирает ее в себя, подобно каналу. Жизнь — это форма, навязанная цепочке мгновений времени, но именно в мгновении она обретает свою первичную реальность. Когда мы подходим к средоточию психологической очевидности, к той точке, где ощущение — не более чем отражение или всегда сложный ответ всегда простого акта воли, когда сконцентрированное внимание сжимает жизнь и сводит ее к одному элементу — элементу изолированному, — тогда мы замечаем, что мгновение — это поистине специфическая характеристика времени. Чем в большие глубины проникает наша темпоральная медитация, тем более она дробится. Только лень длительна, акт же мгновенен. Как тогда удержаться и не высказать мысли, что справедливо и обратное и что мгновенность — это акт? Возьмите любую бедную содержанием идею, сожмите ее до мгновения,

и она будет способна зажечь ваш ум. И напротив, отдых бытия — это уже небытие.

Как нам, следовательно, не увидеть той истины, что природа акта, если выразить ее особым словосочетанием, — это актуальное бытие? И как не сделать из этого вывод, что жизнь — это прерывистая цепь актов? Именно эту интуицию Рупнель передает нам в словах, чрезвычайно точно выражающих ее смысл: «Нам могут сказать, что длительность — это жизнь. Без сомнения, это так, но жизнь, по крайней мере, нужно поместить в рамки поддерживающей ее *прерывности* и придать ей наступательную форму, форму проявления жизни. Жизнь — это не текучая непрерывность органических явлений, которые перетекают одни в другие, смешиваясь в функциональном единстве. Живое существо, странное средоточие материальных воспоминаний, — не более чем привычка к самому себе. И все, что можно обнаружить в этом существе постоянного, — это выражение не неподвижной и неизменной причины, а ряда неуловимых и непрекращающихся в своем действии следствий, каждое из которых имеет свое отдельное основание; соединение этих следствий, являющееся ничем иным как привычкой, и составляет индивидуум»¹.

Без сомнения, создавая эпопею эволюции, Бергсон должен был обходить случайное. Рупнель, как кропотливый историк, не мог не знать, что каждое действие, каким бы простым оно ни было, с необходимостью разбивает непрерывность жизненного становления. Если мы взглянем в историю жизни во всех ее деталях, то заметим, что, подобно другим историям, она полна повторений, анахронизмов, наметок, поражений, восстановлений. Среди случайностей внимание Бергсона останавливали только такие действия, несущие с собой революционные перемены, где жизненный порыв дробился, где генеалогическое древо делилось на расходящиеся ветви. Для создания такой фрески нет необходимости вырисовывать детали. Можно сказать, он не имел нужды живописать объекты. Он должен был, следовательно, прийти совершенно закономерно к тому импрессионистическому полотну, каким является «Творческая эволюция». Эта иллюстрированная интуиция — скорее образ души, чем описание вещей.

Но философ, желающий описать атом за атомом, клеточка за клеточкой, мысль за мыслью историю вещей, живых существ и разума, может прийти к этому, лишь отделив факты один от другого, поскольку конкретные факты — это просто факты, поскольку факты — это действия, поскольку действия, если они и не имеют завершения или завершаются неудачно, то, по крайней мере, с необходимостью должны *начинаться* в абсолюте рождения. Нужно, таким образом, писать действенную

¹ Siloë. P. 109.

историю начал. Нужно, следуя за Рупнелем, создавать учение о *случае как первопринципе*.

В поистине творческой эволюции есть лишь один общий закон, который говорит о том, что случай оказывается стержнем любой эволюционной попытки.

Итак, по этим следствиям, относящимся к эволюции жизни, как и по ее первичной интуитивной форме, мы видим, что интуиция времени у Рупнеля абсолютно противоположна бергсоновской интуиции. Прежде чем идти дальше, подведем итог этого противопоставления двух теорий с помощью следующей двойной схемы.

Для Бергсона истинная реальность времени — это длительность; мгновение — лишенная всякой реальности абстракция. Оно извне навязано интеллектом, который способен познавать становление, лишь пометчая лишенные движения состояния. Мы могли бы представить бергсоновское время, нарисовав черную прямую и поставив на ней, чтобы символизировать мгновение как небытие, как мнимую пустоту, белую точку.

Для Рупнеля же истинная реальность времени — это мгновение; длительность же — не более чем конструкция, лишенная абсолютной реальности. Она навязана извне памятью и прежде всего силой воображения, которая хочет грезить и переживать, но не понимать. Мы представили бы рупнелевское время, нарисовав белую линию — целиком потенцию, целиком возможность, куда вдруг как непредвидимая случайность вкрапливается черная точка — символ непроницаемой реальности.

Впрочем, нужно отметить, что линейное расположение мгновений остается как для Рупнеля, так и для Бергсона искусственным построением воображения. Бергсон видит в этой развертывающейся в пространстве длительности одно из косвенных средств измерить время. Временная продолжительность не дает представления о значимости длительности, нужно подняться от растяжимого времени к интенсивной длительности. И здесь тезис прерывности можно применить без особых трудностей: мы проводим анализ интенсивности через количество мгновений, в которых воля проясняется и напрягается так же легко, как постепенное и плавное обогащение нашего «Я»¹.

Теперь, прежде чем перейти к более подробному рассмотрению точки зрения «Силое», откроем скобки.

¹ См.: Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. М., 1992.

III

Мы уже говорили выше, что долго колебались между двумя изложенными теориями и даже искали пути их примирения и стремились объединить под одной схемой преимущества той и другой теории, но этот эклектический идеал не смог нас удовлетворить. Однако поскольку мы взяли на себя задачу изучить на самих себе интуитивные реакции, возникающие под влиянием главных, глубинных интуиций, то мы обязаны признаться читателю в своей полной неудаче.

Вначале мы хотели придать мгновению некоторое измерение, сделать из него нечто вроде атома времени, содержащего в самом себе определенную длительность. Мы сказали себе, что отдельное событие должно иметь краткую логическую историю в отношении самого себя, в абсолюте своей внутренней эволюции. Мы прекрасно понимали, что начало этого события могло быть связано с внешним по отношению к причине своего возникновения событием. Мы сочли себя вправе потребовать, чтобы каждому существу, чтобы оно могло сверкнуть, состариться и умереть, был отведен какой-то отрезок времени, каким бы малым он ни был. Мы согласились, что идеалом жизни является сжигающая себя жизнь однодневки, но в промежуток времени от зари до брачного полета для нее должны раскрыться сокровища глубинной жизни. Таким образом, мы хотели, чтобы длительность была глубинным и непосредственным богатством живого существа. В этом состояла наша первоначальная позиция в отношении *мгновения*, которое было бы в таком случае небольшим фрагментом бергсоновской длительности.

А вот что мы затем взяли от понятия рупнелевского времени. Мы представили себе, что атомы времени не могут прийти в соприкосновение или, вернее, не могут раствориться один в другом. Останавливает это слияние неизменно присущая мгновению новизна, в которой нас убедило почерпнутое нами в «Силое» учение о случайности. В учении о субстанции, которое, впрочем, близко к тавтологии, мы без труда переносим от одного мгновения к другому качества и воспоминания; постоянство никогда не сможет объяснить становление. Если же новизна является сущностным признаком становления, то мы много выигрываем, если зачисляем эту новизну на счет самого Времени. Новизну несет с собой не живое существо, живущее в единообразном времени, а мгновение, которое, обновляясь, подводит живое существо к свободе или к первоначальной возможности становления. Впрочем, в своем наступательном порыве мгновение побеждает сразу и во всей своей целостности; оно является фактором синтеза живого существа. В этой теории мгновение с необходимостью сохраняет свою индивидуальность. Что же касается проблемы знания того, соприкасаются

ли атомы времени друг с другом или они разделены небытием, то она кажется нам второстепенной. Или, вернее, как только мы принимаем саму структуру атомов времени, мы оказываемся вынужденными мыслить их изолированными, и для метафизической ясности должны отдавать себе отчет в том, что пустота — существует она или нет — необходима, чтобы правильно представить себе временной атом. Нам казалось, что имеет смысл концентрировать время вокруг *ядра действия*, в котором живое существо частично обретает себя, черпая в таинстве «Силое» необходимые ему для прогресса и становления энергию и изобретательность.

В конечном итоге, сближая две теории, мы приходим к дробному, фрагментарному бергсонизму, к разбитому на импульсы, жизненно-му порыву, к временному плюрализму, который, принимая различные длительности, индивидуальные отрезки времени, предоставляет нам, по-видимому, гибкие и богатые аналитические средства.

Но очень редко случается так, чтобы метафизические интуиции, выстроенные на основании идеала эклектизма, имели силу сколько-нибудь продолжительное время. Плодотворная интуиция должна, прежде всего, предоставить доказательство своего единства. Мы не замедлим отметить, что своим примирением двух доктрин мы объединили их сложности. Нужно было делать выбор не между терминами нашего изложения, а в самом основании интуиций.

Теперь мы перейдем к тому, как мы пришли от идеи *атомизации времени*, на которой остановились, к идее абсолютной *временной арифметизации*, которую последовательно излагает Рупнель.

Прежде всего, нужно сказать, что нас соблазнила и завела в тупик, в котором мы какое-то время топтались на месте, ложная концепция порядка метафизических сущностей: сохраняя контакт с бергсоновским тезисом, мы хотели поместить длительность в само пространство времени. Не вдаваясь в дискуссии, мы приняли эту длительность как единственное качество времени, как его синоним. Признаем — это не более чем постулат. Мы можем судить о его значимости только в зависимости от ясности и понимания утверждаемой этим постулатом конструкции. Но мы всегда имеем право исходить *a priori* из другого постулата и попытаться создать новую конструкцию, в которой длительность была бы выведена, а не постулирована.

Но это рассмотрение *a priori* естественно не было бы достаточным, чтобы привести нас к интуиции Рупнеля. Действительно, в пользу бергсоновской концепции длительности говорят все доказательства, которые привел Бергсон относительно объективности длительности. Конечно, Бергсон требовал от нас, чтобы мы ощутили длительность в самих себе, в глубинном и личностном опыте. Но он этим не удовлетворился. Он объективно показал нам, что мы солидарны в едином

порыве, что мы увлечены одной и той же волной. Если наша скука или нетерпение удлиняют час, если радость укорачивает день, то безличная жизнь, жизнь других, призывает нас к верной, объективной оценке Длительности. Достаточно поставить нас перед лицом простого опыта — кусочек сахара растворяется в стакане воды, — чтобы понять, что нашему чувству длительности соответствует объективная и абсолютная длительность. В этом случае бергсонианство претендует на то, чтобы присоединить к себе область измерений, сохраняя очевидность глубинных интуиций. В своей душе мы вступаем в непосредственное общение с временным качеством бытия, с сущностью его становления, но область количественных измерений времени, какими бы косвенными ни были средства ее изучения, остается резервом объективности становления. По-видимому, все сохраняет первичность Длительности: интуитивная очевидность и дискурсивные доказательства.

Вот как было поколеблено наше доверие к идее Бергсона.

От отягощенного догмами сна мы были разбужены эйнштейновской критикой объективной длительности.

Скоро нам стало ясно, что эта критика разрушает абсолютный характер того, что длится, сохраняя, как мы это увидим в дальнейшем, абсолютный характер того, что есть, то есть мгновения.

Именно *промежуток* времени, именно «протяженность» времени мысль Эйнштейна обрекает на относительность. Его методу измерения эта протяженность раскрывается как относительная. Нам говорят, что, совершая с достаточно высокой скоростью полет туда и обратно в космическом пространстве, мы найдем землю постаревшей на несколько веков, в то время как на наших часах, взятых нами в это путешествие, стрелка передвинется только на несколько часов. Гораздо менее длительным было бы путешествие, необходимое, чтобы согласовать с нашим нетерпением то время, которое Бергсон постулировал как фиксированное и необходимое для того, чтобы растворить кусочек сахара в стакане воды.

Впрочем, нужно сразу же подчеркнуть, что здесь речь идет не о пустой игре цифрами. Относительность промежутков времени для находящихся в движении систем отныне является научной данностью. Если кто-то думает, что имеет право на этом основании отвергать те уроки, которые нам преподает наука, то он должен был бы позволить нам самим усомниться в реальности вмешательства психических условий в опыт по растворению сахара и в эффективной интерференции времени с экспериментальными переменными величинами. Например, все ли согласятся, что этот опыт с растворением сахара должен учитывать еще и температуру? А в условиях современной науки он должен учитывать также и относительность времени. Мы не должны использовать данные науки только в какой-то их части, мы должны принимать их целиком.

Так внезапно, вместе с Относительностью было разрушено все то, что имело отношение к внешним доказательствам существования единой Длительности — явно выраженного принципа упорядочения событий. Метафизик должен был теперь сосредоточиться на своем локальном времени, замкнуться в пределах собственной, только ему присущей длительности. Мир не предлагал, — по крайней мере немедленно — гарантий схождения, совпадения для индивидуальных длительностей, пережитых в глубинах нашего сознания.

Но вот что заслуживает особого внимания: *мгновение, выраженное с большой точностью, остается в учении Эйнштейна абсолютным*. Чтобы придать ему это значение абсолюта, достаточно рассмотреть мгновение в его синтетическом состоянии, как точку пространства—времени. Другими словами, нужно брать бытие как синтез, опирающийся одновременно на пространство и на время. Оно находится в той точке, где состязаются место и настоящее: *hic et nunc*; не здесь и завтра, не там и сегодня. В этих двух последних формулах точка претерпевает расширение по оси длительности и по оси пространства. Эти формулы, избегая с одной какой-либо стороны точного синтеза, дали бы повод к совершенно относительному изучению длительности и пространства. Но как только мы соглашаемся соединить, слить эти два наречия, сразу же глагол «быть» обретает, наконец, свою абсолютную мощь.

Именно в этом месте и именно в этот момент одновременность является ясной, очевидной и точной, последовательность формируется неуклонно и со всей определенностью. Учение Эйнштейна отвергает требование принимать как нечто само собой разумеющееся одновременность двух локализованных в разных точках пространства событий. Чтобы установить эту одновременность, необходим был бы эксперимент, в котором события рассматривались бы относительно неподвижного эфира. Неудача Майкельсона лишает нас всякой надежды осуществить этот опыт. Нужно поэтому *косвенно определить* одновременность в различных точках пространства и последовательно подойти к тому, чтобы согласовать меру разделяющей различные мгновения длительности с этим всегда относительным определением одновременности. Не существует такого истинного сосуществования, которое не дублировалось бы в совпадении.

Итак, мы заканчиваем наш экскурс в область этих явлений с убеждением, что длительность может увеличиваться только искусственно, в атмосфере конвенций и предварительных определений, а ее единство проистекает из слишком общего и не слишком глубокого характера нашего исследования. Напротив, мгновение поддается уточнению и объективной оценке, мы чувствуем в нем печать устойчивости и абсолюта.

Почему бы нам теперь не сделать мгновение тем центром, вокруг которого мы могли бы поместить исчезающую длительность, — то длящееся, которое необходимо, чтобы заставить атом времени проступить из небытия и чтобы на небытии появились два отпечатка, соответствующих двум нашим взглядам — в прошлое и будущее?

Такова была наша последняя попытка до того, как мы, отказавшись идти на какие-либо компромиссы, приняли, наконец, точку зрения Рупнеля в ее самой решительной и последовательной форме.

Теперь перейдем к тому доводу, который завершил наше обращение.

Когда мы еще верили в бергсоновскую длительность и, чтобы изучить ее, стремились усовершенствовать, а следовательно, и обеднить ее данность, наши усилия все время встречались с одним и тем же препятствием: нам никогда не удавалось победить характер расточительной разнородности длительности. Естественно, мы обвиняли себя, видели причину в своей неспособности размышлять, отстраняться от осаждающих нас случайностей и неожиданностей. Никогда нам не удавалось настолько потерять себя, чтобы вновь обрести, никогда мы не умели следовать этому единообразному течению, в котором длительность развертывала бы историю без историй, происходящее без происшествий. Мы жаждали становления, которое было бы полетом в ясное небо, полетом, ничего не меняющим, не знающим препятствий, порывом в пустоту, короче, становлением в его чистоте, простоте, становлением в его одиночестве. Сколько раз мы искали в становлении элементы столь же ясные и связные, как те, что Спиноза черпал в размышлениях о бытии!

Но перед лицом своего бессилия разглядеть в самих себе эти великие сплошные линии, эти простые штрихи, которыми жизненный порыв должен очерчивать становление, мы были естественным образом подведены к поиску однородности длительности, ограничивая себя фрагментами все меньшей и меньшей протяженности. И все же нас сопровождала неудача: длительность не довольствовалась тем, чтобы длиться, она жила! Каким бы малым ни был рассматриваемый фрагмент, достаточно было микроскопически детального анализа, чтобы различить множественность событий: всегда вышивка, а не ткань; всегда тени и отражения на подвижном зеркале реки, а не прозрачная волна. Длительность, как и субстанция, посылает нам лишь призраки. Длительность и субстанция воздают друг другу одним и тем же; в отчаявшейся взаимности они играют друг с другом в сказку об обманутом обманщике: становление — это проявление субстанции, а субстанция — проявление становления.

Почему в таком случае не принять как метафизически более разумное, приравнивание времени к случайности, что равнозначно

приравниванию времени к его проявлению? Время отмечается только мгновениями, длительность — мы еще увидим, каким образом — дает себя чувствовать только в мгновениях. Она — пыль мгновений, или, лучше сказать, масса точек, которые *феномен* перспективы объединяет в более или менее тесное единство¹.

Мы прекрасно чувствуем, что настало время спуститься к временной точке, лишенной какого-либо индивидуального размера. Линия, объединяющая точки и схематизирующая длительность, есть не что иное, как панорамная и ретроспективная функция, вторичный, косвенный, субъективный характер которой мы в дальнейшем покажем.

Не имея намерения долго развивать психологические доказательства, просто укажем здесь на психологический характер проблемы. Поэтому давайте отдадим себе отчет в том, что *непосредственный* опыт времени отнюдь не является опытом длительности — столь мимолетным, столь трудным, столь натужным, — а есть полный беспечности опыт мгновения, всегда взятого как нечто неподвижное. Все, что в нас просто, все, что в нас сильно, даже то, что в нас длительно, — это дар мгновения.

Чтобы продолжить спор в самой трудной области, подчеркнем, например, что воспоминание о длительности — одно из самых нестойких воспоминаний. Мы вспоминаем, что в какой-то момент мы были, а не то, что мы продолжали быть. Удаленность во времени деформирует перспективу протяженности, поскольку длительность всегда зависит от точки зрения. Впрочем, что такое чистое воспоминание в бергсоновской философии как не образ, взятый в своей изолированности? Если бы у нас было время в более полном труде изучить проблему временной локализации воспоминаний, нам ничего не стоило бы доказать, насколько плохо они сочетаются, насколько искусственен их порядок в нашей глубинной истории. Прекрасная книга Хальбвакса о «социальных рамках памяти» доказала бы нам, что наше мышление вовсе не располагает прочной психологической тканью, скелетом мертвой длительности, где мы могли бы естественным образом, психологически верно, в одиночестве своего сознания фиксировать место пришедших к нам воспоминаний. В сущности, мы нуждаемся в том, чтобы вновь и вновь познавать свою хронологию, и для этого изучения мы прибегаем к синоптическим таблицам, к настоящему резюме самых случайных совпадений. Именно таким образом в самое смиренное сердце вписывается история королей. Мы плохо знали бы историю собственной жизни, или по крайней мере она была бы полна анахронизмов, если бы

¹ Пюйо уже писал, правда, исходя из более психологической позиции, чем наша: «Идея времени... сводится к эффекту перспективы» (*Guyau J.-M. La Genèse de l'Idée du temps. Préface*).

мы были менее внимательны к современной Истории. С точностью и быстротой мы отмечаем какое-нибудь глубоко личное воспоминание таким незначительным событием, как выборы Президента Республики. Не доказывает ли это, что в нас не сохраняется даже самого ничтожного следа отжитых длительностей? Память, хранительница времени, сберегает лишь мгновения. Она не хранит в себе ничего, абсолютно ничего из того сложного и искусственного ощущения, каким является длительность.

Психология воли и внимания — этой воли интеллекта — равным образом подготавливает нас к принятию в качестве рабочей гипотезы рупнелевскую концепцию мгновения без длительности. В этой психологии безусловно то, что длительность может возникать только как нечто опосредованное; можно легко увидеть, что она не является первостепенным условием: длительностью, наверное, можно измерить ожидание, но никак не само внимание, обретающее всю свою интенсивность в едином мгновении.

Эта проблема внимания естественным образом возникает на уровне наших размышлений о длительности. Действительно, поскольку лично мы не могли долго фиксировать внимание на этом идеальном ничто, которое представляет собой наше голое «Я», то у нас должно было возникнуть искушение разбить длительность соответственно ритмам наших актов внимания. И здесь, сталкиваясь с минимумом неожиданного, пытаюсь войти в царство чистой и голой сокровенности, мы вдруг замечаем, что это внимание к самим себе уже одним своим проявлением приносит нам сладостные и хрупкие новые моменты мысли без истории, мысли без мыслей. Эта мысль, полностью сосредоточенная на картезианском *cogito*, не имеет длительности. Она обретает свою очевидность только в своем мгновенном характере, она проникается ясным осознанием самой себя только потому, что она пуста и одинока. Тогда она, в длительности, которая есть не более чем небытие мысли и, следовательно, эффективное небытие, начинает ждать нападения мира. Мир приносит ей знание, и именно в плодотворном мгновении внимательное сознание обогащается объективным знанием.

Впрочем, поскольку внимание нуждается в попытках возобновления, поскольку оно несет в себе энергию возобновления, оно по существу в своем целом и заключается в этих попытках. Внимание — это также ряд начал, оно состоит из цепочки возрождений разума, что оказывается разнзначным сознанию, когда время отсчитывает мгновения. Кроме того, если мы направим свое исследование в ту узкую область, где внимание превращается в решение, мы увидим, как молниеносно проявляет себя воля, в которой сходятся в одной точке очевидность мотивов и радость действия. Только тогда мы мог-

ли бы говорить об условиях, порожденных собственно мгновением. Эти условия обладают чисто предварительным или, точнее сказать, пред-изначальным характером, поскольку они предшествуют тому, что геометры называют исходными условиями движения. И именно в этом они метафизически, а не абстрактно мгновенны. Когда мы созерцаем кошку, подстерегающую свою добычу, мы видим, как *мгновение зла* вписывается в реальность, в то время как какой-нибудь приверженец Бергсона усмотрел бы здесь траекторию зла, каким бы сжатым ни было его исследование длительности. Без сомнения, прыжок, начавшись, разворачивает длительность в согласии с психическими и физиологическими законами, упорядочивающими сложные системы. Но осуществлению всегда сложного процесса прыжка предшествует мгновение простого и преступного решения.

К тому же, если внимание это мы направляем на происходящее вокруг нас, если вместо того чтобы погрузиться в сокровенные мысли мы поворачиваемся к окружающей нас жизни, то мы тут же отдаем себе отчет в том, что внимание всегда рождается от совпадения. Совпадение — это тот минимум новизны, который необходим, чтобы фиксировать наше внимание. Мы не смогли бы направить свое внимание на процесс развертывания событий, при котором длительность была бы единственным принципом их организации и дифференциации. Чтобы мог возникнуть мыслительный процесс, чтобы сознание утверждалось и жизнь прогрессировала, необходимо новое. Ведь в принципе, очевидно, что новизна всегда мгновенна.

Наконец, можно сказать, что самое главное, на что психология воли, очевидности и внимания должна была бы направить свой анализ, — это точка пространства—времени. К несчастью, чтобы этот анализ стал ясным и убедительным, необходимо, чтобы философский или даже повседневный язык ассимилировал учение об Относительности. Мы чувствуем, что эта ассимиляция уже началась, но до ее завершения еще очень далеко. Однако мы думаем, что именно на этом пути мы могли бы реализовать слияние пространственного и временного атомизма. Чем более глубинным будет это слияние, тем в большей степени мы проникнем в значение тезиса Рупнеля. Только таким способом мы лучше постигнем его конкретный характер. Комплекс пространство—время—сознание — это атомизм, обладающий тройной сущностью, это монада, утверждаемая в ее тройном одиночестве, без общения с вещами, без общения с прошлым, без общения с чуждыми душами.

Однако все эти предположения покажутся тем более лишенными оснований, что против них выступают привычки мышления и выражения. Тем не менее мы вполне отдаем себе отчет в том, что убеждения не изменяются в мгновение ока и что сфера психологии может показать-

ся многим читателям малопригодной для подобных метафизических изысканий.

На что мы надеялись, приводя эти доводы? Мы просто хотели показать, что принимаем необходимость борьбы на одной из самых неблагоприятных территорий. Но метафизическая постановка проблемы оказывается все-таки более сильной. Именно сюда мы направим теперь все свои усилия. Выразим же основной тезис во всей его чистоте. Временная интуиция Рупнеля утверждает:

- 1) абсолютно прерывистый характер времени;
- 2) абсолютно точечный характер мгновения.

Тезис Рупнеля, таким образом, реализует самую полную и самую явную арифметизацию времени. Длительность — не более чем некоторое множество, единицей которого служит мгновение.

Для большей ясности объявим неизбежным следствием отрицание реально временного и непосредственного характера длительности. Рупнель говорит, что «Пространство и Время кажутся нам бесконечными только тогда, когда они не существуют»¹. Вдохновляясь этими формулировками, мы сможем сказать, не искажая, как мы надеемся, мысль Рупнеля, что поистине одно лишь *небытие непрерывно*.

IV

Формулируя этот тезис, мы понимаем, какое он вызовет возражение. Нам скажут, что *небытие времени* — это и есть именно тот интервал, который разделяет отмеченные событиями мгновения. Нас, конечно же, станут уверять, чтобы окончательно сломить наше упорство, что события имеют мгновенное рождение, что они даже по необходимости мгновенны, но чтобы разграничить мгновения, будут утверждать реальное существование интервала. Нас захотят заставить поверить в то, что этот интервал и есть настоящее время, пустое, бессобытийное время, время, которое длится, длительность, которая продолжается и которую можно измерить. Но мы будем настойчиво утверждать, что время — ничто, если в нем ничего не происходит, что предшествующая творению Вечность лишена всякого смысла; что *небытие* неподвластно измерению, что оно не имеет величины.

Без сомнения, наша абсолютно арифметизированная интуиция времени противостоит общепринятым представлениям и, следовательно, может столкнуться с ними, однако нужно, чтобы о ней судили исходя из нее самой. Эта интуиция может показаться бедной, но мы должны

¹ Siloë. P. 126.

признать, что до сих пор в своем развитии она проявляла свое чрезвычайное внутреннее единство.

Впрочем, если бы мы смогли вывести принцип, обосновывающий заменитель, суррогат измерения времени, то мы оставили бы позади тот, без сомнения, последний на нашем пути поворот, где мы могли бы быть подвергнуты критике.

Представим эту критику в ее самом резком варианте.

Как следует из вашего тезиса, — скажут нам, — вы не можете принять возможность ни измерения времени, ни деления его на части. И, тем не менее, вы, как и все, говорите, что час длится шестьдесят минут, а минута — шестьдесят секунд. Следовательно, вы верите в длительность. Вы не можете не употреблять наречий и слов, описывающих то, что длится, что происходит, чего мы ожидаем. Вы вынуждены даже в ходе своего спора говорить: долго, в течение, в продолжение. Длительность находит свое выражение в грамматике, в морфологии, в синтаксисе.

Да, слова уже существуют и заявляют о себе раньше мысли, раньше нашего усилия обновить мысль. И нужно пользоваться ими как они есть. Но не в том ли задача философа, чтобы изменить смысл слов настолько, чтобы иметь возможность вывести абстрактное из конкретного, чтобы позволить мысли уйти от конкретики вещей? Не должен ли он, подобно поэту, «придать повседневным словам всю чистоту смысла»? (*Малларме*). И если наши критики захотят хорошенько поразмыслить над фактом, что все слова, передающие свойства времени, вовлекаются в метафоры, поскольку составляют часть корней этих метафор в их пространственном аспекте, то они отдадут себе отчет в том, что в этой полемике мы не будем побежденными и нас не будут обвинять в том, что мы попали в порочный круг вербального свойства.

Но проблема измерения времени остается в силе, и очевидно, что именно здесь критика должна быть наиболее решительной; раз мы *измеряем* длительность, значит она должна иметь величину. Она, следовательно, включает в себе отчетливый признак своей реальности.

Посмотрим, является ли этот признак действительно непосредственной данностью. Попробуем показать, каким образом, по нашему мнению, должна строиться оценка длительности в рупнелевской интуиции.

Что же придает времени видимость непрерывности? Очевидно, то, что мы можем, как нам кажется, сделав надрез там, где захотим, обозначить явление, иллюстрирующее произвольно выбранное мгновение. Мы были бы таким образом уверены, что наш акт познания доступен всей полноте свободного исследования. Другими словами, мы имеем в виду разместить акты своего свободного действия на непрерывной линии, *поскольку в любой момент времени мы можем проверить на опыте*

эффективность своих действий. Мы уверены во всем этом, но только в этом.

Эту же мысль мы выразим несколько иначе, и эта формулировка должна показаться на первый взгляд равнозначной первому выражению. Мы скажем так: *каждый раз, как только захотим, мы можем проверить на опыте эффективность своих действий.*

А теперь приведем возражение. Разве наша первая формулировка не содержит в себе молчаливого предположения о непрерывности нашего бытия, и не эту ли непрерывность, взятую как нечто само собой разумеющееся, мы переносим на счет длительности? Но тогда какова гарантия непрерывности в применении к нам самим? Чтобы наше исследование было удачным при каждой попытке, достаточно было бы, чтобы ритм нашего рассогласованного бытия соответствовал какому-нибудь ритму Космоса, или, если выразиться проще, чтобы доказать произвольность нашего надреза, нашей остановки, достаточно было бы, чтобы *случайность* нашего личного действия соответствовала случайности универсальной, короче, чтобы совпадение утвердилось в некоторой точке пространства — времени — сознания. В таком случае, и это наш главный аргумент, выражение «*каждый раз*» в рамках тезиса дискретного времени нам представляется точным синонимом слова «*всегда*», взятого в рамках тезиса непрерывного времени. Если нам позволят сделать такой перевод, то использование этого ключа предоставит нам все возможности языка непрерывности.

Впрочем, жизнь отдает в наше распоряжение такое необычайное богатство мгновений, что осознание этого богатства делает его неопределимым. Мы замечаем, что могли бы тратить гораздо больше этих мгновений, откуда возникает ощущение, что мы могли бы тратить их не считая. Именно на этом основывается наше ощущение глубинной непрерывности.

Как только мы начинаем понимать важность совпадения, выражающегося в согласованности мгновений, так становится очевидной интерпретация синхронности в рупнелевской гипотезе прерывности, и именно здесь должна быть проведена параллель между интуициями Бергсона и интуициями Рупнеля.

По мнению последователя Бергсона, два феномена являются синхронными, если они всегда выступают согласованно. Речь идет о том, чтобы согласовать становления и действия.

По мнению последователя Рупнеля, два феномена являются синхронными, если каждый раз, когда наличествует один, наличествует и другой. Речь идет о том, чтобы согласовать возобновления и действия.

Какая формулировка оказывается наиболее продуманной?

Повторить вслед за Бергсоном, что синхронность соответствует двум параллельно развертывающимся процессам — значит выйти за

пределы объективных доказательств, преувеличить возможности нашей верификации. Мы отвергаем эту метафизическую экстраполяцию, утверждающую *непрерывность в себе*, между тем как мы всегда оказываемся лишь перед фактом дискретности нашего опыта. Синхронность, следовательно, всегда проявляется в согласовывающем перечислении продуктивных мгновений и никогда не предстает как геометрическая мера непрерывной длительности.

Здесь, без сомнения, наше изложение будет остановлено другим возражением: даже принимая во внимание, что феномен согласованности поддается анализу по точной временной схеме киносъемки, вы не можете не признать — скажут нам, — что деление времени остается на деле всегда возможным и даже желательным, если мы хотим проследить за развитием явления во всех его зигзагах; и нам приведут пример кинематографа, дающего картину становления через фиксирование десятитысячной доли секунды. Тогда зачем нам останавливаться на делении времени?

Причина, по которой наши противники постулируют бесконечное деление, заключается в том, что они всегда проводят свое исследование на уровне жизни как целого, жизни, описываемой кривой жизненного порыва. Поскольку мы переживаем длительность, кажущуюся непрерывной при макроскопическом анализе, для детального анализа мы должны выбирать все меньшие и меньшие единицы рассмотрения.

Но смысл проблем изменится, если мы будем рассматривать реальную конструкцию времени, основываясь на мгновении, вместо того чтобы искусственно делить ее, исходя из длительности. Мы увидим, что время множится по схеме числовых соответствий, а отнюдь не делится на части по схеме дробления непрерывной длительности.

Впрочем, слово «fraction»¹ (дробь) уже двойственно. По нашему мнению, здесь стоило бы вспомнить о теории дроби, которую разработал Кутюра. Дробь — это соединение двух целых чисел, в котором знаменатель не делит числитель без остатка. Что касается арифметического аспекта проблемы, то между нами и сторонниками непрерывности времени разница заключается в следующем: наши противники в интересах анализа исходят из числителя, который они принимают как однородное и непрерывное качество и особенно как качество, данное нам непосредственно. Они делят эту «данность» на знаменатель, который отдается, таким образом, на произвол исследования, произвол тем больший, чем более тонким оно является. Наши противники даже рискуют «растворить» длительность, если они продвинут этот анализ бесконечно малых слишком далеко.

¹ fraction — 1) часть, доля; 2) дробь. — *Прим. перев.*

Мы же, напротив, исходим из знаменателя, являющегося признаком богатства мгновений определенного явления, базой для сравнения. Естественно, он доступен более тонкому и чувствительному анализу. Мы действительно считаем абсурдным, чтобы аппарат измерения был менее чувствительным, чем само измеряемое явление. Опираясь на эту установку, мы спрашиваем себя, сколько раз этому явлению, подвергнутому тонкому анализу, будет соответствовать наступление явления более пассивного, взятого в общем. Результаты синхронного процесса, совпадения, дают нам, наконец, числитель дроби.

Две дроби, составленные таким образом, могут иметь одно и то же значение. Но сконструированы они по-разному.

Конечно, мы имеем в виду неявную предпосылку: а что если для подсчета результатов, совпадений нужен некий таинственный дирижер, который бы отбивал такт вне и поверх двух сравниваемых ритмов? Другими словами, не возникает ли опасение, скажут нам, что ваш анализ неявно употребляет выражение *«во время»*, которое вы не произносите вслух? Вся сложность рупнелевского тезиса заключается в том, чтобы избежать слов, принятых в обиходной психологии длительности. Но, повторим еще раз, если мы хотим упражняться в размышлениях, идущих от феномена, богатого мгновениями, к феномену, бедному ими, — от знаменателя к числителю — и ни в коем случае не наоборот, то мы должны догадаться, что можно обойтись не только без слов, отражающих идею длительности, — что было бы не более чем стилистической удачей, — но и без самой идеи длительности, что доказывает, что в той области, где она была госпожой, она могла бы теперь играть лишь роль служанки.

Для большей ясности дадим схему соответствий. Затем, по этой схеме предложим два способа чтения, один из которых — на языке длительности, другой — на языке мгновений; *то и другое, впрочем, остаются в рамках рупнелевского тезиса.*

Предположим, что макроскопическое явление будет изображено первой линией точек.

1.

Мы размещаем эти точки, не сообразуясь с интервалом, поскольку, по нашему мнению, не отсюда длительность берет свой смысл или свою схему, поскольку для нас непрерывный интервал — это небытие, а «длина» небытия, конечно, не больше, чем его длительность.

Предположим, явление, подвергнутое более тонкому анализу, будет изображено второй линией точек, причем условия остаются прежними.

2.

Сравним две схемы.

Если мы будем теперь читать их так, как это склонны делать сторонники непрерывности, сверху вниз — это прочтение, однако, вполне согласуется с идеями Рупнеля, — то можно будет сказать, что *в то время как* явление 1 имело место один раз, явление 2 имело место три раза. Мы прибегаем к длительности, доминирующей над рядами, длительности, в которой наше слово «во время» обретает свой смысл и которая высвечивается на все более и более крупных единицах рассмотрения: минута, час, день.

Если же, напротив, наше прочтение синхронности будет проходить в соответствии со взглядами радикальных сторонников прерывности, снизу вверх, то мы скажем, что феноменам с множественным проявлением (а именно эти феномены ближе всего к реальному времени) соответствует один феномен, принадлежащий макроскопическому времени *в отношении один к трем*.

Эти два прочтения, по сути, эквиваленты, но первое слишком образно, второе же более близко к первоначальному тексту.

Уточним нашу мысль, прибегнув к метафоре. В оркестре Мира есть инструменты, которые часто молчат, но было бы неправильным утверждать, что в нем существует инструмент, который всегда играет. Мир упорядочен в соответствии с тем музыкальным метром, который навязывает ему ритм мгновений. Если бы мы могли слышать все мгновения реальности, то мы бы поняли, что не восьмая в такте создается из кусочков половинной, а сама половинная *отражает* ее. Именно из этого отражения рождается впечатление непрерывности.

Из этого можно понять, что относительное богатство мгновений подготавливает нечто вроде относительной меры времени. Чтобы иметь возможность с большой точностью вычислить нашу временную судьбу, измерить в совокупности все то, что повторяется в нас самих, нужно поистине прожить все мгновения Времени. Именно в этой тотальности мы достигаем действительного развертывания дискретного времени, и лишь в монотонности повторений обретаем впечатление пустой и, следовательно, чистой длительности. Основанная на числовом сравнении со всей совокупностью мгновений, концепция временного богатства конкретной жизни или конкретного феномена наполнилась бы абсолютным смыслом в соответствии со способом использования этого богатства или, скорее, со способом, делающим невозможным реализацию этого богатства. Но нам отказано в этом абсолютном основании, мы должны довольствоваться относительными выводами.

Вот каким образом возникает концепция длительности-богатства, которая должна сослужить ту же службу, что и длительность-протяженность. Можно видеть, что она учитывает не только факты, но и в особой мере иллюзии, что, в психологическом плане, имеет решаю-

щее значение, поскольку жизнь разума бывает иллюзией, прежде чем стать мыслью. Мы понимаем также, что наши неизменные, постоянно возвращающиеся к нам иллюзии не являются чистыми иллюзиями и что, размышляя над своими ошибками, мы приближаемся к истине. Лафонтен был прав, когда говорил нам, что иллюзии, «всегда предлагая нам неправду, никогда не обманывают нас».

Неподатливость ученых-метафизиков может несколько смягчиться, мы можем вернуться к берегам Силосе, где примиряются, дополняя друг друга, разум и сердце. Аффективный характер длительности, радость и боль бытия создается пропорцией или диспропорцией часов нашей жизни, состоявшихся как часы мысли или часы симпатии. Материя пренебрегает бытием, жизнь недостаточно ценит полноценное существование, сердца не хватает на то, чтобы любить. Как раз во сне-то, мы и теряем Рай. Впрочем, атом существует и время от времени испускает лучи, он использует множество мгновений, но, однако, не все. Живая клетка уже более скупа на усилия, она использует лишь часть временных возможностей, предоставляемых ей всей совокупностью составляющих ее атомов. Что же касается мысли, то она пользуется жизнью лишь нерегулярными и беспорядочными вспышками. Вот те три фильтра, через которые мгновения в столь малом количестве доходят до сознания! Так что, отправляясь на *поиски утраченных мгновений*, мы начинаем чувствовать смутную боль. Мы вспоминаем о тех богатых, насыщенных жизнью часах, которые отмечены тысячами ударов пасхальных колоколов, колоколов воскресения, которых не считают, поскольку каждый из них имеет значение, каждый отдается эхом в нашей возрожденной душе. И радостные воспоминания переходят в угрызения совести и сожаления, когда мы начинаем сравнивать эти часы полноты жизни с относительно бедными часами интеллектуального торможения, с мертвыми часами, потому что они пусты, лишены целей и намерений, как говорил Карлейль, обращаясь к нам из глубин своих грустных раздумий, с бесконечными, враждебными нам часами, ведь они ничего нам не дают.

И мы грезим о том божественном часе, который дал бы нам все. Не о *чаше полноты*, а *чаше свершенности*. Часе, когда все мгновения были бы использованы материей, часе, когда все реализованные материей мгновения шли бы на пользу жизни, часе, когда все живые мгновения были бы прочувствованы, исполнены любви и мысли. Тогда это был бы час, когда относительность сознания была бы стерта, потому что сознание стало бы точной мерой обретшего свою полноту и завершенность времени.

Наконец, *объективное время* — это *время максимальное*, то, которое содержит все мгновения. Оно создается из насыщенного ансамбля всех действий Творца.

Теперь нам остается осознать векторный характер длительности, указать на то, что создает направление времени, когда перспектива исчезнувших мгновений может называться *прошлым*, а перспектива ожидания — *будущим*.

Если мы смогли дать представление о первичном значении предложенной Рупнелем интуиции, то читатель должен согласиться, что прошлое и будущее, как и длительность, соответствуют впечатлениям по существу вторичным и опосредованным. Прошлое и будущее никак не соприкасаются с сущностью бытия, и еще меньше с первоначальной сущностью Времени. Для Рупнеля, повторим, Время — это мгновение, и именно настоящее мгновение несет на себе всю темпоральную нагрузку. Прошлое так же пусто, как и будущее. Будущее так же мертво, как и прошлое. Мгновение не содержит в себе длительности. Оно не движет силу в том или ином направлении. У него нет двух лиц. Оно едино и цельно. Можно понимать его сущность как угодно, но в нем нельзя найти корней двойственности, достаточной и необходимой, чтобы мыслить направление.

Впрочем, когда мы захотим, вдохновляясь Рупнелем, упражняться в размышлениях, направленных на Мгновение, мы отдадим себе отчет в том, что настоящее *не проходит*, так как мы покидаем мгновение лишь для того, чтобы обрести новое. Сознание — это осознание мгновения и осознание мгновения — это сознание. Эти две формулировки настолько близки друг другу, что располагают нас в самой близкой из взаимностей и утверждают ассимиляцию чистого сознания и временной реальности. Поскольку сознание берется в процессе размышления, которому предается одинокий индивидуум, оно обладает всей неподвижностью изолированного мгновения.

Только в отдельном мгновении время может наполниться бедной, но чистой однородностью. Впрочем, эта однородность мгновения не служит доказательством против анизотропии, которая является результатом группировок, позволяющих длительностям обрести индивидуальность, так часто подчеркиваемую Бергсоном. Другими словами, поскольку в самом мгновении нет ничего, что позволило бы нам постулировать длительность, поскольку там также нет ничего такого, что могло бы немедленно предоставить базу для нашего опыта — опыта реального, опыта прошлого и будущего, — нам надо попытаться выстроить эти мгновения в ряд, который только и намечает прошлое и будущее.

Вслушиваясь в симфонию мгновений, мы чувствуем фразы, которые замирают, падают и уносятся в прошлое. Но этот уход в прошлое, уже тем, что он является лишь видимостью, чем-то вторичным, превраща-

ется в нечто совершенно относительное. Ритм затухает относительно другой партии продолжающейся симфонии. Это относительное убывание мы бы представили следующей схемой:

... ..
..... ..

Три к пяти *превращаются* в два к пяти, затем в один к пяти, и, наконец, воцаряется молчание покинувшего нас бытия, в то время как весь мир вокруг продолжает звучать.

Благодаря этой схеме мы понимаем, что есть одновременно потенциального и относительного в том, что мы называем, не уточняя границ, настоящим, текущим часом. Неизменно звучащий ритм — это обладающее длительностью настоящее. Это длящееся настоящее организовано из множества мгновений, характеризующихся, с определенной точки зрения, совершенной монотонностью. Такая же монотонность присутствует в тех устойчивых чувствах, которые определяют индивидуальность отдельной души. Единообразие может возникнуть в гуще самых различных обстоятельств. Для того, кто продолжает любить, умершая любовь есть одновременно и настоящее и прошлое. Она является настоящим для верного сердца и прошлым для сердца несчастного. Она — мучение и утешение для сердца, которое одновременно вбирает в себя и боль и воспоминания. Или, другими словами, постоянная любовь, признак стойкой души, представляет собой нечто иное, чем боль и счастье, и длящееся чувство, трансцендируя аффективные противоречия, принимает метафизический смысл. Любящая душа действительно проверяет единство повторяющихся с определенной регулярностью мгновений. Соответственно единообразный ритм мгновений — это *априорная форма симпатии*.

Схема, обратная первой, дала бы нам представление о рождающемся ритме и представила бы нам элементы относительного измерения его поступательного движения. Музыкальный слух улавливает развитие мелодии, он чувствует, как закончится начавшаяся фраза. Мы предслышим будущее звука, как предвидим будущее траектории. Мы изо всех сил устремляемся к непосредственному будущему. Именно эта устремленность и создает нашу актуальную длительность. Как говорит Гийо, именно наше намерение организует будущее как перспективу, центром проекции которой мы являемся. «Нужно желать, нужно жаждать, нужно протягивать руку, идти и творить будущее. Будущее — это не то, что приходит к нам, а *то, к чему направляемся мы*»¹. Смысл и значение будущего запечатлены в самом настоящем.

Таким образом, мы строим, конструируем во времени как в пространстве. Именно здесь проявляется та метафорическая настойчи-

¹ Guyau J.-M. La Genèse de l'idée du temps. P. 33.

вость, относительно которой нам нужно будет дать разъяснения. Мы признаем, что воспоминания о прошедшем и предвидение будущего основываются на привычках. И поскольку прошлое — не более чем воспоминание, а будущее — только предвидение, мы будем утверждать, что прошлое и будущее — в сущности, не что иное, как привычки. Впрочем, эти привычки отнюдь не непосредственны и не формируются быстро.

В конечном итоге качества, ставшие причиной того, что Время нам кажется длящимся, как и того, что Время вырисовывается, следуя перспективам прошлого и будущего, не могут быть свойствами, которые открываются первому взгляду. Философ должен их реконструировать, опираясь на единственную открытую Разуму временную реальность — реальность *Мгновения*.

Мы увидим, что именно в этой точке сконцентрированы все сложности «Силое». Но причиной этих сложностей может стать предвзятость читателя. Если мы будем крепко держать оба конца составленной нами цепочки, то лучше поймем в дальнейшем последовательное сцепление аргументов. Вот два на первый взгляд противоположных вывода, которые нам нужно будет примирить.

1. Длительность не обладает непосредственной силой; время реально существует лишь в изолированном мгновении, оно целиком в актуальной действительности, в акте, в настоящем.

2. Однако человеческое существо — это средоточие резонансов для ритмов мгновений, и мы могли бы сказать, что как таковое оно имеет прошлое подобно тому, как эхо предполагает голос. Но это прошлое — не более чем проявляющаяся в настоящем привычка, и это наличное состояние прошлого — метафора. Действительно, для нас привычка не запечатлена в материи, в пространстве. Речь здесь может идти лишь о совершенно звуковой привычке, которая, как мы полагаем, остается по сути своей относительной. Привычка, которая, по нашему мнению, есть мысль, — слишком воздушна, чтобы быть запечатленной, слишком нематериальна, чтобы дремать в материи. Привычка — игра, которая длится, музыкальная фраза, которая должна возобновляться, потому что является частью симфонии, где она ведет свою партию. По крайней мере именно таким способом мы попытаемся с помощью привычки объединить прошлое и будущее.

Естественно, со стороны будущего ритм проявляется с меньшей силой. Между двумя формами небытия — вчера и завтра — симметрии не существует. Будущее — не более чем прелюдия, забегающая вперед и пробующая свои силы музыкальная фраза. Одна-единственная фраза. Мир продолжается лишь в очень коротком подготовительном мгновении. В создающейся симфонии будущее обеспечивается лишь несколькими тактами.

В человеческом плане асимметрия прошлого и будущего носит основополагающий характер. Прошрое в нас — это голос, нашедший свое эхо. Таким образом, мы наполняем силой то, что отныне всего лишь форма, или, вернее, мы придаем единственную форму множеству форм. Благодаря этому синтезу прошлое приобретает вес реальности.

Но будущее, как бы ни были напряжены наши желания, — это перспектива без глубины. Оно не имеет никакой крепкой связи с реальностью. Именно поэтому мы говорим, что оно обретается в лоне Бога.

Все это, может быть, станет яснее, если мы сможем сформулировать вторую тему философии Рупнеля. Мы хотим начать разговор о привычке. Рупнель исследовал ее в первую очередь. Если мы нарушили порядок своего анализа, то только потому, что абсолютное отрицание реальности прошлого оказывается пугающим постулатом, который сначала нужно принять, чтобы иметь возможность судить о трудностях, связанных с общепринятыми представлениями о привычке. Короче, в следующей главе мы поставим вопрос, как можно примирить расхожую психологию привычки с тезисом, отказывающим прошлому в способности прямого и непосредственного воздействия на настоящее мгновение.

VI

Однако прежде чем подойти к этой главе, мы хотели бы, раз уж таков объект нашего исследования, поискать в сфере современной науки основания для подтверждения интуиции дискретного времени. Рупнель не упускал случая для сближения своего тезиса с современным описанием явлений радиации в квантовой гипотезе¹. В сущности, расчеты атомной энергии производятся, скорее, с помощью арифметики, чем геометрии. Эти расчеты выражаются скорее в частоте, чем в длительности, и слова *«сколько раз»* постепенно вытесняют слова *«сколько времени»*.

Впрочем, в то время, когда писал Рупнель, он ни в коей мере не мог предвидеть, какое развитие получит тезис прерывности времени на Конгрессе в Институте Сольве (1927). Кроме того, если прочесть современные труды по статистической физике, можно отдать себе отчет в том, что существуют трудности в определении основного объекта ее изучения. Что мы должны подсчитывать: электроны, кванты, сгустки энергии? Где корни индивидуальности? Совсем не абсурдной кажется идея подняться до самой временной реальности, чтобы найти тот элемент, который предоставляет случай. После этого становится понятной статистическая концепция плодотворных мгновений, взятых каждое в отдельности и независимо друг от друга.

¹ См.: Siloë. P. 121.

Интересные сопоставления можно было бы также провести между проблемой позитивного существования атома и его всегда мгновенным проявлением. В некотором смысле мы дали бы прекрасное объяснение феномену радиации, говоря, что атом существует только в момент своего изменения. А если добавить, что это изменение происходит мгновенно, то мы будем склонны согласиться, что вся реальность конденсируется в мгновении. Мы должны были бы вести счет ее энергии, пользуясь не скоростями, а импульсами.

И наоборот, показывая важность мгновения в событии, мы заставили бы понять слабую сторону без конца повторяемого возражения о так называемом реальном характере разделяющего два мгновения «интервала». Для статистических концепций времени интервал между двумя мгновениями есть не что иное, как интервал вероятности. Чем больше продолжается его небытие, тем больше шансов, что придет мгновение, которое положит ему конец. Именно это акцентирование возможности измеряет его величину. Пустая длительность, чистая длительность есть в таком случае не более чем величина возможности. Как только атом перестает испускать лучи, он переходит в совершенно виртуальное энергетическое состояние. Он больше ничего не тратит, скорость его электронов не требует никакой энергии; в этом виртуальном состоянии он больше не собирает той силы, которую мог бы высвободить после длительного покоя. Поистине он превращается в заброшенную игрушку, или в нечто еще более незначительное — он становится правилом совершенно формальной игры: правилом, организующим простые возможности. Существование возвращается к атому вместе с изменением. Иначе говоря, атом получит дар плодотворного мгновения, но он получит его случайно, как существенное новое качество по законам исчисления вероятностей, так как необходимо, чтобы рано или поздно Универсум во всех своих частях завладел долей временной реальности, поскольку возможное — это то искушение, которое реальность, в конце концов, всегда принимает.

Впрочем, случай обязывает, не связывая себя с абсолютной необходимостью. И тогда мы понимаем, что время, не обладающее в действительности реальным действием, может давать иллюзию действия фатального. Если атом много раз оставался в бездействии, в то время как соседние атомы излучали энергию, то становится все более и более вероятным, что для этого столь долго спящего изолированного атома наступит очередь прийти в действие. Состояние покоя повышает вероятность действия, но реально не подготавливает его. Длительность действует не «по принципу причины»¹, *она действует по принципу случайности*. В данном случае *принцип причинности выражается гораздо*

¹ Bergson H. Essai sur les données immédiates de la conscience. P. 117.

См.: Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. — Прим. ред.

лучше на языке перечисленных совершенных действий, чем на языке геометрии действий длящихся.

Но все эти научные доказательства выходят за пределы настоящего исследования. Дальнейшее их развитие отвлекло бы читателя от нашей цели. В действительности мы хотим здесь поставить перед собой лишь одну задачу — освобождение с помощью интуиции. А поскольку интуиция непрерывности нас часто подавляет, без сомнения, полезно интерпретировать явления, пользуясь интуицией противоположного плана. Что бы мы ни думали о силе своих доказательств, мы не можем не признать, что умножение числа различных интуиций на базе философии и науки может вызвать чрезвычайный интерес. При чтении книги Рупнеля мы сами были изумлены тем уроком интуитивной независимости, который мы получаем при разворачивании сложной интуиции. Именно благодаря диалектике интуиций мы сумеем ими воспользоваться, не рискуя быть ослепленными ими. На помощь читателю, желающему проследить за введением тезисов прерывности в различных областях физических наук приходит интуиция дискретного времени, взятая в ее философском аспекте. Всего же сложнее осмыслить в форме прерывности именно время. Размышление об этой дискретности времени, реализованной в *отдельном мгновении*, откроет нам самый прямой путь к педагогике дискретного.

Проблема привычки и дискретное время

Каждая душа — мелодия, и речь о том,
чтобы она зазвучала снова.

Стефан Малларме

Как мы уже отмечали, на первый взгляд может показаться, что на основании развернутого нами тезиса о времени проблема привычки оказывается неразрешимой. Действительно, мы пришли к отрицанию реальной устойчивости прошлого. Мы показали, что когда приходит новое мгновение, прошлое уже совершенно мертво. И вот, в соответствии со сформировавшимся представлением мы должны возвратить привычке, этому завещанию умершего прошлого, ту силу, которая придает неизменный облик бытию, движущемуся в потоке становления. Но можно опасаться, что мы зайдем в тупик. Мы увидим, как, следуя с полным доверием за Рупнелем в этой трудной области, мы сможем выйти на широкую дорогу плодотворных философских интуиций.

Сам Рупнель указал нам на характер своей задачи: «Теперь нам нужно наделить этот атом всеми качествами реальности, которые мы отняли у Пространства и Времени и извлечь пользу из добычи, вырванной у этих двух осквернителей Храма»¹. Действительно, атака, направленная против качества реальности, приписываемого непрерывному пространству, не менее активна, чем атака против реальности длительности, принимаемой, в свою очередь, как непосредственная непрерывность. Для Рупнеля атом обладает *пространственными свойствами* на тех же основаниях и так же опосредованно, как и свойствами химическими. Другими словами, атом не субстантивирует себя, занимая часть пространства, которое превратилось бы в таком случае в остов реальности, — он лишь выступает, проявляет себя в пространстве. Атом стремится, прежде всего, организовать разрозненные точки, подобно тому как его становление организует изолированные мгновения. Ни пространство, ни время больше не несут в себе силы, определяющие единство бытия. «В другом месте» не действует больше на «здесь», как «когда-то» не действует на «теперь».

Рассмотренное извне бытие дважды блокировано в одиночестве мгновения и точки. К этому удвоенному физическому одиночеству прибавляется, как мы это видим, одиночество сознания, когда мы пытаемся схватить бытие изнутри. Как не увидеть здесь усиления лейбницеанских интуиций! Лейбниц отрицал прямую и активную общность сущностей, рассеянных в пространстве. Напротив, предустановленная гармония

¹ Siloë. P. 127.

предполагала наличие внутри каждой монады истинной непрерывности, осуществленной действием универсального и абсолютного времени, в течение которого проявляется совершенная согласованность всех монад. Мы находим в «Силое» дополнительное отрицание — отрицание *прямой* общности настоящего бытия и бытия прошедшего. Но, повторим еще раз, если эта общность мгновений времени не характеризуется ни непосредственностью, ни данностью, если, другими словами, отнюдь не длительность непосредственно связывает мгновения, объединенные в группы согласно определенным принципам, то более чем когда-либо возникает необходимость показать, каким образом общность, не будучи ни прямой, ни временной, проявляется в становлении бытия. Короче, нам нужно вывести принцип для замены гипотезы предустановленной гармонии. Именно на это нацелены, как нам кажется, тезисы Рупнеля о привычке.

Таким образом, наша задача будет заключаться в том, чтобы показать, прежде всего, что привычка оказывается доступной нашему постигающему анализу даже тогда, когда мы освобождаем ее от опоры на прошлое, которое без основания и ошибочно характеризуется как непосредственно действенное. Затем нам надо будет показать, что эта привычка, нашедшая на этот раз свое определение в интуиции изолированных мгновений, объясняет в то же время постоянство бытия и его развития.

Но сначала сделаем отступление.

Если наша позиция характеризуется некоторой трудностью для понимания, то позиция наших противников, напротив, удивляет чрезвычайной доступностью. Посмотрим, например, как все просто для реалистической мысли, для мысли, которая все делает *«реальным»*. Прежде всего, бытие — это субстанция, субстанция, которая, по определению, является одновременно опорой качествам и опорой становлению. Прошлое оставляет след в материи, оно отбрасывает ответ на настоящее, а следовательно, всегда материально живо. Если говорить о зародыше, то будущее оказывается материально подготовленным так же естественно, как клетка мозга сохраняет воспоминание. Что касается привычки, то излишне объяснять ее, поскольку именно она объясняет все. Достаточно сказать, что мозг — это резерв моторных схем, чтобы понять, что привычка — это механизм, отданный в распоряжение человеческого существа когда-то затраченными усилиями. Привычка, таким образом, будет дифференцировать материю этого существа, организуя общность прошлого и будущего. Каково же тогда, в сущности, то могучее слово, которое осветило бы эту реалистическую психологию? Слово, которое это передает — «вписанность». Как только мы скажем, что прошлое или привычка вписаны в материю, так все оказывается объясненным и вопросов больше нет.

Но к самим себе мы должны быть более требовательными. Вписанность для нас ничего не объясняет. Прежде всего сформулируем возражения против материального воздействия настоящего мгновения на мгновения будущие, против воздействия такого рода, какое способен осуществлять зародыш в процессе передачи витальных форм. Как отмечает Рупнель, без сомнения, здесь проявляется «простая условность языка, когда делаются попытки поместить в *зародыш* все обещания, которые будут затем осуществлены индивидом, попытки представить его как хранилище совокупности привычек, в дальнейшем реализующих в этом существе свои формы и функции. Когда мы говорим, что совокупность привычек содержится в *зародыше*, то необходимо прийти к соглашению относительно смысла этого выражения или, скорее, значения этого образа. Нет ничего опаснее, чем представлять себе *зародыш* как некое вместилище, содержанием которого является совокупность свойств. Такое соединение абстрактного и конкретного невозможно. Впрочем, оно ничего и не объясняет»¹. Было бы любопытно сравнить это критическое замечание с метафизическим возражением, которое приводит Александр Койре в своем анализе мистического мышления: «Мы хотели бы все-таки настоять на такой концепции *зародыша*, которую в явной или скрытной форме можно найти в любой органицистской теории. Идея зародыша — это действительно *тайна*. Она концентрирует в себе, если можно так выразиться, все особенности органицистской мысли. Это настоящее единство противоположностей, даже противоречий. Зародыш, могли бы мы сказать, — это то, чем он не является. Он — уже то, чем он еще не является, то, чем он еще только будет. Он этим является, поскольку иначе он не мог бы им стать. И он вовсе этим не является, поскольку иначе как бы он им стал? Зародыш в одно и то же время и эволюционирующая *материя*, и та *сила*, которая заставляет ее эволюционировать. Зародыш воздействует сам на себя. Он есть *causa sui* — если не своего бытия, то, по крайней мере, своего развития. По всей видимости, рассудок не в состоянии схватить это понятие: для линейной логики органический круг развития жизни с необходимостью превращается в порочный круг»². Основания для этой полной противоречий путаницы без сомнения заключаются в том факте, что здесь объединены два разных определения субстанции, которые должны одновременно вмещать в себя бытие и становление, реальное мгновение и мыслимую длительность, конкретное и сконструированное, или, как лучше выразил это Рупнель, конкретное и абстрактное.

Если целому поколению живых существ не удастся понять — в то время как нормативный план вполне постижим — воздействие настоящего

¹ Siloë. P. 34.

² Koyré A. Boëhme. P. 131.

мгновения на мгновения будущие, то насколько осторожнее нам следует быть при постулировании вписанности тысячи смутных и запутанных событий прошлого в материю, предназначенную актуализировать исчезнувшее в прошлом время.

Прежде всего, почему нервная клетка регистрирует одни события, а не другие? Выражаясь точнее, если отсутствует нормативное или эстетическое воздействие, то каким образом привычка может сохранить установленный порядок и форму? В сущности, это все тот же спор. Сторонники длительности не упускают случая умножить и продолжить действия во времени. Они хотят воспользоваться одновременно непрерывностью мало-помалу разворачивающегося действия и прерывностью действия, которое осталось бы скрытым и ожидало бы для своего возрождения благоприятного мгновения в ходе развертывания длительности. По их мнению, привычка укрепляется как в непрерывности своего действия, так и в повторении. Сторонники дискретного времени, скорее, изумляются новизне плодотворных мгновений, передающей привычке свою гибкость и эффективность. Именно агрессивным воздействием привычки они хотели бы объяснить ее функцию и устойчивость, подобно тому как взмах смычка определяет следующий за ним звук. Привычка может использовать энергию только в том случае, если эта энергия излучается дозами, следуя определенному ритму. Может быть, именно в этом смысле нужно интерпретировать рупнелевскую формулировку: «Энергия — это всего лишь много вмещающая в себя память»¹. Она может быть использована только памятью, она — память ритма.

Для нас же привычка — это всегда действие, восстановленное в своей новизне. Последствия и развитие этого действия подчинены вторичным привычкам, без сомнения, менее богатым по содержанию, но также растрачивающим свою собственную энергию, оставаясь во власти первичных и доминирующих над ними действий. Уже С. Батлер заметил, что память отмечена двумя силами противоположного характера: «силой новизны и силой рутины, случайностями и объектами, которые нам более всего или менее всего привычны»². По нашему мнению, в отношении этих двух сил бытие реагирует скорее синтетически, чем диалектически, и мы без затруднений определим привычку как рутинную ассимиляцию новизны. Но вместе с этим понятием рутины мы не вводим понятие механизма низшего уровня, что навлекло бы на нас обвинение в порочном круге. Нет, здесь вступает в силу вопрос об относительности точек зрения, и как только мы переносим анализ в область рутины, мы замечаем, что она пользуется, на тех же правах, что и самые

¹ Siloë. P. 10.

² Butler S. La vie et l'habitude. P. 149.

активные интеллектуальные привычки, импульсом, предоставленным ей радикальной новизной мгновений. Исследуйте игру иерархизированных привычек. Вы увидите, что способность может оставаться способностью только в том случае, если она стремится превзойти себя, если она является ступенькой на пути прогресса. Если пианист не хочет сегодня играть лучше, чем вчера, то он обрекает себя на потерю техники исполнения. Если он относится к своему делу не творчески, его пальцы скоро утратят навык бегать по клавиатуре. Поистине душа управляет рукой. Поэтому нужно схватить навык — привычку — на его взлете, чтобы понять его в его сущности. Таким образом, благодаря своему прогрессу, успеху привычка является синтезом новизны и рутины, и этот синтез находит свою реализацию в плодотворных мгновениях¹.

Отсюда понятно, что великие акты творения, например, творение живого существа, требуют в своем начале в каком-то смысле свежей материи, способной воспринять новизну с верой. Как сказал Батлер: «Что касается желания объяснить, каким образом мельчайшая частица материи может проникнуться такой верой, что ее нужно рассматривать как начало *Жизни*, или желания определить, в чем состоит эта вера, то оба эти желания оказываются совершенно не выполнимыми, и единственное, что можно сказать, это то, что эта вера является частью самой сущности всех вещей и что она не основывается ни на чем»². Она — *все*, сказали бы мы, потому что она разворачивается на самом уровне синтеза мгновений. Но субстанциально она — *ничто*, поскольку претендует на выход за пределы реальности мгновения. Здесь Вера — это ожидание и новизна. Нет ничего менее традиционного, чем вера в жизнь. Открытое жизни существо в своем опьянении новизной склонно принимать настоящее как обещание будущего. Великая сила — наивность. Рупнель как раз и подчеркивал то состояние сосредоточения, в котором находятся зародыши, из которых разовьется жизнь. Он понял всю глубину свободы, утверждаемой абсолютным началом. Зародыш — это жизнь, которая в каких-то отношениях имитирует, возобновляет, но которая действительно оказывается способной к возобновлению лишь в избытке возникновения. Возникать — это его прямая функция. «*Зародыш* несет в себе не что иное, как начало клеточного воспроизведения»³. Другими словами, *зародыш — это возникновение навыка жить*. Если мы читаем непрерывность в размножении вида, то это потому, что наше прочтение является грубым. Мы принимаем индивидов за свидетелей эволюции, в то время как они являются ее носителями. Рупнель был прав, когда отбрасывал сколько-нибудь материалистические принципы, обосновывающие формальную непрерывность живых существ. «Могло бы

¹ См.: Butler S. La vie et l'habitude. P. 150, 151.

² Ibid.. P. 128.

³ Siloë. P. 33.

показаться, что мы рассуждаем так, как если бы *зародыши* не представляли собой дискретных элементов. Мы наделили гамету наследием прежних лет, как если бы она там присутствовала. Но мы утверждаем раз и навсегда, что теория репрезентативных частиц не имеет ничего общего с настоящей теорией. Нет никакой необходимости вводить в гамету элементы, которые были бы законными константами прошлого и вечными действующими лицами становления. Чтобы играть роль, которую мы ей отводим, гамета не нуждается ни в *мицелиях* Негели, ни в гемулах Дарвина, ни в пангенах де Рие, ни в зародышевой *плазме* Вайсмана. Ей достаточно самой себя, своей актуальной субстанции, своих действительных свойств и своего часа. Она живет и умирает во всей своей целостности в настоящем. Наследственность, которая ей свойственна и которую она принимает в себя, она получает лишь от наличного бытия. Именно бытие пестует ее со страстной заботливостью, как если бы пламя любви, в котором она была рождена, лишило ее всех ее функциональных обязанностей, восстановило в первоначальной мощи и вернуло к первоначальной бедности»¹.

В сущности, объяснять следует скорее дискретность рождения, чем непрерывность жизни. Именно здесь можно постигнуть меру истинной мощи бытия. Эта мощь, как мы увидим, есть возвращение к свободе возможного, к этим многочисленным резонансам, рожденным одиночеством бытия.

Но этот момент покажется, может быть, более ясным, когда, используя темы дискретного времени, мы развернем свою метафизическую теорию привычки.

II

Для большей ясности сформулируем свой тезис, противопоставляя его реалистическим утверждениям.

Обычно говорят, что привычка *вписана в бытие*. Мы считаем, что лучше было бы сказать, употребляя язык геометров, *вневписана в бытие*.

Сначала индивид в меру своей сложности соответствует одновременности мгновенных действий. Он ориентируется в мире лишь в той мере, в какой возобновляются эти одновременные действия. По-видимому, это можно выразить достаточно хорошо, если сказать, что индивид как сумма своих качеств и своего становления соответствует гармонии временных ритмов. Действительно, именно благодаря ритму можно лучше всего понять эту непрерывность дискретного, которую нам теперь нужно ввести, чтобы увязать высшие точки бытия и обрисовать его единство. Ритм пронизывает тишину, как бытие пронизывает временную пустоту, разделяющую мгновения. Бытие продолжается благодаря привычке по-

¹ Siloë. P. 38.

добно тому, как время длится благодаря упорядоченной пустоте не имеющих длительности мгновений. И именно в этом смысле мы понимаем тезис Рупнеля: «Индивид — это выражение не постоянной причины, а последовательного сочетания непрекращающихся воспоминаний, закреплённых материей, и связывание которых само по себе — это только привычка, накладываемая на все другие. Человек — это уже не что иное, как странное место, где хранятся воспоминания, и можно было бы сказать, что постоянство, которым, по его мнению, он наделен, — это всего лишь демонстрация привычки самому себе»¹.

В сущности внутренняя связность человеческого существа состоит не в том, что некоторые качества и становление присущи материи. Эта связность совершенно гармонична и легка. Она хрупка и свободна как симфония. Определённая привычка — это четко выдерживаемый ритм, в рамках которого все действия повторяются, распределяя достаточно точно ценность новизны, не теряя, однако, доминирующей способности обнаруживать в себе что-то новое. Растворение новизны порой достигает такой степени, что привычка иногда может сойти за бессознательное. Кажется, что сознание, столь интенсивное в своей первой попытке, теряет свою силу, распадаясь на многочисленные повторения. Но, экономя себя, новизна организуется. Она изобретает во времени, вместо того чтобы изобретать в пространстве. Жизнь обретает формальный порядок во временном регулировании, орган создается функцией. И чтобы органы были сложными по своей структуре, вполне достаточно, чтобы функции сохраняли свою активность и частоту действия. Все сходится на том, чтобы использовать растущее количество мгновений, которые нам дарит Время. Атом, который, видимо, использует больше всего этих мгновений, обретает такие прочные, такие устойчивые, регулярные привычки, что мы, в конце концов, начинаем принимать их за свойства. Таким образом, свойства, возникающие благодаря хорошо использованному времени, благодаря правильно организованным мгновениям, мы начинаем принимать за атрибуты субстанции. Так что пусть никого не удивляют содержащиеся в «Силое» формулировки, которые могут показаться непонятными тому, кто испытывает колебания перед распространением на материю данных, получаемых при изучении нашей сознательной жизни: «Все сотворенное минувшим временем целиком сохраняется в мощи и неподвижности элементов и везде утверждается доказательствами, которые наполняют тишину и образуют внимание вещей»². Ведь для нас, как и для Рупнеля, именно вещи в наибольшей степени внимают *Бытию*, и именно их способность схватывать каждое мгновение времени определяет их постоянство.

¹ Siloë. P. 36.

² Ibid. P. 101.

Материя, таким образом, — это *привычка быть*, осуществленная самым единообразным способом, поскольку она формируется на самом уровне последовательности мгновений.

Но вернемся к отправной точке психологической привычки, поскольку именно здесь лежит источник нашего познания. Раз уж нам дано, что привычки-ритмы, составляющие жизнь разума, как и жизнь материи, развертываются в многочисленных и различных по своей природе регистрах, то у нас складывается впечатление, что всегда можно обнаружить за какой-либо эфемерной привычкой привычку более прочную. Таким образом, для характеристики индивида существует иерархия привычек. Мы легко склонились бы к тому, чтобы постулировать фундаментальную привычку. Она соответствовала бы этой простой привычке быть, наиболее целостной, наиболее однообразной, и освящала бы единство и самоидентичность индивидуума. Постигнутая сознанием, она стала бы, например, чувством длительности. Но мы считаем, что нужно сохранить за интуицией, к которой приводит нас Рупнель, все возможности интерпретации. Нам же не кажется, что индивид может быть определен так же четко, как это делается в схоластической философии. Мы не должны говорить ни о единстве, ни о самоидентичности «Я» вне синтеза, осуществленного *мгновением*. Проблемы современной физики даже склоняют нас к мысли о том, что опасно также говорить о единстве и самоидентичности отдельно взятого атома. Индивид, на каком бы уровне мы его ни взяли — на уровне материи, жизни или мысли, — представляет собой в достаточной степени варьируемую сумму неучитываемых привычек. Поскольку не все привычки, которые, будучи познаны, охарактеризовали бы человека, используют одновременно все могущие актуализировать их мгновения, постольку единство человека, по-видимому, всегда сопряжено со случайностью. В сущности, индивид — не что иное, как сумма случайных проявлений: и даже более того, сама эта сумма случайна. Точно так же самоидентичность живого существа никогда в полной мере не может быть реализована, она терпит ущерб, поскольку богатство привычек не может быть управляемо с достаточным вниманием. Глобальная идентичность в таком случае является результатом более или менее точных повторений, более или менее детальных отражений. Без сомнения, индивид старается копировать сегодняшний день по мерке вчерашнего. Впрочем, это копирование поддерживается динамикой ритмов, но эти ритмы не все находятся на одной и той же точке своего развития, и именно поэтому самое устойчивое из духовных постоянств, взыскуемая подлинность, подтвержденная в характере, вырождается в сходство. Жизнь переносит наш образ от зеркал к зеркалам. Мы оказываемся в таком случае отражениями отражений, и наше мужество складывается из воспоминания о нашем решении. Но какими бы твердыми мы ни

были, мы никогда не сохраняем себя полностью, потому что мы никогда вполне не осознаем свое бытие.

Могут, впрочем, возникнуть колебания относительно того направления, в котором нужно прочитывать иерархию. Где таится истинная сила, — в приказе или в подчинении? Именно поэтому мы, в конце концов, начинаем сопротивляться искушению искать доминирующие привычки среди привычек наиболее бессознательных. Напротив, концепция индивида как интегральной суммы ритмов, вполне возможно, поддается интерпретации, которая становится все менее и менее субстанциалистской, все более и более отдаленной от материи, все более близкой к области мысли. Перенесем проблему в сферу языка музыки. Что направляет гармонию, что в самом деле дает ей движение? Мелодия или аккомпанемент? Может быть, ее ведет самая мелодичная партия? Оставим в стороне метафоры и выразим все в одном слове: именно мысль управляет бытием. Именно с помощью мысли, смутной или ясной, благодаря тому, что было понято, и особенно благодаря тому, чего хотели, в единстве невинности и действия передают свою наследственность живые существа. Таким образом, любое индивидуальное и сложное существо обретает свою длительность в той мере, в какой у него формируется сознание, в той мере, в какой его воля гармонирует с подчиненными ей силами и находит ту схему экономного расхода энергии, какой является привычка. Наши артерии имеют возраст наших привычек.

Именно через эту брешь привносится финалистский аспект, обогащающий понятие привычки. Рупнель давал место финальности, только приняв самые тщательные предосторожности. Очевидно, было бы ненормально признавать за будущим силу реального побуждения в рамках тезиса, отрицающего за прошлым реальную силу причинности.

Но если мы захотим подойти вплотную к первичной интуиции Рупнеля и вслед за ним рассмотреть временные условия в том же плане, что и пространственные — в то время как большинство философов совершенно необоснованно оставляют за пространством преимущественное право на объяснение, — то мы увидим, что наши проблемы предстанут в более благоприятном свете. Так обстоит дело, если речь идет о финализме. Действительно, вызывает удивление, что в мире материи *любое, обладающее преимущественным правом, направление становится, в конечном счете, преимущественным правом распространения*. Отсюда, в соответствии со своей гипотезой, мы могли бы сделать следующее заключение: если какое-либо явление распространяется с бóльшей скоростью по определенной оси кристалла, то это происходит только потому, что именно в этом, а не в каком-либо другом направлении используется наибольшее количество мгновений. Точно так же, если жизнь принимает мгновения, подчиняясь определенному ритму, то

она возрастает с большей скоростью в конкретном направлении. Она предстает как линейная последовательность клеток, так как она — итог распространения гомогенной силы рождения. Волокна — это материализованные привычки. Они созданы из избранных, объединенных ритмом мгновений. Если мы встанем перед фактом безграничного богатства выбора, который нам предлагают отдельные мгновения, организованные в узлы привычками, то мы увидим, что можно будет говорить о *хронотропизмах*, соответствующих различным ритмам, конституирующим живое существо.

Именно таким образом мы интерпретируем в рупнелевской гипотезе множественность длительностей, признанную Бергсоном. Бергсон делает из своей точки зрения метафору, когда говорит о ритме и пишет: «В действительности нет единого ритма длительности: можно представить себе много различных ритмов, более медленных или более быстрых, которые измеряли бы степень напряжения или ослабления тех или иных сознаний и тем самым определяли бы соответствующее им место в ряду существ»¹. Мы утверждаем то же самое, но более непосредственным языком, непосредственно отражая, как мы думаем, реальность. Мы в самом деле признаем за мгновением реальность, и именно группа мгновений естественным образом формирует для нас ритм времени. Поскольку, как считает Бергсон, мгновение — не более чем абстракция, метафорические ритмы нужно выстраивать с помощью интервалов «неодинаковой эластичности». Столь справедливо утверждаемая множественность длительностей не может быть, однако, объяснена этим тезисом эластичности времени. Повторим еще раз: именно на наше сознание возложена задача натягивать на канву мгновений ткань, в достаточной мере упорядоченную, чтобы создать впечатление одновременно и непрерывности бытия, и скорости становления. Как мы это покажем в дальнейшем, только устремляя свое сознание к более или менее рациональной цели, мы поистине обретаем фундаментальную временную связность, соответствующую для нас простой привычке быть.

Эта внезапно возникшая возможность выбора творческих мгновений и эта свобода связывания их в отчетливые ритмы оказываются двумя доводами, помогающими нам понять наложение становлений различных живущих на земле видов. Людей с давних пор приводил в изумление тот факт, что различные виды животных в такой же степени согласованы исторически, как и функционально. Порядок преемственности видов определяет порядок софукционирующих органов у конкретного индивида. Естественная наука — это, по нашему мнению, история, или описание: время — это схема, которая ее мобилизует, финалистская координация, схема, которая наиболее ясно их описывает. Другими сло-

¹ Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. М., 1992. С. 291.

вами, координация и целенаправленность функций в одном конкретном индивиде — два взаимообратных проявления одного и того же факта. Порядок становления есть непосредственно становление порядка. То, что координируется в определенном биологическом виде, соподчинено во времени и *vice versa*. Привычка — это определенный порядок мгновений, избранный на основе совокупности каких-то мгновений времени. Она ведет свою мелодию на определенной высоте и с определенным тембром. Именно пучок привычек позволяет нам продолжать жить в многообразности наших свойств, порождая в нас впечатление, что мы уже прожили какое-то время, тогда как можем обнаружить в себе, как субстанциальный корень, лишь ту реальность, которую мы отводим настоящему мгновению. Точно так же, именно потому, что привычка — это перспектива действий, мы полагаем свои цели и свершения в предстоящем нам будущем.

Это исходящее от привычки побуждение следовать ритму упорядоченных действий является, в сущности, требованием едва ли не рациональной и эстетической природы. Так что не столько сила, сколько доводы разума принуждают нас упорствовать в бытии. И именно эта рациональная и эстетическая связность высших ритмов мысли образует краеугольный камень бытия.

Благодаря этому идеальному единству часто оказывающаяся горькой философия Рупнеля проникается тем рациональным оптимизмом — осторожным и мужественным, — который увлекает книгу к рассмотрению моральных проблем. Таким образом, мы оказываемся перед необходимостью рассмотреть в следующей главе идею прогресса в ее соотношении с тезисом дискретного времени.

Идея прогресса и интуиция дискретного времени

Если бы существо, которое я люблю больше всего на свете, спросило меня, какой выбор ему следует сделать и какое убежище, какое укрытие самое надежное, недоступное и уютное, я бы посоветовал ему найти судьбу свою в убежище совершенствующейся души.

Морис Метерлинк

I

В тезисе Рупнеля о привычке продолжает оставаться одна трудность, которую мы хотели бы прояснить. Именно это усилие прояснить естественно приведет нас к выделению метафизики прогресса в связи с интуицией «Силое».

Трудность эта заключается в следующем: чтобы проникнуть в смысл *идеи привычки*, нужно соединить два на первый взгляд противоречащих друг другу понятия: *повторение* и *начало*. Эта трудность устраняется, если мы примем во внимание то, что всякая конкретная привычка зависит от той ясной и осознанной общей привычки, которой является воля. Таким образом, мы достаточно произвольно определили бы привычку в широком смысле следующей формулировкой, которая примиряет, соединяет эти две противоположности, поспешно противопоставленные друг другу критикой: привычка есть желание, воля *начать повторять* самого себя.

Если мы действительно правильно понимаем теорию Рупнеля, то в соответствии с ней не следует принимать привычку за механизм, лишенный всякого новаторского действия. Определять привычку как пассивную силу было бы противоречием в понятиях. Характеризующее привычку повторение — это повторение, которое, обучаясь, одновременно создает некоторую конструкцию.

Бытием, впрочем, управляют не столько необходимые для существования обстоятельства, сколько условия, достаточные для того, чтобы продвигаться вперед. Чтобы создать, породить бытие, необходима правильно определенная мера новизны. Верно говорит Батлер: «Введение новых элементов в наш способ действовать дает нам преимущества: новое соединяется со старым, и это помогает нам переносить монотонность наших действий. Но если новое оказывается слишком чуждым, соединение старого с новым не происходит, ведь Природа, по-видимому, одинаково не любит как слишком больших отклонений от нашей обычной, привычной деятельности, так и отсутствия всякого отклонения»¹.

¹ Butler S. La vie et l'habitude. P. 159.

Именно так привычка становится прогрессом. Отсюда необходимость желать прогресса, чтобы привычка сохраняла свою эффективность. При всех повторениях именно это стремление к прогрессу придает настоящую значимость исходному мгновению, с которого начинается привычка.

Без сомнения, идея *вечного возвращения* представлена у Рупнеля, но он быстро понял, что эта плодотворная и верная идея не может носить абсолютный характер. Возрождаясь, мы усиливаем жизнь. «Ведь мы возрождаемся не зря! ...Возобновление вовсе не состоит из вечного «всегда», никогда не тождественного самому себе! ...Наша умственная деятельность, наше мышление возобновляются согласно ритуалу все более укрепляющихся привычек и дополняются беспрестанно увеличивающимся постоянством физического воздействия! Если наши ошибки отягощают свои зловещие контуры, уточняют и ухудшают свои формы и результаты, ...то наши полезные и благотворные действия также оставляют более твердые отпечатки вечных шагов. С каждым возобновлением действие обогащается новой твердостью и в результате мало-помалу проступает неожиданное изобилие. Не будем утверждать, что действие непрерывно: оно беспрестанно разрастается под влиянием уточнения своих истоков и результатов. Мы проживаем каждую новую жизнь как преходящее творение, но жизнь передает жизни отпечатки всего нового, что она обрела. Становясь все более жестким, действие возвращается к своим намерениям и своим последствиям и дополняет там то, что никогда не заканчивается. И щедрые дары возрастают в наших творениях и множатся в нас! Узнал ли бы кто-нибудь из тех, кто видел, как во времена прежних миров, подобно покорной и мягкой глине, мы влачили на земле свое примитивное существование, узнал ли бы он нас в нашем мощном дыхании сегодняшних дней? Мы ведем свой путь издалека, со своей теплой кровью и вот у нас уже возносящаяся на крыльях Душа и в Грозе рождается наша Мысль!»¹. Такая долгая судьба показывает, что, вечно припадая к источникам бытия, мы вновь обретаем мужество обновленного порыва. Тезис Рупнеля — это, скорее, учение о *вечном повторении*, чем о вечном возвращении. Он представляет протяженность мужества в дискретности попыток, протяженность идеала вопреки дробности фактов. Всякий раз, когда Бергсон говорит² о продолжающейся непрерывности (непрерывности нашей внутренней жизни, непрерывности добровольного движения), мы можем считать, что речь идет о самосборке дискретной формы. Всякое действенное продолжение есть присоединение чего-либо, всякая идентичность — сходство. Мы узнаем себя в своем характере, ведь мы подражаем самим

¹ Siloë. P. 186.

² См.: Бергсон А. Длительность и одновременность. Пг., 1923.

себе, так что — это личность, привычка к собственному имени. И как раз потому, что мы держимся за свое имя и за свое достоинство — это благородство бедняка, — мы можем перенести на будущее единство души. Впрочем, копии, которые мы без конца снимаем, должны совершенствоваться, иначе неиспользуемая, бесполезная модель тускнеет и душа, оказывающаяся лишь эстетическим упорством, распадается.

Для монады рождение и возрождение, начало и повторение — всегда одно и то же действие. Но не все случаи одинаковы, не все повторения происходят одновременно и не все мгновения используются и связываются одними и теми же ритмами. Так как случаи — это только тени условий, вся сила остается внутри мгновений, возрождающих бытие и возобновляющих начатое дело. В этих повторениях проявляется сущностная новизна, в которой выражается свобода, и именно таким образом привычка, благодаря обновлению дискретного времени, может стать прогрессом в полном смысле этого термина.

Таким образом, теория привычки согласуется у Рупнеля с отрицанием физического и материального действия прошлого. Прошрое, конечно, может проявлять упорство, но, думается, только как истина, как рациональная ценность, как совокупность гармонических побуждений к прогрессу. Это прошлое является, если угодно, легко актуализирующейся областью, но оно актуализируется только в той мере, в какой оно было удачей. Прогресс, таким образом, обеспечивается постоянством логических и эстетических условий.

Эта философия жизни историка проясняется признанием бесполезности истории в себе, истории как суммы фактов. Конечно, существуют исторические силы, могущие вернуться к жизни, но для этого они должны воспринять синтез мгновения, «мощь краткости», мы бы сказали, динамику ритмов. Рупнель, естественно, не разграничивает философию истории и философию жизни. Здесь тоже надо всем доминирует настоящее; по поводу происхождения видов, он пишет: «Установленные типы утверждаются в зависимости не от их исторической роли, а от их роли в настоящем. Эмбриональные формы могут только отдаленно напоминать специфические формы, адаптированные к прежним условиям исторической жизни. Адаптация, создавшая эти формы, не связана с настоящим. Это, если угодно, адаптация, используемая не по назначению, добыча, которой завладевает похититель, ибо это формы прошлых типов на службе других. Их активная взаимозависимость заменяет упраздненную зависимость. Они имеют значение в той мере, в какой они называются»¹. Мы, таким образом, всегда имеем преимущество присутствующей гармонии над гармонией предустановленной, которая, по интуиции Лейбница, обременила бы прошлое тяжестью судьбы.

¹ Siloë. P. 55.

В конечном счете, именно условия прогресса являются самыми основательными и самыми последовательными причинами, обогащающими бытие, и Рупнель резюмирует свою точку зрения в виде утверждения, которое имеет тем больше смысла, что оно фигурирует в части книги, посвященной анализу чисто биологических положений: «Ассимиляция прогрессировала в той же мере, в какой прогрессировало воспроизводство»¹. Что упорствует, то всегда и регенерирует.

II

Естественно, Рупнель чувствовал все то, в чем привычка, взятая в своем психологическом аспекте, помогает прогрессу. «Идея прогресса, — справедливо пишет он, — логически связана с идеей возобновления и повторения. Привычка уже сама по себе имеет значение прогресса: действие, которое возобновляется вследствие приобретенной привычки, навыка, возобновляется быстрее и точнее. Движения, которые осуществляют это действие, теряют свой излишний размах, свою бесполезную сложность, они упрощаются и сокращаются. Паразитирующие движения исчезают. Действие сводит расход к строго необходимому, к достаточной энергии, к минимальному времени. В то время как улучшается и уточняется эта динамика, усвершенствуются произведение и результат»².

Все эти замечания общеизвестны, и Рупнель не настаивает на них, но добавляет, что их приложение к теории мгновенности бытия предполагает известные трудности. По сути, трудность обеспечить прогресс по сравнению с прошлым, неэффективность которого мы доказали, та же, что и трудность, с которой мы сталкивались, когда пытались фиксировать в том же самом прошлом корни привычки. Надо, следовательно, непрерывно возвращаться к одному и тому же пункту и бороться против ложной ясности в отношении действительности упраздненного прошлого, поскольку эта действительность — постулат наших противников. Позиция Рупнеля очень откровенна. Постулируя эту действительность, говорит он, «мы всегда оказываемся во власти постоянной иллюзии, которая заставляет нас верить в реальность объективного времени и принимать следствия этого. В жизни человека два мгновения, следующих одно за другим, независимы друг от друга, что соответствует независимости двух составляющих их молекулярных групп. Эта независимость, неизвестная нам, когда речь идет о двух следующих одна за другой ситуациях, утверждается для нас, когда мы рассматриваем явления, которые непосредственно не следуют друг за другом. Но тогда мы относим то безразличие, которое разделяет эти явления, на счет раздвигающей их длительности. В действительности, лишь когда мы начинаем призна-

¹ Siloë. P. 74.

² Ibid. P. 157.

вать за длительностью эту рассеивающую и распыляющую энергию, это свойство разделения, лишь тогда мы начинаем справедливо оценивать негативную природу длительности и ее качеств небытия. Принимается ли она в сильной или слабой дозе, длительность — это всегда только иллюзия. И сила ее небытия разделяет в равной мере и явления на первый взгляд менее всего последовательные, и менее всего современные.

«Между последовательными явлениями существуют, следовательно, отношения пассивности и индифферентности. Настоящая зависимость, как это мы показали, наблюдается там, где есть симметрия и гомологические ситуации. Именно по этим отношениям энергия организует свои действия. Подлинное нахождение точек соприкосновения между мгновениями было бы, следовательно, адаптировано, приспособлено к подлинному сближению ситуаций бытия. Если бы мы хотели во что бы то ни стало построить непрерывную длительность, то это было бы субъективной длительностью и мгновения-жизни соотносились бы здесь с гомологическими рядами». Еще один шаг и, отправляясь от этой гомологии и от этой симметрии сгруппированных мгновений, мы приходим к идее, что длительность, постигаемая всегда опосредованно, имеет силу только потому, что прогрессирует. Это «совершенствование, несомненно, слабое, но логически неопровержимое и достаточное, чтобы ввести дифференциацию мгновений и, как следствие, элемент длительности. Но мы замечаем, таким образом, что эта длительность есть не что иное, как выражение динамического прогресса. И тогда, раз уж мы все свели к динамизму, мы просто сказали бы, что непрерывная длительность, если она существует, является выражением прогресса»¹.

Теперь нам понятно, что школа совершенства может непосредственно прилагаться к группе мгновений, объединяемых активными хронотропизмами. По странной логике обратных отношений, именно потому, что существует *прогресс* в эстетическом, моральном или религиозном смысле, мы можем быть уверены в движении Времени. Мгновения различны, отчетливы, потому что плодотворны. Но они плодотворны не из-за актуализируемых воспоминаний, а из-за того, что сюда добавляется новизна времени, приспособленная к ритму прогресса.

Но это «уравнение» между чистой длительностью и прогрессом мы яснее всего поймем, рассматривая самые простые, или самые упрощенные, проблемы: именно так мы лучше поймем необходимость отнести на счет времени его основополагающее значение обновления. Время длится только обновляя и изобретая.

Чтобы упростить временные данные, Бергсон так же (как и Рупнель) исходит из мелодии. Но вместо подчеркивания того, что мелодия имеет смысл лишь благодаря разнообразию входящих в нее звуков, что один и

¹ Siloë. P. 158.

тот же звук имеет разную жизнь, он пытается, устраняя это разнообразие между звуками и даже внутри одного звука, показать, что в пределе мы достигаем единообразия. Иначе говоря, отвлекаясь от чувственной природы звука, мы обнаруживаем фундаментальное единообразие времени. По нашему мнению, по этому пути мы придем только к единообразию ничто. Если мы рассмотрим звук, единый, насколько это объективно возможно, то мы увидим, что этот единый звук субъективно не является единообразным. Невозможно сохранить синхронность между ритмом возбуждения и ритмом ощущения. При малейшем опыте мы признаем, что восприятие звука — не простое сложение, вибрации не могут играть ту же роль, потому что не занимают того же места. Доказательством тому служит то, что долгий звук, не претерпевающий никаких изменений, становится настоящей пыткой, как это очень тонко отметил Октав Мирбо. Такую же критику единообразного мы встретим во всех областях, поскольку чистое и простое повторение имеет одни и те же последствия и в органическом, и в неорганическом мире. Это слишком единообразное повторение является законом разрыва для слишком твердой материи, которая, в конце концов, разбивается однообразными ритмическими усилиями. Как можно тогда, следуя психологии звукового ощущения, говорить вместе с А. Бергсоном о «продолжении того, что предшествует в том, что следует», «о непрерываемом переходе, умножаемом без разнообразия» и о «последовательности без разделения», в то время как достаточно продолжить самый чистый звук, чтобы он изменил характер? Но, даже не учитывая звук, который из-за своего продолжения становится болью, и оставляя звуку его музыкальное значение, мы должны признать, что в меру своей длительности он обновляется и поет! Чем мы внимательнее к однообразному по видимости ощущению, тем больше разнообразия оно проявляет. Представить себе размышление, которое упростило бы данные чувств, значило бы стать жертвой абстракции. Ощущение есть разнообразие, и только память унифицирует. Разница между нами и Бергсоном, следовательно, — все та же разница в методе. Он берет время, наполненное событиями на самом уровне их осознания, затем мало-помалу устраняет эти события или их осознание. Он считает, что таким образом он доберется до времени без событий, достигнет осознания чистой длительности. Мы же, напротив, чувствуем время, только множа осознанные мгновения. Если наша лень ослабляет размышление, то без сомнения может еще оставаться достаточно мгновений, обогащенных жизнью чувств и плоти, чтобы у нас было еще более или менее смутное чувство того, что мы существуем в длительности. Но если мы захотим прояснить это чувство, то обнаружим такое прояснение только во множественности мыслей. Осознание времени — для нас всегда сознание использования *мгновений*, оно всегда активно, никогда не бывает пассивным, короче, осознание нашей длительности есть осознание *прогресса* нашего глубинного, сокровенного бытия, неза-

висимо от того, является ли этот прогресс действительным, поддельным или просто иллюзорным. Комплекс, организованный таким образом в некое прогрессивное развитие, является, следовательно, более ясным и простым, а совершенно обновленный ритм — более связным, чем простое и чистое повторение. Более того, если затем с помощью замысловатой конструкции мы в своем размышлении приходим к единообразию, то нам это представляется как еще одна победа, так как мы обнаруживаем это единообразие в упорядочении творческих мгновений, в одной из тех мыслей, плодотворных и обобщающих, которым подчиняются тысячи других мыслей. Длительность есть, следовательно, богатство, ее невозможно найти с помощью абстракции. Мы конструируем ее ткань, располагая рядом не соприкасающиеся друг с другом конкретные мгновения, обогащенные осознанной и измеряемой новизной. Связность длительности — это координация метода обогащения. О чистом и простом единообразии можно говорить, только если речь идет о мире абстракций, об описании небытия. До предела нужно идти не в отношении простоты, а в отношении богатства. Единственная, единообразная, реальная длительность — это, по нашему мнению, длительность единообразно-различная, длительность прогрессирующая.

III

Если бы нас попросили здесь дать теории времени Рупнеля какое-нибудь название с точки зрения традиционной философии, то мы бы сказали, что она соответствует одному из самых четких вариантов феноменализма. Неверно было бы утверждать, что в качестве субстанции для Рупнеля имеет значение только время, так как в «Силое» время всегда берется сразу и как субстанция, и как атрибут. Таким образом, эта любопытная троица без субстанции объясняется тем, что *длительность, привычка и прогресс* находятся в процессе одинакового обмена следствиями. Стоит только понять это уравнение из трех фундаментальных для становления явлений, чтобы отдать себе отчет в том, что выдвигать здесь обвинение в порочном круге было бы несправедливо. Конечно, если бы мы исходили из общепринятых интуитивных представлений, нам бы с легкостью возразили, что длительность не может объяснить прогресс, поскольку прогресс для своего развития требует длительности, а привычка не может актуализировать прошлое, поскольку бытие не имеет возможности сохранить прошлое в состоянии бездействия. Но дискурсивный порядок несколько не опровергает интуитивного единства, которое все более проясняется по мере размышления над «Силое». В действительности речь идет не о классификации реальностей, а о понимании явлений в процессе их перестраивания множеством способов. Реальность только одна: мгновение. Длительность, привычка и прогресс — это лишь сочетания мгновений, это самые простые из проявлений времени. Ни одно из этих временных

явлений не имеет онтологического преимущества. Мы, следовательно, свободны прочитывать отношение между ними в двух направлениях, двигаться в двух направлениях по соединяющему их кругу.

Метафизический синтез прогресса и длительности приводит Рупнеля в конце его книги к обеспечению Совершенства, вписывая его в само сердце Божественного, расточающего на нас Время. Душа у Рупнеля долго пребывает в ожидании. Но кажется, что даже само это ожидание Рупнель превращает в познание. В формулировке, поражающей интеллектуальным смирением, он указывает на то, что трансцендентность Бога накладывается на имманентность нашего желания: «Когда мы постигаем, если не причину, объясняющую непознаваемое, то по крайней мере форму, его скрывающую, оно, непознаваемое, не находится больше вне нашей досягаемости»¹. Наши желания, надежды и наша любовь будут, следовательно, описывать верховное Существо снаружи... Свет переходит, таким образом, от разума к сердцу: «Любовь! Какое другое слово могло бы дать словесную оболочку, связывающую нашу духовность с глубокой гармонией, составляющей природу вещей, с великим и торжественным ритмом, организующим всю Вселенную?»². Да, чтобы мгновения сложились в длительность, чтобы длительность породила прогресс, мы должны на самом дне Времени начертать слово «Любовь». Читая эти полные любви страницы, мы чувствуем, как поэт идет к глубинному и таинственному источнику своей собственной Силое...

Так пусть же каждый следует своей дорогой. Раз уж мы позволяем себе брать из книги то, что могло бы действительно помочь нашему разуму, мы должны указать, что рациональный характер Любви мы, со своей стороны, находим скорее благодаря усилию, чем следуя своей мечте.

По нашему мнению, глубинные пути прогресса — это пути логики и общих законов. В один прекрасный день мы замечаем, что великие воспоминания души, имеющие смысл и глубину, становятся *рациональными*. Мы можем долго оплакивать только то бытие, которое рационально оплакивать. Тогда именно стоицистский разум утешает сердце, не требуя от него забвения. В самой любви особенное всегда мало, оно остается далеким от нормы и изолированным: оно не может влиться в правильный ритм, образующий привычку чувства. Воспоминания о любви можно обставить какими угодно частными подробностями: изгородями боярышника, дверьми, увитыми цветами, осенним вечером и майским утром. Искреннее сердце пребудет всегда одним и тем же. Сцена может меняться, но актер остается одним и тем же. Радость любить в своей сущностной новизне может ошеломить и очаровать. Но, проживая ее в глубине, мы видим ее в простоте. Пути грусти не

¹ Siloë. P. 172.

² Ibid. P. 162.

менее упорядочены. Когда любовь теряет свою тайну, теряя будущее, когда судьба, грубо закрывая книгу, обрывает чтение, тогда в вариациях сожаления мы узнаем в воспоминании такую светлую, такую простую, известную всем тему человеческого страдания. У двери гробницы еще Гюйо говорил в стихах философа:

Самое сладкое счастье — то, на которое надеешься.

Ответим ему, вызывая в памяти

Самое чистое счастье — то, которое мы потеряли.

Конечно, наше мнение — это мнение философа, весь опыт романистов против него. Но мы не можем отделаться от мысли, что богатство характеров, часто странных, причудливых, погружает роман в атмосферу наивного и упрощенного реализма, который, в конечном счете, есть лишь примитивная форма психологии. И наоборот, с нашей точки зрения, страсть тем более разнообразна в своих последствиях, чем она более проста и логична в своих принципах. Фантазия никогда не бывает достаточно длительной, чтобы сконцентрировать все возможности наделенного чувством существа. Она — не что иное, как возможность, самое большее — попытка, запыхавшийся ритм. И наоборот, глубокая любовь — это координация всех возможностей человека, ведь она существенным образом обращена к человеку, она — идеал временной гармонии, где настоящее непрерывно занято тем, что готовит будущее. Это одновременно длительность, привычка и прогресс.

Чтобы сделать сердце более сильным, нужно дополнить страсть нравственностью, нужно найти общие основания для любви. Именно тогда становится понятным метафизическое значение утверждений, направленных на поиски в симпатии, заботе самой силы координации во времени. Время продолжается и длится в нас именно потому, что мы любим и страдаем. За полвека до того, как были сказаны слова, ставшие знаменитыми сегодня, Гюйо уже признал, «что память и симпатия имеют в сущности одно и то же происхождение»¹. Он показал, что Время существенным образом носит эмоциональный характер: «Идея прошлого и будущего, — писал он, высказывая очень глубокую мысль, — это не только необходимое условие всякого нравственного страдания, она, с некоторой точки зрения есть его принцип»². Мы создаем свое время и свое пространство благодаря простой заботе о своем будущем и благодаря своему стремлению к экспансии. Так что наше существо в своем сердце и в своем рассудке отзывается на зов Вселенной и обращается к

¹ Guyau J.-M. La Genèse de l'idée du temps. P. 80.

² Ibid. P. 82.

Вечности. Рупнелю принадлежит фраза, которую мы восстанавливаем в ее первоначальной редакции: «В этом-то как раз и проявляется гений нашей души, жаждущей бесконечного пространства, предельной длительности, идеала; души, которую преследует идея Бесконечности и существование которой есть вечное стремление к чему-то большему, и природа которой есть только длительное мучение в попытке распространиться по всей Вселенной».

Таким образом, сам факт, что мы живем, что мы любим и страдаем, увлекает нас на пути универсального и постоянного. Если наша любовь иногда остается бессильной, то часто это происходит потому, что мы бываем жертвами реальности своей страсти. Мы связываем свою любовь со своим именем, тогда как она — всеобщая истина души. Мы не желаем связывать в упорядоченную и рациональную совокупность разнообразие своих желаний, тогда как они действенны, только если дополняют друг друга и связаны друг с другом. Если бы у нас хватало мудрости слушать в самих себе гармонию возможного, то мы бы признали, что тысячи ритмов мгновений приносят в нас настолько строго дополнительные реальности, что мы должны понять рациональный, в конечном счете, характер страданий и радостей, оказывающихся источником Бытия. Страдание всегда связано с искуплением, радость — с умственным усилием. Все раздваивается в нас, когда мы желаем овладеть всеми возможностями длительности: «Если вы любите, — говорит Метерлинк, — то не любовь эта составляет часть вашей судьбы: в глубине этой любви вы обнаружите осознание самих себя, и это осознание изменит вашу жизнь. Если вас предали, то имеет значение не предательство, имеет значение чувство прощения, которое это предательство зародило в вашей душе, и всеобщая, возвышенная и рефлексирующая природа этого прощения, направляющая ваше существование на мирную, ясную и спокойную стезю судьбы, на которой вы познаете себя лучше, чем если бы вам оставались верны. Но если благодаря предательству простота и доверие не стали больше, а любовь сильнее, то оно оказалось для вас бесполезным, и вы можете сказать себе, что ничего не произошло»¹. Как лучше выразить мысль, что из прошлого человек может сохранить только то, что служит его движению вперед, только то, что может войти в рациональную систему симпатии и любви. Длится только то, что имеет причины длиться. Длительность, таким образом, есть первое проявление закона *достаточного* основания для связи мгновений. Иначе говоря, в мире вселенских, мировых сил существует лишь принцип непрерывности: это постоянство рациональных условий, условий нравственного и эстетического успеха. Эти условия направляют как сердце, так и ум. Именно они определяют единство мгновений в прогрессивном развитии. Со-

¹ *Maeterlink M. Sagesse et destinée. P. 27.*

кровенная длительность всегда оказывается мудростью. Координируют мир не силы прошлого, а напряженная гармония, которую мир должен осуществить. Можно говорить о предустановленной гармонии, но не в отношении вещей; предустановленная гармония действует только в сфере разума. Вся мощь времени конденсируется в обновляющем, новаторском мгновении, когда с глаз спадает пелена, рядом с источником Силое, под прикосновением божественного искупителя, одним и тем же жестом дарящим нам радость и разум, и средство жить вечно, благодаря истине и доброте.

Заключение

Человек, преданный разуму, черпает силы в одиночестве. В самом себе он обретает средства для восстановления своих возможностей. В его распоряжении вечность истины без груза прошлого опыта. Совершенно верно сказал Жан Геено («Калибан говорит»): «Разум — это чужестранка, лишенная памяти и наследства, всегда желающая, чтобы все начиналось снова», ведь с помощью разума действительно можно все начать сначала. Неудача — это только отрицательный опыт, неудача всегда носит экспериментальный характер. В сфере разума достаточно сблизить две неясные темы, чтобы перед нами предстала ясность очевидности. Поэтому плохо понятое старое может породить плодотворное новое. Если существует вечное возвращение, которое поддерживает мир, то таким вечным возвращением оказывается разум.

Рупнелъ ищет пути искупления человека не здесь, не в сфере этой рациональной невинности. Средство, более непосредственно приспособленное к самим законам творения, он находит в Искусстве. На страницах, где он проникает в самую суть эстетической интуиции, он подводит нас к обновляющей поэтическую силу свежести души. «Именно Искусство освобождает нас от литературной и художественной рутины. Оно излечивает социальную усталость души и омолаживает притупившееся восприятие. Оно возвращает активный смысл и реалистическое представление утратившему жизненную силу выражению. Оно сообщает истинность ощущению и честность эмоциям. Оно учит нас пользоваться нашими чувствами и нашими душами, как если бы ничто еще не убило их силу и не уничтожило их ясновидение. Оно учит нас видеть и слышать Вселенную, как если бы она внезапно открылась нам только теперь. Оно открывает нам благодать пробуждающейся природы. Оно возвращает нам волшебные часы первозданного утра, овеваемого новыми творениями. Оно превращает нас, так сказать, в человека околдованного, слушающего, как рождаются голоса в Природе, присутствующего при явлении небосвода, в человека, перед которым Небо вздымается как неизвестное»¹.

¹ Siloë. P. 196.

Но, повторим, если Искусство, как и Разум, — это одиночество, то одиночество — это само Искусство. После страдания мы возвращаемся «к возвышенному одиночеству своего сердца.; тогда наша душа, разорвавшая свои позорные цепи, возвращается в свой забытый храм». И Рупнель продолжает: «Искусство — это подслушивание внутреннего голоса. Оно доносит до нас затаенный шепот. Оно — голос сверхъестественного сознания, заключенного в нас на недостижимой и вечной глубине. Оно приводит нас к первозданному местоположению нашего Бытия и в то необъятное Место, где мы находимся во всей Вселенной. Наша ничтожная малость обретает здесь свою универсальность и сообщает нам силу и власть. Торжествуя над всеми разрозненными темами, разобщающими Бытие и конституирующими Индивида, Искусство составляет смысл Гармонии, которая восстанавливает нас в нежном ритме Мира и возвращает нас призывающей к себе Бесконечности.

«Все в нас тогда становится причастным к абсолютному ритму, где разворачивается полное явление Мира. Все в нас тогда упорядочивается и выстраивается в высших направлениях, все высвечивается в самой потаенной ясности и прозрачности. Свет обретает свое значение вестника. Линии разворачивают благодать таинственной связи с бесконечными созвучиями. Звуки разворачивают свою мелодию во внутреннем пути, где поет вся Вселенная. Пылкая любовь, всеобщая симпатия устремляются к нашему сердцу и жаждут соединить нас с душой, трепещущей во всякой вещи.

«Вселенная, обретающая свою красоту, — это Вселенная, обретающая свой смысл, и уходящие в глубь прошлого образы, которые мы ей приписываем, суть отражения абсолютного лика, выплывающего из тайны»¹.

Корнем этого созерцательного искупления, как мы думаем, оказывается сила, которая позволяет нам в одном акте принять жизнь во всех ее глубинных противоречиях. Располагая абсолютное небытие с двух концов мгновения, Рупнель должен был приблизиться к такой интенсивности сознания, что всякий образ судьбы во вспышке внезапного света становился читаемым в самом акте духа. Глубокая причина меланхолии Рупнеля связана, возможно, с этой метафизической необходимостью: мы должны удерживать в одной мысли сожаление и надежду. Синтез противоположностей в сфере чувств — вот прожитое мгновение. Мы, впрочем, способны повернуть связанную с чувством ось времени и обратиться с надеждой к воспоминаниям, свежесть которых мы возвращаем в мечтах. И наоборот, в какой-то момент, например на склоне лет, мы уже ничего не ждем от будущего, потому что отдаем себе отчет в том, что больше не можем откладывать свои

¹ Siloë. P. 198.

чаяния на завтра. И это сожаление о том, что мы больше не можем надеяться, больше не можем слышать ритмы, побуждающие нас играть свою партию в симфонии становления, составляет горечь жизни. И тогда «сожаление с улыбкой» советует нам обратиться к Смерти и принять укачивающие, словно колыбельная песня, монотонные ритмы Материи и Природы.

Вот в эту метафизическую атмосферу нам и хотелось бы поместить «Силое»; именно в рамках этой личностной интерпретации мы предпочитаем перечитывать это странное произведение. Оно дает нам силу и печаль, так как преисполнено истины и мужества. В этом насыщенном горькой нежностью произведении веселье все время воспринимается как победа, доброта опережает осознание зла, так как осознание зла — это уже желание искупления. Оптимизм — это воля, тогда как пессимизм — ясное сознание. Удивительно преимущество погруженности во внутреннюю жизнь! Воистину сердце человеческое — самая большая сила, связывающая противоположные идеи. Читая «Силое», мы отдаем себе отчет в том, что наш собственный комментарий несет в себе целый набор противоречий, но чувство симпатии и расположения к этому произведению побуждает нас доверять тем урокам, которые мы извлекаем из собственных заблуждений.

Именно поэтому «Силое» — прекрасная книга с гуманистическим смыслом. Она не учит, она настраивает и вызывает образы. Как произведение, порожденное одиночеством, оно создано для одинокого читателя. Мы вновь обретаем книгу, как обретаем себя, возвращаясь домой. Если вы противоречите ей, она вам отвечает, если вы следуете за ней, она дает вам импульс к движению, и, едва закрыв книгу, вы снова хотите открыть ее. Едва она замолкает, как в душе того, кто ее понял, уже зарождается эхо.

Перевод выполнен по изданию: *Bachelard G. L'Intuition de l'Instant. Suivi de introd. à la poétique de Bachelard par J.Lescure. Paris. 1931..*

Право на грёзу

Le Droit de rêvier. Paris. 1970

Предисловие издателей

При жизни Гастон Башляр не предполагал, что настоящие произведения будут когда-либо напечатаны под одной обложкой. Нельзя сказать, что он непременно одобрил бы такое начинание, да и само расположение глав в этом издании могло бы ему не понравиться, как, впрочем, и заглавие, взятое нами из одной статьи, в которой автор предстает скорее не как философ, а как мечтатель, или, лучше сказать, мыслитель, дающий себе *право на грезу*.

Тем не менее, как нам представляется, все собранные здесь эссе объединяет единый и вполне ясный принцип — как сказал бы Жубер¹, они подобраны в единый букет. Говорит ли Башляр нам о Моне или о Шагале, о Бальзаке или об Элюаре, о скорлупке-раковине или об узелке на веревке, он всякий раз помещает себя на пересечение мечты и размышлений. Как мы убедимся в дальнейшем, он считал, что мир был сначала насыщенным еще прежде, прежде чем стать сложным, и что философию следует восстанавливать по детским рисункам.

¹ Жубер Жозеф (1754–1824) — французский писатель-романтик. — *Прим. перев.*

Часть первая
Искусство

Нимфеи, или Сюрпризы, которые преподносит нам летняя зоря

Нет ни Полипа, ни Хамелеона, которые могли бы
так часто менять свой цвет, как вода.

Жан Альбер Фабрициус

I

Нимфеи — летние цветы. Они символизируют приход к нам лета, которое теперь уже больше нам не изменит. Когда этот цветок появляется на воде, внимательный садовник начинает пересаживать апельсиновые деревья из оранжереи в открытый грунт. А если уже в сентябре кувшинка отцветает, то это примета предстоящей долгой и холодной зимы. Надо подниматься рано и работать быстро, чтобы так же, как Клод Моне, вдоволь запастись для себя водных красок и суметь пересказать этот краткий, но красноречивый разговор речных цветков.

Итак, вот ранним утром Клод выходит из дому. Быть может, направляясь к заливу, где цветут нимфеи, он размышляет о том, почему Малларме, этот великий Стефан, избрал символом своей Леды, подвергающейся любовным преследованиям, именно белую кувшинку? Ну, а может быть, он вызывает в памяти то место, в котором поэт представлял прекраснейший цветок, — «яйцом, снесенным благородной цаплей... яйцом, которое само растет, питаясь лишь от собственной свободы...» Да, уже весь отдавшись радости нанесения красок на холст, художник задает себе вопрос, играя с этой полевой «натурщицей» так же, как с натурщицами у себя в мастерской:

Не сосчитать кувшинок, что ночь снесла наседка

(Перевод И.Осиновской)

Он заранее улыбается от удивления, какое его ожидает. Он еще ускоряет шаг.

Как свежее яйцо, цветок в корзине белый.

(Перевод И.Осиновской)

И весь пруд чувствует запах этого свежего цветка, цветка юного, омолодившегося за ночь.

Когда приходит вечер, — Моне наблюдал это тысячу раз, — юный цветок исчезает на ночь, накрывшись сверху волной. Ну разве не говорят, что его цветоножка втягивает себя внутрь, как волна, уходя в самую

глубь илистого дна? Такое происходит на каждой заре, после доброго летнего ночного сна: цветок нимфеи, это огромная водяная мимоза, возрождается всякий раз заново, пробуждаясь вместе с утренним светом, всегда юная, чистая дочь воды и солнца.

Эта вновь обретаемая молодость, это верное следование ритму дня и ночи, эта точность фиксации момента восхода — все это сделало нимфею самым подходящим цветком для импрессионистов. Нимфея — это мгновение мира. Это утро для глаз. Это удивительный цветок летней утренней зари.

Конечно же, настанет и такой день, когда цветок станет настолько сильным, так раскроется, станет настолько уверенным в своей красоте, что больше не будет прятаться с наступлением темноты. Он прекрасен, точно белая грудь. Его белизна заимствует нечто от розы — это тон слегка розоватого соблазна, без которого и белый цвет не мог бы осознать собственной белизны. А разве не называют этот цветок «куделью Веныры»? Да не она ли была в той мифологической жизни, что предшествует реальной жизни всякой вещи, Гераклионой — могучей нимфой, умершей от ревности и любви к Гераклу?

Однако Клод Моне посмеивается над этим цветком, внезапно обретшим бессмертие. Ведь именно его вчера запечатлела в вечности кисть Моне. Художник тем самым как бы продолжает историю вечной молодости вод.

II

Да, в утренней воде все выглядит обновленным. Какой жизненной энергией должна обладать река, этот вечный хамелеон, чтобы сразу суметь откликнуться на калейдоскоп рождающегося света! Только жизнь этой воды, покрытой зыбью, способна обновить все цветы. В легком движении сокровенных вод уже заключен источник прелести цветов.

«Вода, что движется, в себе биение цветка хранит», — сказал поэт¹. Но один-единственный цветок может переполнить собой всю реку. Зыбь от прямо торчащего тростника красива. А вот этот молодой водяной ирис, прорезающий стеблем зеленый беспорядок кувшинок; просто необходимо, чтобы художник сразу же передал нам его поразительное торжество. Вот он со своими саблями наперевес, с остроконечными листьями, которые он держит высоко на весу, над волнами, в каком-то приступе яростной иронии, обжигающей ядом язык.

Ах, если бы только набрался смелости философ, предающийся грезам перед полотном Моне с изображением водоема: ему бы надо было развить диалектику ириса и нимфеи, диалектику гордо вздыбленного стебля, с одной стороны, и покойно, благоразумно раскинутых по воде листьев — с другой. Разве это не диалектика, родственная вообще

¹ *Alcorta G. Visages. Éd. Seghers. P. 13.*

всем водным растениям, — один из них, движимый непонятно откуда берущимся бунтарским духом, хотел бы приподняться, преодолев свою родную стихию, а другой, напротив, остается все время верен ей. Нимфея получила урок спокойствия, который дают ей спящие воды.

Художник все это инстинктивно постигает, и ему удастся в своих отражениях уловить верный принцип, организующий на всем протяжении спокойную вселенную этих вод.

III

Вот почему по берегам деревья живут как бы в двух измерениях. Сами тени их стволов будто увеличивают глубину водоема. Предаваясь грезам возле вод, невозможно не выработать для себя какой-то особенной диалектики отражения и глубины. Тебе начинает казаться, что в глубине вод отражение питает какая-то непонятная материя. Ил — это амальгама того зеркала, что все время в работе. Она объединяет в себе темноту всех теней, какие только ей дарованы. Также и дно реки таит в себе для художника изысканные сюрпризы.

Иной раз из пучины поднимается какой-нибудь пузырек: на спокойной поверхности что-то бормочет, растение вздыхает, водоем постанывает, ворчит. А грезовидец, запечатлевающий все это, бывает тронут жалостью к вселенскому горю. Быть может, здесь и залегает скрытое зло, под покровом этого Эдема цветов? И быть может, вместе с Жюлем Лафоргом следует вспомнить о грешных цветущих Офелиях:

и об этих белых нимфеях с озер, на которых почит Гоморра.

О да, безусловно, эта ослепительно улыбающаяся вода в своем ярком цветении, самым ясным утром, скрывает в себе что-то важное.

Но оставим в стороне облака философии. Вернемся, вместе с нашим художником, к динамике прекрасного.

IV

Мир стремится быть видимым: прежде чем он обретет глаза, чтобы видеть, водный глаз, этот великий глаз спокойных вод, уже наблюдает за тем, как распускаются цветы. И вот в таком отражении — кто же с этим не согласится! — мир в первый раз и сознает свою красоту. Впрочем, с тех пор как Клод Моне разглядывал эти цветы, нимфеи с Иль-де-Франса стали еще прекраснее, еще больше. Они теперь колышутся на воде с еще большим количеством цветков, еще более спокойные и мудрые, подобно изображениям детей Лотоса. Не помню, в какой книге я читал, что в садах Востока, чтобы цветы были красивее, чтобы они быстрее зацвели и цвели не спеша, чтобы они были уверены в своей красоте, рядом

с цветком заботливо и с любовью устанавливали прочный стержень с двумя светильниками и зеркалом — для поддержки молодому цветку. И тогда цветок мог смотреться в него по ночам, так что он бесконечно любовался собственным великолепием.

И Клод Моне, художник, всю жизнь пытавшийся приумножить красоту, которая попадалась ему на глаза, понял ту величайшую благодать прекрасного, то ободрение, какое придает человек всему, что стремится к красоте. В Живерни, когда он разбогател — а это случилось так поздно! — он разбил водные сады, чтобы можно было смывать грязь с цветущих кувшинок и чтобы правильное устройство проточной воды способствовало росту корней, чтобы можно было, например, сильнее изогнуть ствол плакучей ивы, которая при ветре нарушала ровную поверхность воды.

Короче говоря, во всех деяниях своей жизни, во всех творческих предприятиях Клод Моне был служителем и проводником сил прекрасного, которые влекут за собой мир.

Введение в библию Шагала

I

Сегодняшний взгляд, взгляд художника, придающий каждой вещи свет и сияние, всматривается на каждой из страниц этой книги в самую сокровенную глубину легендарной истории. Эти живые глаза видят самое великое в прошлом: они открывают, они видят, они приковывают и наше внимание к тем, кто был, когда жизнь только начиналась; они как бы оживляют для нас это великое время неподвижности, когда люди рождались и росли, словно мощные стволы, время, люди которого из более поздних эпох будут казаться существами сверхчеловеческими. Да, Марк Шагал — это художник, который, подобно творцу вселенной, знает, как разместить цвета — красный и охра, темно-синий и нежно-голубой, — являющиеся цветами времен Рая. Шагал читает Библию, и его чтение тут же претворяется в сияние. Под его кистью, под его карандашом Библия становится — естественно и просто — книгой зримых образов, книгой портретов. В этой книге собраны портреты одной из самых великих семей человечества.

Когда в одиночестве своего чтения я размышлял над святой книгой, ее голос звучал во мне столь сильно, что за ним я почти не различал конкретного собеседника. Каждый пророк растворялся для меня в своих пророчествах. Теперь же, рассматривая иллюстрации Шагала, я читаю эту древнюю книгу иначе. Я яснее слышу, потому что яснее вижу, потому что Шагал — ясновидец; он передает говорящий голос.

Говоря откровенно, Шагал просветлил мой слух.

II

Какая удивительная даже для гениального художника, для творца форм привилегия получить возможность изобразить Рай! Все становится раем для глаза, который умеет видеть, который любит видеть. Шагал любит мир, потому что умеет в него всматриваться и потому что научился показывать его другим. Рай — это мир поразительных красок. Изобрести новый цвет для художника — поистине райское наслаждение! Именно в таком состоянии художник *восстанавливает* то, чего он не видит: он творит. У каждого художника свой рай. Тому, кто способен приводить в согласие цвета, по праву открыта гармония мира. Рай — это прежде всего прекрасная картина.

В изначальных грезах всех мечтателей Рая все живое на земле облаго-роженно и умиротворенно красотой цвета. Все создания чисты, потому что они красивы; все живут вместе; рыбы плавают в воздухе, крылатый осел сопровождает птиц, все сотворенное парит в голубой вселенной. Попробуйте проникнуться грезой этого зеленого осла, который мечтает парить в небе, обратившись в голубя и унося в необозримую синь благоухание ландыша, сорванного на земле.

Итак, важнейшее измерение рая — приподнятость. И понадобились бы поэмы, чтобы передать все это. А между тем один-единственный рисунок Шагала вбирает все это сразу. Всего одна картина, позволяющая говорить без конца. Цвета становятся словами. Тот, кто любит живопись, прекрасно знает, что живопись — это источник слов, источник поэм; кто мечтает перед листом изображенного Рая, слышит хвалебную песнь. Сочетание форм и цветов — поистине плодотворный союз. Кисть художника творит мир живых существ, подобно деснице Бога. Первые животные из книги Бытия — это слова Словаря, которым Бог научил людей. Но и художнику ведомы импульсы творчества. Мы хорошо чувствуем, как он спрягает во всех временах глагол «творить»; он знает, что такое счастье творчества.

И потом, какая радость для нас видеть художника, который творит быстро, ибо Шагал действительно творит быстро. Это большая тайна — уметь творить быстро. Жизнь не ждет, она не раздумывает. Никаких бросков — всегда озарения. Все существа Шагала — это плоды озарений. И в своих космических картинах он остается художником жизненного начала. Его Рай живет. Тысячи колокольчиков звенят в небе от полета быстрокрылых птиц. Сам воздух у Шагала крылоносен.

III

И среди этих птиц в Раю, которые поют до того как заговорить, появляется человек, сотворенный в образе мужчины и женщины, как гласит стих Бытия (1: 26–28). Греза об андрогине появляется на многих листах

книги. Тела слиты воедино; они первородно едины, прежде чем разделиться. Глубоко задумавшись над этим, Шагал не разделяет мужчину и женщину в час искушения. Ева слегка впереди, но Адам не удерживает ее. У Евы возникают «мысли» о яблоке, а рука Адама рядом, она уже протянута к яблокам. Художник предстает здесь как весьма тонкий психолог их совместного искушения. Когда Змей говорит, Адам остается чуть поодаль, но он присутствует. Какая психологическая тонкость в передаче насылаемого искушения! Не говорит ли Адам Еве Шагала: «Иди, прекрасная, познай соблазн, только соблазн. Гладь, но не срывай». Или еще точнее: «Не срывай, только погладь»... В упоении от того, что он видит, художник переживает все это; он буквально гладит своим взглядом прекрасные плоды мира, но не срывает их с дерева.

Итак, перед нами одно из великих «мгновений» человеческой судьбы. Художник как бы оживляет решающий момент легенды. Его рисунок открыт для любой интерпретации. Слова приходят на уста согласно грезе на картине. Мы *видим* соблазн, но каждый из нас проговаривает это на свой лад. Есть мечтатели, которые готовы вслушиваться в обольстительные голоса, чтобы помочь змею. Шагал представил нам в полном смысле говорящую сцену. Следуя за его карандашом, все мы так или иначе становимся участниками этой великой драмы искушения.

IV

Но женщина сорвала яблоко. И этого оказалось достаточно, чтобы Рай был утрачен. Отныне Бог-творец становится Богом-судьей. На своих картинах Шагал изображает именно эту революцию на уровне Бога и людей. Бог в небе возникает как символ мщения. Ева и Адам вынуждены бежать при виде поднятого перста разгневанного Бога.

Но обратите внимание на шагаловскую доброту: когда Бог (на одном из цветных листов) проклинает Еву, перед женщиной, подавленной нарушенным обетом, Шагал нарисовал удивленного агнца. Это шагаловское животное, представляющее собой смесь осла и ягненка, животное-андрогин, появляется на многих полотнах Марка Шагала. Знак невинного спокойствия зверей — не указывает ли он на драматическую ответственность человека за радости жизни?

Как бы то ни было, перед нами потерянный Рай. И Библия впредь будет говорить только о путях, ожидающих людей. Пророки отныне будут говорить об одной из самых великих судеб человечества: о судьбе Древнего Израиля.

V

История Израиля — это история деяний великих фигур. Время мира запечатлено на их лицах. Труд художника посвящен именно лицам. Марк Шагал показывает нам героев судьбы; тех, кто одним горящим

взором поднимает и движет целым народом. Перед нами книга поистине человеческого вдохновения. Шагал стал психологом: ему удалось наделить пророков индивидуальными чертами.

Но каков был возраст самого Шагала, когда он рисовал пророков? В обычной жизни художник не любит, когда ему напоминают о седьмом десятке. Но с карандашом в руках, когда он один на один с тенями и тайной прошлых, далеких времен, — разве Шагалу нельзя дать и пять тысяч лет? Он живет в ритме тысячелетий. Он ровесник тех, кого видит. Он видит Иова. Видит Рахиль! Какими глазами он только не смотрит на свою Рахиль. Что же должно происходить в сердце художника, рисующего тысячелетия, чтобы столько света излучали эти черные линии?

Не листайте торопливо эту книгу. Оставьте ее открытой на любой из ее великих страниц; на странице, которая вам «что-то говорит». И вас захватят эти великие грезы времени, и вы познаете мечту тысячелетий. Шагал и вас научит возрасту; он приучит вас к мысли, что и вам может быть пять или шесть тысяч лет. Не с помощью цифр и не тогда, когда мы движемся по вытянутой в линию истории, мы можем проникнуть в мрак тысячелетий. Нет, нужно много мечтать, осознав, что и жизнь — это мечта, чтобы то, о чем мы мечтаем, оказалось за пределами того, что мы прожили и что является подлинным, живым — вот оно у нас перед глазами во всей своей правдивости. Собственно, я так и мечтаю перед некоторыми листами Шагала и иногда не могу понять, в какой стране я нахожусь и на какую глубину времени погребен. Да и какое мне дело до истории, если прошлое — вот оно, передо мной, потому что прошлое, хотя и не мое, укоренилось только что в моей душе и порождает во мне бесконечные грезы. Прошлое Библии — это история совести. Глубина времени удваивается здесь глубиной моральных ценностей. Ученые-палеонтологи говорят нам о совершенно другой истории. У них в руках цифры, соответствующие разработанному ими точному календарю жизни когда-то существовавших ископаемых; они говорят нам о человеке четвертичного периода. Я хорошо представляю себе это существо в звериной шкуре, пожирающее сырое мясо. Я не могу вообразить все это, но я не могу не мечтать. А для того чтобы начать мечтать, нужно стать человеком. Нужно быть предком, увидеть себя в перспективе предков, постепенно перемещая фигуры, которые гнездятся в нашей памяти. Все лица, представленные в книге Шагала, характерны. И когда мы рассматриваем их, нас захватывает великая мечта о нравственности.

И если нас посещает эта мечта, мы оказываемся вне истории, мы выходим из границ психологии. Существа, изображенные Шагалом, — это существа моральные, это образцы моральной жизни. Обстоятельства, складывающиеся вокруг них, отнюдь не нарушают центрального образа.

Моральная судьба человека находит здесь великих инициаторов. Подле них и мы получаем заряд судьбоносной энергии, с ними мы можем смелее принять собственную судьбу. Мечты незапамятных времен производят на нас впечатление постоянства. Эти предки нравственности продолжают жить и в нас. Время не пошатнуло их. Они как бы застыли в своем величии. Легкие волны времени успокаиваются вокруг наших воспоминаний о предках моральной жизни. Время, в меру укорененности моральной жизни, устаивается в глубинах наших душ. В Библии мы открываем историю вечности. Очень часто, когда я размышлял над Пророком Шагала, мне на уста приходил стих Рембо:

Вновь найдена она!
Что? Вечность!

Но чтобы действительно почувствовать все богатство грез, навеваемых иллюстрированным произведением, чтобы порвать с нитью истории, которая дает нам больше мыслей, чем образов, я думаю, нужно быть немножко авантюристом и не связывать себя нумерацией страниц. Именно таким образом я и организовал свое удовольствие.

Итак, прежде чем приблизиться к пророкам, я хотел бы разделить восхищение Шагала, когда он рисует женщин Библии. Сила женской души на страницах Библии предстает, безусловно, на фоне мужской души пророков. Стоит нам лишь почувствовать женскую твердость, ощутить судьбоносное действие женщины — сильные и нежные фигуры выйдут из тьмы. Какая радость для меня видеть, как появляются вживе имена, служившие для старого французского школьника пристанищем грез. Я очень быстро листал эту книгу, пока не подошел к страницам, на которых изображена история заснувшего Вооза. И я увидел Руфь более простую и более истинную, чем когда-либо себе представлял. Если можно так выразиться, я наслаждался в этой связи своеобразным синтезом Виктора Гюго и Марка Шагала. Я поместил собирательницу колосьев на самую вершину моей грезы о жатве. В наши времена жнеек и сноповязалок мы утратили смысл колоса. Но с Шагалом мы вдруг вновь вспоминаем, что нужно много потерянных колосьев, чтобы появился один сноп, и что добрая собирательница колосьев может стать и в своем долготерпении превратиться в супругу Господа бескрайних владений. Художник, как и поэт, возвращает нас к величию истоков. Мы входим в царство простоты. Эта прямая женщина со снопом, который удивительно ловко устроился у нее на голове, не является ли она (вне всяких аллегорий) божеством колоса, супругой, обещанной человеку, растящему хлеб?

Женщины, которых рисует Шагал, в высшей степени индивидуализированы. Я мог бы привести много примеров их высокого характера. Всмотритесь внимательно в Моисея и его жену Сепфору. Мы чувствуем,

что она почти кокетка, эта Сепфора. Кокетка перед Моисеем — какая смелость! Сцена такая странная, и несмотря на то, что я прислушиваюсь очень внимательно, я не могу услышать ни одного слова из уст пророка.

Как бы то ни было, женщины Шагала знают, что на них смотрят. Они внимательны ко взглядам мужчин. Взгляд, так же как и слово, обязывает их принимать решения. Он толкает их на то, чтобы они следовали судьбе Израиля. Посмотрите на листы, посвященные Есфири: Мардохей дважды смотрит на нее. Сначала он на нее смотрит, как будто она — облачное видение, видение, сошедшее с небес. Затем, когда она становится рядом с ним, Мардохей ясно, с живым взором закликает сомневающуюся: «Дотронься до скипетра царя, и ты спасешь свой народ». Есфирь здесь, она стоит неподвижно, она бледна, она колеблется. И наконец, она совершает высший акт женского героизма. Она поднимается, как поднимаются на голгофу по ступеням трона. Из этой драмы Расин создал трагедию. Шagal же изображает эту трагедию на трех листах. И нам, мечтателям, остается лишь *говорить* об этих листах-рисунках, об этой поразительной силе искусства, способного улавливать решающие мгновения жизни, мгновения, когда слагается судьба. Для себя я открыл здесь великого художника, который может быть гипнотизером. Взгляд Мардохея меня гипнотизирует. Трагедия, нарисованная Шагалом, — это трагедия взгляда. Если бы глаза Мардохея были не такие черные, история мира изменилась бы.

А вот другая драма женской жизни, более простая, более обычная. Рисунок ее оттеняет; он ее подчеркивает. Когда Сарра гонит прочь Агарь, художник показывает нам прежде всего предельную ярость законной жены и скорбь служанки, соблазненной хозяином. Но от листа к листу создается впечатление, что беглянка как бы вырастает у нас на глазах. Она уносит в пустыню самое великое сокровище: дитя Авраама. Она удивительно прекрасна, эта страница, где в тиши одиночества покинутая Агарь ласкает своего сына Измаила! Не слышит ли она, как эхо, слова, которые Господь сказал Аврааму: «Не огорчайся ради отрока и рабыни твоей... И от сына рабыни Я произведу Великий Народ, потому что он — семя твое» (Быт. 21: 12—13). Разве старший сын всех женщин Библии не держит в руках судьбу целого народа? Разве не мечтают все женщины Библии о вечности, которую сын дает их существованию? Судьба, связанная с существованием сына, есть высшее утешение для страдающей женщины. Шаггал сказал все это на двух страницах. После страницы размышлений, совершенно черной страницы, где Агарь ласкает Измаила, появляется совершенно белая страница, где Агарь слышит утешение небесного ангела. Рабыня тоже имеет право на потомство. Господь охраняет всех взрослых сынов Израиля.

Та же драма судьбы народа начинается вновь, когда Иаков должен выбрать одну из двух дочерей Лавана, старшая из которых звалась Лия, а младшая — Рахиль.

«Лия была слаба глазами — а Рахиль была красива станом и красива лицом» (Быт. 29: 17).

Один из рисунков Шагала показывает нам Рахиль, которая принимает Иакова. Взгляд говорит все. Как она смотрит на Иакова!

В те счастливые времена красивые женщины имели красивых рабынь. Шагал знает это: целая серия рисунков рассказывает об этом расцвете женской силы. Когда того требует судьба, рабыни приходят на помощь бесплодным женам. Лия и Рахиль тоже отдают своих рабынь Иакову. Иаков женится на Лии и на Рахили. Шагал предлагает нам только решающие сцены этой весьма туманной истории. Но он заставляет нас понять, что слова женщины начинаются тогда, когда она приносит сына Иакову, когда она служит судьбе Израиля. Во времена Иуды слава иметь сына означала — принести бессмертие имени. Имена библейских женщин не эфемерны. Рисунки, с которыми связано имя Рахили, незабываемы. Шагал иллюстрирует достоинства дочери Лавана и дает ей изначальное имя. Он показывает нам как бы саму сущность имени, которая возникает в момент именованя. Я рассматриваю его альбом как альбом имен. Когда мы читаем текст Священной Книги, имена зачастую предстают перед нами как нагромождения слогов. Считается, что знать кого-либо можно лишь повторяя его имя. Нас захватывает великая греза звучности. Для грезовидца слов имя «Рахиль» — это женское имя во всем его блеске.

Рахиль! Рахиль, какое счастье услышать это! А Шагал доставляет нам счастье это увидеть. Художник создает из великих имен поистине живые существа.

Но если я растворюсь в волнах женственности, которые исходят от всех женщин, нарисованных Шагалом, я забуду о пророках. Я хочу теперь перейти и как можно внимательнее рассмотреть (с помощью Шагала) великие лики пророчества.

VII

На сей раз я пробегаю страницы, не обращая уже никакого внимания на нумерацию, я рвусь к этим лицам. Кто может устоять перед соблазном узнать, как художник видит Иова, Даниила, Иону?

Первая страница об Иове — это страница о нищете. Но в своей нищете он менее всего одинок. Когда я смотрю на человека, пребывающего в нищете, мне кажется, что моя жалость как бы засыпает. Я приобщаюсь к несчастью.

Как болезненна для меня следующая страница, где сатана начинает искушать несчастного человека! Этот веселый сатана, сатана с брюшком, сатана с современным лицом на какое-то мгновение заставляет меня рассмеяться. И вдруг я начинаю укорять себя за то, что рассмеялся. На этой странице художник диалектировал иронию. Что это: игра или

жестокость? Достаточно ли умен сатана, чтобы ожидать, что пророк впадет в соблазн?

Но Иов непреклонен. Он спокоен, задумчив и сосредоточен в своей нищете. Художник, который иллюстрирует книгу Иова, заставляет нас глубоко пережить это мгновение мягкого смирения.

В контрасте со страницами, где изображен Иов с его ненасилием, находится черный лик Екклесиаста. Страница совершенно шагаловская. Птица Шагала предстает здесь в виде небесного тела, похожего на полнеющую луну. Может быть, он несет нам скрижали? Профиль пророка напоминает о скорби его легендарных слов.

VIII

Но перевернем страницу, чтобы услышать вновь Песнь песней. Шагал разворачивает перед нами картину жизни, как она есть, и украшением ее являются женщины. Его листы для меня — это мир всерастворяющей женственности. Появление женщины неизбежно, это судьба мира. Не рождается ли женщина из этих шорохов ветра в ветвях деревьев? Не белая ли, дородная женщина видится мне на ветвях огромной пальмы? Чудится, будто прозвучали мгновения Рая. И при этом звуке вновь обретенного счастья Шагал рисует прелестные сплетенные тела, головы девушек, покрытые венками; удивительно гармоничные белые тела освещают вечернее небо, они живут в экстазе полета вместе с птицами счастья.

IX

Как бы очнувшись от переполнявшей его радости, испытанной во время иллюстрирования Песни песней, Шагал переходит затем к изображению кошмара Вальтасара.

Пир закончен. Все выпито из священных чаш, украденных «из дома Божия в Иерусалиме». И когда святотатство свершилось, «персты руки человеческой» начертали на стене: *«мене, мене, текел упарсин»*. Потом Даниил объяснит это чудо. Но именно об этом мгновении ужаса и хотел рассказать Шагал. Он наполнил ужасом даже пальцы царя Вавилона. Ощущение такое, что тело Вальтасара содрогается. И не говорится ли в Священном Писании, что колени царя «стали биться одно о другое». Весь лик Вальтасара несет на себе печать психологического катаклизма. Властелин мира раздавлен предначертанным. Вещие слова вводят в действие все силы вселенной, не находящиеся под контролем, и давят на человеческое сердце. Слова, написанные на стене, потрясают историю. На двух страницах Шагала напоминает нам о перевороте в судьбе Израиля.

Но я плохо представляю все эти несчастья царя. Увлечшись своим читательским делом, я весь дрожу от нетерпения в предвкушении того, что сейчас мне удастся добраться до самых потайных уголков своих мечтаний. Сколько раз с тех пор, как книга Шагала появилась в моей комнате, напоминающей маленького кита, комнате, все углы которой забиты книгами, я вновь и вновь питал свое воображение образами Ионы!

Шагал не хитрит с легендой. Рыба здесь, возможно, меньше, чем пророк, может быть, она уже переваривает потерпевшего крушение! Этого требуют мечты на уровне невозможного и диалектики содержащего и содержимого. В самом деле, разве море — не гигантская рыба? Иона действительно оказывается в пучине моря. Мир воды, как после первого потопа, проглотил пророка: «Объяли меня воды до души моей, бездна заключила меня; морскою травою обвита была голова моя» (Иона 2:6). Но из глубин этой морской пучины, из глубин этой живой могилы, которой является всепоглощающая рыба, Иона молит Господа. И оказывается, что чрево кита — это молельня.

Наступает момент, когда Иона оставляет мир ракушек и попадает на песчаный берег. Он вновь обретает людей. Начинается судьба пророка, и Шагал показывает его нам бегущим в Ниневию, куда он несет слово Божие.

Перечитав четыре главы Библии¹, чтобы лучше понять рисунки Шагала, я вновь возвращаюсь к созерцанию лика Ионы. Я не знаю, отложились ли черты случившейся трагедии на его лице. Но это лицо говорит, оно смотрит на меня. Для меня это одно из самых великих изображений в книге. Но и другие лики притягивают меня! Я перехожу без конца от Ионы к Даниилу, от Даниила к Ионе. Голова Даниила на подушке, он только что проснулся, расстался с грезами своих снов. Может быть, Иона тоже вышел из какого-то удивительного сна? Разве и нас не захватывают сны? Разве рисунок великого художника не пробуждает и в нас воспоминания о тайне ночи, что породила самые древние легенды? Здесь мы входим уже в запредельную область художественного. Мы начинаем улыбаться, когда видим голову Ионы в пасти рыбы, но затем вдруг, вспоминая о снах, перестаем улыбаться. Все вдруг становится важным, все становится истинным. Ночь настигает нас во сне, ночь — это океан спящих вод. Но когда забрезжит утро в нашей душе, мы прекрасно понимаем, что спасены, что мы тоже не утонем.

¹ Автор имеет в виду четыре главы, из которых состоит Книга Ионы. — *Прим. перев.*

Итак, предаваясь своим мечтам и перелистывая свободно, страницу за страницей, книгу Шагала, я неожиданно останавливался на рисунках, которые пробуждали во мне воспоминания о давно прочитанном. Все мы, так или иначе, представляем собой потаенный музей, где хранится память о великих событиях прошлого, и самой привлекательной чертой альбома Шагала является то, что он также очень быстро становится альбомом воспоминаний.

Но у этого альбома есть и еще одно достоинство. Эта книга заставляет нас вновь открыть Библию, и открыть ее на тех страницах, с богатством которых мы не были знакомы. Не стесняясь, я могу рассказать сейчас, как вместе с Шагалом отправился открывать своих забытых пророков.

Их фигуры возникают теперь передо мной в совершенно новом свете; так лишний раз я познал глубину своего невежества. Я вижу их до того, как начинаю слышать, и я обращаюсь к священной книге, чтобы узнать, что они сказали.

Вот Иеремия, пророк, который денно и нощно молит Бога, чтобы получить от царя разрешение на восстановление Иерусалима. Пламя еще глеет, оно только что пожрало Город. И Иеремия плачет и молится, веки его дрожат, уста сжаты. Шагал рисует облик отчаяния.

Вот Иоиль. Три разные фигуры понадобились художнику, чтобы показать пророка, призывающего к раскаянию, и пророка, обещающего прощение. Из-за содеянного людьми греха урожай зерна поражен ядом. Пусть услышат призывы пророка, и тогда весь мир будет излечен от язв. Птицы заполняют небо: птица Шагала несет в своем клюве цветы мира. На втором листе эта птица служит провозвестником ангела, который появляется в небе на третьем рисунке.

Вот Амос, пастух-пророк, *пророк, который действует*: «И пошлю огонь на дом Азаила, и пожрет он чертоги Венадада» (Ам 4).

Дворец горит. Шагал рисует Амоса на фоне пожара. И в этом горящем мире я ищу хоть какой-нибудь мирный уголок. Я вижу: хлев не тронут огнем, и нахожу там спокойно спящих мужчину и женщину. Овцы также спят в мире. Пастух-пророк хорошо знает, что они оберегают людей во время несчастий войны.

Какое удивительное впечатление я получаю, когда начинаю думать о незначительной детали в этой грандиозной сцене! Мне кажется, что я постигаю самую суть психологии творца. Когда все гибнет в пламени пожара, Шагал неожиданно решает, что что-то должно обязательно остаться живым, что два любящих существа должны спать в темном углу его картины. Отблески всепожирающего пожара подобны солнцу. Но в тени обычное человеческое счастье — само по себе маленький огонек.

Оказывается, шагаловская чернота населена, она обитаема.

ХП

Книга Шагала заканчивается иллюстрацией видений Захарии. Эти видения возвещают и для Иерусалима, и для Сиона окончание времен испытания. Семисвечник, свет Храма, освещает всю вселенную. В этом вселенском свете ангел небесный говорит с пророком, он ведет пророка. Огромный красный конь, о котором говорится в Священной Книге, пересекает небо сновидений. Открываются дороги, которые ведут на небосвод. Для человека также есть дороги, ведущие на небо.

Теперь мы понимаем, почему на картинах Шагала мы всегда встречаем барашков и ослов — этих добрых друзей человека, которые пасутся на облачных горах, что намного выше гор земных. Вся вселенная: животные, люди и вещи имеют для Шагала одну судьбу — вознесение. И художник призывает нас к этому счастливому восхождению. Когда мы рассматриваем этих небесных странников, этих неожиданных путешественников, живущих, как мы считали, только на земле, мы сами становимся легче. Мне кажется, что мы дотронулись здесь до какого-то тайного смысла всего творчества художника: Марк Шагал рисует слишком хорошо, чтобы быть пессимистом. Он верит своему карандашу, он верит своей кисти, поскольку знает, что мир прекрасен. Мир достоин того, чтобы быть нарисованным. И он правильно делает; нам действительно хорошо в прекрасном мире. Ведь радость рисования — это радость жизни. Вселенная — рисунки Шагала доказывают нам это, — несмотря на все невзгоды, полна счастья и предопределена к счастью. Человек должен вернуть себе Рай.

ХП

Выбрав свой маршрут чтения среди многих других возможных вариантов, я, естественно, не мог рассказать здесь обо всех богатствах работы Шагала. Потребовалась бы целая книга, чтобы прокомментировать такую работу. Являясь рабом собственного вкуса, я остановился прежде всего на том, что мне нравится самому, хотя следовало бы, конечно, сказать при этом и о личных предпочтениях художника. Но все невозможно охватить. Тем более, что сам художник не обязан, разумеется, раскрывать нам причину своего выбора. Однако, встречаясь с таким изобилием, с таким богатством иллюстративного материала, невольно сталкиваешься с проблемой философии иллюстрации. Чтобы адекватно понять эту проблему, нужно пережить одиночество художника, сидящего перед белой страницей. Это великое одиночество, поскольку ничто не помогает ему в его стремлении вывести из тьмы истории и высветлить лица исчезнувших жизней. Здесь ничего нельзя скопировать. Все надлежит создать самому.

Насколько это трудная задача — нарисовать пророков, придав каждому из них собственное выражение, воссоздать лик каждого из них. У пророков Шагала есть, однако, одна общая черта: все они шагаловские пророки. На каждом из них печать их творца. Для философа, занимающегося образами, любая страница этой книги — документ, по которому он может изучать работу творческого воображения.

Происхождение света

I

Без конца повторяют, что басни Лафонтена — это концентрированные драмы, что их автор ходил повсюду, наблюдая и слушая все, что происходит вокруг. Во всех своих произведениях он рассказывает о том, что сам видел. Здесь мы имеем обратный случай: Марк Шагал видит то, о чем ему рассказывают. Точнее, он сразу же видит то, что ему собирались рассказать. Он сам — феномен творящего зрения. Он — живопись в движении. Он открывает нам слои света, одновременно глубинные и подвижные. Размещая где нужно световые пятна, он ведет свой рассказ.

Какой особый дар синтеза позволил ему добиться еще большего уплотнения и без того емких басен? Все это оттого, что он уверенно и благоговейно ухватывает наиболее *существенный момент* в рассказе. Всмотритесь в какую-нибудь из его гравюр, и эта гравюра сама начнет свой рассказ. Шагалу удастся ухватить само *зерно* басни. И вот перед нами все начинает давать ростки, увеличиваться в размерах, цвести. Басня выходит за рамки своего изображения. Например, всем хорошо знакома картина, рисуемая художником, — два глупых барана, упершихся рогами на узкой доске, переброшенной через пропасть. Если вы вообще больше ничего не помните из этой басни, то взгляните на картину и она раскроет вам мораль всей истории. Заставляя видеть, Шагал заставляет и говорить. Дольше всматриваясь в эти два набычившихся лба, вы обнаруживаете их взаимную созвучность, рифмованность. Так гений художника пробуждает в вас талант поэта.

Иной раз трудно бывает иллюстрировать комедию. Но шагаловский глаз читает в глубине сердец. Посмотрите-ка на страничку, где башмачник должен наконец поведать вам о несчастьях банкира. По мне, так я слышу, как он смеется, этот Грегор. Я слышу, что он смеется смехом самого Шагала, смехом, идущим от полноты жизни, просто от того, что он жив. Ни разу до этого шагаловского офорта башмачник Грегор не ударял с такой силой по каблуку, не выгибал так шею, доставая свою дратву. Догадываетесь почему? Потому, что Шагал, этот хваткий Шагал, застает рабочего человека в его *исключительном* веселье, в веселье,

никогда до тех пор еще не испытанном. В том сверх-веселье, которое может дать только освобождение от тяжкого бремени, — уже после его отказа от богатства, а не перед получением его. К черту все заботы! Петух может петь. Воры — славные ребята! — могут спокойно заходить в подземную клетушку башмачника. Но они будут здорово разочарованы. Ведь вчера Грегор отнес банкиру эти проклятые монеты, монеты, которые мешали ему работать. Шагал все это знает и обо всем говорит. Он рассказывает с помощью резца, бегущего по полированной меди, с помощью кисти, накладывающей дополнительные штрихи радости на это живое движение. Он складывает басню при помощи одних открытых глаз. Так уловите же этот шагаловский момент творения, и вы получите свидетельство сил, собранных в одном-единственном видении. Шагал — конденсатор впечатлений.

Возьмем басню «Лисица и виноград», у Лафонтена она занимает восемь строк. Здесь же она развернута на целый лист. Гроздь ягод — так же как лягушка из другой басни — несколько преувеличена в размерах, чтобы пробудить зависть у лисицы. Шагаловская лисица знает, как длинны диагонали в книгах большого формата, а потому спокойно сидит в своем углу. А нет ли у нее красного пятнышка на кончике морды? не играет ли там огонь, которым всегда светится лицо доброго винодела? Даже вино целой шпалеры винограда не могло бы тут ничего прибавить. *Лисица Шагала опьяняет себя радостью презрительного превосходства.* Да, Шагал так же, как и Лафонтен, знает, что это «сильнее жалоб». И здесь опять-таки мораль возникает сама собой, из линии и цвета. Острый глаз Шагала уже все «услышал» в разговоре животного и ягод.

II

Итак, что и требовалось доказать: эти картины сами предстают как рассказы. Они пересказывают наиболее красноречивые басни. Хорошо освоенное пространство объема и цвета вдыхает жизнь в персонажи — людей и зверей. На картинах Шагала нет ничего неподвижного. По небу медленно движутся или быстро летят облака — следя за тем, как спит овечка или как проворная ласка взбирается на дерево. Кажется, что и буря совсем стихает, стоит ей только вырвать с корнем из земли дуб. И вот тогда, когда драма уже разыграна, тростник может распрямиться. Шагал все может выразить движениями воздуха, при этом он даже собирает в складочки контуры движущихся туч. Небо у Шагала никогда не пустует. Ему всегда предстоит работа. Шагал — это тот, кто приводит в движение.

Это искусство изображения контуров, такое зримое в шагаловских облаках, такое осязаемое в вихре ураганов, которым Шагал дает побушевать в полную силу, можно понять, рассматривая черно-белый

офорт. Здесь художник при помощи тысяч тонких линий фиксирует тени, ему нужно подвести эти тени совсем близко к центрам света. Прямо к ним, и все же не вплотную. Шагал не пытается нарушить расплывчатость границ, остановить эту вечную вибрацию, постоянную зыбкость контуров, которая придает жизнь всему, что озарено светом дня, будь то кувшин на столе или столбы на дороге. Взгляните, почувствуйте. Как нежно сжимает Шагал грудь лебедя в корсет из теней. Как же нужно уметь работать с темным цветом, чтобы воспроизвести такую белизну!

III

В какое удивительное время мы живем, если даже великим художникам хочется быть керамистами и гончарами. Вот они готовят себе краски. При помощи огня делают свет. Они изучают химию одними глазами; им бы хотелось, чтобы сама материя отвечала на удовольствие от ее разглядывания. Они предугадывают форму, в которой застынет эмаль, когда вещество еще совсем мягкое, когда оно еще немного тускло и только слегка начинает поблескивать. Марк Шагал — это прежде всего мастер дьявольски изощренной живописи, которая покидает поверхность и погружается куда-то в самые недра химии. И в камне, и в глине, и в сыром веществе ему везде удастся сохранить свой активный анимализм. Еще раз повторим: вот доказательство, что Шагалу было назначено писать басни, писать басни в материи, высекать героев басен из камня.

Жизнь, по Шагалу, столь интенсивна, что даже рыбы в своем каменном садке наделены движениями стрел. А шагаловские птицы настолько свободны, что и запертые в каменных клетках продолжают свой полет.

Мы оказываемся перед извечным бестиарием, тем самым зверинцем, который был создан еще во времена Книги Бытия, и по счастью спасся в Ноевом ковчеге. Обратите внимание на керамику Шагала, и вы узнаете, как там братски уместились живые твари всего света. Вот это-то братство всего живого, вечное продолжение жизни и есть философия Марка Шагала. Мы видим, что эта философия конкретна, что она истинна, притом настолько, что может быть просто нарисована, если в работах Шагала сравниваем Леду, ласкающую лебедя, и женщину, которую дразнит петух. Ох, эти шагаловские петухи, ну что бы они делали на свете, если бы не было женщин? А их клювы, какие у них клювы!

Своей примитивной скульптурой — шагаловской или, может быть, какой-нибудь ассирийской? — Шагал вовлекает нас в необъятную грезу. Женщина-петух вбирает в себя все амбивалентности, аккумулирует в себе все синтезы. Тут мы стоим у самых истоков всех образов живого.

Всех форм, которые, так горячася при своем появлении, смешиваются друг с другом, толкают один другого, налезает один на другой. Живое и неподвижное, инертное соединяются вместе. Предметы из дерева и камня становятся существами из плоти и крови: виолончелист *и есть* виолончель, а кувшин *и есть* петух.

Патриархи приходят к нам из самых далеких времен, чтобы передать самые первые легенды. Глаз Марка Шагала держит в поле зрения сразу столько картин, что для него прошлое играет всеми своими красками, сохраняя первоначальные цвета. И, повторим еще раз: все, о чем он читает, он видит. Все, о чем он размышляет, он рисует, отпечатывает на гравюре, запечатлевает на языке материи, делая звучным и блистательным как по цвету, так и по самой истинности.

Художник на службе у стихий

Перед тем как погрузиться в работу созидания, художник, как и всякий создатель, не может избежать грезящей медитации о природе вещей. И в самом деле, художник в такой интимной близости присутствовал при откровении мира, вершимом светом, что он не может всем своим существом не участвовать в непрерывно возобновляемом рождении универсума. Никакое из искусств не является в такой степени и так непосредственно и демонстративно творящим, как живопись. И для великого художника-живописца, размышляющего о силе своего искусства, созидающей творческой силой является цвет. Он знает, что именно цвет преобразует материю, являясь ее подлинным активным началом, живущим благодаря постоянному обмену между силами материи и силами света. И поэтому, в силу фатальности изначальных древнейших видений, художник возобновляет великие космические грезы, связывающие человека с миром стихий-элементов — с огнем, с водой, с небесным воздухом, с чудесной материальностью земных субстанций.

Для художника поэтому цвет наделен глубиной, плотностью, разворачиваясь одновременно как в измерении интимности, так и в измерении внешнего преизбытка. И если художник порой играет ровным, как бы плоским, однообразным цветом, то это лишь для того, чтобы рельефнее дать тень, провоцируя мечту о сокровенной глубине вещи. И беспрестанно, в ходе своей работы, художник выводит наружу сновидения, гнездящиеся на стыке материи и света, сновидения или алхимические грезы, в которых он призывает субстанции, накаляет свечения, сдерживает тона чрезмерно резкие, взвешивает контрасты, в игре которых неизменно обнаруживаются битвы стихий. Тому свидетельством служат различные динамические соотношения красных и зеленых тонов.

Итак, как только мы сближаем фундаментальные темы алхимии, с одной стороны, и решающие интуиции художника — с другой, мы поражаемся их родством. Желтый тон Ван-Гога — это алхимическое золото, на пчелиных крыльях слетевшее с тысячи цветов, приготовленное в качестве солнечного меда. Его желтый цвет никогда не сводится просто к золоту ржи, пламени или соломенного стула: это — золото навсегда индивидуализированное нескончаемыми сновидениями гения. Оно не принадлежит больше миру, оно — достояние человека, его сердце, душа, элементарная истина, обретенная созерцанием в течение всей жизни.

И перед лицом такого *создания*, являющегося произведением новой материи, обретенным благодаря своего рода чуду колористических сил, все споры о фигуративном и не-фигуративном искусстве излишни. Вещи больше не сводятся к рисунку и окраске. Они сразу же рождаются с цветом, рождаются самым действием цвета. Итак, вместе с Ван-Гогом перед нами выступила онтология цвета. Избранный судьбой человек отмечен меткой вселенского огня. Именно этим огнем наливаются звезды на небе. Да, до неба простирается смелая активность элемента, способного возбудить достаточное количество материи, чтобы превратить ее в новый свет. Так как именно своей активностью первоэлемент привлекает художника, ставя его себе на службу. И художник делает свой решающий выбор, в котором ангажируется его воля, не изменяющая своей направленности вплоть до окончания произведения. И посредством такого выбора художник достигает *желаемого цвета*, отличного от цвета принятого или копируемого. Желаемый цвет, этот сражающийся цвет, входит, таким образом, в битву первоэлементов.

Посмотрим, например, на битву камня и воздуха.

Однажды Клоду Моне захотелось, чтобы кафедральный собор был действительно воздушным — воздушным в самой своей вещественности, воздушным в самой сердцевине своих камней. И собор взял у голубоватого тумана всю голубую материю, которую туман сам в свою очередь позаимствовал у неба. И в этом переходе голубого цвета живет вся картина Моне, этой алхимией голубизны она жива. Такая мобилизация голубого динамизирует всю базилику. Почувствуйте, как она, своими двумя башнями, дрожит всеми голубыми тонами в безмерности воздуха, посмотрите, как она тысячами оттенков голубого отвечает на все движения тумана. Словно на крыльях поднимается собор в воздух, на покачивающихся голубых крыльях. Он окрылен голубизной полета, волнами подъема. Некоторые его контуры, испаряясь, мягко выходят из подчинения геометрии линий. Поверхностное впечатление не дало бы такой метаморфозы серого камня, его превращения в небесный. Нужно, чтобы великий художник расслышал глухо звучащие голоса превращений стихий, чтобы из неподвижности камня возникла драма голубого света.

Конечно, если нет приобщения из самой глубины материального воображения, к этому переизбытку *воздушной стихии*, то эта драма элементов, эта схватка земли и неба не будет узнана. И тогда картину обвинят в ирреальности, в то время как надо было бы, чтобы вознаградить созерцание в его работе, погрузиться в самый центр реальности элементов, следуя за художником, за его обращенной к первоисточкам волей, безотчетно, целиком отдавшейся вселенской стихии. В другой раз другое элементарное сновидение захватывает волю художника. Клод Моне хочет, чтобы собор стал световой губкой, вбирающей всеми своими выступами, всеми украшениями охру закатного солнца. И в этом новом полотне собор оказывается нежной, рыжеватой звездой, заснувшей в жаркий полдень. Башни его, устремившись высоко в небо, получили в свое обладание воздушную стихию. И вот они, вблизи от земли, пламенеют подобием хорошо защищенного камнями камина огня.

Ресурсы мечты, возможности грезы, содержащиеся в произведении искусства, подвергаются искажению тогда, когда к созерцанию форм и цветов не присоединяется медитация об энергии материи, вскармливающей форму и отбрасывающей цвет, когда не чувствуют «возбужденного внутренней работой тепла» камня.

И так, от одного полотна к другому, от полотна воздушного к полотну солнечному, художник осуществляет трансформацию материи. Он укоренил цвет в материи, найдя для этого первоэлемент. Он приглашает нас к созерцанию в глубине вещей, призывая к симпатии по отношению к колористическому порыву, динамизирующему объекты. Камень он превращает то в туман, то в тепло. И выражение «здание купается в дымке сумерек» или «в сияющих сумерках» слишком бедно, чтобы выразить суть дела. Для настоящего художника сами объекты творят свою атмосферу, а любой цвет есть свечение, раскрывающее внутренность материи.

И если созерцание произведения искусства хочет постичь сами зародыши творчества, то оно должно проникнуться теми великими космическими решениями, которые глубоко пронизывают воображение человека. Ум чрезмерно геометрический, видение слишком аналитическое, эстетическое суждение, путающееся в специальных терминах, — вот те причины, по которым причастность к элементарным космическим силам может быть заблокирована. Эта причащенность тонка и деликатна. И недостаточно созерцания водоема, чтобы понять абсолютную материальность воды, чтобы почувствовать, что вода — жизненный, живой элемент, изначальная стихия и первоисточник всякой жизни. И сколько же художников, лишенных специфической чувствительности, необходимой для проникновения в мистику воды, пьют такую воду, по которой «как по камню плывут утки», как говорит Бодлер! Проникновение в самую мягкую, самую простую субстанцию нуждается в

опыте долгого дружеского общения с ней и в предельной искренности. И нужно очень много грезить, чтобы понять душу спокойной воды.

Итак, элементы — огонь, воздух, земля и вода, — с давних времен служившие философам, чтобы мыслить величие мироздания, остаются и первоначалами художественного творчества. Их воздействие на воображение может показаться слишком отдаленным и метафорическим. И, однако, как только удастся установить подлинную причастность произведения искусства к элементарной космической силе, тут же возникает впечатление обнаружения *основания единства*, подкрепляющего единство и целостность самых совершенных произведений. И действительно, принимая этот зов материального воображения стихий, художник вместе с тем получает естественный зародыш произведения.

Симон Сегал

Истинная судьба великого художника — это *судьба его творчества*. Так пусть же в его жизни поскорее придет час, когда это творчество возобладает над всем и поведет за собой его судьбу. Несчастья и сомнения могут долгое время преследовать художника. Он может согнуться под ударами рока. Он может потерять годы на подготовку к чему-то неясному для себя самого. Но воля к творчеству уже не угаснет, если обнаружит свой истинный очаг. Вот тогда и начинается *судьба творчества*. Страстный, созидательный труд проходит через всю жизнь художника, придавая этой жизни форму прямой линии. Все движется к цели творчества, которое само от этого возрастает. Всякий день удивительная ткань, которую ткут терпение и энтузиазм, становится все более плотной от той работы, которая делает художника мастером.

Душой и телом отдаваться творчеству, вновь и вновь воспроизводя на холсте свои раздумья, чтобы новое полотно могло выразить глубину души, — вот в чем секрет творческой судьбы Симона Сегала. Вальдемар Жорж в своем скрупулезном и проникательном исследовании представил многочисленные достижения его гигантского труда. Свидетельство восхищения, которое я хочу привести на этих немногих страницах, есть свидетельство философа, который любит в жизни лишь то, что его зачаровывает.

В мрачные времена войны Симон Сегал, вынужденный скрываться, не покидал свою мансарду. Он работал на ней, как одержимый, воссоздавая то, что успел увидеть раньше, и готовя то, что ему еще только мечталось увидеть в будущем. Этот период смутного брожения трудно отделить от длительного периода в прошлом, который целиком был посвящен служению искусству. Как труден этап в судьбе художника, когда совершается прорыв в глубины, благодаря которому художник решается наконец стать

самим собой и, отбросив все ученические приготовления, стать истоком настоящей живописи, живописи, которая и будет для него истиной!

Но все меняется для Сегала и внутри Сегала, когда Освобождение возвращает его миру живых. Узник своей мансарды выходит к морю. Теперь земля для него — не что иное, как высокий мыс, или вершина скалы на берегу. Именно в море — настоящее основание неба. Необъятный горизонт поведает художнику о жажде человеческого глаза видеть. Сегал станет художником тех, кто смотрит вдаль. Свой неподражаемый мир Сегал найдет на мысе Аг, оконечности Котантена¹

Там есть деревня, наблюдая жизнь которой он откроет нам человечество, всех по очереди — это печальное и дикое племя людей моря. С помощью красок художник поведает нам о надежности — всякой надежности — надежности крыш, стен, человека. Здесь каждый дом, каждый луг, каждый загон для скота имеет собственный морской горизонт. И в картинах Сегала ощутима борьба. Он знает, что и посреди мирного пейзажа может бушевать ураган. Спокойному пейзажу необходим запас длительности; он должен хранить следы какой-то дикой первозданности. А чтобы выразить эти жесткие, грубые, первобытные черты, Сегал как будто стремится прийти на помощь Природе, которая должна оказывать сопротивление. Он увеличивает реальность любой вещи, сообщая ей силу сопротивления. И потому нормандский пейзаж Жобура на мысе Аг для Симона Сегала был тем же, чем был Овер-сюр-Уаз для последних дней больного Ван Гога, или такая же родина, как Таити для великого изгнанника.

Да, Сегал отстроил своими крышами целую деревню. Он чинил крыши и цементировал стены. Он обставлял в ней мебелью дома, чтобы придать каждой вещи, каждому предмету утвари какое-то свое головокружительное своеобразие. Когда буря потрясает небо, Сегал сидит у себя на кухне. В опьянении скромности этот художник горизонта рисует плиту, раковину, какой-то невыразительный розовый кофейник или медный кувшин допотопных времен. Всем этим предметам он сообщает собственную сегаловскую печать. Печать грезы, усматривающей повсюду существа, говорящие художнику-грезовидцу, художнику-мыслителю что-то свое. Сегал схватывает ту индивидуальность, которую приобретают предметы, когда на них смотрит художник, решив в самом деле превратить их в художественное произведение. Именно в такие мгновения соединяются терпение и энтузиазм, которые превращают эфемерное видение в состоявшееся произведение искусства.

Затем художник идет в хлев. Ему известно, что художнику жизни полезно заняться истолкованием своего бестиария, охватив и братьев

¹ Мыс Аг на полуострове Котантен — оконечность на крайнем северо-западе Франции. — *Прим. перев.*

наших меньших узами симпатии. Свинья, точно так же как и осел, требуют написать их портреты. Они так откровенно выставляют напоказ свою частную жизнь! Но нарисовать овцу перед кормушкой значило бы предать ее. Для Сегала овцы как будто составляют профили прибрежных скал. На фоне огромного неба нормандские овцы Сегала шиплют то клочья облаков, то колючки утесника.

Наконец появляются крестьяне и рыбаки, грубые и простые, ведь на полотнах Сегала они живут своей жизнью. У них удивленный вид, оттого что какой-то художник вдруг захотел запечатлеть на холсте их лица. И большие глаза открываются все шире. О портретах, написанных Сегалом, в моей деревне сказали бы, как о болезненно возбужденном ребенке: «Он будто ест тебя глазами». На портрете все подчинено взгляду, говорящему из самой глубины души. Можно пожертвовать всем, чтобы овладеть этой доминантой человеческого лица. Пусть другие копируют, зарисовывают, фотографируют; пусть они делают свои портреты вымеряя или сравнивая что-то с чем-то. Сегал хочет лишь поймать взгляд, любой взгляд, все то, что этот взгляд может передать сознанию. Во взгляде, схваченном таким художником, заключена перспектива глубины. Отвлекаясь от внешнего, Сегал доискивается до глубин существа, до какой-то давней истории этого существа, теперь совсем забытой.

Однажды Симон Сегал захотел написать и мой портрет. Это было зимним днем, когда я был погружен в размышления. Я думал о своей жизни, которая — сам не знаю почему — сделала из меня философа. Я размышлял о нерешенных, неразрешимых вопросах. Короче говоря, Сегал застал меня в час меланхолии. Конечно, у меня бывают и другие минуты. Но эта картина стала свидетельством о моей трудной жизни. Я уверен, что художник на своем языке высказал одну из истин обо мне.

И вот когда я смотрю, когда я вглядываюсь чуть дольше обычного в портрет, что написал Симон Сегал в конце зимнего дня вот уже треть века тому назад, — удивительное дело, игра воспоминания! — в собственных глазах я ловлю взгляд моего отца.

Скульптор Анри де Варокье: человек и его призвание

Когда я предаюсь мечтам перед изваяниями из бронзы и глины Анри де Варокье, мне вспоминаются две строчки Роберта Браунинга: «From Browning some pomegranate which, if cut deep down the middle, Shows a heart within blood-tinctured with, a veined humanity.»

Гранаты Браунинга с треском разломи

Увидишь сердце, налитое кровью, в прожилках нежности.

(Перевод И.Осиновской)

Разве не чувствуется здесь настоящая необходимость проникнуть непосредственно в суть, в тайну вещей, желание рассечь гранат пополам, чтобы увидеть рождение того, что обогатит земные плоды, короче говоря, разве не здесь таится тот демон материи, который влечет за собой художника, становящегося лепщиком, скульптором? К лиризму цвета, составляющему радость жизни, он прибавляет еще и лиризм материи, заставляя трепетать его пальцы, прикасающиеся к глине. У Анри де Варокье этот урок заглядывания в глубины столь прям, конкретен и искренен, что философ не в силах противостоять такому откровению. Все произведения мастера и есть раздумья над субстанцией. Субстанция присутствует в них в акте становления, придающего ей форму, в той утонченности существования, которая уже расцветивает оттенки. Есть множество доказательств тому, что совершенное воображение должно представлять себе не одни только краски и формы, но и саму материю в ее элементарных свойствах. Внутри материи заключены как ростки жизни, так и ростки художественного произведения. Поиски Варокье — это также и импульсы рождающейся жизни.

Но для начала останемся в мире поверхностей, пока совсем близко от зримых отблесков, от смешанных лучей света, и посмотрим, какие же оттенки вносит художник, причастный к силам, несущим цвет. Если посмотреть на серию изображений Леды, можно понять, что такое миф, который рожден изнутри субстанции, так как здесь Варокье на самом деле следовал за молекулярными силами придания цвета. Он заставил сам небесный свет трудиться над материей. Умелыми поворотами он улавливает длинные лучи солнца на поверхности своей картины, где его уже ждут несколько молекул бромистого золота и несколько особым образом составленных хлористых соединений. Благодаря игре экранов и скульптурных витражей он выстраивает целый лабиринт света. И как не поддаться обаянию этого художника, этого ухмыляющегося колдуна, который заставляет работать даже солнце в небе, этого добросовестного астролога, сочетающего золото солнца с золотом земли, а золото лучей — с золотом, скрытым в солях и сульфидах.

Так не удивляйтесь же, что свет сразу обрастает мифологией. В мифе о природе, запечатленном в сердце любого элемента, возникают сразу и лебедь во всем своем пышном сладострастии белизны, и женское существо, приподнимающееся над землей под действием сил весны. Здесь мы стоим у истока истоков, у некоего космического яйца, вбирающего в себя силы и небесные, и земные. Тут художник развивает свои образы, порождая их один за другим, точно бог-математик, извлекающий все следствия из какой-нибудь первоначальной истины. От лебедя и Леды рождается яйцо, так как всякое великое мировое видение должно происходить из космического яйца. Но вслед за этим любовь женщины

и неба затмит собой весь мир; от этой любви вдруг явятся невидимые дотоле звезды, возникнут целые планетные наваждения. В пылающей астрономии Анри де Варокье приводит в действие небеса, населенные звездами, взятыми в их первозданной огромности. Все это там, как он говорит, самоизображения. Да, солнце, работающее в недрах материи, изобретательно раскрываемой человеком, само же и отражается на ней. На многих страницах поэтических произведений звезда светящая есть также и звезда, которая смотрит; для многих поэтов солнце — это небесное око. Вот оно, солнце, на изображениях Варокье, само ставшее художником собственного света. И в этом состоит великий нарциссизм, подводящий итог в небесах странным грезам Леды.

Однако сделаем еще шаг вперед и посмотрим, как Варокье покидает поверхность. Попробуем разделить его восторг, когда он получает доступ к пластичной материи, когда он видит эту пластичность и внутри себя и вовне. Тут художник начинает понимать, что первоначальный набросок — это нечто большее, нежели эскиз. Этим он останавливает истирание, порчу слов, разрывает ленивую синонимичность языка, склоняющую его к деградации в сторону абстрактности. Он знает, что первоначальный набросок — это реальность, которая живет, которая могла бы жить и которая должна выжить. Так скульптор познает глубокий смысл метаморфоз собственного творения. Для него существо промежуточное есть уже существо законченное. Следует ли его сохранять? Или его следует уничтожить? Надо ли, чтобы сегодняшнее становилось неизбежным отрицанием вчерашнего? О! Сколько же было утрачено такого, что бы хотелось сегодня вернуть назад!

Но как только воображение со всей искренностью предается метаморфозам, — вот оно уже и измышляет монстров, настоящих монстров, резервы силы, неисчерпаемые источники агрессии. Вы видите их еще благодушными, при первых ударах резца, но затем они превращаются в рога и зубы. Лотреамонизм укоренен в ростках жизни, он — в самой основе ониризма, который руководит всякой жизнью. Дайте прорасти этим росткам, дайте взойти этой закваске — и ваша жизнь исполнится величием собственных жестокостей. Художник, возможно, и не решился бы воплотить столь опасные формы в своем творчестве, но уж поскольку речь идет о моменте метаморфозы, о моменте зачатия произведения искусства, постольку человек, который располагает созидательной силой демиурга, вынужден идти вплоть до исчерпания всех сил, порождаемых субстанцией земли. Он проживает полный срок этой жизни и выходит из этой истории уже вполне умиротворенным. Лепить и значит заниматься анализом психики.

И вот тогда, когда наступает заветный час для того, кто грезит и о других стихиях, когда земле, касаясь ее с огромной любовью, художник дает благословение огня, когда, перемешав землю с водой, он доверяет

наконец свой труд огню печи, чтобы земля восприняла благородную закалку пламени и воздушную легкость искусно отвержденной материи, вот тогда-то эмоции и оказываются запечатленными в материи с наибольшей силой. Я ощутил это на себе, даже я, какой-то философ, когда Варокье дал мне подержать в руках голову царя Эдипа, которая показалась мне парадоксально хрупкой. И я подумал о великой вечности красоты, купленной такой дорогой ценой. Сколько же лет этим произведениям? Ведь и человек грезит о них так же, как грезил о них сама природа. Под своим покровом, под коркой, поддурманившейся от огня, — вот эта земля, эта глина, эта пыль, перемешанная с водой, все еще продолжает жить жизнью первоэлементов. Человек-творец, в самом зените своей долгой творческой жизни, проецирует их, эти стихии — землю, воду, огонь и воздушный эфир — на исполненную драматизма человеческую жизнь.

В этой недолгой истории о преодоленных им силе и длительности последуем за Анри де Варокье до тех пор, пока человеческий облик — а значит, и сама судьба человеческая — не воплотятся в бронзе. Тут уже не нужно будет никаких метафор, чтобы назвать и самого Заложника. Он здесь в своем непосредственном величии, перед лицом тех сил, которым противостоит, создавший сверхчеловека, благодаря нечеловеческому противостоянию.

Взглянем также на самую обнаженную из всех фигур — фигуру человека с опущенными глазами, с бессмысленно оттопыренными ушами, погруженного в какое-то яйцевидное, эмбриональное созерцание. Как тут не почувствовать, что под бронзой он «весь в прожилках человечности», *with a veined humanity*?

Все эти создания, изваянные скульптором за 20 лет сосредоточенной работы, в часы, свободные от исполненного счастья писания картин, обеспечивают надежностью его основное творчество. Все они, от Ангела и до Надгробия, рассказывают о целой жизни — жизни простой и драматичной. Но уж поскольку комментариями философа невозможно снабдить все на свете, ограничим свои замечания описанием необыкновенной серии об Эдипе, показывающей, каким образом линия творения имеет продолжение и в творчестве Варокье.

Двадцать четыре раза Анри де Варокье брался за воспроизведение грезы об этом человеке, особо отмеченном Судьбой. Если бы можно было, расположив в определенном порядке двадцать четыре статических положения, показать эдипово страдание, то получилась бы трагедия в глине и бронзе, выражающая одновременно величие и нищету человека — те величие и нищету, которые лишь скульптура в состоянии концентрированно запечатлеть в лице. Не знаю, какое из этих лиц останется в моей памяти. Скульптор заставляет меня мечтать, заставляет размышлять. Иногда лицо Эдипа возвращает меня в прошлое. И мне кажется,

будто я вижу Эдипа с выколотыми глазами. Да, я ловлю его взгляд, еще до того, как несчастному стала известна вся правда, но ведь и тогда он искал, он стремился к этой ужасной правде; а взгляд его черных глаз так прям, он идет из таких глубин, что от этого будто морщатся виски.

А потом, уже в другом видении, мне кажется, будто шлем сжимается на его голове, будто голова — уже и есть сам шлем; его голос, как голос совы — это точно вздох, доносящийся из клетки сердца. Фатальность дана изнутри, она сокровенна. Сейчас Эдип узнает, сейчас он постигнет тайну, которую люди предпочитают оставить спящей в стоячих водах прошлого.

Но вот однажды, в минуту крайней тоски, скульптор решается создать Эдипа убитого горем, человека, целиком отдавшегося своей трагедии. Человека с глазами, проклинаящими свет, человека, который больше не верит ни солнцу, ни собственному зрению, ни надежде.

Однако бронза — материал, который не допускает окончательного поражения человека, бронза — это символ непобедимости, бронза — это неприступная скала, это отвага. И Анри де Варокье, захваченный грезами о силе и живущий в дружбе с абсолютной плотностью вещества, избавляет бронзу от ее преходящей слабости. Он подводит метаморфозу Эдипа к завершению. Измученный лоб страдальца увенчан короной славы. Не отыскивая никакого на то предлога в культуре, лишь силой собственного зрения скульптор заставляет нас понять, что слепой Эдип самим фактом своей судьбы уже выступает в качестве провидца. Недаром же он сказал старцам из Колона: «Да, я слеп, это правда; но слова мои вовсе не слепы». И разве не всякий страдалец — провозвестник?

Никогда раньше, до того как я увидел этих Эдипов Анри де Варокье, я не мог себе отчетливо представить, что скульптура вовсе не мгновенна. Раньше я никогда этого отчетливо не понимал, пока не увидел этих Эдипов Анри де Варокье. На одном лишь лице он собирает все страдание, страдание, движущееся вперед неотвратимо, как рок. И в самом деле, попытайтесь прочесть одно-единственное лицо, написанное в бронзе скульптором Анри де Варокье, и вы прочтете сразу всю трагедию человека в его героической борьбе с Роком.

Железный космос

Железный космос, мир железа не создается в миг. Чтобы войти в него, надо полюбить огонь, работу с жесткой материей и силу. Его нельзя познать иначе, как через акты творчества с особым мужеством, воспитав себя на них.

Прежде чем заняться искусством кузнеца, Эдуардо Шиллида испробовал несколько более простых занятий. Он хотел стать скульптором. Следуя классическому способу обучения, ему в руки дали глину. Но,

как говорит он сам, его руки сразу же этому воспротивились. Вместо того чтобы формовать, делать копии, слепки, ему хотелось обтесывать. А поскольку пришлось научиться работать с большими объемами, он стал использовать резец при работе с гипсовыми блоками. Но гипс не смог ему предложить ничего, кроме своей легко достижимой изысканности! Ему же нужна была настоящая схватка, работа руками, тонкая и ожесточенная. Настоящего, сложившегося скульптора сделали из Шиллида известняк и гранит.

Но разве грезы о все нарастающей твердости могли на этом остановиться? Ведь правда, резец — это каждодневный победитель камня? Железо же еще тверже *гранита*. В самом конце *грез* о *твердости* царит железо.

К тому же в этой битве жестких материй наш боец находит, что статуя таит в себе безупречную сопротивляемость. Он грезит о том, чтобы создать скульптуру, которая вызывала бы к жизни сокровенные силы материи. Скульптура из камня для Шиллида включает в себе отяжелевшее пространство, пространство, оставленное человеком-творцом без отделки. Если мы хотим использовать известный объем материи, пробуждая в нем самые глубинные силы, то камень нам не поможет. Камень — это масса, мышцами он никогда не станет. А Эдуардо Шиллида хочет познать груды мышц, без жира и тяжести. Существо из железа и есть один сплошной мускул. Железо — это прямая сила, сила вполне определенная, изначальная. Можно было бы построить жизнеспособный мир, населив его обитателями из железа. Шиллида откладывает в сторону резец и молоток. Он берет в руки щипцы и ковкую массу.

Так скульптор становится кузнецом.

Но переворот в эстетике, к которому нас толкает Эдуардо Шиллида, требует еще большей решительности. Железо надо освободить от всех его обычных применений, от всех утилитарных обязанностей. Работая с железом, художник не обязан заниматься изготовлением «предметов». Он должен создавать «произведения», причем свои, оригинальные. Железо, как и цвет, имеет право на оригинальность. Железо Шиллида не принадлежит никому персонально. Этот удивительный кузнец на деле осуществляет грезы самого железа, он как будто рисует железом, видит с помощью железа. Когда у меня в комнате он рассказывает о своем вдохновенном труде, я замечаю, как он напрягает слух: он слушает, как железо распространяет свою силу через пространство; он слышит, как железо утверждает свою силу в формах, становящихся его застывшими в материи эхо. О, эти эхо! — вот название, которое Шиллида дает пяти кольцам, с любовью расположенным как косточки «внешнего» уха. Ведь художник вынужден проводить свои мечты, мечты о тишине и музыкальности через безумный грохотковки.

Что важнее всего: Шиллида хотел, чтобы железо напоминало нам о реальности воздушных масс. В баскской деревушке на побережье прямо на скале, обращенной к морю, он соорудил железную антенну, чтобы она вибрировала от любого дуновения ветра. Это железное дерево, которое он вырастил на скале, он назвал Гребнем Ветра. Вершина скалы и сама по себе отвечала на заигрывания бурь. Железо, ветвящееся под молотом грезовидца, придавало размах этой развевающейся шевелюре ветра.

Исполнение иных музыкальных пьес ветром хочется приостановить. Они изливают свои гармонии по всем направлениям. Их композиция столь основательна, что забываешь о проволоке, на которой все это держится. В них осуществляется свобода символизации. Каждый мечтатель может вложить в них свои грезы. На мой взгляд, эти произведения искусства из летящего железа представляют собой какие-то клетки-птицы или же птицы-клетки, клетки, которые вот-вот отправятся в полет; Впрочем, я никого не принуждаю мечтать так же, как я, понимать как я назначение этих произведений, синтезирующих в себе движение и субстанцию. Вместе с железом сильное волевое устремление приобретает подходящую для него субстанцию. А что можно сказать определенно, так это то, что Шиллида воскрешает для нас грезу железа, выпущенного на свободу.

Впрочем, во всех произведениях Шиллида железо само проявляет инициативу. Произведение развивается без всякого предварительного плана или наброска. Этот кузнец, которому хочется воплотить кузнечную грезу во всей ее первозданности, враждебно настроен по отношению ко всем предварительным макетам. Уменьшенная модель, схема — это лишь сеть из проволоки, изогнутой по воле чьих-то ленивых пальцев. В ней заключено отрицание самого гения кузнечного дела.

С каким жаром рассказывал мне Шиллида о том, как его произведение растет под действием собственных сил! При этом он заново переживал все перемены настроений, которые он испытал в ходе своей работы. Иной раз самый большой молот был весь день у него в работе; заготовку приходилось по десять раз отправлять обратно в огонь. В другой же раз легкими ударами по наковальне, довольный своим звуком, молот сам выковывал нечто вроде едва заметной картинки. Какой разительный контраст между струящимися искрами от частых ударов и слабым тлением остывающего железа! Именно из такого опыта кузнец познает все драмы — во всем разнообразии! — драмы огня и железа.

Но вот приходит время, когда труженик ощущает, что драма завершена, что нужные формы произведения уже достигнуты. Пространство завоевано. Скульптор-кузнец в этом случае уверен: он смог выразить в железе то, чего не смог бы выразить в камне. Он обрел секрет устойчивости, освобожденной от всякой инерции.

Когда мы пытаемся обозначить такие произведения общим для них названием абстракции из железа, сразу пропадает смысл той

удивительной стимуляции, какую они создают для воображения материи. Это значило бы судить о произведениях, сотворенных во славу материи лишь на основании формы¹. А ведь кузнец приглашает нас к продолжительным грезам на тему о материальных образах железа. Он ведает сложную душу железа. Он знает, что железо обладает некой загадочной чувствительностью. Те изделия из железа, которые ученые-металлурги считают законченными, продолжают тихо жить своей жизнью. Мало-помалу они приобретают какую-то никому не понятную внутреннюю патину, которая проступает как результатковки, от насильственного воздействия молотом. Но насколько же более сложными оказываются забытые вещи из железа! Для изготовления дверей францисканской базилики Пресвятой Девы в Арангазу Шиллида захотел пойти от железа состарившегося, истощенного, брошенного. Он ковал ржавое железо. И ржавчина оказалась заключенной в металл, уже неопасной, смилившейся. Она готова к дальнейшим чудесам железа, неподвластного тлению. Ржавчина вносит рыжевато-бурый оттенок в безупречно серый цвет металла. Двери церковного портала чудесным образом и юны, и древни одновременно, они твердо стоят на пороге новой церкви.

Конечно, теперь не то время, когда искусные мастера — изготовители ножей — на долгие годы прятали в землю куски стали, которые собирались обрабатывать. Между тем в одной достойной доверия книге, посвященной слесарному искусству, в энциклопедии Рорэ можно прочесть: «Как известно, железо и сталь способны улучшать свое качество от длительного хранения вдали от источников света, в местах укромных, тенистых и влажных... Кузнецы, которым нужен кусок железа большой прочности, предпочитают использовать куски металла, долгое время находившиеся внутри стен, как то: разного рода штыри, дверные петли и решетки... В Испании отличные стволы для ружей получают из отходов железа подков; и поэтому наиболее ценимые «эскопеты» на своих стволах несут надпись «herraduras»².

Старинные традиции и грезы созвучны: настоящий кузнец не в силах забыть своих изначальных грез. Им владеет греза вполне определенная. В ней все складывается в историю, в длинную историю. Он помнит и о ржавчине, и об огне. Огонь продолжает жить и в остывшем клинке. Каждый удар молота — это подпись мастера. Когда не только держишь в руках законченное произведение искусства, но и принимаешь участие в самом его появлении на свет, осуществляемом со всеми силами сопутствующих этому грез, получаешь одновременно столь конкретные и столь

¹ Уже в течение долгого времени в разных книгах мы отстаиваем идею о воображении материи. См. особенно книгу «Земля и грезы воли». (М., 2000).

² См. статью «Слесарь»: *Landrin. Serrurier // Encyclopédie Roret, 1866. P. 39, 41.* Эскопета — мушкет с растробом.

явственные впечатления, что соблазны какого-нибудь из абстрактных искусств против тебя бессильны.

Итак, при виде произведения из железа, наделенного в своем железном космосе особой эстетикой, следует не только предаваться созерцанию, но и самому со всей страстью участвовать в осуществлении некоего творческого насилия. Пространство произведения искусства подчиняется не только геометрии. Ему также сообщается определенная динамика. В нем выкована великая греза необузданности.

Но все эти грезы, разве они не в нас самих, не в наших истоках — в нас, простых людях с бледными лицами? То, что нам предлагается здесь, — разве это не великая греза о человеческой изначальности? Очень-очень давно, в прошлом существовании, которое еще нельзя назвать нашим, внутри нас уже теплилась эта череда кузнечных грез. Было бы очень полезно вновь ее оживить. Какой пример юным силам подает творчество Шиллида! Как он умеет призывать раннюю энергию утра! Каков у него космос утренних сил! С тех пор как я прикрепил в углу книжных полок три фотографии произведений Шиллида, я стал лучше вставать по утрам. Я чувствую себя оживленным, с удовольствием работаю. Мне, старому философу, случается даже чувствовать, будто я сам — кузнец.

Греза материи

Благодаря своим силам алхимической тинктуры, благодаря своей окрашивающей способности чернила могут создать целый мир, — правда, только в том случае, если найдется их грезовидец.

Доказательство этого перед вами, вот в этом черном альбоме, в захватывающем противостоянии черного и белого. На его двадцати четырех страницах Жозе Корти превращает все чернильные кристаллики в чернила грез. С точки зрения химика, нужны были бы чернила нейтральные, хорошо растворяющиеся в солях, в сульфатах, хорошо связываемые легкой камедью, безразличные ко всему, что ими пишут. Но если прежде чем писать, прежде чем рисовать различные предметы, прежде чем возникнет какое бы то ни было желание расшифровать написанные знаки, грезовидец внимает сокровенности грез магической субстанции, если он чутко вслушивается во все тайные признания пятен, вот тогда чернила сами начинают выводить — черным по белому — свои поэмы, они принимаются воссоздавать формы, черпая их из далекого прошлого своих же кристаллов. Ведь в конце концов, чего бы хотелось Жозе Корти? Одни лишь чернила способны дать понять, потому что его «Грезы чернил» и есть настоящие грезы самых настоящих чернил. Жозе Корти на самом деле подчиняет себя воле этой черной жидкости; в глубине этой воли он слышит смутную ностальгию железа и квасцов, двух веществ, стремящихся распространиться вширь, веществ, которые

воюют друг с другом, объединяются, оживают, расширяют свои владения, сталкиваются друг с другом, творят.

Мы оказываемся перед лицом мира из чернил. На самом деле это просто мир минералов, обнаруженная руда. Никогда форма не бывает так близка к материи, как в красоте минерала. Красота твердых минералов прямо на наших глазах творит красоту минеральных оболочек. Чему же еще может служить эта мягкость, эта плоть, эти лимфы, которые у беспозвоночных за короткое время обрастают толстенной броней? Мир минералов непосредственно вершит свой труд, создавая свою розу песков, свои темные базальты. Чернила обращаются в черную кровь, а перо, кисть или какой-нибудь еще колдовской инструмент, отдаваясь грезам, послушно следуют за волокном, как за острием. Попадая в объятия чернил, даже камень и тот вновь прорастает.

И вот тут сама белизна страницы начинает расцветать. Поразительно, что именно с помощью черных чернил автор смог выбрать себе материю такой белизны. Следует еще раз признать, что силы сновидения всемогущи. Когда искренне отдаешься грезам, их силовые линии следуют собственной закономерности; их извилины — это природа в чистом виде, сама благожелательность без сучка и без задоринки. Минеральное действо само собой продвигается к своему истинному концу. Камень катится, сульфат обжигает. Все богатства выставлены наружу.

Эти иероглифы мира минералов выставлены напоказ, на какие мысли они нас наводят? Разве не заставляют они задуматься о географии, уходящей в глубину? Описывая мифы и поэмы вечного, застывшего в неподвижности Китая, Эдгар Кине¹ все свои образы представляет как переводы каких-то космических надписей, или как вполне естественную систему письма, берущую всю землю в целом в качестве некоего письменного прибора. Знаки мира дольного — рельеф косогора или реки, расщелина оврага — с этой точки зрения подлежат дешифровке, имеющей тот же смысл, что и чтение астрологических прогнозов по звездам. Грезы чернил Жозе Корти и приглашают вас к чему-то вроде литомантии². Мы связаны единой судьбой с достоверной правдой кристаллов, с теми формами, которые жестко соединены в металле.

Пусть же каждый из «читателей» — тех читателей, которые умеют читать знаками, — выберет себе минерал, подходящий ему в жизни: мрамор, яшму или опал, пусть каждый найдет пещеру, где произрастает

¹ Кине Эдгар (Quinet Edgar, 1803–1875) — историк, профессор Коллеж де Франс, сторонник революции, идеалов романтического либерализма. — *Прим. перев.*

² Литомантия — от *греч.* *litos* — камень и *manteia* — гадание. Неологизм Башляра. — *Прим. перев.*

родственный ему камень; пусть каждый откроет жеоду¹, хранящую в себе тайны его сердца, сокрытые под холодом сплошной груды камней! Ах, если бы он мог выбирать, если бы он слушал пророчества оракула, заключенные в чернилах, он бы обрел откровение об удивительной прочности грез. Бодлер после своих мучительных кошмаров любил возвращаться в ночи к тому, что он называл грезами камня, «прекрасными грезами камня»! Жозе Корти также представляет нам свои грезы камня, свои поэмы камня, свою поэзию чернил.

На всех страницах этой книги явно выражено это волевое устремление к прочности структуры, к постоянству минералов, стремление, которое имеет своим источником могущество черного цвета. В блуждающих огоньках пламени, которыми пышет смола, горит желание, чтобы дым стал совсем черным. Красота творений Жозе Корти в самом деле проистекает из таких глубинных устремлений материи. Чернота, явленная на свет в грезах поэта чернил, та чернота, которая выходит за пределы собственного мрака, предстает перед нами во всем великолепии.

Взгляд и прозрение в творчестве Маркусси

В любом прозрении есть какая-то живая и меланхолическая духовность, смесь тайной безмятежности с легкой грустью, ведь пророк всегда вкладывает немного собственного света в то, чтобы светить другим. И в каждом взгляде *Пророков* с гравюр Луиса Маркусси можно видеть, как оживает тонкая, подвижная диалектика, соединенная с какими-то не определимыми до конца оттенками скромной жертвенности. Знают ли пророки, видят ли, чувствуют ли они уже то великое и необратимое несчастье, которое с необходимостью драматизирует удел человека? Во всяком случае, в творчестве Мастера пророческая духовность, открывающая в душе, еще ничего о себе не знающей, неясный фон для рокового устремления воли, всегда несет на себе отпечаток какой-то отдаленной грусти. Взгляд пророка находит в этом случае способ быть одновременно нежным и пронизательным, он выражает одновременно и жалость и смелость.

Этот взгляд, такой же, как у самого Маркусси, шестнадцать раз воспроизведен в шестнадцати взглядах его прорицателей. Смотрите так, как смотрят они, и вы получите желание смотреть, пример самой решимости смотреть. Тут вы поймете, что такая воля, такая светится в этом взгляде, способна задавать вопросы невероятному. И гуманистический смысл такой воли ясновидца сразу же утешает во всех горестях открываемого. Смотрит ли пророк на звезду или на руку, на птицу или

¹ Жеода (геол.) — полость внутри горной породы. Может заполняться минеральным веществом или оставаться пустой, в этом случае нередко нарастают кристаллы. — *Прим. перев.*

на игральную кость, на карту или замочный ключ, угадывает ли он субстанцию будущего в набухшей туче или в скоплении кристаллов, всякий раз его прозревающий взгляд следует сразу двум противоположным принципам проникновения внутрь: прозорливости ума и симпатии, силе характера и сердечной деликатности.

А потому, если мы хотим воспользоваться этими качествами творчества Маркусси, нам необходимо постоянно устремлять свои размышления над его альбомом в двух направлениях, упражняться по очереди в дополняющих друг друга созерцаниях — созерцаниях ума и интуиции, причем отзвуки следует отыскивать в двух регистрах человеческой души, среди привычных нам забот и запланированных неожиданностей. Между двумя этими видами созерцания помещается мир забот и внутренних сопротивлений каждого человека. Быть может, тут он и поймет, как на это смотрит сам прорицатель, который знает больше других, прорицатель, который, должно быть, просто уступает ему свой взгляд. Тут необходимо решиться на какие-то предпочтения, если хочешь извлечь из пророческого зрения действительные уроки.

Из гравюр Луиса Маркусси я, неизвестно почему, выбрал пророчицу, гадающую по костям животных. Она молода и красива. Она пока занята игрой, и тем не менее она уже знает. И потом еще — окно открыто... Кость животного — это созданная природой игральная кость, она несет на себе шифр, выбитый на тверди животного камня. Ее S-образный изгиб, ее выемка, ее тонкий край о чем-то говорят руке грезовидицы, и в то же время ее расширенный глаз заглядывает в будущее, полное грез...

Ну, а движение каких тайных вод ощущает рука вот этого старца? И судьбу каких литейских вод она провидит? Наш век исключительно утилитарных забот все время занят поисками источника воды, чтобы напоить свое стадо. Но пророк у Маркусси видит другие потоки. Он возвращает нас к нашей собственной долине, к нашему склону, где флюид нашей судьбы — какая тонкая материя! — постепенно тает, неторопливо двигаясь к какому-то тихому озеру, где уже колышется смерть. О, время, идущее под уклон, источник, уже знающий, что должен иссякнуть! Вот такой судьбы в долине и чаёт лозоходец у Маркусси.

Как только мы выбрали себе пророка, мы понимаем, что любое пророчество есть совет. И все страницы этого альбома исполняют свои роли у нас дома именно как предсказания, они становятся достойными сокровенных тайн нашей комнаты. Те, кого поведет за собой это облако, и в самом деле обнаружат в нем лицо, которое пристально вглядывается в проплывающие мимо него формы. В своей темнице предсказания они будут оживлены силами странствия в этом мире. Профиль же прорицательницы, вглядывающейся в глубину кристалла, наталкивает нас на совсем иные мысли. И эта новая тайна, как всегда в творчестве Маркус-

си, — причина особого рода спокойствия. Внимательный и спокойный, какой же взгляд у нее!

И все-таки странно, что «инструменты» прорицания рассматриваются в некотором смысле как нечто подчиненное. И следует задуматься именно над прорицателем, над его вытянутыми руками, его лицом и взглядом. В одном сочинении, одновременно целостном и многоплановом, предлагалось разгадывать самого прорицателя, однако сделать это, не участвуя в самом прорицании, нельзя. Предмет лишь диктует способ прорицания. В руках прорицателя он пробуждает какие-то тонкие силы, способные прикоснуться к еще неясной материи будущего. Предмет расставляет по своим точным местам все действия прорицателя, чтобы он мог видеть поверх самого предмета. Если бы мы могли перенести все сокращения его мышц на свое собственное лицо, мы бы тоже могли увидеть... Искусство Маркусси приглашает нас быть психологами невидимого. Оно советует приобрести себе иное лицо, иной взгляд — одновременно и более глубокий и более спокойный, чтобы видеть не вещи, а знаки. Все эти лица будущего должны помочь нам уяснить, что будущее — это прежде всего лицо. Вещи платят нам взглядом за взгляд. Они кажутся нам безразличными, когда мы смотрим на них равнодушно. Но ясные глаза все видят, как в зеркале; перед искренним и серьезным взглядом все обретает свою глубину.

Абстрактные формулы все делают донельзя сухим: так, к примеру, часто можно услышать банальное утверждение, что кто-то заглядывает в лицо будущего; при этом мужество видеть не подвергается даже самому элементарному анализу. И вот теперь в этом утверждении открываются истины. Вот перед нами человек, их узревший, прошедший жизнь за этим прозрением, человек, который, собственно, захотел увидеть. И эти долгие размышления, сконцентрированные на самом аналитичном из взглядов, предоставили право Луису Маркусси выполнить гравюру Провидца.

Материал и рука

Некий писатель-романтик, на досуге занимавшийся живописью, считал, что воздаст должное реализму, признавая «существование внешнего мира». Граверу куда проще. Для него существует материал. И этот материал мгновенно претворяется и оживает, как только к нему прикасается созидаящая рука гравера. Этим материалом может быть камень, грифельная доска, дерево, медь, цинк... Уже бумага своей фактурой, прожилками и шероховатостями провоцирует грезящую руку гравера на своего рода состязание в изысканности. Материал — первый соперник творящей руки поэта. В нем заключено все многообразие враждебного мира; мира, который надо покорить. Истинный гравер начинает свою

работу с мечты о покорении. Он — труженик. Он — творец. Ему принадлежит вся слава мастера.

Размышляя над страницами этого альбома¹ с точки зрения материала, мы воочию видим плоды рук гравера, которым движет мечта о покорении. При этом эстетический эффект от увиденного не скрывает от нас истории проделанной работы, истории борьбы с материалом. Тонкое искусство травления по меди, всевозможные уловки резьбы по дереву, осторожность в обращении с шершавой поверхностью камня — одним словом, все героические этапы работы гравера будут пережиты и нами, если мы почувствуем исходный материал, к которому прикасалась его рука.

Жорж Брак как-то заметил: «Для меня акт творчества всегда превышает ожидаемых результатов». Искусство гравюры, более чем какое-либо другое, напоминает нам о такого рода акте.

Ибо материал, с которым имеет дело рука гравера, это не только бумага, не только слой целлюлозы; дерево и медь хранят свои тайны, ждущие раскрытия. Гравюра — искусство, которое, кроме всего прочего, не может обмануть. Это первобытное, доисторическое, дочеловеческое искусство. Еще раковина оттиснула свою форму на податливой поверхности камня. Раковина пользовалась разными резцами для обработки известняка и кремния.

Это сознание творящей руки возникает и у нас, когда мы участвуем мысленно в работе гравера. Гравюру нельзя просто созерцать, она воздействует, являя нам образы *пробуждения материала*. За линиями образа следует не только взгляд, ибо с визуальным образом связан и образ созидающей руки, и именно он пробуждает в нас активное начало. Рука есть осознанное действие.

Но поскольку уже самый подступ к материалу, согласно Браку, приносит первую радость творцу, надо вспомнить и о радости первых рисунков, когда рукотворящий поэт, еще до того, как на меди появится кислота, грезит, взявшись за карандаш, над белым листом бумаги. Как назвать эту первую дуэль материалов, эту схватку на рапирах, что предваряет действие резца? Тот, кого интересует постижение сути вещей, этот поединок белого и черного, может многое узнать у физика. Именно он может помочь нам проникнуть в тайну борьбы атомизированных гномов, чтобы почувствовать всю невероятную диалектику их сближения и связи. Ибо чем, как не этим занят рисовальщик, как бы сопрягая два материала: приближая черный карандаш к бумаге. И больше ничего. Непорочная бумага вызывает к слиянию со сплавом графита. Бумага пробуждается от своего невинного сна и отряхивает с себя белый кошмар. На каком расстоянии возникает этот взаимный порыв, притяжение черного и белого? С какого момента их

¹ См.: A la Gloire de la Main. Paris, 1949.

внешнее сближение начинает преодолевать внутреннюю независимость? В какое мгновение поток атомов углерода — черная пыльца! — оставляет карандаш и заполняет поры бумаги? Скупой язык физики отвечает: на расстоянии 10^{-5} сантиметра, т. е. десяти тысячных миллиметра. Атомы — в тысячу раз меньше.

Таков карандаш на бумаге.

Так грезящие пальцы даруют жизнь слиянию двух материалов; так материалы, вовлеченные в рисунок, завершают и фиксируют действие творящей руки.

Так, с присущей ей изысканностью рука пробуждает скрытые силы материала. Вся энергия мечты, с ее страстью и тайной, находящая выражение как в металлической борозде, так и в тончайшей линии, заключена в человеческой руке — этом синтезе силы и искусства. Этим можно объяснить сочетание разнообразия и целостности, характеризующее альбом, в котором шестнадцать великих мастеров явили нам, каждый по-своему, бытие человеческой руки. Здесь зафиксирована исповедь человеческого устремления, явлена новая хиромантия, ведающая сокровенное и творящая судьбу.

Введение в динамику пейзажа

Отказываясь от цвета — самого главного из наших чувственных соблазнов, — гравер оставляет за собой одну возможность: он может найти, он должен поймать, он хочет ухватить *движение*. Тут одной формы недостаточно. Если он лишь пассивно копирует форму, это принижает его как художника. На гравюре, выполненной в энергичной манере, линия никогда не бывает просто профилем или вяло обведенным контуром, какой-нибудь одной из траекторий, — это движение, и если гравюра хороша, то *первое* движение, движение, сделанное без колебаний и без каких-либо поправок в дальнейшем. Гравюра делается с помощью примитивных движений, движений доверительных, уверенных и точных. Тогда линия поможет увлечь за собой массу, пустить в ход движение, она работает над материей, придает любой форме достойную ее силу, стремительность и динамику. Вот почему философ, проводивший десять лет жизни, размышляя над воображением материи и заключенных в ней сил, воодушевлялся, внимательно следя за работой гравера, и стремится высказать собственное отношение в каждой гравюре настоящего издания. В царстве грез воли можно ожидать, что мы обойдемся такими простыми отношениями, что они окажутся еще и объективными. В основаниях воли обнаруживается самое сильное стремление к общности. На этом должны легко сойтись художник с философом.

Если поэтический пейзаж — это состояние души, то пейзаж резчика — это характер, это горячность воли, нетерпеливое желание деятельно

вмешиваться, воздействовать на мир. Гравер приводит мир в движение, он вызывает силы, которые разворачивают формы, силы, дремлющие внутри плоскостной вселенной. Такое провоцирование и есть его способ созидания. Для описания этой изначальной борьбы — борьбы важнейшей, этой антропокосмической схватки — мы некоторое время назад предложили название: *космодрама*, используя его в том же смысле, в каком психоанализ употребляет термин *социодрама*, занимаясь изучением процесса соперничества между людьми. Несомненно, именно в социальной жизни, в экономике страстей люди сталкиваются с противодействием своей судьбы. Но нам и сама природа сопротивляется. Ведь ее красота не так уж благодушна. Для того, кто вовлечен в космодраму, мир — не театр, открытый всем ветрам, пейзаж — не декорация для прогулки и не фон для фотографа, на котором герой появляется, чтобы подчеркнуть значимость позы. Человек, если он желает вкусить от того гигантского плода, каким предстает перед нами вселенная, должен вообразить себя ее господином. В этом суть космической драмы. Гравюра и выступает, быть может, тем, что в космическом устройстве легче всего предоставляет нам такое господство.

Когда ниже мы перейдем к подробному исследованию творчества Альбера Флокона, мы обсудим многочисленные примеры такого драматического господства над миром. Но нам хотелось дать почувствовать в несколько априорной манере, свойственной таким безудержным метафизикам, к каким мы себя причисляем, полную власть гравера над объектами, его господство над миром, изображенным на гравюре. Конечно же, любой творец форм требовал бы именно возможности личного присутствия в созданных им формах. В то время как поэт с удовольствием обитает в своих образах, а художник провозглашает самого себя источником самых разных нюансов в своих произведениях, как раз резчик по металлу с изначальной присущей ему грубоватостью, идущей от ощущения власти над материалом, по-видимому, постоянно бунтует против каких бы то ни было ограничений. Каждую из его радостей просто пронизывают взрывы ярости. Перед работой, во время и после они видны в глазах, на пальцах, в сердце настоящего гравера. Сама работа с резцом жаждет проявления такой враждебности, этих приступов, этого лезвия и этих надрезов — она требует решительности. Повторим еще раз: всякая гравюра несет на себе следы применения силы. Всякая гравюра есть греза воли, это ее нетерпение, нетерпение воли к созиданию.

Именно эта сокровенная сила, раскрываемая через вещи, придает объекту на гравюре и самому пейзажу гравюры их рельефность. Один художник прошлого века любил повторять, описывая видение, которое в данный момент им владело и над которым он работал: «Надо, чтобы художник сделал себе самые настоящие очки». Граверу же настоятель-

но необходимы некие динамометры. Точнее, он сам является таким универсальным динамометром, улавливающим импульсы, идущие от реальности, как бы сейсмические колебания, характеризующие противостояние массы объектов.

Таким образом, этот скульптор чистой страницы может быть противопоставлен философу сразу с нескольких точек зрения. Ведь пейзаж философа, пейзаж мысли, является плоским, причем плоским систематически, иногда просто торжествующе плоскостным. Как странно это метафизическое господство над миром, могущее осознать себя только тогда, когда мир уже отринут куда-то далеко — уменьшенный, поблекший, потерянный! Как же целителен для философа этот зов реальности, прямо и непосредственно обращенный к нам зов гравюры!

Ведь гравер, в сущности, позволяет нам вновь почувствовать значение силы — в том смысле, в каком живописец дает ощутить значение света. Значение силы заключено внутри завоеванного с таким трудом пространства и достигнуто слабыми средствами черного с белым, с помощью форм, избыточно наполненных движением, нетерпеливо стремящихся встать в полный рост.

Иной раз линия и выступает каналом передачи такого рода сил, подводя к завершению удачно складывающуюся жизнь. А в другой раз — это некая стрела, которая лишь больно ранит. В сущности, гравюра обладает особым временем, она живет во времени, не знаящем замедления, не знаящем размягченности. На ней удары усугубляют друг друга. Ее движения просты, но они идут от самых истоков жизненных сил.

Гравюра, зараженная энергией, не теряет достоинств этой изначально силы, когда она оседает на чистом листе. Воспроизведенная на белой бумаге, она не становится просто застывшим слепком творческой ярости. Для того, кто грезит, кто слышит призыв образа и жаждет проникнуться *волей к зрению*, она выполняет роль стимула, возникающего заново. Тут зрелище, которое в то же время может быть и пронзительным и мечтательным, вызывает к руке. Как бы ни малосведущи мы были в искусстве гравера, какой-то единый для всех, рождающийся в глубинах инстинкт делает нам понятной эту движущую им ярость. Ведь и для нас эта изысканная, исполненная веселья ярость являет собой то же поощрение воли.

Кроме того, уже в силу самой иерархической выстроенности линий гравюры, как же прям и толков совет — хотеть, который дает нам гравер! Пейзаж на гравюре — это пейзаж, обязательно построенный иерархически. Не повторяя всего, что мы уже сказали, это следовало бы просто провозгласить. А потому, как представляется, когда разглядываешь гравюру, всегда должно быть ясно, с чего *начать*. Пейзаж на гравюре обращает нас к первому дню творения. Он представляет собой первое исповедание творца. Он — начало. Ведь *начинать* — величайшая из при-

вилегий воли. Тот, кто преподает нам искусство начинать, преподносит нам дар чистой воли.

Но уж поскольку, как мы полагаем, гравюра есть существенное вмешательство человека в мир, поскольку пейзаж на гравюре — это стремительное, пылкое освоение мира, постольку гравер представляет нам новые возможности, *возможности воли*. Пейзажи на гравюре — это тесты на *колоссальную волю*, волю, которая хочет всего и сразу.

Широко известен психоаналитический успех тестов Роршаха¹. Вот в чем они состоят: симметричные пятна неправильной формы, не подчиненные никаким объективным правилам, предлагают человеку в качестве темы, как ядро для его дальнейших ассоциаций. Заранее расклассифицированные типовые ответы, касающиеся самых распространенных тем, позволяют дать вполне объективные определения. Но вместо опроса относительно характера пятен я могу представить себе точно такой же опрос и по поводу линий на гравюрах, в которых реальность будет представлена в формах, зовущих к действию, вызывающих к вмешательству человека в мир, таких, которые направят в определенное русло его несогласованные между собой творческие силы.

Нам возражат, что пятна на тестах Роршаха имеют преимущество, так как позволяют заглянуть в бессознательное именно на основании того, что объективное содержание как таковое в них отсутствует. Гравюра же, наоборот, сверхзначима. Таким образом, может показаться, что ее слишком яркий рисунок не может служить для нас детектором неясных форм бессознательного.

Такие упреки не принимают во внимание самолюбие человека. Самолюбие удваивает память, удваивает бессознательное, укорененное в прошлом. Оно опьяняет себя предвосхищениями. Оно живет грандиозным будущим, волей неограниченного действия. Но это же самолюбие подвергается вытеснению. Если предоставить его самому себе, оно ничем не сможет удовлетвориться, за исключением — ни больше ни меньше — владения всем миром. Если уж мы хотим познать это сверхчеловеческое самолюбие, проявляющее себя внутри каждой человеческой души, вопросы о нем следует задавать с космической точки зрения. Не важно, если вопрос окажется простым до примитивности! Он будет поглощен собственными масштабами. Он тотчас же впитает в себя тайну того, о чем спрашивает, и не обыкновенной жизни, а — сверхчеловеческой.

Итак, было бы достаточно завести альбом с иллюстрациями неких типичных космических действий, чтобы уметь распознавать те осо-

¹ Роршах Герман (1889–1922) — швейцарский психиатр, автор психодиагностических тестов, основанных на интерпретации пятен, случайным образом нанесенных на лист бумаги. — *Прим. перев.*

бенные реакции, которые откровенно должны вписываться в пейзаж на гравюре. Порой какой-нибудь случайный образ вызывает лавину откровенных признаний, на основании которых мы догадываемся о неосознанных притязаниях человеческого самолюбия, или о том, что следовало бы точнее назвать *комплексом Юпитера*.

Тот, кто хочет заняться психоанализом комплекса Юпитера, будет поражен, насколько велика в нем роль маскировки. Очень часто комплекс Юпитера скрывается под маской скромности. Самолюбие и скромность образуют такую же тесную амбивалентную пару, как амбивалентность любви и ненависти. Чтобы выявить этот комплекс, чтобы распутать эту амбивалентность самолюбия и смирения, надо было бы располагать богатой коллекцией гравюр с пейзажами.

Таким образом, эстетические ценности дублируются еще и ценностями явно психологического характера, то есть психогенными. *Теория сил*, составляющая параллель *теории форм*, столь широко известная в психологии, в зародыше задается уже в иерархических установках гравюры. Иначе говоря, воля к власти испытывает нужду в образах; а потому воля к власти удваивает себя воображением этой власти. Размышляя над образами, которые поставляет нам Альбер Флокон, мы понимаем, что они дают нам представление о воле к власти и будят в нас первобытные, исходные акты воли, настоящее желание и радость господства над миром, радость воссоздания существ мира в их максимальную величину. Что-то сродни непосредственной веселости без всяких видимых причин, веселости совершенно психической, — а это и есть психологическая красота в чистом виде, — необходимо сопутствует чисто эстетическим ценностям гравюры. Мы получим многочисленные свидетельства такой веселости в настоящем издании, если последуем за гравером от его самых простых движений до обладания миром.

Короче говоря, пейзаж на гравюре — это некое деяние. Это деяние долго обдумываемое, деяние, совершаемое над твердой материей металла при помощи медлительной энергии. Но — в чем и заключается величайший парадокс — эта замедленность, будучи активной, дарит нам впечатление прямо-таки быстроедействующих сил. Тем самым гравер принуждает нас действовать, и действовать быстро. Он возобновляет в нас мощь динамического воображения, нашего воображения сил. Пейзаж на гравюре — это урок могущества, который вводит нас в царство движения и сил.

I

Долина уходит куда-то вдаль, она — движение ускользания, которое, под сгрудившимися параллелями, влечет нас к горизонту. Вот так кончается мир: линия, небо, а затем ничто. Вдали земля уже не колыхается. И тут все исчезает.

Но вот перед нами шахматная доска возделываемых полей, борозды цивилизации, проведенные их владельцами, владения, натыкающиеся на всех этих расхитителей земли — столбики, границы, рвы. Гравер, так же как земледелец, принимается за работу на каждом из выгороженных участков. У них общие инструменты: разве плуг — не то же самое, что резец для пашни?

Чтобы выразить разнообразие полей, живописцу нужен цвет хлебов; передний план он заполнит красными и розовыми колосьями энергичного эспарцета, желтым цветом рапса, забытого посреди хлебного поля. Цвет и развлекает, и одевает, и позволяет цвести, наполняет благоуханием. Но благодаря ему мы покидаем землю. Цвет не занят работой. У него нет воли.

Гравер расскажет вам о своей работе, о своей пахоте, о своей — самой насущной — воле. Резец возвратит нас к надежности материи. Да-да, ведь медь — это и есть земля.

Тем не менее всякий труженик грезит космически: тот, кто режет гравюру равнины, вновь обретает великую грезу земного труда. И в итоге его тяжелой монотонной работы поле превращается в живот, грудь, туловище — в тело. Нива вызревает, приобретая рельеф, тщательно ухоженные формы.

Поразительно, как Флокен умеет подчеркнуть форму этого преобразования. С помощью линии он создает массы, с помощью распростертой долины — возлежащую женщину. Синкретизм труда и любви тут очевиден.

Но тогда эта работа — самое настоящее роршаховское полотно для анализа психологии инстинктов собственности. Оно порождает амбивалентность, свойственную всякому обладанию, причем в обеих сферах; в самом деле: земля это или женщина? И даже скорее вот так: это и земля, и женщина. Великие грезовидцы не стоят перед выбором.

II

Поэтические легенды повторяют нам, что Афродита родилась из пены морской: поэту достаточно белизны и кружев, чтобы представить себе женщину. Художник же скорее вспомнит миф о Навсикае. Для него море и есть женщина, когда дева купается в нем¹. Он поддается свету повторяемых отражений волн и эфемерных форм. Как мы уже сказали, гравер посвящает себя движению. Вот доказательство этого. Женщина, рождающаяся из волны, — это просто зыбь. Этот торс, вознесенный вверх тяжелым движением, до того, что захватывает дух, это дыхание измученной волны, грудь вод, объятых страстью. Женщина — это и в самом деле волна, поднявшаяся из глубин.

¹ Во французском языке слово «море» женского рода. — *Прим. перев.*

Но если вас не захватывает энергия, получившая объем на рисунке водной поверхности, если вас не увлекает это очеловеченное возрастание сил моря, то и сама форма на гравюрах Флокона может показаться не чем иным, как просто формой чего-то заброшенного, каким-то болотом. Вы с трудом заставите себя всматриваться в бесконечные дали, в отдаленное и все время продолжающее отдаляться от вас спокойствие морских горизонтов. Тут легко упустить великую диалектику моря: спокойствие для глаза, привыкшего к бесконечности, — это в то же время буря, буря, всякий раз соответствующая масштабам человека, даже размерам руки ребенка, этой бухточке поблизости; и все они здесь, в волне, замирающей у вас под ногами; ее колыхание выступает как первозданная реальность. Это движение воды пробуждает в вас силы, завет вас к приключениям.

И как же эта ближайшая к вам волна может не расшириться, не раздуться? Как морю сохранить свою зеркальную поверхность? Вот они — ноги, груди, торс, которые обретают плоть, катятся прямо к вам.

Морской пейзаж, воссоздаваемый на гравюре, — это пейзаж силы. Гравер предпочитает силу плавному рассеиванию по безграничному пространству. Сила эта направлена непосредственно вперед, она изобилует звуками, она полна желания. Гравер инстинктивно нащупывает великий закон подвижности воображения: любое движение, которое приближается к нам, становится человеческим, становится волей человека.

III

Мир здесь сложен: справа море, а слева поля, и далее тоже поля, обработанные человеческой рукой, а затем — гигантский бросок, знаменующий великий труд человека, ведущий к горизонту, в горы. Истинно земная воля художника не изменяет ему: Флокон любит суровую реальность, ему нравится сам *бросок* в нее — позже мы увидим те результаты и перспективы, которые он отсюда извлекает, — бросок, который вступает в противоречие с морской стихией. Между тем, на той же самой гравюре Флокон стремится работать и в небе. В завоевании этой вертикали ему помогает семафор. Нагруженный большим количеством прекрасных плотных материалов, он наконец пускается в воздушное путешествие.

Итак, помимо воли оказавшись в небе, Флокон делает гравюры облаков. Сначала, как и все, он пересматривает формы вод, которые дает ее движение, легкое взаимное перетекание туч, плывущих во все стороны в воздушном мире. Тучи, полосы тумана, облака составляют подвижные горизонты, горизонты, которые накладываются один на другой. Все эти колышущиеся существа и представляют зримую реальность небесных сфер.

Однако у нашего художника-гравера настолько преобладает темперамент земли, что и в этом образе он представляет нам настоящее *земное облако* — форму, которая не может нас обмануть; порожденная сочетанием света и вихря, она — не пустое обещание глазу. В небе Флокона мы находим могучую женщину моря. На этот раз она рождена из вихря, пущенного с горных вершин. Тело ее исходит из завитка геометрической формы.

Но какова амбивалентность в пристрастиях гравера! Любимые формы, как бы они ни были воздушны, он будет ласкать их все равно при помощи резца.

IV

Как завершение цикла, начатого первыми тремя гравюрами, которые были посвящены земле, воде и воздуху, четвертая отведена теме огня. Тут, конечно, нужны бы четыре разных альбома, чтобы в деталях описать все стороны воображения материи каждой из этих четырех стихий. Но основные субстанции так властно возбуждают наше воображение, что и один-единственный искренний образ способен достаточно поведать об этом.

Поразительная особенность космологии нашего гравера — это отсутствие образов животных. Флокон переходит прямо от материальных сил к силам человеческим. Саламандра, живущая в огне, в качестве посредника лишена для него смысла; огоньки пламени — не язычки гадюк; обхватывающие броски огненных струй — это не змеи, разъяренные ударом палки; горящие с золотистым отливом огоньки, укрывшиеся под панцырем угля, — не плоть дракона. Пожирающий волк алхимиков — это и есть огонь, лишенный света и внешних контуров; его лицемерная сила не вселяет вдохновения в резец Флокона.

Огонь, тлеющий в углу гравюры, — ведь это толпа людей, возбужденная толпа. В ней чувствуешь бешеное пекло копий и стягов, а потом внезапно оказываешься уже не перед сжигающей реальностью, а перед любовью, охватывающей тебя своим пламенем.

Пламя любви! Бедная затасканная метафора, которую уже не осмелится употребить поэт, — какую же новую жизнь она приобретает, когда художник берется ее *нарисовать*, когда под его рукой она и в самом деле становится движением. Пара влюбленных — это уже водоворот, это вихрь. Бурав, сплетенный из двух человеческих тел и замороженно вибрирующий, пересекает темные пространства, поднимается выше вьющихся дымов и полосок тумана и пронизывает собой свод небес; он порождает в них движения звезд, закручивая винтом свои творящие спирали, унося в эмпиреи золотые снопы, эту шевелюру собранного им урожая. Гравюра в целом приобретает винтообразное движение, движение закручивания, свивания воеди-

но первозданных огней пламени, этой мужской силы, призванной жалить белую плоть.

Но, тем не менее, гравюры Флокона часто заставляют нас вспомнить более или менее забытую волю цивилизации. Ведь огонь призван служить человеку, переплавлять металл и стекло. Тогда огонь — это мышца печи, и своими тысячами клещей он трудится над рудой. Взгляните на строительные леса доменных печей, печей пудлингования¹, на ровное истечение плавки. Ни пепла, ни шлака нет в пламенном воображении Флокона. Все в нем преобразено некой основополагающей силой. Таковы великие грезы, грезы о космическом могуществе человека.

Четвертая фигура есть образ могучего огня. Это проверка его мощи.

V

Ботаника, заключенная в нашем воображении и родившаяся от естественной тяги к ветвям, к лесу, листве, корням, коре, цветкам и травам, закладывает в нас основания для образов удивительно постоянных. В этом нами руководят некие *растительные ценности*. Каждый из нас только выиграл бы, если бы произвел учет в этом своем сокровенном травнике, заключенном глубоко в бессознательном, внутри которого нежные и медлительные силы нашей жизни находят образцы своего постоянства и неколебимости. Ведь жизнь почек и корней — это сама душа нашего существа, потому что мы и в самом деле — очень древние растения.

Всякий трактат о пейзаже на гравюре будет неполон, если не упомянуть о стойкости зеленого цвета, о постоянно стремящихся к захвату силах жизни, которыми обладает хлорофилл. Зеленый луг — ведь это не пальто, а первое волеизъявление земли. Философию воли растительных сил еще предстоит создать.

Для философа растительной жизни уже один лист Альбера Флокона представляет ценность. В самом деле, для доказательства динамической активности, присущей нашему воображению, нет ничего лучше борьбы, идущей внутри самого мирного, самого уравновешенного из образов — распрявленного в полнейшем спокойствии ствола величественного дерева. Дерево и человек ведут друг с другом борьбу в антропокосмической схватке, имеющей долгую историю в грезах человечества. Кто из них станет победителем? Может быть дерево — это просто готовый саркофаг, которому уготовано поглотить человеческую плоть в соответствии с древнейшими представлениями о древе мертвых, или же человек соберет свои мышцы и нервы, всю силу своих мускульных волокон? У дерева

¹ Пудлингование — металлургический процесс переплавки чугуна в мягкое малоуглеродистое железо. — *Прим. перев.*

есть рука — длинная белая рука. Рука же человеческая раскрывается, точно пальмовая ветвь. Корень дерева — это его нога. Нога человека совершает сверлящее, скручивающее движение, чтобы закрепиться глубоко в земле, так же как и корень. Тут мы и вправду оказываемся в центре некоего метаболизма, некоего превращения образов. Ствол дуба и туловище человека — вот привычные варианты нашего словоупотребления¹. Художник-гравер оживляет это выражение, возвращая ему силу первозданного образа, поскольку он приписывает ему реальность скорее динамическую, нежели формальную. И в самом деле, атлет Милон пытался спровоцировать дуб, дразня дремавшие внутри него силы². Тут два наделенных динамикой героя выступают один против другого.

Когда во введении мы говорили о космодраме и об испытании воли, мы уже думали о трагическом вопросе, который таит в себе дерево, а у Флокона. Ибо здесь следует делать выбор и принимать вызов. Тут наше динамическое созерцание колеблется между растительным мазохизмом и садизмом дровосека.

Может быть, такое созерцание, получив завершение в активном участии всего нашего существа, раскрывает нам жажду прихода весны или становится знаком принятия нами окончательной победы зимы. Предаваясь грезам перед деревом Флокона, мы можем обнаружить в себе эти прямо противоположные возбуждающие средства — силу весны и силу осени, — которые всегда, во всех возрастах противостоят друг другу и делают человека самым мощным центром пересечения разнонаправленных сил вечного возвращения. Наши грезы, наши изменчивые грезы и дают нам господство над временами года. Миф о пожилых супругах Филемоне и Бавкиде, превращенных смертью в два мощных дерева, ежедневно оказывает влияние на настоящего грезовидца леса. Гравюра, которая сводит вместе превращение человека в дерево и дерева в человека, тем самым сообщает мифу постоянную актуальность. Она помогает анализу психики одной из самых глубоких двойственностей внутри растительного ониризма.

VI

Заметки, которые я написал о гравюрах Флокона, — это впечатления одинокого философа. За неимением других достоинств, они освещаются лишь моей непосредственностью уединенного мечтателя. Для большинства полотен никто, ни Флокон, ни я не искали каких-либо

¹ По-французски ствол (дерева) и туловище (человека) выражаются одним и тем же словом «tronc». — *Прим. перев.*

² Милон из Кротона, знаменитый борец эпохи Античности, за годы 532–516 до н.э. шесть раз побеждавший на Олимпийских играх (Словарь античности. М., 1989); ученик и зять Пифагора, был съеден дикими зверями, так как не мог высвободить руку, зажатую в трещине дерева, которое он пытался вырвать из земли. — *Прим. перев.*

единых для нас обоих «точек соприкосновения». И все же, стоя перед шестой из гравюр, я вдруг осознал, что грез у меня никаки'х не рождается. Тогда я спросил своего друга: «Ну, а вы, о чем вы грезили, когда гравировали этих маленьких танцоров с выгнутыми дугой торсами?».

Это, сказал мне Флокон, Предки. Взгляните на две замешанные из материи прошлого массы! Ведь прошлое — это материал, это грязь, истершаяся, раскрошенная земля. Из этой земли предков и складываются однажды очертания сегодняшнего дня. Песня гитары — эхо чьей-то души из прошлого, жалоба, доносящая до нас немного радости ушедшей любви. Захваченный этой звуковой грезой, человек, поворачиваясь на вытянутой ноге, как какой-нибудь слабый волчок, и сам начинает позванивать.

На сером фоне, прорезываемом крупными телами, шок от сочетания черного с белым для меня столь силен, что создает впечатление, будто людей вовлекает в мнимый хоровод какое-то движение, выходящее за рамки обычного. Тут лишь семеро танцующих, но кажется, что в углу этого листа гости толпятся и что радость целого поколения достигает здесь своей наивысшей точки.

Наша навязчивая мысль о необходимости цвета пытается покрыть золотом плечи дам, а линия, идущая к солнцу, вовлекает нас в мир света.

Одно лишь солнце выступает залогом будущего. Мощные Предки, бурное Настоящее и Свет — вот три времени, три эпохи, о которых грезит гравер.

VII—VIII

Гравюры VII—VIII не следует отрывать друг от друга, ведь они посвящены одной теме. Выстроить себе Колосса Родосского или гигантскую Минерву — это насущная необходимость грез господства. Воля, стремящаяся к могуществу, нуждается и в образах огромной величины, под стать огромности самой этой воли. А потому и хорошо, и вполне разумно, что такие построения ощущают себя удачными построениями сознания и торжествуяще выставляют напоказ все свои хитрости. В результате все становится возможным в этой вселенной, где храм, воздвигнутый на мужской груди, выступает постоянной моделью основательности, а женский живот, подобно какой-то замечательной корзине, хранит прочность своих прутьев.

В гравюре, которая изображает грудь, следовало бы оставить эти опасные строительные леса. В них намечены оси стремления к конструированию, постоянный призыв к человеческому труду. Такими способами Флокон снова и снова возвращает нас к силам начинательности, к силам умным и в то же время спонтанным.

Этот *бросок*, крайне характерный для творчества Флокона, устремлен прямо к горизонту. Он устанавливает свою простую геометрию в мире, где царствует Колосс, в море, где господствует маяк человека¹.

Параллельно созданию фигуры мужчины, сконструированной из огромного количества спрессованных пластин, начинаются раздумья и над более округлой конструкцией женщины: мышцы живота — складки плоти для детской колыбели.

Мужчина — это камень, а женщина — земля. Женщина строится из масс, а мужчина из кусков.

А теперь, переходя от холста к холсту, мы можем без конца сличать между собой мужскую уверенность и женскую доверчивость. Тут перед нами две фигуры, чтобы попытаться понять андрогинность, лежащую в основаниях всякого бессознательного. Вот-вот мы узнаем то существо, которому наше бессознательное стремится придать законченный вид.

Переходя же к миру реальному, в зависимости от того, много ли в нас задора или нас ододела усталость, мы говорим, что мир еще только начат или же что он все еще не закончен. Тем самым, вместо испытаний, затрагивающих человека, мы будем иметь дело с испытаниями самого мира, с двумя важными испытаниями, которые ясно обозначают приоритеты в области воли и возможности творить.

IX

Вот уставшие творить, трудиться и любить — гравюра, представляющая двух совершенно подавленных людей. Ее можно сравнить с той, которая начинает настоящее издание. Тут человеческое существо снова связывается с землей полей, сводится к обнаженной равнине. Но ни один мечтатель, затронутый воображением земли, тут уже не в силах обмануться. На этот раз нива уже не сможет подняться, и земля готова поглотить эту уничтоженную, раздавленную пару спящих. Мышцы на руке мужчины больше не способны к труду, они утратили радость обладания и не способны больше защищать добро.

Этот пейзаж — спина. Но и она утратила смысл, утратила силы воспрянуть. Ничто нам лучше не скажет, что форма — это еще не все, что раздутая форма — не признак необходимого существования сил этого самого раздувания.

В своих роршаховских исследованиях воли мы охотно использовали бы гравюру как тест на устранение вертикальности, на принятие нивелировки. Здесь земля уже не дает спасительного отдыха. Она — отдых, который ничего не сулит, отдых, когда ни от чего нельзя отдохнуть. С

¹ По-видимому, имеется в виду Фаросский маяк (от острова Фарос в Египте, близ Александрии) — башня высотой 132 м., наверху которой горел огонь, отраженный специальными зеркалами, и видимый далеко вокруг. — *Прим. перев.*

точки зрения динамики гравюра IX — это прямое противопоставление первой гравюре.

X

Онтологические ценности, во множестве содержащиеся на гравюре X, весьма разнообразны.

Отдыхает ли тут труженик-мыслитель? Так или иначе, его мышцы остаются четко обозначенными. Мир для него представляется стройкой, это задача, которую предстоит решить. Знаки и символы тяжелой работы, составляющие вторую онтологическую область, переведены в образы простой геометрии, в геометрию точек и углов. В довершение всего, подруга этого труженика, как некий вставной сон внутри основного сна, делает еще сложнее и самого мужчину, и весь мир вокруг.

Когда живешь такими сложными грезами, складывается явное впечатление какого-то безостановочного калейдоскопа образов. В такой череде грез, смешивающих любовь и работу, нет ничего устойчивого.

Эта воображаемая подвижность, основанная на идее отдыха, представляется нам важным уроком психологии стихий. Сочетая под общим покровом темноты выступающие точки памятников и издерганные нервы труженика, грезовидец возвращается к той изнеженности жизни, которая вдохновляет себя женственной идеей отдыха. Образы то притягивают, то отталкивают друг друга с замечательной симметричностью. В этом и состоит жизнь воображения.

Один такой лист с тремя господствующими в нем темами: мужчины, женщины и воздвигаемого между ними мира, доказывает тщетность ложных эстетических ценностей. Так художнику иногда приходится увеличивать число центров притяжения на своей картине. И эта гравюра, уже в силу своей трехчленности, содержит в себе какой-то будоражащий вопрос. Среди тех, кто слышит этот вопрос, есть тот, кто видит на ней человека в отчаянии, в удвоенном отчаянии. Другие же грезящие, более погружаясь в глубины, напротив, испытывают неустрашимое ощущение, что все вернется вновь — и любовь, и работа.

Таким образом, гравюра X являет собой тест на способность особой чувствительности.

XI

Мучение от шахматной доски. Греза холодного камня. Пленница, освободившаяся от веревок, ползет по холодному мрамору.

Она стремится в темноту свободы, к двери, ведущей в освободительную ночь, в эту ночь из темного бархата, ночь, тянущуюся к морю, встревоженному ураганом.

В таком удлинении живого существа лишь за счет перспективы из множества ромбов я усматриваю схему грез лабиринта. Ведь тут мы имеем дело с лабиринтом без всяких стен и перегородок¹, с лабиринтом без внешних причин, лабиринтом, порожденным только личным несчастьем. Он — просто след долгого страдания, болезненный отпечаток чисто внутреннего гнета, какой-то незнаемо какой муки повешенного горизонтально.

Хорошо известно, что шахматный мир никогда не прощает и не имеет ни конца, ни границ. Квадратики черного и белого все время продолжают свою геометрическую пытку. Это мучение продолжается бесконечно. Во всяком случае, гравюра настолько прекрасна, она так хитроумно прекрасна, что переворачивает бессознательные психологические ценности. И тут нужна душа, искушенная в блужданиях по лабиринтам, чтобы пережить мучения с сочувствием, чтобы вспомнить тело, уснувшее в незнакомой долине, тело, которому хотелось бы быть червем, змеей, выдрой и которое испытывает мучения оттого, что у него есть бедра.

XII

Среди великих символов человека есть такой, который обозначает некую космическую ценность. Всякая существенная эстетическая ценность человеческого тела может наложить свой отпечаток на вселенную. Доказательством этому могут служить человеческие волосы. Они полностью подчиняют себе обычный у Флокона пейзаж. Вот мы узнаем в отдалении колокольни и башни и снова следуем броску, который облагораживает море. Но вот на переднем плане кто-то заплетает свои пряди в косички. Сейчас эта прическа заключит весь мир в свои мягкие спирали, в свои слабые кольца. Здесь мир податливости и гибкости противопоставляет себя миру линейной перспективы.

Итак, грезовидцу космоса, тому, кто старается дополнить, завершить и увеличить всякий образ, открывается космическая значимость волос. Самые безумные метафоры оказываются истинными. Волосы — это лес, лес заколдованный. Пальцы теряются в нем, отдаваясь бесконечной ласке. Волосы — это пучок трав, это лиана. Это растительный смысл животного, растительный смысл человека, очень глубокий растительный смысл женщины.

Ненужные спирали охватывают голубое небо. Забытый завиток локона обвивается вокруг цветка.

Проследив всю игру наброшенных на вселенную завитков, грезовидец возвращается к черному цвету, как основному цвету волос. И тогда голова человека приобретает *земную* силу. Она в самом деле принадлежит

¹ См.: Земля и грезы о покое. М., 2001. Гл. VII.

земле, заимствуя у той ее силу порождения. Художнику-граверу удастся поместить нас в самый центр инверсий в метафоре. Образы литераторов, которые говорят нам, что лес — это шевелюра горы, тривиальны. Но вот эта же гора, уже одетая волосами, перенесенная на гравюру, разве она не стала очевидной реальностью?

Так гравюра, благодаря своей простоте и наивности, делает нас очевидцами внезапных инверсий. Такой образ приводит грезовидца в состояние открытого, раскрепощенного воображения. А оно раскрыто вдвойне, ведь и образ человека открывается миру, — так пусть же образ мира откроется человеческой красоте.

XIII

У поэтов космоса бесконечно повторяются метафоры, говорящие нам, что солнце — это глаз, открытый на мир. С непосредственной убежденностью воображение утверждает: то, что само испускает свет, еще и видит. Свет видит.

Флокон реализует эту инверсию космического образа, представляя нам глаз-пейзаж. Даже фрагмент человеческого лица — это уже целый мир. Где-то вдали располагаются брови и ресницы, как полосы изгороди среди полей. Внизу же — излюбленные Флоконом гомункулусы идут поглядеть на глаз; их плавная и медленная прогулка растягивается по округлым берегам.

Начинаются грезы лилипута. Лилипутские грезы вырывают нас из мира навязанных размеров. Они делают нас то маленькими, то большими. Нам часто дается откровение о величии малого. Мы переживаем какое-то странное единение обширного пространства и конкретной детали. А чтобы не потерять равновесие посреди амбивалентности больших и малых размеров, мы пользуемся всеми преимуществами космического воображения.

В космологии глаза Альбер Флокон обыгрывает метафору *«вода взгляда»*. Зрачок для него — колодец, а вокруг его радужной оболочки плавают лодки под парусами. Затем следует зона прозрачности — огромный водоем из слез. Но все это принимает такие размеры, что горести кажутся легкими. Ведь глаз — это целый мир, мир смотрящий.

XIV

Существа Флокона не знают смерти. Первым из свидетельств тому служит борьба, несколько мелодраматичная, борьба женщины, погребенной в песках пустыни. Вторым свидетельством того же служит бахвальство бедренной кости, совершающей свой последний подвиг на гравюре XV.

Сначала рассмотрим пейзаж с зыбучими песками.

Фигуры на гравюре изображают варианты действий, с помощью которых можно спастись от зыбучих песков. Рука ищет опоры у ветра, пытается ухватиться за самум.

Но может быть, еще не все потеряно, и те, кто грезят о силах, и здесь могли бы еще о чем-то поспорить. Они разделятся на две партии в зависимости от того, придерживаются ли они сил космических, или же делают ставку на силу человеческую. Эта гравюра устанавливает некий баланс. Она задает меру динамического воображения. Она освещает собой психологию бунта. К тому же с помощью психоанализа на основе образа легко можно навязать гипнотическое распрямление. Порой одной руки, сжатой в кулак, бывает вполне достаточно, чтобы вернуть себе энергию утраченного действия — выступающее бедро подтверждает, что «еще ничего не кончено», а вздымающаяся грудь всегда передает динамику надежды.

Существа Флокона не желают умирать.

XV

Возможно, в наше время абстрактной живописи на гравюре XV вы вдруг увидите явную абстракцию пляски смерти в бедренной кости, вставшей на пуанты.

На пирсе у Флокона, откуда уже ушли все труженики, человеческая кость пускается в пляску. В самый центр мира она хотела бы поставить новый вихрь. Это от нее уже поднялась струя пыли, летящая к горизонту и посылающая кометы в лицо неба.

В стороне от брошенных инструментов, именно она действует активно. Она служит той весомой и удобной трамбовкой, которая выравнивает дорогу, пока еще никто в мире не принялся за работу.

Кроме того, сюда примешивается и радость сочленения суставов. В этой кости, начисто лишенной плоти, сосредоточено осознание себя неким стрежнем. Этот рычаг для бедра хотел бы кружиться все дальше и дальше. Он все тот же, все время одинаков: ведь инструмент движения заряжен неуничтожимой энергией. Не здесь ли наилучшее доказательство динамической ценности всякой гравюры?

С тех пор как мир увидел такой большой поэт силы, как Альбер Флокон, этот мир, пусть даже *мир разрушенный*, не может оставаться инертным, неподвижным. Пребывая в каких-то фрагментах, в каких-то отколотых кусках, динамика не исчезает. Предметы — это ядра некой силы. Хаос — не что иное, как преходящая ярость.

Воображение не может жить в раздавленном мире.

Танцует она или работает, флоконовская кость дает нам урок жизни.

«Трактат о резце» Альберта Флокона

С какой мощью, с какой чистотой раскрывает гравер предысторию руки! Ведь с первых линий на камне пещер и до мира гравюр на меди рука доказала, что она несет в себе правду и пророчество. Ремесло ее истинно, потому что заряжено энергией, потому что оно постоянно имеет дело с реальной и могущественной материей. На конце резца рождаются сразу и сознание, и воля. Гравер не может быть пассивным: он ничего не копирует, он должен создать все сам, создать из минимума линий; он создает поверхности лишь намечая их, он заставляет возникать объемы одним лишь наложением перспектив.

Еще никто и никогда не вызывал сил конструирования лучше, чем это сделано в альбомах гравера-конструктора Альберта Флокона. Его «Трактат о резце» — настоящий сборник упражнений воли для пальцев руки. Рассматривание этого альбома возвращает руке забытое ею, по лени, самое неистовое ее желание — желание рисовать, эту грезу о создании гравюры. И я без конца перехожу от текста к рисункам-вкладкам и от рисунков обратно к тексту, так и не зная, что из них лучше читается, а что более наглядно. Разве эти короткие фразы в тексте не выступают как рабочие моменты-зарисовки, разве уже они не заключают в себе энергию резца, бороздящего медный лист? Ну, а вкладки, разве не наделены они мощным красноречием, разве не располагают они своим весьма отчетливым планом, методической волей, направленной на то, чтобы строить?

Впрочем, философ проявил уже достаточно метафизического энтузиазма на одной странице. Теперь ему нужно было бы поучиться, проследив, черта за чертой, за рассказом вдохновенного резца, резца живого, резца, который собственно и творит жизнь. Ему бы следовало приобщиться к *сознанию инструмента*, к сознанию ремесленника, выбирающего подходящий материал для своего творения. От металла до чистого листа бумаги — ничто не забыто в этих откровениях гравера.

Уже самым выбором этой гладкой меди, качество которой пробуют дыханием (она тускнеет, когда на нее дышат), утверждаются факты, несомненные для творца. Как же велика ровная поверхность! Как велико поле грезы на равнине медной доски! А вот и лемех, скошенный край резца, заостряемый каждое утро под внимательным взглядом труженика. Я представляю себе, как перед началом работы творится нечто вроде молитвы — для укрепления воли. Все, что в жизни предстает мягким и нежным, должно стать отчетливым и резким в творчестве гравера. Тут я слышу, как он смеется, и сама его мягкость на холоде отзывается чем-то резким.

Всякая воля имеет геометрическую судьбу, не правда ли? Размышляя над гравюрами Трактата, этому можно найти множество доказательств.

Сначала идет гравюра, изображающая *руку-компас*, руку, которая совершает обычное измерение при помощи ладони и которая двумя пальцами, большим и указательным, охватывает землю под строительство.

За ней следует гравюра, на которой тремя раздвинутыми пальцами задаются *три оси координат* строящейся вселенной. Флокон дает нам в руки три перпендикуляра, уровень и угольник. Он устраивает ориентиры для балок и столбов. Для него главное — геометрия.

Далее идет гравюра, связывающая пятью раздвинутыми пальцами, через пятиугольную форму открытое пространство с додекаэдром! Какой-то прямо пифагорейский символ заключен в этом массивном теле о двенадцати лицах и с пальцами в роли перспектив! Одушевленное рукой, простертой над речными камышами, разве оно не выглядит как некая планетарная истина?

На следующей гравюре этот додекаэдр срывают как какой-то геометрический фрукт из рациональной грезы. Под действием властной руки гурмана яблоко с его мягкой округлостью приобретает жесткую геометрическую форму. *Предметы* размещены здесь *по-философски* — между природой и точной мерой, между грезой и творением. Как тут не вспомнить Меланхолию Альбрехта Дюрера! Греза измерений-соучастников заговора, измерений мистических, увлекает как старого, так и молодого гравёров, когда они придают предметам космический характер. Многогранник Альбрехта Дюрера и додекаэдр Альбера Флокона — это принципы организации грез.

Впрочем, на протяжении всего «Трактата о резце» можно наблюдать в действии волю к организации. Проследите, например, за начальными, еще как бы ученическими листами, на которых последовательно в своих геометрических пропорциях воспроизводится *человеческий многогранник*. Постепенно форма утверждает себя в геометрическом обличье, в гармонии собственного расположения плоскостей. Художник придает поверхностям значение зеркала: туловище возводится вместе со своим желанием отражать, с собственной волей четко разделить мир на материю и свет и со своей памятью об элементарных геометрических истинах.

Наверное, лишь после того, как гравёр, действительно озабоченный *культурой руки*, освоил прямоугольную гравюру, он может бросить вызов соблазнам искривленного пространства. Но и тут главенствует геометрический порядок. Линии гравёра жаждут независимости; резец постоянно лелеет тайное желание довести до конца свое движение, закончить свою бороздку, свой завиток. Он страдает, когда приходится прерывать стружку. Воля, направляющая его, не терпит бессмысленных пересечений. Наконец наносятся и кривые линии — эти кривые заявляют о своей приверженности сокровенной кривизне. Наброски

согбенных человеческих фигур, проработка которых занимает весь лист, понемногу приоткрывает нам иерархию оболочек, самостоятельность нанесенных контуров; в очертаниях человеческой фигуры резец выявляет тень и свет с помощью столь определенных линий, что глаза *открываются* сразу и истина формы, и истина массы. Глазу приятна эта изысканность хорошо подогнанных друг к другу объемов. Вот здесь прошла рука человека, рука гравера провела эти уверенные борозды, прервав мерцание ненужного света. Больше ничто не трепещет, все подчинено общему согласованному движению. Гравюра рассказывает нам об иерархических возможностях движения; она преподносит нам великие динамические истины Вселенной. Отдельные формы гравюры с необходимостью *интегрируются* в единое целое. И этот принцип интеграции форм представляется мне одним из очевидных преимуществ гравюры. Формы не будут органично смотреться на листе гравюры, если не будут иерархически организованы, подчинены одна другой, чего никогда не бывает при их простом сложении или полном слиянии друг с другом. Рассматривая гравюры с правильной иерархической организацией, я прихожу к формулировке некоего психологического варианта теории формы. Как мне кажется, следует говорить о теории формы, заряженной мощной энергией, обладающей, прежде всего, именно мощью. Формы гравюры безусловно несут в себе энергию. Они наделены энергией геометрической воли. В этом Альбер Флокон бесспорный мастер. Он претворяет в плоскостную реальность особый род геометрического ониризма. Одержимый геометрической красотой и возбуждаемый рождающейся формой, способной заменить собой форму действительную, он на самом деле оказывается гравером-геометром, гравером перспективы. Ему инстинктивно близки грезы разума.

Воздушные замки¹

Люблю гравюру саму по себе, ни от чего не зависимую, не служащую иллюстрацией ни для чего иного, гравюру, которую в своих, быть может, несколько навязчивых философских переживаниях одного и того же я называю автоэйдетической. Она для меня — идеал сказки без слов, концентрированной сказки. Поскольку гравюра ничего не пересказывает, она побуждает вас, да, вас самих, зрителя, размышляющего о ней, говорить.

Каких только историй не рассказывал я себе этой зимой, когда Альбер Флокон каждую неделю приносил мне один за другим листы своего альбома! Это побуждение к рассказу, которое производит автоэйдетическая гравюра, — почему бы не назвать его еще и действием автомифо-

¹ Буквальный перевод названия — «Замки в Испании». — *Прим. перев.*

логизирующим? — так вот, я далек от того, чтобы суметь все рассказать об этом. Я расскажу лишь о некоторых из них, о тех, у которых не было предыстории и которые для меня отмечены знаком произвольности. Став сегодня опытным при созерцании моря, я уже не стану рассказывать того, что рассказывал вчера. Абсолютно искреннее созерцание весьма капризно, оно собственно и есть каприз в чистом виде. В конце концов именно самые сильные произведения искусства располагают нас к самому длительному созерцанию. Произведение, в наибольшей степени обладающее личностным характером, пробуждает и личность интерпретатора. Разумеется, Флокен никогда не объяснял мне того, что он хотел выразить. Он вообще не обращался ко мне ни с какими словами. Он не похож на тех поэтов, которые сами декламируют свои стихи! Он знает, что произведение искусства должно пройти зону молчания и дожидаться времени своего уединенного созерцания. С другой стороны, как философу, занятие которого состоит не в том, чтобы видеть, как ему эффективно смотреть на мир, если не спрятавшись, чтобы лучше видеть? Пуссену не нравилось, когда его видели за мольбертом. Так почему бы честному философу не признать, что он не любит, когда его застают за созерцанием? Вот тут-то и начинаются сказки одиночества. Со вчерашнего дня на сегодняшний может полностью смениться вся интерпретация. Произведение искусства постоянно увеличивает число своих временных срезов. Эта радость видеть всякий раз оказывается новой, в зависимости от времени дня и времени года, а также от настроения. Какое удовольствие иметь у себя дома гравюру, гравюру для одного себя. По воле фантазии на ней можно отыскать основания легендарной жизни. Но я бы хотел вам рассказать, почему резец Альбера Флокена превращает нас в непосредственных соучастников творчества, почему он вызывает в нас непосредственность созерцания.

Тайное богатство сказки, заключающееся в каждом из листов гравера, состоит в том, что его автор наделен гением простоты. Если надо, в любом беспорядочном скоплении линий и теней можно отыскать скрытый смысл, когда его необходимо найти, можно копаться в этом беспорядке, — и потому вполне объяснимо, что возможны множественные и даже изменяющиеся интерпретации. Можно гордиться, что ты открыл какой-то *скрытый* смысл. Но тут, на гравюре, все просто, все уже задано и все *выгравировано*. Флокен инстинктивно понимает завораживающую *множественность простого*. В его гравюрах меня часто удивляет то, какую невероятную длительность может иметь нечто, само по себе столь кратковременное. Прямые линии у Флокена не прекращают стремиться к горизонту. Именно потому дороги у него выступают как пути; их словно прочертил некий инженер Мостов и Дорог, они предстают как путешествия, возбуждая в нас потребность к перемещению. Совсем не много времени грезовидец отводит на дорогу, ведущую к замку.

Труд человека все время упрощает пейзаж, к счастью, упрощает. Как прекрасна эта земля, геометрически расчерченная тружениками, с полями, расположенными одно за другим. Что касается меня, я считаю деревню у себя на родине, с ее чересполосицей, даже более поэтичной, нежели какая-нибудь саванна. Я бы мог рассказать о ней гораздо больше историй, чем если бы мне пришлось перечитывать «Прерию» Фенимора Купера. И мне нравится, что Флокон набросил на мир этот наряд арлекина — наряд земледельческого многополюя. Какое же тут торжество простоты: чувствовать себя у себя дома, на нарезанной участками земле, в соответствии с нуждами всех тех, кто ее обрабатывает, и ласкать взглядом овес с рапсом или виноград с люцерной!

Эти глубинные основы цивилизованной природы, это удвоение прочности бытия, которое приобретает земля после обработки ее человеком, — вот что должно получить философское осмысление, когда анализируют замысел художника. Флокон называет свой сборник «Воздушные замки». Тем самым он приглашает нас оценить дистанцию между тем, что он видит, и тем, о чем он грезит, приглашает нас пройти то, что можно было бы назвать *пространством проектирования*, или пожить в *пространстве-времени замысла*.

Именно в этой формулировке такой неисправимый философ, как я может обобщить флоконовский способ видения мира: Флокон — это художник *пространства-времени замысла*.

На самом деле, в фантазмах нашего художника-гравера нет ничего призрачного. Камень этих воздушных замков выглядит замечательно — он прекрасно высечен, уравновешен. В нем нет ничего «ночного». Ночные птицы не витают в вышине. И никто не услышит, как привидения в нем бряцают своими цепями.

Воздушные замки — это блоки событий будущего. Они прочны настолько, насколько прочно обещание, данное сегодня о завтрашнем дне, наподобие тех обещаний, которые дает добрый труженик на заходе солнца завтрашней утренней заре. Все «замки» у Флокона изучают свет. Они так же просты, как утреннее солнце, и прочны, как прекрасное утро дня. Да, это не просто видения, это замыслы.

Если бы Флокон лишь иллюстрировал обычное понятие «воздушный замок», он не смог бы вызвать в нас ничего, кроме мечты о бегстве.

Мне кажется, что такие гравюры, выступая в роли *времени-посредника*, времени-сводника, способны с пользой возродить дискуссию между фигуративным и нефигуративным в искусстве. Если мне будет позволено изъясняться на своем философском языке, то такую гравюру я назову абстрактно-конкретной. Я могу отнести ее ко всему, что я люблю в этом мире, к абстрактной мысли, которая движет созданием конкретного. Так попытаемся уловить в произведении искусства это

соединение абстрактного с конкретным, это самовоплощение человека, наделенного разумом, в сопротивляющейся ему материи, этот синтез не-фигуративного с фигуративным.

С самого начала примем во внимание, что гравюры Флокона ничего не копируют; они не приемлют рабства фигуративного искусства. Но и, напротив, не довольствуясь средствами не-фигуративного искусства, Флокон придает значение образа всякому ирреальному моменту, которыми так изобилует реальность. Начиная с самой первой гравюры, где изображена бутылка на фоне моря, можно пережить эти промежуточные состояния между реальным и ирреальным, промежуточные состояния, которые составляют жизнь воображения. Раз войдя в такую промежуточную область, в которой ирреальное будоражит своими вопросами реальность, а реальность, в свою очередь, стремится поработить фантастическое, как представляется, художник может заставить сами предметы творить образы, предоставив образам возможность, в соответствии с естественным значением грезы, прилетать и собирать пыльцу на предметах, играть вокруг них. Вот таким путем, с помощью отражений — взгляните-ка на бутылку — Флокон и пишет камни.

Это отражение-камень, или этот камень-отражение и есть абстрактная конкретность, не-фигуративное в фигуративном, или же фигуративное, преобразованное гравюрой. Такие синтезы меня вдохновляют. Они побуждают меня сразу и к мысли, и к мечте. Они представляют собой единые целые из мысли и образа. Раскрывая мысль с помощью образа, они делают образ более устойчивым уже с помощью мысли.

Таким образом, философ, который созерцает гравюры Флокона, не только рассказывает самому себе истории, но и находит удовольствие в том, что любит их наглядной философией.

Итак, обратимся к альбому! На многих гравюрах Флокон обтесывает камень, выстилает поверхности плиткой, громоздит строительные леса. Однажды я попросил его нарисовать келью философа, он же сделал для меня кабинет архитектора. Он полагает — и при этом не так уж ошибается! — что мыслить — это и значит конструировать. Он полагает, что гравюра — то же конструирование. Он знает, что такое работающее на тебя время и что такое пространство, над которым работаешь ты. Ему нравится, когда удастся поймать тот самый момент конструирования, в котором замысел претворяется в действительность. Вполне естественно, что его одолевает рабочее нетерпение, когда он «создает замысел» очередного «воздушного замка».

Я хочу уяснить сам ход такого «замысла», то пространство-время, через которое он проходит, начиная с каменоломни и кончая самым отдаленным видением. Но прежде всего мне хочется разобраться в той философской диалектике, которая на некоторых гравюрах Флокона подкрепляет обычное противостояние переднего плана и глубины. Порой

мне удастся прочесть эту наглядную диалектику, будто она и в самом деле рождается из контрастов камня и ветра, вот этого ближайшего ко мне камня и бесконечного неба. В этом заключена противоположность того, что трогаешь руками, и того, что видишь. Ведь до этих камней, до этих кирпичей, до этих плиток можно дотронуться рукой. Инструменты, что тут под рукой, заставляют их переставлять с места на место. И вот, подняв голову, вы видите свой «замок», тот замок, который, как вам кажется, вы завтра же достроите, но в котором вам так никогда и не удастся поселиться.

О, какую диалектику, всю основанную на обратимости, пробудил в душе старого философа художник: сначала меланхолия-надежда, затем надежда-меланхолия, сначала охлаждение с приливом сил, а вслед за ними прилив сил с охлаждением! Ах, как же следует завидовать граверу! По крайней мере он в состоянии сделать насколько можно совершенным лист своего еще не оконченного произведения, он может, оставив видимыми свои строительные леса, лечь отдохнуть возле недостроенной стены.

Часто гравюра как раз благодаря своей незавершенности вызывает у нас уверенность в том, что она будет завершена. Труд человеческий у Флокона всегда находится в стадии осуществления, он идет полным ходом. Художник-гравер очень точно ухватывает некое *промежуточное* время, время подвешенности между прошлым и будущим. Он наносит на гравюру рядом настоящее и будущее.

Нет, каким бы философом я ни был, но в этом ошибиться я не могу: Флокон строит из пространства-времени. Воздушный замок Флокона — это напряженная устремленность настоящего к будущему, временное стяжение *настоящее-будущее*.

I

А вот философский рассказ бутылки.

Известно, что бутылка любит поболтать, она пересказывает воспоминания старых заморских вин и все хранит в себе детскую неуклюжесть старинных ликеров. О ней говорят, что она исполнена грез, что она способна создавать восхитительный вкус и приоткрывать двери в искусно созданные райские сады. Но все это для Флокона только тщетные фантасмагории, все это относится к прошедшему и к праздным грезам. Флокон хочет знать, что представляет собой бутылка сама по себе. Флокона воодушевляет вид этой пустой бутылки. А бутылка для Флокона пуста, пуста изначально, и Флокон рассказывает нам, с какой жадностью, с какой неводержанностью она себя заполняет.

Но начнем с начала и попытаемся вжиться в философскую отгадку гравера. Флокон ставит бутылку на возвышении, перед морем. Пустая бутылка должна вести беседу с волнами. Она становится центром гула, которым эхо откликается на волнение моря. И она же — вот в чем сме-

лость парадокса — держит на себе груз вертикальности относительно волн на горизонте моря. Она возведена в ранг центра вселенной и наделена достоинством и величием некой космической вертикали.

Но все, что стало центром, все, что держится в вертикальном положении, становится субъектом мыслящим, жаждущим видеть и желающим самовыражения. Все, что способно противостоять, глядя прямо в лицо вселенной, тем самым уже пытается ее покорить, наложить на нее руку.

Для начала бутылка овладевает солнцем. Послушайте, как она делится с вами с самомнением идеалистки: «Это я, — говорит она, — освещаю собою мир. Это от моего светящегося бока расходятся лучи, которые потом замирают на поверхности моря». Она — сгусток огня, эта пустая бутылка, а облака на небе — лишь полутень, отбрасываемая ее тенью. Тень падает от нее, она — результат отказа бутылки от отражения.

Но солнце — это глаз, открытый в мир. Все, что сияет, способно и видеть — так утверждают могущественные мифы. Космическая бутылка, бутылка сияющая выигрывает в зрении, она видит очень далеко. Так где же помещаются эти дальние башни и высокая колокольня, и этот отворенный портал, которые мало-помалу отпечатываются на ретине бутылки? Гравер оживляет свой предмет, заполняя предварительно разгороженное пространство. Все вокруг удлинняется, следуя вертикальности прямостоящего существа.

Бутылка приглашает рисовать стрельчатую арку. Горлышко открыто, чтобы воздвигнуть на нем шпиль. Все устремляется вверх по милости ее ребер, все стиснуто в вертикальной основе, все собрано и обращено в ровную и чистую вертикальность. В одиночестве на берегу моря бутылка вырастает по величине; она увлекает за собой к зениту и камни, и то основание, на котором стоит. Даже наружные подпорные арки, этих проводников земного благоразумия, она тянет за собой в небо. Они так и останутся стоять по глупой неосмотрительности. А собор в своей устремленности вверх окажется в стеклянной тюрьме.

Но эта драма камня и стекла не окончена; прекрасные образы — это всегда метафоры. Собор скребется изнутри бутылки. Он отбрасывает ее как строительные леса и отводит ей место в крипте. Теперь ураган может свирепствовать, он больше не опрокинет бутылку, которую Флокон поставил прямо у самого моря.

II

Здесь передний план обречен на гибель. На переднем плане старое садовое дерево. Оно покрыто шрамами, истерзано, рассечено на части, согнуто, искривлено гримасой. Его пожирает проказа, лишай, который и сам не сможет выжить. На этом листе художник играет на стороне небоскреба против дерева. Если дать ему волю, он уничтожит все наши

леса, он растопчет все поля тяжестью неутомонных городов. И вот он уже во главе группы рабочих (взгляните на них, там, внизу гравюры), они должны утрамбовать возделываемые поля. Для этих уравнивателей, для строителей городов, мир никогда не бывает достаточно ровным, а земля достаточно твердой. Наш зодчий-гравер еле скрывает свое опьянение тягой к могуществу. Воздушных замков, «Замков в Испании» ему уже не хватает: ему нужен Американский Город.

Тут меня охватывает меланхолия, я чувствую себя чужим, ненужным и спасаюсь бегством в хижину, приготовленную для меня художником слева на гравюре, среди равнины.

Порой мои грезы возвращаются к мертвому дереву. Глаз, лишенный века, не может закрыться. В этом я читаю столько упреков за судьбу униженного дерева. Но разве дерево навсегда побеждено камнем? И разве мы больше не живем в доме под явным покровительством деревянной балки?

Не знаю, куда мне деваться, чтобы быть счастливым на этой гравюре. Дерево, брат мой, если бы я слушал жалобы его старых суставов слишком долго, я уверен, что лишился бы всей своей синовиальной жидкости¹.

III

Пробуравить свою скорлупку или расширить ее? — вот исходная дилемма жилища. Флокен выбирает наиболее тяжкий труд. Он мечтает создать себе самый надежный приют — внутри этого враждебного утеса. Выруби в скале свое логово, свое гнездо — вот в чем побудительный мотив полезной для дела агрессивности, тут воображение «тяжкого» принимается за работу.

Кажется, что гравер, подчиняясь властной энергии своего ремесла инстинктивно становится близким каменотесу. Удар резца — это символ продвижения бура в сопротивляющуюся толщу недр. С первого броска, с первого движения, направленного против твердой материи, первозданное напряжение в руке, внутри нее, решает, что все твоё существо будет продолжать сопротивляться. Если у тебя под рукой мягкое вещество, можно когда угодно остановиться в его перемешивании. Имея же дело с веществом твердым, действие необходимо все время продолжать. Тот, кто грезит о силе, также ни на минуту не должен уступать. Скала, которую человек обрабатывает, с первых же линий, проведенных граве-

¹ *Синовиальная жидкость*, синовия (от греч. *syn* — вместе и *ovum* — яйцо) — в анатомии прозрачная тягучая желтоватая жидкость, заполняющая полости суставов; находится в суставах в незначительном количестве, уменьшает трение суставных поверхностей при движениях и сохраняет суставные хрящи от истирания, но при воспалениях ее избыток причиняет боль. — *Прим. перев.*

ром, обещает поддержку смелости, всегда умеющей настоять на своем. Гравюра говорит обо всем: вот кузнец, который затачивает орудия, вот поденный работник, который перетаскивает тяжести, вот женщина, которая смотрит... А без взглядов женщин чего стоит труд мужчин? И гравюра рассказывает нам об упорстве цивилизации, выстроенной на высоком мысу, о победе пирса над скалистым обрывом — и о том маяке, который с высоты несет свое предназначение спасителя.

Вот это и в самом деле страница трудового героизма, страница человеческой географии. Флокон создает гравюры на меди. Он знает, что человек выравнивает горы. Он сознает, что человек вносит в мир гениальность прямой линии. «Абсолютно прямо» — вот девиз человека, который создал для себя линейку и угольник. Флокон же понял, что эта черно-белая облицовка открывает одну из самых радостных перспектив, тот долгий путь, которым отмечено присутствие человека на земле.

Да, мне нравится иллюстрировать философию труда такими гравюрами, как эта. Она конкретнее архитектурного проекта, но абстрактнее уже законченного произведения. Гравюра здесь — это *миг свершения*, тот миг, когда труд выходит на первый план, замысел облекается формой, а форма принимает характерные очертания. Это и есть абстрактно-конкретная гравюра.

Какой динамикой заражаешься, когда улавливаешь сам дифференциал затраченного усилия, когда присоединяешься к этому усилию труженика! Тут убеждаешься, что обрабатываемая скала больше не осыпается, что теперь можно жить и творить у нее под защитой, на ее основании, увеличивая естественную высоту достоинством человека.

А если собрать литературные тексты, там найдется много такого, что мы здесь называем *орлиным гнездом*. Собственно, это и есть «Воздушные замки».

А не может ли этот замок на вершине скалы, это орлиное гнездо, пригрезившееся в опьянении одиночеством и высотой, символизировать комплекс? Этот комплекс орлиного гнезда должен найти себе место в ряду многочисленных комплексов, связанных с обиталищем человека.

Бесконечно полемизируя с образами гравера, я спрашиваю его: зачем же строить на такой высоте, когда можно тихонько укрыться в хижине, в уголке долины?

IV

Я уверен, Флокон денно и ночью размышляет о своих глазах. Он постоянно обращается к этому в работе, посвященной правильной аккомодации глаза, его ориентации и точной фокусировке. Мышцы, которые поднимают зрачок, и те, которые уводят его вправо или влево, во все стороны, — Флокон тренирует их. Держа голову неподвижно,

наш гравер видит больше половины окружающего пространства. В этом состоит одна из особенностей его зрения, которым он так гордится. Но этой гимнастики ему недостаточно. Ему нужна теория, философия. И Флокон — странная идея — читает философов. Он жаден до этой метафизики оптического, охватывающей психологию. Он очень внимательно прочел «Феноменологию восприятия»¹. Могу представить себе, что теперь он обладает множественным зрительным сознанием фасеточного глаза. Для него сфера восхитительного — это и есть глаз. Наш художник-гравер исповедует то, что можно назвать внутренним миражем, миражем, множащим образы при помощи какой-то непонятной работы роговых оболочек, стекловидного тела, перемещений, переворачивая изображения. Что касается меня, я жду, когда же он опубликует свою работу «Пространство гравера», чтобы понять геометрическую игру, которую ведут фигурки в самом низу его гравюры. Понадобится целая дюжина образов-посредников, чтобы описать в подробностях флоконовский способ видения, чтобы человек, ходящий по земле, в конце концов принял прямое положение, закрепленное в зрительных центрах мозга.

Тем не менее человек, вооруженный иглой гравера, возвращает меня к более простым грезам. Еще совсем ребенком, я занимался в темной комнате фотографированием цветов в луче яркого света. Позднее я читал длинные описания Порты о тех магических рисунках, которые за одно мгновение остаются от солнечного луча на дне магической коробки. Я уже улыбался от радости, когда готовил к работе свой аппарат начинающего фотографа. И какого же он был цвета, этот перевернутый мир! Как прекрасны и оживлены были женщины за миг до «Не двигайтесь»! Обо всем этом Флокон грезит совершенно серьезно. Он вдохновляется этой геометрией света. Он прямо ощущает воздействие света на сетчатку, он обладает сознанием сетчатки.

А еще он хочет подчинить себе свой зрачок, заставить себя увидеть мир сквозь игольное ушко. Протащить весь мир, с его дорогами, полями и замками сквозь игольное ушко — вот чаяние того, кто одержим зрением. Отверстие иглы — это зрачок, ставший бессмертным благодаря воле к зрению.

V

На двух последних гравюрах можно увидеть попытку Флокона пойти на компромисс со мной. В первом случае я выразил кое-какое пожелание этому Директору-распорядителю Воздушных замков. Я тоже хотел бы иметь такой «Замок». Я хотел бы найти себе одинокое пристанище в

¹ «Феноменология восприятия» — работа М.Мерло-Понти (Phénoménologie de la perception. Paris, 1945). Русский перевод: СПб., 1999. — *Прим. перев.*

домике у леса, на берегу ручья, сразу и в голубом небе, и в недрах земли. Все это я высказал своему другу; я сказал, что хоть и люблю каменные стены, но хотел бы, чтобы у меня было дерево и под ногами, и над головой. Я сказал ему, что мне хочется видеть в чулане, недалеко от плиты, потолочную балку, дубовую матицу, об которую сломал бы себе зубы любой червь, — матицу как важнейший символ защиты, матицу, на которой держится чердак, матицу, правда, уже несколько покосившуюся, но лишь только чуть-чуть, чтобы было видно, что и сам дом уже стар. Мне также нужно было узкое окно, ведь чем меньше окно, тем дальше видит этот глаз дома, тем более он зорок.

Но Флокон причисляет меня к работающим философам, а не к тем, кто живет, мечтая, кто спокойно засыпает, усыпленный воспоминаниями. Как будто ему, этому упрямцу, хочется, чтобы я работал побольше, а мечтал поменьше, вот он и выстроил для меня геометрическую клетку!

Конечно же, Флокон пошел мне навстречу и нарисовал несколько балок перекрытия, но с каким безразличием он исчертил его прожилками! Флокон не признает работы с деревом. Ему нужен камень, мрамор, нужны стены, способные отражать солнце. И он приговорил меня к заключению в этой клетке из чистой мысли.

Ну, так идем же: ведь ясно, что когда-нибудь я должен получить свой «воздушный домик», а для этого надо, чтобы я сам отправился в ближайший лес, ободрал от коры себе дерево, обжег кирпичи для стен, выкопал яму для погреба, сплел солому на крышу, чтобы я сам сделал из дерева трехногий табурет. Треножникам не нужна геометрия: они всегда сохраняют равновесие. И это солидная опора для философа, который присвоил право на грезу.

VI

Смотрите, не ошибитесь: вон тот замок, у самого горизонта, в конце долгой и широкой дороги, и есть Воздушный Замок. Это мечта, потому что это и есть цель. И цель эта далека, а средства к ее достижению тяжелы. На переднем плане, как и на многих других гравюрах Флокона, нас приглашают к работе. «Замысел» здесь представлен в камне. В нем смешаны циркуль архитектора и компас каменотеса. Каменотес отправляется на работу в лес.

Эти ворота Мегалитов¹ открыты навстречу самым отдаленным временам, временам, которые только наступают. Да, конечно, это гравюра — временная. Она служит иллюстрацией предназначения к труду. Не в этом ли истинное предназначение мужественного человека? Тяжким

¹ *Мегалиты* — культовые сооружения III—II тысячелетия до н.э. из огромных необработанных или полубработанных каменных глыб. — *Прим. перев.*

трудом и работой разума человек познает свое истинное предназначение, предназначение, управляющее его судьбой.

Кроме всего прочего, эту гравюру одушевляет диалектика природного и антиприродного. Когда иссякают подземные источники, чахнут деревья, лишенные глубинных соков; и даже сама береза начинает стариться и сидеть; засыхает камыш. Флокон, как и Солнесс-Строитель, грезит трудом одержимого, трудом, который ничто не остановит, трудом, так прямо обращенным в будущее, чтобы можно было воображать, будто все время движешься к цели. Когда его труд будет закончен, когда его жизнь подойдет к концу, Строитель сможет сказать: «Посмотрите, как высоки башни». Чудовищные глыбы образуют незыблемое основание. Нельзя выстроить ничего прочного иначе, чем на основании чудовищного. Но эти основания, вырубленные в карьере, нужно перенести через равнину, сюда, и завтра же. Все «сюда» должны быть «завтра же».

Тем самым Флокону удастся взломать как пространство, так и время. Для него любая перспектива — это становление действия.

Но поскольку я склонен видеть в этой гравюре, как и во многих других, тест на наличие воли к творчеству, я спрашиваю себя, не сочтет ли праздность, способная все испортить, тени на гравюре слишком резкими, а сам этот тест жестким. Покажите гравюру философам, склонным к созерцательности. Вы увидите, что они остановятся в замешательстве перед этими слишком большими глыбами. Они постараются сразу же уйти от строительства. Они не способны жить этим постоянным приглашением к путешествию в даль времен, каковым оказывается это приглашение к строительству. Они не видят на горизонте «вознаграждения», обещания привести к цели, символом чего выступает прямая дорога, и той открытости силы в будущее, что обеспечена внедрением в глубь гранита.

Гравюра ничего и не скажет этим людям с холеными нежными руками. Они и не знают, что образы труда пробуждают в нас спящие силы и что великие символы оказываются истинными вдвойне: синоптически и синергически¹.

VII

Из какого аэроскопа² Флокон сделал себе невод? Уж не хочет ли он поднять в небеса эту уснувшую плоть? Зачем же забираться так высоко, если мир так велик и в нем тысяча самых разных укромных мест? Зачем

¹ *Синоптически и синергически* (от греч.) — *Синопсис* — обозрение: то, что дает целостное, обзорное представление; *Синергия* — взаимодействие разных органов для выполнения единой цели, приводящее к экономии затрачиваемых усилий (и уменьшению энтропии объекта). (Прим. перев.)

² Аэроскоп — устройство, измеряющее количество взвешенных частичек пыли в атмосфере. (Прим. перев.)

скрывать то, что в обычной человеческой жизни так быстро приходит в соответствие со всем остальным?

Не знаю, хорош ли улов Флокона, и достоин ли он того, чтобы обосноваться в самом излюбленном воображении из всех Замокв Испании, замков воздушных. Во всяком случае, сеть хорошо соткана и прекрасно выгравирована. Флокону удастся на гравюре изображение веревки. Он умеет придать ей внушительность без застывания и неподвижности, обозначить ее гибкость и мощь. Такая сеть представляет собой элемент действительно замечательной перспективы, ее многослойный передний план. Чувствуешь, что силки вот-вот сомкнутся вокруг добычи. Так что в этой удивительной гравюре изображен не просто сачок.

Мирный пейзаж деревни вдали, несмотря на ту драму, в которую вовлечена одна из деревенских жительниц, вполне спокоен.

А как красив, как хорошо расположен этот дом под высокой крышей! Это пристанище счастья, Хижина в Испании, предназначенная для земного счастья, вот чего никогда не узнает воздушный налетчик.

Кажется, тут на одном гравюрном листе рядом соседствуют и кошмар, и греза; кошмар преступного похищения женщины и греза, нежная греза о мирном селенье, в котором знают счастье верности.

Магия сети повторяется в паутине. Флокон делает из нее космическое полотнище, вуаль, под которую паук в своем бесконечном терпении способен упрятать и башню, и целое море. Какая-то неосторожная птица оставила на ней свое перо. Да, эта вуаль теперь уже стала частью мира.

Она помогает нам пережить что-то вроде диалектики глубины. Она властвует над нами дважды: сначала заставляя нас трепетать, вибрировать на натянутых нитях, а затем сама гравюра повелевает сбросить с себя эту ткань и отправиться к горизонту, чтобы увидеть линию моря. У меня такое впечатление, что, если долго вглядываться в эту картину, можно расстроить тонкие ощущения зрительной аккомодации. Сам мой хрусталик ужасается перед подобной игрой глубин.

Иного рода диалектика беспокоит наш взгляд, когда мы видим слева обратную сторону нити паутины. Раньше она, эта нить, блистала на солнце своей чернотой, и вот она страдает в тени внезапной немощности.

Гравюра Флокона действительно динамична: она все время заставляет взгляд работать.

VIII

Я знаю, что у Флокона есть навязчивая идея узлов. Изобрази он на гравюре самого себя, вам не стоило бы и пытаться распутать узел его галстука. У меня даже закрадывается подозрение, что Флокон и дом-то строит лишь для того, чтобы воздвигнуть, подогнав друг к другу, строгительные леса.

Кроме того, у него есть коллекция узлов из бумаги и картона, которую следовало бы показать психоаналитику. Как мне представляется, эти сплетенные друг с другом нити, совершенно сливающиеся, с напряженной аркой и нежным завитком, могли бы способствовать изучению связей сознания. Их довольно интенсивная символика чудесным образом прячется под видимостью простоты. То, что слева развязывается, снова завязывается справа. Кажется, ты ослабляешь узел, а на самом деле он оказывается затянутым еще туже. Хочешь лишь приласкать, а выходит, что душишь. Узлы заслуживают того, чтобы их бессознательные связи были определены как раз обратным образом по отношению к тому, как их изучает тополог. Известно, что Декарт проводил целые часы в математических размышлениях над проблемами сетей и узлов.

Что же касается дерзкого покушения смельчака-грубияна на то, что составляет гордиев узел для ученых, здесь пасуют как греза, так и мысль. Следовало бы вовсе отказаться от покушения, которое только угрожает памяти, чтобы понять, в какой же палате тайн и посвящений предлагается распутывать все эти узлы.

Образ на этой гравюре слишком прост. Между тем, он выдает своего автора. В конце концов, тут гравер бросает нам некий вызов. Каким образом то, что обычно сворачивается и отступает «на задний план», исподволь все же продолжает жить, и может ли это вновь хоть когда-нибудь быть представлено на белом листе? Суть узла, конечно же, в том, что его можно поворачивать кругом, брать и так и этак. Когда я внимательно рассматриваю гравюру Флокона, мои глаза проникаются очарованием, а пальцы пронизывает нервная дрожь. Мне хочется самому завязывать и развязывать узлы, как будто внутри узла меня ждет добыча. Я чувствую, как во мне нарастает непонятно откуда взявшаяся досада, которая связывает мой настороженный взгляд и клешню из большого и указательного пальцев.

А вот, как сказал философ, гравюра в действии. Ее недостаточно увидеть, лучше провести по ней рукой. Ведь философские проблемы лучше всего прояснять самым простым путем. А здесь гравюра вопрошает ваши пальцы.

Я уже так долго держу в руках этот узел, что давно забыл, что он, должно быть, связан с корзиной воздушного шара и что надо все-таки взглянуть за ее борт, посмотреть на поля и холмы, на море, изогнутое, повинувшись убогой геометрии залива. Но сейчас все это слишком далеко от меня, слишком просто, слишком естественно. Я захвачен хитрым искусством узла. Лианы опутывают, но они не могут завязываться узлами. Чтобы завязать узел, нужна человеческая рука. Когда я писал книги о воображении материи, как я мог обойтись без размышлений о гибкости веревки, которая с помощью узла побеждает символы силы и упорства?

Итак, узел — этот символ надежной фиксации — никогда не оставляет динамическое воображение спокойным.

IX

Мир трудится. В воображении гравера-труженика все, что обладает формой, обладает и силой, что имеет форму руки, приобретает и значимость орудия. Посмотрите на этот пень, на эту ветвь с пятью побегами, растущими в разные стороны. Как тощая кисть, скрипя ржавыми суставами, она пытается отрастить себе пальцы и становится рукой, потому что на земле для нее есть еще дело. Вот тогда-то лишай, живущий паразитом на ветвях дерева, и свалится с них, когда эти ветки превратятся в скребок, в трамбовку, в кувалду.

И все оживает, как только труд возвращает к жизни мертвое дерево. Ветер вдали гнет живое дерево, уносит в небо ненужный листок. Следя за ним, сразу оказываешься в облаках и начинаешь грезить воздушными грезами живого листа, летящего в голубом небе, настоящий же труд подвластен лишь воле земли. Вот перед нами выкладывание плит — для этого нужна зоркая, внимательная и сильная рука. Эта твердая как дерево рука старого труженика, жилистая рука, с пульсирующей по ее артериям энергией, обретает вновь и жизнь и разум в какой-то геометрической сноровке.

Вселенная Флокона — это настоящий Космос, предназначенный к труду. На его взгляд, призвание человека состоит в том, чтобы изменить лицо мира.

Но уж поскольку необходимо, чтобы помимо драмы жизни в произведении искусства глаз всегда мог найти для себя еще и отдохновение и покой, Флокон отводит между большим и указательным пальцами все той же ветви достаточно тихого места, чтобы можно было найти там пристанище для человека.

Это пристанище — равнина, все та же равнина, самая большая из областей человека, где будет когда-нибудь обретено братское доверие между людьми. Через все творчество Альбера Флокона, как человека 1948 года, проходит знак оптимистической диалектики, ведущей от сверхчеловечески напряженного труда к великой надежде на умиротворение человечества.

X

По временам, отбрасывая всякое сомнение и желание выставить себя напоказ, душа грезит о пристанище, где она была бы в полном уединении. Образом для этой великой грезы об абсолютном уединении выступает раковина, в нее углубляешься, повторяя заклинание, ограждающее тебя от сует жизни: «Ухожу в свою раковину». А потому раковина представляет собой воздушный замок с самым глубоким успокоением.

И та же самая раковина, образ смирения и покорности, в том случае, когда художник возносит ей хвалы, становится большой и прекрасной.

Душой и телом Флокон отдается судьбе, уводящей в спираль. Винтовая лестница — это целый жилой дом. Она взбирается в небо. Раковина, которую оживляют фантастические грезы, заставляет даже тучу завиваться в спираль.

Это сознание из перламутра представляет собой засасывающий водоворот.

Гора Сен-Мишель в глубине залива, — разве она сама не огромная равнина? Вокруг этой горы бушуют свирепые ураганы. Знаете ли вы, что Бернар Палисси¹ долгие годы развивал идею «укрепленного города», свернутого в форме гигантской улитки? Единственная улица, идущая вокруг города, без единого окна наружу, всегда направляла действия защитников. Такую улицу вражеские ядра не могли бы обстрелять прямой наводкой. Ни одна брешь не дала бы осаждающим сразу же прорваться в центр крепости.

На многих страницах Бернар Палисси описывает преимущества своей крепости-раковины, своего воздушного замка.

Итак умники измышляют свои грезы. Раковина представляет собой «предмет грезы», предмет, увлекающий каждого в такие мечты, в которых очень трудно бывает признаться. Грезить о раковине — значит пребывать в фантастическом прибежище.

Какова диалектика этой гравюры! Кажется, сам мираж раздражает гравера, которому не хочется строить в облаках. Вытянутой рукой он загораживается от солнца, чтобы лучше сосредоточиться на башнях, вырастающих из твердой земли. Но иллюзия все же сохраняется. И вот на дне тучи парадоксальным образом начинают накапливаться гипогей². Каменоломня устроена в небе.

Однако не стоит доверять этому кубизму облаков. Разве ветер не развеет тотчас же эти взлетающие ввысь камни?

Флокон прочно стоит ногами на земле. Ему нужно, чтобы его воздушные замки были сделаны из обтесанного камня. Тут конструктор становится еще и замечательным инженером дорожной службы. Как же светлы и широки дороги гравера! Как уверены они в своих горизонтах!

Я давно уже не могу предаваться размышлениям перед этой гравюрой, не слыша мерного звука шагов по дороге.

¹ Палисси Б. (1510—1589 или 90) — французский гончар, писатель и ученый, прославившийся своими работами из эмалированной терракоты с орнаментом в виде животных, растений и фруктов, которые называют «рустическая терракота» и плитками которой он облицовывал гrotы (замок д'Экуен, замок в парке Тюильри). Достиг выдающихся успехов в технике крапчатой глазури. — *Прим. перев.*

² Гипогей (археол.) — подземная постройка; 2) подземная усыпальница. — *Прим. перев.*

Труд окончен. Замок выстроен. Флокен торжественно вступает во владение им. Он только что раздвинул занавес, и его произведение предстало во всем своем театральном великолепии. Небо кажется еще огромнее, чем когда бы то ни было. Говорят, оно бывает голубым и розовым на закате. Да, гравюре не нужны краски, чтобы расцветить свет. Морская даль своим спокойствием поддерживает уверенность в обладании. В тот вечер, буравя медный лист, художник владел своим замком. Он превратил его в центр мира, в укрепленный центр мира, завоеванного им. И в тот вечер своей славы Флокен принял во владение эту равнину.

Но уж поскольку в созерцании приходится быть пристрастным, я принимаю сторону неба и моря. Рассматривая замок на скале, я «миниатюризирую» его. А сделав его совсем маленьким на широком просторе горизонта, я подвергаю психоанализу стремление владеть им, стремление господствовать над равниной, возвышаться над миром.

Какая же радость, помимо прочего, использовать сразу три плана — вначале придавая реальность этому занавесу, затем отправляясь к ставшему почти реальным замку и, наконец, ускользя от всего этого ради огромной идеальной грезы океана и неба. Я то приближаюсь к замку, то удаляюсь от него; я верю в камень или улыбаюсь ему, как миражу. Делаю его большим, а затем совсем маленьким. Я приспособливаю его к себе, или, как сказал бы психолог, происходит аккомодация. У этой гравюры такая глубина перспективы, что, глядя на нее, мне приходится заниматься микроскопической гимнастикой мышц своего хрусталика. Такая гравюра служит хорошим динамометром для глаза. Посмотрев на нее, я чувствую, что у меня живой взгляд.

Мне вспоминаются строчки из стихотворения в прозе Франсуа Дода:

«Вижу, как обрастает стенами маленький замок, как бриллианты в форме раковин зреют — им нужно слышать немолчный шум образов, идущий из самих глубин мира...»¹

Сегодня и поэт, и гравер дают мне один совет: заставить миниатюру созреть, обыгрывая дистанцию, использовать все глубины, уяснив, что перспектива и динамика глаза — едины, что нет ничего фиксированного для того, кто то думает, то грезит...

Такая гравюра — я уверен в этом — это тоже искусство подвижности.

¹ Pour un théâtre olympique. Éd. Seghers, 1952. P. 27.

Часть вторая
Литература
«Серафита»

Исполниись в своем астральном свете!
Явись! Пожни жатву! Подымись!
Стань своим собственным светом!

Вилье де Лилль Адан. Аксель

В предисловии к переводу книги Мартина Ламма о Сведенборге Поль Валери писал: «Это имя странно звучит для французского уха. Оно вызывает отзвук смутных идей, объединяемых фантастическим образом странного персонажа, созданного литературой, а не историей. Я должен признать, что еще совсем недавно знал о нем только то, что оставалось в памяти древних чтений. Серафитус-Серафита Бальзака и глава из Жерара де Нерваля были тогда моими единственными источниками, к которым я не принимал вот уже 30 лет». То обстоятельство, что такой ясный ум как Валери мог сохранить, как незабвенный дар юношеского пристрастия к чтению, воспоминания о Серафите, связанные с именем великого Сведенборга, свидетельствует о глубине проблемы, которая ставится в этом необычном рассказе Бальзака.

Конечно, если обратиться к первому упоминанию Бальзака о Серафите, то нигде мы не обнаружим свидетельства о сколько-нибудь значительном влиянии Сведенборга. Идея написать этот рассказ, признается он в своем письме к Ганской, пришла ему 17 ноября 1833 г., когда в мастерской скульптора Бра он любовался созданной им группой: «Мария с младенцем Христом и ангелами». Вот как он объясняет свой план: «Серафита будет как бы слиянием двух природ в одном существе, подобно тому, как это происходит в романе Латуша «Фраголетта»¹, но с той разницей, что создание Бальзака — ангел в своем последнем преображении, ангел, разбивающий свою земную оболочку и возносящийся в небеса. Он любим мужчиной и женщиной, которым он возвещает, поднимаясь в небо, что оба они любили в его образе связывающее их чувство, видя в нем, чистом ангеле, его воплощение»². Таким образом, это произведение с самого начала оказывается исследованием андрогинии³, тонкого и фантастического способа выражения любви, любви

¹ «Фраголетта» — исторический роман Латуша, вышедший в свет под заголовком «Фраголетта, или Неаполь и Париж в 1799 году».

² Balzac H. de. Lettres à l'Etrangère. Calman-Lévy. I. P. 88

³ Elliade M. Technique du Yoga. Paris, 1948. P. 236: «"Серафита" — это последнее великое европейское художественное произведение, в центре которого находится мотив андрогина».

в тотальном сближении двух любящих друг друга существ. Бальзак создавал это произведение с кольцом госпожи Ганской на пальце. «Если бы ты знала, какую склонность к суеверию ты во мне пробудила. Как только я начинаю работать, я надеваю этот талисман на указательный палец левой руки. Кольцо остается у меня на пальце все время, пока я работаю, и мне кажется, что твои мысли завладевают мною. Ты здесь, со мной. Я теперь ищу идеи и слова не в пространстве, я ищу их в этом сладостном кольце и именно так была создана вся «Серафита» (письмо от января 1834 г.). И далее в письме продолжается исповедание веры в любовь единственную, вечную, небесную. Андрогинное существо Серафитус-Серафита есть само воплощение гения любви. Оно сливает в единое целое любовь женскую и любовь мужскую.

Но произведение, первоначально задуманное как любовное письмо, которое писал охваченный любовью Бальзак, со временем обрело совсем другое значение. Серафитус-Серафита не останется только двойной персонификацией диалектики *animus-anima*, диалектики, известной всем, кто знаком с современным психоанализом. И действительно, Серафитус-Серафита несет на себе знак более значительного синтеза, синтеза земного бытия и бытия бессмертного. Именно судьба человеческого существа, преодолевшего себя, составляет центральную тему рассказа «Серафита».

И тогда приходят самые давние грезы, вспоминаются мечты юности, философские размышления одинокой молодости, чтения в том бесконечном одиночестве, которое нас окружало. Серафита отделяется от частной, случайной страсти, она становится сведен-борговской Серафитой. Уж не *возмещает* ли она все те несчастья, которые приносит любовь земной женщине. Может быть, это прекрасный пример *бегства в идеал*. Но мы бы вышли за рамки, навязанные предисловию к известному произведению, если бы принялись искать доказательства такой компенсации у великого писателя. Надо проникнуть в средоточие, в центр размышлений автора о Серафите, которые Бальзак впоследствии оценит как нечто угрожающее человеческому разуму¹. И центральная проблема — проблема влияния Сведенборга на Бальзака.

Итак, нам следует прояснить следующие вопросы: какое место занимает Серафита — образ, созданный под влиянием Сведенборга среди прочих персонажей Бальзака? Наваян ли этот образ литературной традицией или создан под действием личных размышлений, сосредоточивших самые глубокие грезы? «Серафита» входит в цикл «Философских

¹ Письмо от 24 августа 1835 г.: «Наконец я закончил “Серафиту”, но останусь ли я жив и не потеряю ли разума в 1836? Я в этом сомневаюсь. Иногда мне кажется, что мой мозг воспламеняется. Я умру от воспаления мозга» (*Balzac H. de. Lettres à l'Etranger.*)

этюдов» Бальзака? Но о какой философии идет здесь речь? О системе или об опыте?

Отвечая на эти вопросы, мы хотели бы показать, что влияние Сведенборга на Бальзака является позитивным психическим опытом и что читатель проникнется благотворным воздействием этого опыта, если воспримет линии бальзаковских образов как динамическую индукцию.

Чтобы читать Сведенборга, читать с искренним интересом и не бросить начатое чтение, нужно до всякого знакомства с ним быть потенциально проникнутым его идеями. В этом случае не имеет большого значения одну, две или двадцать книг прочли мы из всего огромного наследия ясновидца с Севера. Чтобы ощутить, воспринять внутренний свет, присущий Сведенборгу, чтобы почувствовать доверие к непосредственным импульсам, врожденным импульсам, проецирующим человеческое существо на непоколебимую вертикальность¹, для этого может быть достаточно нескольких страниц. Бальзак носит в себе как бы «энграмму»² всякого воображаемого подъема, сведенборговский динамизм. Без сомнения, в юности ему приходилось читать великого шведа. Об этом свидетельствуют признания, сделанные в «Луи Ламбере». Французское издание книги Сведенборга «О Страшном Суде и разрушении Вавилона» датируется 1787 годом. В 1829 г., за четыре года до того как Бальзак начал писать «Серафиту», вышел перевод одной из главных книг Сведенборга «О Небесах, о Море духов и об Аде». В одном только этом произведении содержится все, чтобы подавить документированной точностью все содержащиеся в «Серафите» образы. Но нам кажется, что нужно сделать как раз противоположное. Нужно восстановить образы в их первичности, в их первозданном динамизме. Как только нам удастся схватить этот динамизм, мы поймем, что видения Сведенборга «утяжелили», «уплотнили» образы небесных существ. В этом смысле Бальзак оказывается бергсонианцем до Бергсона. Он хочет пережить динамику восхождения в ее протяженности и не довольствуется изображением каких-либо состояний. Поэтому достаточно восприимчивый читатель должен будет отнестись ко всем его образам с учетом их первоначальных свойств, с их побуждением к возносящемуся движению как к неизменному приглашению в парящее будущее.

Читатель должен будет отнестись снисходительно к тому, что середина рассказа утяжеляется философской или научной дискуссией между сторонниками учения Ньютона и сторонниками учения Сведенборга. Бальзаку нужно было представить на заднем плане образ некоего монстра эрудиции, и в романе появляется персонаж, который читал «всего

¹ О понятии вертикальности см.: *Башляр Г. Грезы о воздухе*. М., 1999. — *Прим. перев.*

² Остаточная возбудимость нервной системы. — *Прим. перев.*

Сведенборга». Это пастор Бекер. Он атеист и не верит в Бога. Он читает книги нашего ясновидца, потягивая свою трубку и попивая пиво, в то время как его дочь Минна подрубает край материи при горящей на рыбьем жире лампе. Читающий Сведенборга пастор как бы служит прообразом психиатра Жильбера Балле¹, который рад воспользоваться «прекрасным случаем», чтобы с ученым видом посмеяться над навязчивыми идеями. Но когда рассказ принимает научное направление, собственно динамический интерес пропадает. Повторим еще раз: «Серафиту» нужно воспринимать как какой-то динамический опыт. Таким образом, именно здесь проявляется *волютаризм* Бальзака — не в жестокой общественной борьбе, не в конфликте персонализированных страстей, а в понимании сути человеческого существа, которое должно не только быть устойчивым в своем бытии, но и найти собственные пути становления бытия сверхчеловеческого. Чтобы эффективно осуществлять духовную сущность, человеческому существу нужно стать устремленной к своей судьбе волей, стать волей юности, волей возрождения. И страницы Сведенборга о возрождении безусловно были поводом для глубоких размышлений Бальзака. Они стали надеждой его собственной волевой устремленности. В определенном смысле Серафита — это возрождение через божество, некая антитеза сатанинскому возрождению, которое Бальзак описал в «Столетнем старце».

Такие размышления о возрождении человеческого существа усилением воли не имеют ничего общего с восточными медитациями. Нельзя обрести благих побуждений в стране с бурной растительностью, следуя в своих созерцаниях за медлительным ростом стебля². Чтобы пережить сведенборговское вознесение, нужна металлическая зима, нужен холод, воздвигающий крутые горы, заставляющий их сверкать в той стране, где, как говорит Бальзак, есть пики, «от одного названия которых веет холодом». Но именно поэтому такие вершины пробуждают волю героя. Поддерживающий земную Минну Серафитус появляется на сцене как стрела, летящая над пропастью во льдах. Весь рассказ «обусловлен», если выражаться в стиле современной психологии, борьбой с бездной в диалектике образов падения и греха. *Физика нравственности* облекает *плотью* все моральные предписания. Самое физическое из вознесений становится в таком случае подготовкой к Успению. Итак, все оживает в «соответствиях» неба и земли. Тема «соответствий», которая играет столь значительную роль в бодлеровской поэзии, является основным элементом бальзаковской космологии. Но если у Бодлера речь всегда идет о чувственных соответствиях, в каком-то смысле соответствиях *горизонтальных*, в которых разные чувства неумовимо усиливают

¹ *Ballet G. Histoire d'un visionnaire au XVIII^e siècle: Swedenborg. Paris, 1899.*

² Бальзак избегает всякого сближения между верованиями Сведенборга и «фантастической литературой Востока» или «арабскими фантазиями».

друг друга, то у Бальзака «соответствия» *вертикальны*, они близки к сведенборговским. Их принцип в существенной мере принадлежит Царству Небесному. «Царство небесное, — говорит Бальзак, цитируя Сведенборга, — это царство мотивов. *Действие* берет свое начало в небе, оттуда приходит в мир, и потом постепенно к нему приобщаются малые мира сего. Земные же следствия связаны со своими небесными причинами, и потому все в этом мире *взаимосвязано и имеет свое значение*. Человек — это путь единения природы и духовности». Философу дано до конца прочувствовать «пророческое дуновение соответствий». Именно это «дуновение», «развевая» внутреннего человека, утверждает его в его склонности к вертикальной жизни: «Только человек, — по словам Бальзака, — обладает чувством вертикальности, и для этого чувства существует специальный орган». Именно на этой оси динамизированной вертикальности нужно располагать все те соответствия, которыми так изобилует бальзаковский текст. Эти образы в самом деле подготавливают почву для мыслей. Мы живем в них так, как в них живет Бальзак, это дает нам ни с чем не сравнимый урок мыслящего воображения.

Литературной критике, не принимающей фундаментального характера динамических образов вертикальности, остаются неведомыми наиболее существенные ценности. Ипполит Тэн, например, по-видимому, даже не подозревает о столь позитивном опыте вертикализирующих образов. Прочитывая отрывок из «Серафиты», где вертикализирующие образы выражены со всей полнотой, Тэн пишет: «В психологии законы открывают не таким путем»¹. Следует ли отсюда, что Тэн считает излишним для психологии изучение законов воображения? Тэн видел в «Серафите» лишь «живую и блестящую фантазмагорию». Однако через несколько страниц он делает уступку, заявляя, что «конец “Серафиты” напоминает поэму Данте». И как раз когда в другом томе «Философских этюдов», в произведении, которое называется «Осужденные», Бальзак выводит на сцену Данте, на творчество итальянского поэта он опирается не больше, чем на творчество Сведенборга, чтобы написать «Серафиту». Бальзак обретает здесь *собственный опыт, опыт*, через который прошли и Данте, и Сведенборг. Он побуждает проникнутого симпатией и сочувствием читателя найти в самом себе глубокий след этого опыта. Как же тогда несправедливо представлять Бальзака как человека, «угнетенного излишней склонностью к теоретизированию и наполняющего свои романы политикой, психологией, метафизикой и другими законными и незаконными детьми философии!»². «Многих

¹ Taine H. Nouveaux Essais de critique et d'histoire. 9^e éd., 1914. P. 90.

² Ibid. P. 93.

читателей утомляют и отталкивают “Серафита” и “Луи Ламбера”», — продолжает Тэн, — как пустые грезы, непригодные для чтения».

Нет, размышления над «Серафитой» отнюдь не приводят нас к мыслям, подобным психологическим выводам Ипполита Тэна. И читатель, хоть сколько-нибудь продвинутый в современной панпсихологии, читатель, знающий, что собственно восторженность, чувствительность и лиризм способны вознести человека в высокие сферы грез и мыслей, такой читатель не отвергнет «Серафиты». Он прочтет это произведение с постоянным ощущением, что Бальзак, настолько поглощенный земными делами, настолько болезненно погруженный в сложности социальной жизни своего времени, все-таки инстинктивно знал, что судьба человека связана с актом трансценденции. И его удивит тот свет, который неожиданно прольется из этого короткого рассказа, как только мы воспримем в нем сочетание нравственности и поэзии.

В целом, когда лирика приводит в движение нравственную и религиозную судьбу, возникает такая сила, которая больше не заключается в красотах выражения. Эта сила захватывает всю душу. Читатель, который воспользуется динамическим опытом, заключающимся в вознесении и преображении Серафитуса-Серафиты, поймет, что такое восторг души, такой восторг, который сообщает душе само движение вертикальности.

Приключения Гордона Пима

I

Среди тех достаточно редких писателей, которые творят на границе грез и объективной мысли, в той смутной области, где грезы пропитаны реальным цветом и формой и где эстетическая реальность, наоборот, обретает свою онирическую атмосферу, Эдгар По является одним из самых глубоких и талантливых творцов.

Благодаря глубине грез и мастерскому повествованию он сумел примирить в своем творчестве два противоположных качества: искусство необычайного и искусство дедукции. Он смог *создать цепь* фантастических мыслей. Если читать Эдгара По достаточно медленно, стараясь проявить уважение как к двойному требованию грезы и жанра рассказа, то можно научить мечтать самый ясный ум, пробудить самые бессознательные, самые несвязные грезы, чтобы потом пережить приключение. Например, если мы не просто прочтем «Приключения Артура Гордона Пима из Нантунета», а погрузимся в размышления и грезы, то поймем, каким образом путешествие, *представленное в воображении* (*voyage imaginé*) и описывающее самые обычные события и явления, может обрести онирические функции воображаемого (*voyage imaginaire*), гре-

зовидческого путешествия, и как, говоря о реальном, можно пробудить грезы. И тогда читателем овладеет дух авантюры. Чтение, находящееся под знаком этого непрекращающегося *приглашения к путешествию*, само становится приключением.

Какова же в таком случае психологическая функция путешествия? Обычно говорят, что путешествуют, чтобы видеть. Но как можно хорошо видеть, не очаровываясь, и как можно очаровываться новизной реальности, не имея позади долгого опыта привычных грез? Великие путешественники сначала, в пору своего отрочества, были великими грезовидцами. Чтобы полюбить отъезд, нужно уметь отделять себя от течения будничной жизни. Вкус к странствиям имеет своим истоком склонность к мечтам. Как нам кажется, чтобы увиденное впервые вызвало у нас интерес, необходим воображаемый ореол.

Именно через грезы происходит наиболее тесное общение читателя и рассказчика. Сухое и равнодушное описание не обладает достаточной подвижностью для передачи нового опыта. Только силы воображения могут вызвать к жизни в нашем сознании неведомую страну в самой ее реальности. Эдгар По инстинктивно понимал это. И под его пером *путешествие* превращалось в *драму*. Внимательный читатель не замедлит признать, что «Приключения Гордона Пима» ставят нас перед лицом *двойной драмы*. Действительно, по мере того как мы продвигаемся вперед в своем чтении, *человеческая драма кораблекрушения* удваивается *драмой бури*, драмой, зарождающейся в вещах, в окружающей обстановке, в мире. В конце произведения — и мы это покажем — сама вселенная наполняется *драматизмом*. Но на протяжении всей книги малейшее проявление космического сочувствия обнаруживает мир, мучающийся в родах, беспрестанно «терзаемые» стихии. Безмятежное спокойствие оборачивается замаскированным несчастьем, истина оказывается *вытесненным фантастическим*, а реальность превращается в образ, который, чтобы лучше обмануть нас, длится слишком долго. Но скрытые, вытесненные, остановленные в своем действии онирические силы накапливаются, не теряя своей мощи, и за полными позитивного содержания авантюрами подготавливаются авантюры грез, из рассказа о приключениях человека рождается драма мира. Этот глухой заговор стихий в конце концов создает *материально драматический* мир, где космические силы берут на себя ту роль, которую им приписывают первобытные мифы. Например, волна — это тип кошмара, один из элементов глубинной грезы, одна из богинь внутреннего мира, являющаяся нам с насмешкой на губах.

II

Книга открывается приключением, начавшимся внезапно и резко: два молодых человека после бурно проведенного вечера, без всяких при-

готовлений садятся в простую лодку и выходят в открытое море. Ветер свежеет, надвигается буря, приключение раскрывается как неожиданное свершение судьбы. Рулевой пьян, «пьян вдребезги». Едва его товарищ, отрезвленный трагической ситуацией, начинает осознавать опасность, как затерянная в морском тумане и ночи лодка тонет, столкнувшись с огромным китобойным судном. Повествовательная линия рассказа чрезвычайно проста. Так пусть же читатель восхитится талантом рассказчика и перечтет первые страницы. А кроме того, пусть он попытается в этом простом происшествии увидеть то, что помогает рассказу пустить в ход силы воображения. Он тотчас же ощутит *силу кошмара* — самого простого кошмара, характеризующего молчаливое и серьезное погружение в алкогольное опьянение. Э.По описал здесь одну из форм глубоко сосредоточенного, активно сосредоточенного опьянения, которое не лишает человека способности брать на себя ответственность и принимать решения. Таким образом, алкоголь оборачивается темой воли. Он помогает решиться. Он придает смелости отправиться ночью в открытое море. Он приводит к раздвоению внутреннего мира человека. А затем он предает. Внезапно он превращает наше тело в обломок, который больше не слушается рулевого. «Огюст искренне признался мне, что за всю свою жизнь он никогда не испытывал столько жестокого чувства ужаса, как в тот момент, когда, сидя в нашей несчастной лодке, он вдруг обнаружил, что совершенно разбит опьянением, и почувствовал себя раздавленным им». Неудивительно ли, что старый образ души, бодрствующей в теле подобно рулевому на корабле, в пьяных грезах может предстать в таком свете.

На этом все еще достаточно схематичном примере, использующем банальный образ, образ, уже потерявший свою образотворящую силу, читатель произведений По может осуществить на практике принципы двойного чтения: чтения по линии фактов и чтения по линии грез. Читатель синхронно развернет два прочтения, ставя перед каждым из воображаемых *приключений* вопрос: «Благодаря какому онирическому импульсу в воображении родились эти события?». С некоторой очевидностью, даже в таком по видимости кратком произведении, как «Приключения Гордона Пима», мы обнаруживаем своеобразные грезы, кошмары и галлюцинации, раскрывающие великие психологические глубины. Так «Приключения», стремящиеся раскрыть мир, раскрывают в то же время глубинную человеческую сущность. Все, что обладает глубиной в мире и человеке, наполнено единой мощью откровения. Путешествие становится для путешественника разоблачением. «Приключения Гордона Пима», прочтенные в двойной перспективе, выстроенной в воображении космологии и откровенной, саморазоблачающей психологии, обретают странную целостность. Именно здесь мы должны обратить особое внимание на проблемы, которые ставит

психоаналитическая литературная критика: возможна ли случайность в области эстетического вымысла? Не связан ли человек в большей степени своими грезами, чем своим опытом? Не является ли онирическая логика вымысла той тканью, по которой рассказчик вышивает свой рассказ? Нельзя ли рассматривать онирический детерминизм как самый сильный детерминизм, присущий человеку? Как бы ни обстояло дело с этими проблемами, многочисленные иллюстрации к которым мы найдем в книге Мари Бонапарт об Эдгаре По, мы не можем отрицать ценность *двойного прочтения*, ищущего за очевидным смыслом глубокий онирический смысл.

III

Краткий рассказ о неожиданном приключении представляет собой не что иное, как приобщение к *духу авантюры*. Если бы человеческая судьба руководствовалась силами разума, то первого опыта было бы вполне достаточно, чтобы отвратить героя от морских путешествий. Но грезы обладают самой большой силой, и морская драма отныне запечатлена в душе потерпевшего кораблекрушение. Выбор сделан, судьба предreshена, жизнь Гордона Пима отдана во власть буре и голоду, драме океана — драме, в которой космические силы будут играть преобладающую роль. Наша литература, полностью поглощенная *социальной драмой*, отстранила нас от *драмы природной*, от драмы человека перед лицом мира. В рассказах о путешествиях часто их герои стремятся узнать именно других людей, другие страны. Они *пересекают* океаны, но они не живут в их просторах, они не живут наступательной или охранительной жизнью стихий. Большинство фантастических путешествий, созданных в XVIII в., служат лишь поводом для написания социальных утопий. Воображаемое путешествие По обладает более глубоким, более космическим смыслом. По — это *путешественник по одиночеству*. Он слышит призыв океана, поскольку это призыв самого драматического одиночества — одиночества, в котором человек должен постоянно бороться против всей вселенной. Человек в своей безграничной беспомощности одиноко противостоит чудовищным силам вселенной. Прежде чем отдаться на волю волн, Гордон Пим мечтает не о залитых светом и благоухающих ароматом растений берегах, он грезит о кораблекрушении и о связанных с ним несказанных страданиях. «Мои видения были полны кораблекрушений и голода, смерти и страданий, которые я претерпел в плену у дикарей, наполнены болью и слезами жизни в непостижимом и неизвестном океане. Подобные грезы, подобные желания — поскольку это доходит до желания — чрезвычайно характерны для большинства меланхоликов. Но в то время, о котором я говорю, я смотрел на них как на людей, обладающих пророческим даром, беглецов от той судьбы, которая, как я чувствовал, ожидала меня самого».

Мы видим, что все эти замечания соответствуют глубинной психологии человека, чувствующего себя *утопающим еще до того, как произошло кораблекрушение*. Они проливают свет на мазохизм великого борца, которому прекрасно известно, что несчастье царит в душе прежде, чем оно воцаряется в самой жизни. Боль, испытываемая человеком, рождается из первоначальной драматической грезы, и именно под вдохновляющим воздействием этой драматической грезы воображение автора рассказа создает *сверхчеловеческие* страдания. Жизнь, в ее пошлой обыденности, одаряет нас только человеческим, слишком человеческим. Очень верной в этом отношении оказывается проведенная Эухенио д'Орсом параллель между Ницше и По: «В каком-то смысле Эдгар По уравнивает Фридриха Ницше. Ницше, экзальтируя ясные видения, тем самым замутняет их. По, повествуя о таинственных странствованиях, проливает на них свет»¹.

Такую программу, без сомнения, сочтут совершенно естественной для романа о морских путешествиях. Но трудно будет уяснить ее действенность, если не понимать, что эта программа была онирически пережита, прежде чем ясно выражена. И мы приходим к четкому разграничению, без которого психологический смысл произведения может ускользнуть от нас: следует ли рассматривать страницы, где Пим рассказывает о времени, проведенном в недрах корабля, как простые дорожные впечатления пассажира поневоле? Кто этот рассказчик? Всего лишь пленник, брошенный в заваленный товаром кубрик? Нет, в этом конкретном случае рассказ не принадлежит миру фактов. Он принадлежит миру грез. Это грезы лабиринта. Такие грезы в этом произведении можно встретить не однажды. Впрочем, желая объединить грезы сознательного и бессознательного, Эдгар По переплетает тревогу пленника с бредом тяжелого и болезненного сна. И тогда образы жизни растворяются друг в друге. Читатель, уже приобщившийся к поэтике Эдгара По, узнает призраков сна, обычно оживающих в стихах и рассказах. Вот образ деревьев: «Гигантские стволы деревьев с голыми, лишенными листьев ветками, серели вдаль, выстроившись подобно бесконечной процессии... Их корни утонули в бесконечном болоте, вода которого, отвратительно черная, мрачная и ужасная в своей неподвижности, уходила в необозримую даль». Какой силой должен был обладать этот фантастический образ в воображении Эдгара По, чтобы он мог проявиться в романе, посвященном морю! Погрузимся вновь в этот образ: это дерево воды, движущийся, медленный, скрюченный смерч. Он буравит внутренности болота, внутренности моря. Корни этого дерева подобны движущимся рептилиям, они ни за что не держатся, они ускользают. Для По деревья движутся, деревья скользят. Выбирая мотив

¹ d'Ors E. Au grand Saint-Christophe. Trad. P. 160.

для иллюстраций, М.Прассинос остановился на этой проникающей в глубину грезе. Обратимся же к иллюстрации и увидим то, чем отличается дерево земли от дерева воды. Художник сумел изобразить это болотное существо во всем его глубочайшем динамизме. Он откликнулся на образ, обладающий особенной активностью в воображении Эдгара По.

Если мы обратим внимание на онирическую непрерывность рассказа, то нам нетрудно будет признать, что эти грезы, сосредоточенные на мрачной и ужасной растительности, служат лишь знаком чего-то более значительного. Они иллюстрируют состояние «смертельного отвращения», которое вызывает в нас рассказ о пребывании в недрах корабля. Какое-то «единое чувство отвращения», связывающее все эти кошмары, придает ужасающую силу глубоко заложенному в живом существе страху «преждевременного захоронения». То, что Эдгар По счел необходимым затронуть в морском рассказе тему преждевременного захоронения, — еще одно доказательство верности автора своим фантазиям.

IV

После описания бесконечных, многообразных грез, пережитых захороненным в трюме корабля, писатель приводит нас к определенному рациональному выводу: причиной этого продолжительного пребывания в лабиринте торгового судна, в недрах корабля было восстание на борту. О восстании рассказывает товарищ Пима, который приходит, чтобы вывести его из убежища. Пятьдесят страниц этого рассказа (главы с IV по IX) представляют собой отдельную достаточно волнующую историю. Но именно потому, что эта история затрагивает лишь социальную драму, она никоим образом не связана с теми принципами *двойного чтения*, о которых мы говорили в связи с характеристикой *естественной, природной драмы*. Удивительная инверсия: как нам кажется, в восприятии По общественный человек характеризуется *меньшей* сложностью, чем человек природный. Принцип глубины — это одиночество. Принцип углубления нашего существа — все более и более глубокое общение с природой.

Так, в сценах восстания на борту действие отличается многочисленными поворотами и ходами, но действующие лица показаны упрощенно. Они не достигают уровня глубинной жизни рожденного грезами животного мира. Они переживают драму человеческой борьбы, борьбы с помощью «орудий». В конце концов, все их действия оказываются результатом той сознательной жизни, для которой психологический комментарий становится совершенно излишним.

Однако в конце описания боя мы находим страницу, над которой любители творчества Эдгара По поразмышляют с интересом. В игру вступает новая сила: привидение. Возникает новый страх: вместо страха смерти — страх перед мертвецом, который встает, чтобы начать борьбу с живыми. Внезапно обнаруживается одиночество человека, замкнутого

в своем ужасе, отданного во власть кошмаров свой сокровенной ночи, своей одинокой ночи, в то самое время, когда он переживает действия, совершаемые при свете дня. И тогда в человеческой душе, оказавшейся между днем и ночью, между реальностью и грезой, зарождается нечто вроде трагического *quiproquo*¹, самый жестокий временной разлад, который разрывает как ткань грез, так и цепь мыслей и, таким образом, раздирает любую человеческую материю: «Леденящий ужас [перед привидением] происходит скорее вследствие возникновения некой формы предвосхищающего страха, боязни, что эти видения нереальны, чем вследствие непоколебимой веры в их реальность».

Размышляя над этими словами, мы сможем понять настойчивость, с которой Эдгар По обращается в своих рассказах к привидениям. Как считает По, ужас во всей своей полноте заключен в предчувствии. *Сомнение* относительно реальности вселяющего в нас ужас объекта увеличивает страх. Сомнение может придать испугу такие размеры, которые способны поколебать даже самую мужественную душу. Перед лицом устрашающей реальности дух борьбы и защиты мог бы возратить мужество находящемуся в опасности человеку. Но как раз в присутствии привидения сомневающийся в *его реальности* не осознает никакой опасности. Он находится в состоянии отмеченной рассудком, осознающей себя галлюцинации. Мы не поймем психологию *внутреннего страха*, если не установим этот ритм сознающего себя сомнения и иррационального ужаса. Галлюцинациям, описанным в психиатрии, недостает этих жестоких колебаний, когда человек снова и снова то разрушает, то восстанавливает свой страх. Понятие *неопределенного страха*, в котором присутствует сомнение в *реальности* внушающего этот страх объекта, в конце концов, содержит в себе более мучительную онтологическую сущность, чем осознание очевидно присутствующей, реальной опасности. И страница из приключений Пима дает нам ключ к многочисленным историям книги Эдгара По «Необычайные рассказы».

Когда бунт подавлен и четыре оставшихся в живых человека оказываются на обломке корабля без мачт и руля, перед нами разворачиваются классические сцены кораблекрушения. Эти сцены богаты событиями, происходит ряд злоключений и неудач, которые превращают рассказ в своего рода модель жанра кораблекрушения. Самые жестокие главы, как, например, «Жеберьевка», становятся доказательством совершенного искусства автора: можно ли определить ужас, не вызвав отвращения? Впрочем, здесь снова печать особого гения Эдгара По дает себя знать в выборе нескольких необычных тем. Глава «Таинственный бриг» вводит в произведение зрелище, эпизод, который можно обнаружить в рассказе

¹ *Quiproquo* (лат.) — театроведческий термин, означающий переодевание, прием, когда одного героя можно принять за другого.

«Рукопись, найденная в бутылке». Таинственный бриг — это корабль мертвых. Он носит по океану экипаж, пораженный шафранового цвета смертью. Рулевой еще на своем посту. Его труп, пожираемый «огромной чайкой», еще смеется, скаля белые зубы. В «Рукописи, найденной в бутылке», ирреальность приобретает еще большие размеры. Мертвые продолжают жить своей глухой и слепой жизнью, питаемые тяжелыми испарениями знойной бури. Сам корабль насыщен жизнью в дереве и железе, он раздувается, пропитывается океанской водой. Вселенная, как кажется, — это разрастающаяся вселенная снов... После того как мы прочли «Рукопись, найденную в бутылке», интересно прочесть в «Приключении Пима» менее фантастический рассказ, который в смягченной форме со всей очевидностью содержит зерно привычных кошмаров великого грезовидца. Может быть, нам действительно не хватает произведений, которые помогли бы нам связать онирический опыт и литературное творчество? Литература, проводящая четкую границу между фантастическим и реальным, между произвольной выдумкой и раболопным описанием, часто не интересуется промежуточными и смешанными формами, которые, тем не менее, являются формами живого воображения. «Приключения Гордона Пима», сопоставленные с «Необычайными рассказами», помогают нам связать реальное и воображаемое в отношении многих тем.

V

Последняя часть «Приключений Гордона Пима» еще более характерна. Она раскрывает психологические темы, обнаруживающие с еще большей очевидностью удивительный гений Эдгара По. Чтобы ощутить и понять все возникающие в произведении оттенки, нужно прочесть последние главы с более глубоким онирическим проникновением.

В XIV главе потерпевшие кораблекрушение и спасенные экипажем «Джейн-Гей» герои принимают участие в новом путешествии по южным морям и в холодные страны. Так ли уж легко вообразить себе холод? Достаточно ли сослаться на показания термометра, мерзлую землю и льдинки? Гений Эдгара По не удовлетворяется *описательными* элементами. Он жаждет более глубокой сопричастности. Но именно здесь возникает психологическая аномалия: Эдгар По отвергает образы холода, он отказывается от образов холодеющей смерти, отказывается от белизны. Не нужно удивляться, что на уровне образов его полярные грезы принимают подлинно фантастический вид.

После географических описаний, объединяющих сведения о фауне морей и побережий, читатель узнает, что Пим предпринимает путешествие в глубь *нового* континента, населенного *новой*, неизвестной расой. Можно сказать, что эта страна отмечена знаком *странного животного* белой масти, с похожими на кораллы когтями — удивительное соеди-

нение коварства и верности: «Голова напоминала голову кошки, за исключением оттянутых назад и висящих, как у собаки, ушей. Зубы были того же ярко красного цвета, что и когти». Белизна шерсти еще больше оттенялась красными клыками. В царстве воображения неожиданный характерный образ тотчас же затмевает и перекрывает образ более обобщенный. Со штриха коралловых зубов и когтей грезы начинают свою борьбу с белизной. Преодолев белое, грезовидец хочет достигнуть полюса охры и красного.

И тогда возникают самые удивительные онирические синтезы. Можно было бы сказать, что они *внедряют в стихи дух авантюры и приключений*. Материальная вселенная, покрытая растительностью земля, насыщенное цветом море проникаются *драматизмом*. Потом путешественник должен будет противостоять предательству людей, но сначала он должен сопротивляться предательству вещей, коварной материи. Именно это *предательство материи* первично. Чтобы пережить его, как пережил По, читатель должен развернуть обратно перспективу метафор. Вещи и субстанции для По, этого великого поборника несчастья, являются материальными формами предательства. В бытие они вносят безобразное.

В недавно вышедшей книге¹ мы охарактеризовали материальное воображение Эдгара По как *воображение тяжелой воды*. Читатель найдет явное этому доказательство на страницах «Приключений Гордона Пима», где струящаяся вода источника предстает как «густой раствор гуммиарабика» с проступающими, твердыми венами, которые можно отделить с помощью ножа. «Даже скалы казались чем-то новым благодаря своей массе, цвету и слоистости». Земля похожа на мыло, черна и находится в согласии с вязкой водой, сам гранит имеет шероховатую поверхность и испещрен зернами металлической материи.

Именно здесь, на лоне этой обманчивой природы, в окружении этих динамически возмущенных стихий, устраивают засаду туземцы. Эта засада обретает формы и законы универсального катаклизма. Туземцы, не соизволив воспользоваться собственным оружием, осуществляют убийство с помощью стихий, с помощью горных обвалов. Грезы Эдгара По объединяют зло человека и зло вселенной. В этой главе «Приключений» навязчивый страх оказаться похороненным заживо, который Мари Бонапарт прослеживала на протяжении всего творчества Эдгара По, переходит, некоторым образом, *на космический уровень*: весь караван белых путешественников, протянувшийся тонкой цепочкой, оказывается погребенным под обвалом, устроенным самым трусливым из врагов.

Вернуться к жизни после такой катастрофы — не значит ли это разделить судьбу мифических героев? И вновь грезовидец, исследователь, человек, ищущий дорогу в ночи, оказывается в лабиринте перед лицом

¹ См.: Башляр Г. Вода и грезы. М., 1998. Гл. II.

судьбы, имеющей лишь один исход. Последние страницы могли бы послужить характеристикой для *грез лабиринта*¹, психоаналитическая глубинная значимость которых нам хорошо известна. Неудивительно ли, что воображение Эдгара По в произведении, претендующем на объективность и построенном по простым и ясным законам приключенческого романа, сохраняет такую верность глубочайшим онирическим ценностям? Впрочем, можно найти любопытные доказательства того, что здесь обнаруживается психологическая сердцевина творчества писателя. Действительно, к грезам *лабиринта* присоединяются удивительные *иероглифические* соображения. Форма пропастей, некоторые из которых имеют более трехсот метров в ширину, воспроизводит очертания корня эфиопского слова, обозначающего существо «темный человек» (*être ténébreux*). На стенах лабиринта можно прочесть новые иероглифы: корень арабского слова, обозначающего «белый человек» (*être blanc*). Изгибы пещеры, знаки, выгравированные на граните, заключают в себе символы. Разумное существо, расшифровывающее эти знаки, проникает в сокровенные тайны. Интерес Эдгара По к различным комбинациям символов соединяется здесь с хорошо упрятанными психологическими тайнами. Таким образом, «Приключения Гордона Пима», которые не затрудняющему себя размышлениями читателю могут показаться незаконченными, завершаются синтезом грез психологических глубин и криптографическими конструкциями. Внешний мир, описанный во всем его многообразии как повод для бесконечно удивляющих нас путешествий, также участвует в этом синтезе грез и мыслей. Грезовидец и вселенная вместе работают над одним и тем же произведением.

Так объясняется онирическое влияние книги, которая на первый взгляд обращена лишь к объективным стихиям. Значительность этого влияния разглядел Леон Лемонье². Он отмечал, что «Приключения Гордона Пима» — это «роман о море... не похожий ни на какой другой. Он не кончается в атмосфере правдоподобия, мирным возвращением героя к своему очагу. Он кончается неожиданно самым поэтическим и самым безумным из видений. Оставляя неудовлетворенным наш разум, он способствует невероятному взлету нашего воображения». Удовлетворить разум — это так часто означает подавить воображение. *Онирическая* критика так часто остается неизвестной критике литературной, замкнувшейся в удовлетворенном своими наивными очевидностями интеллектуализме! Между тем Леон Лемонье, столь чувствительный к онирической преемственности произведений, увидел на последних страницах «Приключений Гордона Пима» своего рода прелюдию к поэме Артюра Рембо «Пьяный корабль». Грандиозные видения американского грезовидца странствий

¹ См.: Башляр Г. Земля и грезы о покое. Гл. «Лабиринт». — *Прим. перев.*

² *Lemonnier L. Edgar Poe et les poètes français. P. 86 et suiv.*

передают, говорит он, «головокружение и опьянение корабля», некое перевертывание, позволяющее заглянуть по ту сторону нашего бытия, по ту сторону нашего мира, как это передает великое стихотворение Рембо:

Я видел то, что вы лишь грезите увидеть.

(Перевод И.Осиновской)

С этим стихом Леон Лемонье сопоставляет следующие строки По: «Грезящие наяву, познают тысячу вещей, недоступных сознанию грезящих лишь во сне. В туманных видениях им удастся схватить исчезающую вечность и, просыпаясь, они дрожат, чувствуя, что на мгновение оказались на краю великой тайны».

Когда мы закрываем книгу «Приключения Гордона Пима», нам кажется, что мы побывали далеко, посетили мир, где движутся тени настолько нам неизвестные, что в глубине души мы сохраняем впечатление, будто еще не вернулись и будто их призраки еще окружают нас в полумраке.

Последние страницы остаются тайной, они хранят свой секрет. Хотелось бы все вновь перечитать, вновь все увидеть. Грезам свойственно стремиться к возобновлению. Нам казалось, что чтение «Приключений» развлекало нас, но мы замечаем, что поэт обнаруживает перед нами зерно грез, не имеющих конца. Мы также думали, что созерцаем вселенную, но в конце концов поняли, что центром всего является сердце человека, непонятое, страдающее сердце человека. И «Приключения Артура Гордона Пима» можно рассматривать как одну из великих книг о человеческом сердце.

О Рембо-ребенке

Гласные, гласные, чего только о вас не наговорили!

Тристан Тцара

В первый раз эта книга¹ появилась несколько лет тому назад в Сорбонне в виде докторской диссертации. Ее автором был молодой англичанин, страстный любитель поэзии Рембо. Он стал учителем и сейчас преподает французский язык в университете Глазго. Новое издание книги Хеккетта сохранило основные черты его первой работы. Он даже поставил себе целью насколько это возможно упростить комментарии, сосредоточив внимание на главной отличительной черте, на том, что оказало доминирующее влияние на творчество поэта: на детстве, нуждающемся в особом к нему отношении, на возникновении чуда школы, желающей порвать со всеми существующими школами.

¹ *Hackett C.A. Rimbaud l'enfant. Éd. José Corti.*

Вот почему сквозь семейные конфликты, которые психоанализ без труда выявляет в жизни Рембо, просматриваются иные конфликты. И их надо изучать непосредственно в его творчестве, в странной поэтической субстанции, которая превращает подростка в поэта, в пример для подражания. Именно поэтому Хекетт взял за правило идти от творчества к жизни. Он поверял все образы чувствительностью их тонкой двойственности и двусмысленности и помещал их между двумя полюсами — интуицией и ясностью. Таким образом, в книге Хекетта мы обнаруживаем многое из того, что могло бы служить вкладом в психоанализ литературной деятельности. Но если психоанализ хочет оказать помощь в исследовании текстов, то необходимо, по меньшей мере, чтобы проблему поэтического выражения он рассматривал как самостоятельную. Недостаточно обращаться лишь к биографическим источникам. Необходимо показать, как эти различные формы амбивалентности в своем выражении оборачиваются прихотливой двойственностью. Вот с этого момента чтение поэмы Рембо и становится самым настоящим ритмическим анализом. Странная поэзия, которая одновременно отвергает и ясный смысл, и наивную интуицию. Никакой дидактичности, никакой инфантильности: детство как оно есть, детство и начало речи.

Но приведем несколько доказательств самобытности слова в поэзии Рембо.

II

Итак, когда Хекетт был еще студентом, один приятель-француз прочитал ему поэму Рембо «Пьяный корабль».

Это было для него самым настоящим открытием звучания лангдойля — языка северных районов Франции — свободного, насколько это возможно, от трескучего южного акцента. Можно себе представить, до какой степени эти стихи удивили англичанина, ведь существует мнение, что стихи Рембо во многом противоположны английской поэзии. Чуть дальше мы попытаемся показать, как стих Рембо избегает аллитерации, как он ищет звуковую гармонию гласных, заставляя даже короткие гласные звучать *долго*, как он *умеряет* согласные: «Я выверял форму и изменения каждой согласной», — пишет он в «Алхимии слова».

Вот так поэзия становится еще большим наслаждением для голоса, нежели услодой для ушей. Таким образом, Рембо целиком и полностью погружен в детство, когда через радость говорения обретается дар речи.

Конечно, необходимо будет отдать должное самым разным попыткам подражания. Следует также учитывать и влияние преподавателей Колледжа, влияние «гуманитарного знания» патентованных гуманитариев, но когда все постороннее отбрасывается, остается неповторимость слога Рембо, Рембо, который любит слушать звуки французского языка, заключенные в гулкой раковине новых стихотворений и оставляю-

щие в них достаточно места — достаточно пауз, чтобы гласные могли раскрыться во всей полноте, чтобы из самых глубин бессознательного явилось желание говорить.

Вот почему невозможно оценить поэтику Рембо, если не принять во внимание два важных источника символов: ясные конструкции и бессознательную организацию.

Чуть ниже мы приведем несколько доказательств прозрачности поэтики, которая образуется из законченности некоторых стихотворений. Хекетт проводил свои исследования в основном с точки зрения онирической символики. Он показал, как в сюжетах Рембо проявляются взятые из снов архетипы. В этом отношении, поэзия Рембо *совершенна*. Она как сон, подчиненный разуму, как обузданная мечта. Она открывает нам возможность существования *сверхдетства*, детства, которое сознает себя. Рембо — поэт, требующий сразу, в одной маленькой фразе «и игрушку и фимиам» (Illuminations. Phrases).

III

Теперь приведем несколько примеров вокальной гармонии поэтики Рембо.

Счастье выговаривать звуки обнаруживается именно там, где начинается голос, в мире детства голоса, когда появляются гласные: к пяти гласным следует вскоре прибавить дифтонги *ou, on, in*, отмеченные знаком простоты. Длительное исследование согласных в поэзии Рембо обнаружит также иерархию этой простоты, склонность Рембо к употреблению согласных, не давящих на гласные, а лишь заставляющих их вибрировать, придающих им легкость и богатство содержания или прочность и наполненность. Отсюда и весьма тонкое искусство *видоизменять* гласную. Таким образом различаются три *a* в большом стихотворении из семи частей:

Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises
Ртуть солнца, ледники, костров небесных пламя¹

(Перевод М.П.Кудинова)

Как красив стих, который увеличивает количество гласных, не используя их! В стихе:

Porteur de blés flamands ou de cotons anglais
Английский хлопок вез и груз фламандской ржи.

(Перевод Л.Мартинова)

¹ Нет необходимости говорить, что *a* в слове «braises» не простое *a*, что здесь отсутствует окраска звука *a*.

из двенадцати гласных звуков повторяются только *ands* — *an*, звуки намеренно удаленные друг от друга. Если быть точными, то и *or* из слова *porteur* и *o* из слова «*cotons*» не являются повторами так как *r* придало о новое звучание. Что касается двух предлогов *de*, то они остаются незамеченными из-за невнимательности, которая часто приглушает звучание артиклей, так как главными носителями звуков остаются глаголы, прилагательные и существительные. И именно там находятся живые корни, начала, где архетипы слов превращаются в символы значения.

И столько стихов возносят славу существительным:

Лишайник солнечный, лазоревая слизь

.....

Зеленая вода проникла в корпус мой.

(Перевод М.П.Кудинова)

В стихах Рембо распределяются не только количественные, но и *качественные характеристики* голоса; его стих вне времени, но имеет цвет — *литературный цвет*, насыщенный в центральных слогах, в смысловом центре слов многочисленных метафор. К качеству голоса прибавляется сила заклинания. И тогда что-то вроде ритмики заклинания еще издавна начинает преобладать над звуковыми ритмами. Главная ценность этих качественных ритмов в том, что они способны приобщаться к медлительности.

Лишь случайно эти ритмы могут заспешить, лишь на мгновение могут взволновать дыхание. Но повинаясь своему главному правилу, они должны позволять мыслить, позволять строить соответствия между архетипами и символами. И Хекетт кстати упоминает известное изречение, приводимое Рембо в «Письме видящего»: «Это будет язык души, для души, передающий все: запахи, звуки, цвета, язык мысли, помогающий поймать мысль, удержать мысль». В том же письме он пишет: «Я присутствую при рождении своей мысли: смотрю на нее, слушаю ее. Ударяю смычком, и симфония вызывает волнение в глубинах или разом является на сцене».

Но этот расцвет мысли и есть рождение звука. Происхождение мысли восходит к самым истокам языка человека, человека, творящего слова. Читая Рембо в тиши лесов, на плоскогорье верхней Мезы, в междуречье Мезы и Марны, там, где сходятся Арденны и Шампань, воспринимаешь его как проводника экспедиции, отправившейся на поиски утраченного слова. Позже лишь один поэт вспомнит об этой первозданной жизни языка, на котором до глубины души любишь говорить и читать, будь он простонародный или литературный. «Идите и следуйте за нами, — пишет Сен-Жон Перс («Ссылка»). — Мы воспрянем к этому чистейшему,

неописуемому наслаждению, где течет древняя речь человека; мы будем продвигаться среди светлых элизий, остатков древних префиксов, потерявших первую букву, и, опережая будущие выдающиеся труды по лингвистике, мы проложим свой новый путь к тем невероятным выражениям, где дыхание подымается над гласной, и изменение дыхания распространяется, насколько это позволяют полузвонкие лабиализованные звуки в поисках чистых конечных гласных».

Нам кажется, что таким образом поэт Рембо утверждает веру в силы языка. И эта вера, стоящая далеко от слишком ученых хитросплетений, есть само проявление молодости, преимущество одинокого детства. В книге Хекетта мы найдем доказательства этой жизненной силы, присущей детству. Автор справедливо признает, что каждая из глав приводит свидетельства одного и того же. Все главы его книги служат исходным пунктом, они образуют смысловое зерно; и таким образом, Хекетт имеет возможность проследить эволюцию стиха, начиная с самых отдаленных истоков в глубинах бессознательного, доходя до удивительнейшей красоты слова.

Динамическая диалектика грез Малларме

Философ, который ставит перед собой задачу проанализировать творческое воображение, определяя поэтическую *материю* образов и различные *движения* вдохновения, найдет в творчестве Малларме бесчисленные загадки. Действительно, этот редкий поэт отверг первоначальные соблазны таящейся в словах *субстанции*, он смог сопротивляться *вовлечению* силами поэтического убеждения. Согласно Малларме, поэзия должна стать разрывом со всеми нашими привычками и, прежде всего, с привычками поэтическими. Здесь мы встречаемся с тайной, в которую не сможем проникнуть, если будем рассматривать ее с точки зрения идей: в этом случае мы скажем, что Малларме непонятен. Любая тема Малларме — не тайна идеи, это скорее чудо движения. Читателю нужно динамически подготовить себя к активному откровению, чтобы извлечь из него новый опыт самой большой из форм живых подвижностей: подвижности воображения.

Игра антитез Виктора Гюго обнаруживает достаточно простое моральное манихейство. У Вилье де Лиль Адана диалектика противоположностей, которую поэт считает идущей от Гегеля, господствует над идеями, над формой. У Малларме диалектика господствует над движением. Она рождается в самом центре вызванных вдохновением движений. В творчестве Малларме поэтическое движение всегда наплывает само на себя. Здесь нет порыва без сдержанности, а сдержанности без устремленности. Поверхностное чтение — чтение инертное — заставляет думать, что поэт колеблется, он же не колеблется, а вибрирует. Но это не та хаотическая вибрация, которую порождают нравственные эмоции или страсть.

Поэт стремится обрести ритм одновременно и более глубокий, и более свободный, ритм онтологической вибрации. В душе поэта само бытие разрастается и сокращается, раскрывается и закрывается, опускается и поднимается. Опускается в глубины, чтобы испытать искушенно простодушный порыв, который ничем не обязан силам земли.

Эту необычайную двойственность движений можно сделать ощутимой, динамически изучив несколько строк из неправильного сонета «Возобновление».

На землю упаду, здесь аромат разлили
Деревья, здесь мечту похоронить я рад,
Изрыв зубами дерн под стебельками лилий,
А скука ширится от солнечных оград.

(Перевод Р.Дубровкина)

Три с половиной строки, выражающие движение в поисках здесь, на земле, уже не зависящих от случайностей потоков тоски. Попробуем дать некоторое представление об этом пути вглубь, в пропасть. Мы должны, прежде всего, в полной мере дать исчерпать себя феномену нашего возбуждения, взбудораженности, чтобы обнаружить более глубокий феномен своей усталости. Затем отдаться движению своей тяжести, познать земную сущность, земную судьбу, полным ртом сверля подземную пропасть своих грез; и только после этого долгого и медленного падения, падения растянутого, тщательного, искусно тотального, завершенного самым искусным образом, мы начинаем чувствовать индукцию противоположного движения. Тогда тоска воспаряет, она возносит нас. Проникнутая диалектикой тоска динамически раскрывает свою направленность.

В своем достаточно тонком исследовании Дебора Эш усмотрела в этих четырех строчках противопоставление между «идеями» погружения и воспарения. Она считает, что здесь речь идет о двух параллельных *конструкциях*, одна «строится словами: «падать», «роя», «ров», «земля», «погружаясь», другая, менее развернутая — словами: «грезы», «пробиваются», «воспарит»¹. Желая провести четкую параллель между двумя противоположными идеями, Эш, следуя в данном случае общепринятому предрассудку, автоматически объединила *грезы* и *воспарение*. Как будто не существует грез в подземной жизни, роющих грез! Так что самую земную, самую бодлеровскую строку Малларме она так и не поняла:

Здесь мечту похоронить я рад

(Перевод Р.Дубровкина)

¹ Aish D.A. La métaphore dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé. Paris, 1938. P. 44.

Невосприимчивость к диалектическому образу стала причиной того, что в ее параллели идей не нашлось места образу *кусания*. Образу, который, тем не менее, наполнен лишь одной материей — земным началом вещей, образу, который заряжен лишь одним исходным движением: спуском. Рискуя стать приманкой для мух, человек, который кусает землю, по своей воле опускает к ней, своей жертве, лицо. «Кусать теплую землю», как грезил Малларме, означает одновременно обрести динамическую онтологию кусания и земную онтологию жертвы.

Исходя в данном случае из уроков геотропизма воображения, мы не можем здесь говорить о *пробивающихся побегах*, что, как мы полагаем здесь следовало бы сделать. Нельзя рассматривать как само собой разумеющееся тот факт, что все, что пробивается, тем самым выходит из земли, пусть даже это будут побеги апрельских лилий. И когда мы представляем себе, что весна Малларме — это прежде всего ностальгия по ясной зиме, мы начинаем грезить, будто эти *пробивающиеся побеги* живут еще и подземной жизнью, будто они живут жизнью корней. Время расти еще не пришло. Пока еще нужно ждать, ждать в глубине, а еще лучше — ждать, погружаясь вглубь. Первоначальное движение стиха длится до последнего полустушия четвертой строчки. Анализ *движения* раскрывает все. Анализ *идей* — обманчив.

В этом ожидании достигшее глубины существо обретает свою реальную субстанцию, свою субстанцию, погруженную в покой. Субстанцией существа, отдавшегося во власть поэтического состояния, для Малларме является тоска, спокойная, чистая тоска, свободная от заботы и возбуждения, «милая тоска»¹. И эта тоска в своей субстанциальной верности раскрывается как динамическая реальность, как сладостное осознание возможности плыть и подниматься над соблазнами набухшего тяжестью мира.

Так поэт заставляет нас пережить динамическую диалектику тяжести и тоски. Он представляет нам тяжесть и тоску как динамические *противоположности*, противоположности, которые простая психология обычных страстей рассматривает как синонимы. Поэзия нас динамически сенсibiliзирует. Поэзия, трогающая нас в большей степени, чем мораль, более пронизательная, чем обладающий самой высокой интуицией интеллект, ставит нас в то средостение, где тяжесть и тоска, обмениваясь своими динамическими значениями, заставляют нашу душу вибрировать. Здесь тоска уже не спящее зерно, она прорастает стеблем. Как и все силы, простые и прекрасные, она несет свой импульс. Она порождает большой, холодный и пустой цветок, прекрасный цветок, не тщеславящийся своей красотой, белую водяную кувшинку, чистую поэзию, возникающую из летейских прудов в душе Малларме.

¹ L'Azur. P. 41.

III

Если мы правы в своей динамической интерпретации стихотворного творчества, то следует согласиться, что всю благодатную силу поэзии Малларме можно почувствовать, лишь подчинившись *ритмоанализу*, в том смысле, в котором употреблял это слово Пиньейру душ Сантуш¹ для обозначения *психоанализа* всех инерционных факторов, расстраивающих вибрацию нашего существа. Это слово может быть эффективным только в той зоне, где движение сталкивается со встречным движением. Таким образом, когда нами овладевает парадоксальное воображение движения, *жаждущего* противоположного себе движения, мы можем быть уверены, что находимся у самых оснований динамического бытия. Только воображение может переживать этот парадокс.

Нужны ли другие доказательства? Бег у Малларме вдруг начинает сочетаться с «полнейшим забвением бега»². Взмах весла, не сопровождающийся никаким спортивным тщеславием, становится у грезовидца «широким, внезапно застывшим жестом, подобным движению вытянувшегося стебля цветка, который распускается, чтобы уснуть в своей растительной красоте, не желая больше расти, не желая больше цвести».

Оказавшись в царстве готовых образов, то есть созерцая эти образы в их видимой последовательности, в переживаемой нами, лишенной диалектики длительности, мы удивимся реке, «раскинувшей перед нашими глазами томный пруд, покрытый рябью колебаний»³. Но если поэтические грезы раскрывают, что эти колебания самой спокойной воды — это исходные колебания, расходящиеся от источника, то как раз вся река и оказывается полной движения, динамизированной. И какой динамизм! И с какой непринужденностью поэт освобождает нас от грубого подражания источнику! Чтобы источник был таким, каким его представляет Малларме, недостаточно, чтобы он *выходил* из земли чистой и свежей водой, предлагая себя Нарциссу. Нужно *тотчас же* проникнуться ностальгией по подземным слоям. Нужно с первого же движения понимать все капризы ручья. С первого луча солнца, с первого дуновения ветерка, нужно уметь чувствовать усталость, тоску и тяжесть отраженной лазури. Упростим образ, превратив его в определение: бить ключом — это значит испытывать колебания перед выходом из земли. Таким образом, в свете поэтики Малларме мы можем представить себе воображение источника, подвергнутое ритмоанализу. Образ источника, который для стольких поэтов является однообразным, однозначным, плоским, вбирает здесь в себя два противоположных движения. Абсурдность такой идеи преодолевают ее вибрации.

¹ Краткий очерк этого ритмоанализа мы дали в книге «Диалектика протяженности» (La dialectique de la durée. Boivin, 1936).

² Mallarmé S. Divagations. P. 35.

³ Ibid. P. 36.

В.-Э. Мишле

Легенда — это квинтэссенция возможной истины.

Виктор-Эмиль Мишле

I

Наверное, ни одна литературная школа не была одновременно более сложной и более однородной, чем французский символизм. Чтобы понять точки соприкосновения и расхождения между поэтами этой группы, нельзя ограничиваться изучением бесспорных мастеров. Нужно оживить воспоминания окружающих их людей, войти в самую жизнь их братства. Именно такую услугу оказал молодой англичанин истории французской поэзии, написав докторскую диссертацию о неизвестном поэте-символисте.

Виктор-Эмиль Мишле постоянно вступал в резонанс с самыми значительными поэтами символизма. О нем можно было бы сказать, что благодаря творчеству в самых разных жанрах — театр, поэзия, рассказы — он был человеком, объединившим всех поэтов своего времени. Это доказывает та история, которую, к счастью, смог восстановить Ричард Ноулз. Приехав в Париж около пяти лет тому назад, Ричард Ноулз имел возможность познакомиться с поэтами, объединившимися в Общество друзей Виктора-Эмиля Мишле. Эти поэты, и среди них Рене-Альбер Флери, раскрыли перед Ноулзом архивы, дали ему возможность приобщиться к легендарным воспоминаниям того времени, когда поэзия была символом высшей жизни. Госпожа Виктор-Эмиль Мишле предоставила ему многочисленные документы. Каким сюрпризом был для меня приход моего молодого друга, который принес мне письма, датированные прошлым веком, всю ту корреспонденцию, в которой Вилье де Лиль-Адан, Станислас де Гета, Баррес, Малларме, принимая Мишле как равного, признавали себя добровольцами всепобеждающей поэзии! Теперь, когда мы так далеки от этой героической поэзии, когда столько пылающих символов превратилось для нас в увядшие стихи, мы уже больше не понимаем того времени, когда в символе видели природную силу, благодаря которой от одного стиха к другому символический образ возрождался, как феникс из пепла. Из одного символа исходила вся целостность символизма. Кажется, что каждый символ мог сконцентрировать в себе все поэтические силы души поэта. Символ — эта поэтическая монада — по-своему воспроизводил всю поэтическую гармонию мира. И каждый символ оживлял легендарное и историческое прошлое. Поэзия была в то время воплощением человеческого величия, открывавшего будущее.

Если мы хотим со всей силой пережить свойство символа объединять, свойство, возрождаемое к жизни рыцарским орденом поэтов, то

достаточно прочесть страницы, написанные Виктором-Эмилем Мишле о Вилье де Лиль-Адане. Что же это было за время, если разнообразие символов могло придать единство такой драме, как «Аксель»¹! Ведь символическая драма, драма на уровне символа, сразу же отделяет посвященного от профана. После выхода в свет драмы «Аксель» в 1890 г. Виктор-Эмиль Мишле отмечал, что официальные критики пришли в полную растерянность: «Они не осмеливались даже признаться, что книга вызвала у них скуку». Виктор-Эмиль Мишле был околдован искусством Вилье де Лиль-Адана. Один из рассказов Мишле «Сарда-напал», входящий в сборник «Рассказы о сверхчеловеческом», всецело находится под влиянием «Акселя». Рассказы «Одержимая» и «Рыцарь, который нес свой крест» обнаруживают меньшую зависимость от творчества Вилье де Лиль-Адана. Но именно тогда, когда мы видим, что символ составляет существо динамической поэзии, что он вызывает напряжение конденсированных образов, мы начинаем понимать, насколько опыт символизма, осуществленный на различных уровнях воображаемого динамизма, может стать для нас поучительным.

В театре символ получил максимальное развитие. Им отмечена вся театральная жизнь. Он показывает, что жизнь реализует символ бытия. Он подводит итог судьбе, по выражению Бодлера, он поистине «судьбоносен». «Ведь театр — искусство иератическое, — говорит В.-Э. Мишле, — он должен сделать так, чтобы на его подмостках протекала жизнь людей, явная и потаенная». Отметить всю жизнь одним главным символом, вплести в театральное произведение объединяющую видимые явления легенду, легенду, стирающую малозначительные случайности жизни, — такова была задача, столь настойчиво решаемая этими терпеливыми грезовидцами.

II

Но помимо этого главного символа, направляющего судьбу по прямой линии, помимо этого исходного герба, в котором воля человека обретает мужество последовательности и единства, Виктор-Эмиль Мишле беспрестанно искал символы будничные, символы, составляющие насущный хлеб истинных поэтов. Он, таким образом, постигал объект во всей его глубине. В объекте символ в большей степени, чем форма, являет сущность мира. Символы служат материи знаками, благодаря символам материя существует в архитектуре этих знаков. Вот почему этого поэта всю жизнь привлекали книги по алхимии. Он постоянно хотел учиться. Мишле цитирует письмо, в котором Малларме, темный поэт с ясными грезами, писал: «Оккультизм — это комментарий чистых знаков, которому подчиняется вся литература, — непосредственный

¹ «Аксель» - драма О. Вилье де Лиль-Адана. — *Прим. перев.*

всплеск разума». И известный поэт подписал письмо: «Ваш убежденный приверженец Стефан Малларме».

Наставником на этом пути был Станислас де Гета. С первых страниц «Спутников иерофании» Мишле дает нам некоторое представление о том, чем стал благодаря Гета неоклассицизм оккультизма, чем была страсть к изучению алхимии как раз в то время, когда набирало силу научное познание. Станислас де Гета, который по окончании лицея в Нанси был пока только автором «Черной музыки», начал работать в лаборатории Сент-Клер-Девиль: «Химия, ряд изменчивых установлений, — говорит нам Мишле, — должна была привести его, как и большинство современных алхимиков, к алхимии — науке, которая с незапамятных времен носила теоретический характер. Кажется, что его глазам — единственная «сатурническая» черта его «солярного» лица — нравилось с удивлением взирая на ядовитое цветение природы и человека: он изучил токсикологию прежде, чем черную магию».

Итак, книги, книги старого времени углубляют внутреннюю культуру, превращая ее в нечто трансцендентное по отношению к прошлому. «Молодая жизнь Станисласа де Гета протекала по ночам, в обществе лампы и восхитительных книг».

Виктор-Эмиль Мишле не обладал таким терпением. Мы чувствуем, как он торопился поэтически использовать оккультизм. Книга должна была подчинить себе колдовскую рукопись. Поэт хочет поэтически актуализировать традиционную алхимию. Даже когда он живет в атмосфере мифов о драгоценных камнях, мы осознаем, что он находится под властью воли, которая требует от него сил для реализации своего рода *непосредственного оккультизма*. Реакция его грез непосредственна, несмотря на перегрузку чтением, несмотря на диалог со Спутниками Иерофании. Поэт, например, ссылается на чрезвычайную быстроту, с какой работает женская интуиция. Женщины, говорит он в шестой беседе о «Любви и магии», обладают инстинктом драгоценностей: сверкающий камень, как и все что сверкает, составляет для женщины принцип видения. Женщина чувствует, что на нее смотрит нежный глаз изумруда. Камни сосредоточивают в себе различные искушения: «Вихри астралита взметаю сексуальные потоки неотразимой силы».

III

Одной из характеристик символа, когда он переходит на почву оккультизма, является его амбивалентность. Еще до того как психоанализ выделил тему амбивалентности¹, символизм Станисласа де Гета и Виктора-Эмиля Мишле, по-видимому, пережил манихейство грез.

¹ В сборнике «Рассказы о сверхчеловеческом» мы находим следующую формулировку: «Ненависть — это не что иное, как будни любви» (1900. Р. 87).

Очень часто — и в книге Мишле «Бронзовые ворота» мы найдем этому многочисленные подтверждения — грезы находятся на грани соблазна и чистоты, в неопределенном пространстве, где демоническое заставляет трепетать божественное. В поэзии Виктора-Эмиля Мишле мы встречаем лилии сумеречной белизны.

В прологе к «Сарданапалу» поэт хочет описать возлюбленной, в которой он видит «саму чистоту», одну из своих «злых грез».

Под созерцающим оком поэта любая вещь, чтобы стать символом, должна наполниться драмой добра и зла. Камни, как женщины, мстят за неверность, за невнимание к их символической ценности. Как только эта ценность обретает силу, сразу же разверзается пропасть. Камень — это посредник страсти. Все объекты, как только мы выделяем их символический смысл, становятся знаками напряженной драмы. Они превращаются в увеличивающие зеркала восприимчивости. Ничто во вселенной не может остаться безразличным, когда мы придаем вещи ее истинную глубину.

Мощь символа, мощь оккультизма и поэтическая мощь, как мы видим, исходят из одного и того же источника, из одних и тех же глубин.

Виктор-Эмиль Мишле принадлежал к числу тех, кто верил в реальность поэтической жизни, доказывая своими усилиями, что поэзия — это жизнь, причем жизнь сущностная.

История таких усилий должна быть написана. Прочитав книгу, которую подарил нам Ричард Ноулз, мы поймем, что поэзия дает нам возможность услышать эхо из самой глубины человеческой личности. Мы поймем глубину той формулировки, в которой Виктор-Эмиль Мишле объединил характерную для человека внешнюю форму и его внутреннюю истину: «Личность — это звучание, присущее человеку».

Вспышка жизни и разум в поэзии Поля Элюара

Ложась у ног огня покорным пеплом
Ужели сдамся?
Нет, мне не уснуть, и пусть всеильна ночь
Я как ребенок верю в пробужденье.

*Поль Элюар
(Перевод И.Осиновской)*

Вспышка жизни и разум — вот два полюса бессмертия поэта. Как бы прорастая в зерне, он приходит в мир, благодаря разуму он продолжает жить. Его вечное возвращение вписано в непреходящую юность

его образов, в истину его человеческой ценности. Стих, отмеченный непосредственной искренностью, становится вспышкой жизни, зарождением вселенной, в нем содержится мудрость, великая мудрость. В нем сосредоточена природа человека. Искра, говорил Уильям Блейк, «заключает в себе весь ад». Искра у Поля Элюара является чем-то еще бóльшим: она зажигает сам ад, она сжигает все отжившее в человеческом сердце, она дробит замедляющий горение пламени шлак. Искра — это источник огня, средоточие человеческой любви. У Элюара искра — это призыв к свободе. Прочтите все его стихи. От разгорающегося огня, который пробегает по строчкам его стихов, возьмите искру, и вы узнаете, откуда возникает свет. Да, у Элюара образы пускают ростки, они растут, они растут вверх. У Элюара *образы всегда правы*. Они обладают достоверностью этого непосредственного разума, переходящего от одного человека к другому, когда атмосфера между людьми очищена здоровьем и исполненной силой простотой.

Сколько радости, какая сила радости в том, чтобы познать правоту слов в самой их сердцевине, познать тотчас же, поскольку слова отданы во власть первозданного пламени, поскольку

В тисках огня трепещет слово

(Перевод И.Осиновской)

В ад загнанный глагол оказывается подвластным силам поэтического, подвластным сочувствию непосредственно выражающего себя воображения.

Прежде чем написать «Феникса», этот символ возрождения огня, Поль Элюар, подобно Прометею, сообщил природу огня всем своим образам, он заронил животворящую искру во все свои стихи, и вот цветы превратились в светлячки и летают над лугами.

Зеленые, лиловые и желтые поля
Похожи на жуков блестящих.

(Перевод И.Осиновской)

И уже в земле зерна, как люди, знают, что они предназначены устремлять к солнцу колосья, приносить богатую жатву, плоды воли и разума человека.

Росток гречихи застилает солнце, —

(Перевод И.Осиновской)

это диалектика первородной жизни и всепобеждающего света. Ко всем силам природы взывает поэт, побуждая их победить хаос, вобрать в себя солнце.

Ведь любая жизнь жаждет света, все живое хочет *ясно видеть*, стремится к разуму.

Вглядеться в глаз сияющей совы,
Вглядеться в россыпь капель на листе
И в ватный мрак, окутавший нору.

Вглядеться в нежную ладонь крота
И крыльев взмах широкий разглядеть,
И древа философского узор,
И все, о чем мечтают мудрецы.

(Перевод И.Осиновской)

И стихотворение дает нам тысячу уроков, учит нас смотреть, дает нам мужество вобрать в себя солнце. Так поэт укрепляет нас, дает нам силу понимать мир, глядя прямо ему в лицо. Какую полноту ясного видения, ясновидения, взгляда, освещающего мир, мы находим в стихах Элюара! Воля видеть и воля побуждать к видению — вот то непосредственное воздействие поэта, которое мы ощущаем.

Но этим пылающим взглядом и сам поэт преображает мир. Мир теряет свою непроницаемость, как только поэт начинает вглядываться в него. Он теряет свою тяжесть, как только поэт наделяет его подвижностью. Как только поэт прочтет письма свободы на полях и лугах, с мира спадут оковы. Мир не столь враждебен, если поэт возвращает человеку сознание его мужественности. Поэзия беспрестанно дает нам возможность осознать, что родился человек. Вот, наконец, то существо, которое видит достаточно ясно, чтобы быть творящим зерном господства над собой и господства над миром:

Лягушек хор нестройный разглядеть,
Как мечутся жуки в густой траве
И как прозрачен воздух в летний зной,
Как ветер зол дряхлеющей зимы, —
Узреть как, умирая, мир живет.

(Перевод И.Осиновской)

Все эти изображения взгляда, преобладающие в творчестве поэта, вы найдете в стихотворении «Соразмерно человеку». Это стихотворение, как и многие другие стихи Элюара, можно было бы проанализировать в духе восходящей жизни, в духе неотрансформизма, распространяющегося на всю планету, от природы до человека. Линия окружающих нас явлений, без сомнения, обозначена символами, покоряющими наше зрение. Но поэт дает нам поэтические доказательства такого восхождения. Автор таких стихов, как «Плодоносные

глаза», «Помочь увидеть», «Видеть», во многих стихах сосредоточивает силы видения. Он понял динамику побежденной ясности, очеловеченного света.

Размышляя над стихами Элюара, мы, таким образом, познаем мощь неотрансформации воображения. Сотворить образ — это поистине «помочь увидеть». Все, что было плохо увидено, все, что было потеряно в ленивой привычности восприятия, становится отныне новым объектом для свежего взгляда. Взгляд, вобравший в себя элюаровскую ясность, расстается с ненужным прошлым. В красоте образов поэт видит недалекое будущее. Смутные образы предстают прекрасными его взору. Именно здесь поэт раскрывает нам судьбу человека. Если воспользоваться одним из излюбленных выражений Бодлера, поэт помогает нам обнаружить силы *судьбы*.

Говорят, что судьба, которая раскрывает будущее, запечатленное в прекрасном счастливом, ободряющем образе, — это всего лишь отдельная судьба. Но силы будущего — это силы, благоприятствующие жизни. Вложите в сердце человека зернышко счастья, искорку надежды, и тотчас же новый огонь, огонь направляемый, разумный, рациональный, примется за дело на всю жизнь. Поль Элюар говорил, что поэт — это тот, кто вдохновляет. Да, но его благодатное воздействие на нас этим не ограничивается: он открывает нам путь вдохновения, передает нам динамику пробуждения. Во всем творчестве Поля Элюара я не знаю ни одного стихотворения, которое могло бы опустить читателя в подземелье отчаяния, погрузить в маразм безразличия, в пошлость и монотонность эгоизма. Чтобы читать Элюара, нужно воспринимать его гуманизирующее вдохновение, нужно любить окружающие предметы, любить жизнь и людей.

Но эта утроенная сила симпатии передана нам не как философское обобщение и не как урок морали. Она дана нам в деталях стиха, в глубинной энергии строчки:

С горящей песнею, лишенной фальши.

(Перевод М.Ваксмахера)

Прекрасный стих — это, прежде всего, закон, поддерживающий горение, ось счастья, путь возгорания, прямой, целеустремленный, разумный, путь, приводящий к мужеству. Стихи Элюара — это диаграммы доверия, образцы психической динамизации:

Усталость отдыхом сверкающим сменилась.

(Перевод М.Ваксмахера)

Ушла усталость, ослепленная покоем

(Перевод И.Осиновской)

Если мы воспринимаем психическую индукцию пробуждения — рождения, обновления — юности, молодости, то мы не удивимся истинной мощи стихов, объединенных под знаком Феникса. Здесь конденсация исключительных сил оказывает на нас благотворное воздействие. Каждое стихотворение сборника «Феникс» — это концентрированный миф, миф помолодевший, миф, сведенный к своим сущностным психическим жизненным силам. История религий оставила нам тысячу легенд об этой птице, которая готовит себе костер, собирая благоухающие ароматами веточки прославленных растений — бензоа и лавра. И Поль Элюар освежая синтез ароматов, присоединяя к нему сильную смесь смолы и вина, пишет:

Все можно найти в нашем костре:
Сосновые шишки, сухие лозы,
Цветы, что дождей не боятся.

(Перевод А.Ладинского)

Когда все готово для жертвоприношения, феникс вспыхивает, как поэт от внутреннего жара, и сгорает весь, превращаясь в щепотку пепла. Утром он взрывается зарей и прячется в ночи. За один день он переживает весну и осень, весеннее буйство сил и мудрость заката. У легендарного феникса 365 перьев. Так что он знаменует два возрождения: ежедневное возрождение из подземелья ночи:

Славься! Подземелье стало вольной высью

(Перевод С.Северцева)

и возрождение солнца, которое несет нам абсолютную истину весны.

Весна для нас весна всегда права.

(Перевод С.Северцева)

Феникс с 365 перьями — поистине птица гения Элюара, символ жизни, ежедневно творящей свой стих и ежегодно приносящей по книге.

И когда приходит вечер жизни, феникс обретает истинную юность в своей мудрости, он обретает в ней свою силу. Зерно его жизни исполнено разумом. В нем запечатлевается мудрость долгой жизни. Таков Феникс — творец самого себя, хранящий веру в жизнь даже в самой смерти, таящий мир иной в самом своем творчестве,веряющий само обновление человеческой мудрости своего творения. Таков Поль Элюар.

Всякий раз, когда вы берете его книгу, он возрождается и свет изливается на тот стол, за которым вы ее читаете. Он полон жизни, как легендарная птица. В его книге, как и в легенде,

Все окрашено светом зари.

Он жив для вас, для всех, в образе, который приходит как раз вовремя, чтобы вас разбудить, чтобы оживить вас, чтобы вдохнуть в вас жизнь ума и сердца, жизнь, которая ширится и растет только благодаря тому факту, что она возобновляется — и возобновляется полная юных сил, очищенных в огне. Миф о Фениксе — это миф о постоянном возрождении, диалектика жизни и смерти, нарастающая диалектика, диалектика жизни, расширяющей свои границы, жизни, преодолевающей горе и невзгоды, смерть и поражение.

В тупике усталости, в беспробудном сне,
Солнечное пламя захлопало в ладоши,
Вечность развернулась, разгорелся свет.

(Перевод С. Северцева)

Стихи Элюара — это синтезирующие формы, в которых поддерживают друг друга новизна и первоначало. Остановившееся и подвижное здесь не вступают в противоречие. Зерно и разум взаимодействуют и помогают друг другу. В абсолютном значении своей простоты образам удастся быть одновременно прекрасными и истинными. Именно поэтому поэзия Поля Элюара навсегда останется гуманизмом в действии, неизменной силой человеческого обновления.

Психология литературного языка: Жан Полан

Книга Жана Полана «Цветы Тарба» ставит проблему, которой до сих пор пренебрегали изучающие язык психологи. Это проблема *языка истерзанного, исправленного, языка, постоянно находящегося под наблюдением, языка, которому придана литературная ценность*. Это ценностное отношение к языку еще не нашло своего философского осмысления. Аксиологизирующая произведения литературная критика никогда искренне не высказывалась по поводу своей системы литературных ценностей. Жан Полан вынудил литературную критику к такому анализу сознания, который должен подготовить философию письменного языка.

Прежде всего, мы должны понять, что творчество Полана выходит за рамки критики критики. Оно заставляет нас совершенствовать классификацию ценностей объяснения и выражения ценностей, спонтанных и культивированных. Даже просто разговаривая друг с другом, мы чувствуем необходимость в *литературе*. Литература в один прекрасный день освободится от незаслуженного ею презрения: она связана с самой нашей жизнью, с самой прекрасной из жизней, с жизнью, которая *говорит*, говорит, чтобы сказать все, говорит, чтобы не сказать ничего, говорит,

чтобы лучше сказать о чем-либо. Да, наш язык, как и то, что мы пишем, должен проявлять заботу о Ценности, о той *непосредственной* ценности, которая состоит в ней самой и которую поэтому следует выражать с помощью тавтологии: *язык — это ценность, выраженная в речи*; она повышает значимость того, кто говорит, значимость *говорящего существа*.

Мы считаем, что речь здесь идет не о второстепенной проблеме, а о проблеме, затрагивающей самое существо культуры, проблеме, которая должна интересовать философов, понявших, что язык — это не посредник в культуре, а сам принцип культуры.

Когда же речь заходит о ценностях, все начинают считать себя компетентными, все начинают думать, что имеют право выносить суждение. Есть даже такие философы, которые определяют ценность как сущность непосредственного восприятия. *Литературная ценность* менее чем какая-либо другая способна предъявлять такие претензии. Менторы, критики, все те, кто, по мнению Ж.Полана, вносит в культуру дух террора и деспотии, своими суждениями о ценности а priori уничтожают все ее усилия. Запрещая «Цветы зла», они мешают любому цветению. Они душат литературную жизнь в самом зародыше, в ее спонтанном выражении. С первых же страниц своей книги Жан Полан призывает литературную критику к ответу на вопрос, не превращает ли она литературу в вечный класс риторики, создавая каждое обозрение, газетную статью как бы от имени бессменного профессора, который судит обо всем, об идеях и образах, о психологии и морали. Суждения этого «профессора», выносимые им от имени Языка, безапелляционны и абсолютны.

Но от имени какого Языка? Действительно ли речь идет о некоем метаязыке, о первичном языке, который питает соком своих глубоких корней растение *речи*. Имеется ли здесь в виду живой язык, который формируется, который мог бы сформироваться, если бы носители «террора и деспотии» потеряли свои позиции в семиотике, обогащенной необыкновенным расцветом новой психологии — той психологии, которая смогла бы, наконец, в прекрасных и сильных словах, раскрыть весь спектр бессознательных, подсознательных, четко осознанных, сублимированных, диалектизированных и изобретенных ценностей? Нет, литературная критика берет на себя обязанность поддерживать *риторические запрещения*. Она кристаллизирует *надзирательские функции*. Письменный язык, надлежащим образом препарированный профессорами и критиками, оказывается подчиненным неизменной цензуре, *специальной цензуре*, в каком-то смысле привязанной к перу, к личному Страху, от которого прокисают чернила всех пишущих подмастерьев. Этот страх потрясает литературную жизнь в самой ее основе. Он выводит цензуру, внешнюю цензуру, на уровень личного выражения. Он не только не помогает неслышанному труду словесного творчества, он препятствует ему. Можно быть уверенным, что Профессор риторики,

носитель «террора», страх всегда в чем-то урезывает творчество слова. *Террор* — это, в бергсоновском смысле слова, то, что материализует выражение, он препятствует, мешает *порыву выразительности*.

Жан Полан не принял бы, может быть, столь решительного осуждения. Но он вступает в тяжбу с Критикой с такой настойчивостью, он приводит столь убедительные доказательства, что исполняющие обязанности надзирателей, осуществляющие диктатуру произвола в Царстве литературы, уже ничем не могут быть оправданы.

Прежде всего, приведем несколько примеров противоречивого характера суждений о произведениях литературы. Мы, конечно, знаем, что нравящееся одним, не нравится другим. Мы хорошо знаем, что о вкусах не спорят, даже если кто-то присваивает себе право о них судить. Тем не менее ни один психолог еще не предоставил нам полного и точного отчета о психологических контрастах в суждениях о литературных ценностях. По поводу одного и того же романа, одного и того же аспекта произведения, одного характера мэтры литературной критики высказывают самые противоречивые суждения. Когда один говорит — это *противоестественно*, другой говорит — это *соответствует природе*. Когда один говорит — это очень сухо, другой — в этом *много чувства*. Чрезвычайно характерные определения не вызывают большего единодушия: один говорит — это *похоже на Бальзака*, другой — это *не похоже на Бальзака*. Литературная критика играет бессодержательными определениями. Нам в полной мере следует понять эту глубину разногласия: подчеркнем, что в задачу критики входит не создание психологического произведения, раскрывающего тайну *реального лица, реального персонажа*. Речь идет о том, чтобы судить о персонаже, чей образ *выражен литературным языком*, о персонаже, в котором ничего не замалчивается, который есть, в конце концов, не что иное, как сумма своих проявлений. Каким образом в этих условиях те, чья профессия состоит в том, чтобы судить о произведениях других, могут так противоречить друг другу?

Что ввиду такой разнородности суждений может стать психологическим центром *литературного Террора*? Этот центр — не что иное, как убогий полемический диалог о хорошей и плохой оценке. Мы сталкиваемся с употреблением в большом количестве хвалебных определений или с нагнетанием неодобренных. Что хорошо — то и живо, человечно, истинно — и наоборот: обратные качества отождествляются с посредственным. Можно привести в смущение многих критиков, показав им, что слово «глубокий» — самое поверхностное из слов, слово «невыразительный» — из словаря болтунов, а слово «таинственный» — эпитет столь же ясный по своему смыслу, как пустота. Критики думают, что они уже пришли к дискурсивной критике, в то время как они всего лишь нанизывают бесконечные синонимы упрощенческой оценки. Их суждения зависят от случайных изменений их настроения.

Мне возражат, что литературные произведения часто пишутся на основе одних и тех же принципов. Но, по крайней мере, в них проявляется воля к самовыражению, и часто именно *неприятные* образы оказываются *необходимыми* для точного психологического исследования.

Впрочем, философия чтения должна разрешить парадокс, касающийся писателя и читателя, парадокс, который Полан выразил с восхитительной пронизательностью. «Каждый знает, — говорил он, — что в наше время существует две литературы, плохая, которая, собственно, неудобочитаема (но которую многие читают), и хорошая, которую не читает никто». Помогает ли литературная критика разрешить этот парадокс? Как нам кажется, нет. «XIX век иногда называют веком критики. Наоборот. XIX век — время, когда хорошая критика не понимала писателей своего времени. Фонтан и Планш преследовали и обвиняли Ламартина, Низар выступал против Виктора Гюго. Нельзя без стыда читать то, что Сент-Бёв писал о Бальзаке и Ламартине, Брюнтьер — о Стендале и Флобере, Леметр — о Верлене и Малларме, Фаге — о Нервале и Золя, Лассер — о Прусте и Клоделе. Когда Тэн выбирал себе романиста по вкусу, то им оказался Гектор Мало, для Анатоля Франса идеалом был Фредерик Плесси. Такие художники, как Кро, Рембо, Вилье де Лиль-Адан, Лотреамон, само собой разумеется, замалчивались». В разногласии произвольных суждений трудно найти принцип, исходя из которого происходит оценка того или иного произведения. Объяснение творчества жизнью творца; его средой или даже его читателями, если писатель представляет собой некое средоточие интересов читателя, оказывается неудовлетворительным и показывает, что никакая оценка не определяется этими моментами. Жан Полан напоминает нам слова Пьера Одиа: «Серьезные критики (к которым последний причисляет и себя) уже с давних пор отказываются давать оценку романам и поэмам».

Не в этом ли причина того, что у них отсутствует действительно самостоятельный принцип оценки, состоящий в том, чтобы объяснять *литературу литературной же деятельностью*. Для этого нужно перестать обвинять *литературу*, понять, что *язык художественного творчества* — это автономная сфера деятельности, что *литература* — одна из главных потребностей *современной* цивилизации. Без сомнения, нужно иметь в виду и *литературу прошлого*, но, изучая лишенную самостоятельности выразительность прошедших веков, нужно понимать, каким образом она подготовила литературу наших дней, для которой характерна самостоятельность выражения. Отнюдь не перекрывая дорогу эволюции, нужно разбудить силы эволюции в действии и, прежде всего, в литературном выражении, отделив литературу *litteratura* от литературы *litteraturans*¹. Террор должен был, таким образом, перейти от функции критики к функции обучения. Где в литературе мы можем найти

¹ Аллюзия на «*natura naturans*» и «*natura naturata*». — *Прим. перев.*

элементы *обучающего воображения*? Без сомнения, мы, прежде всего, нуждаемся в уроке *свободы* творчества, в познании тысяч способов и путей *истинного* творчества. Но «наша литература основана на отказах». Словарь ее кишит всевозможными табу.

Критики обращают внимание не столько на фразу, сколько на слово, не столько на страницу текста, сколько на обороты речи. Их оценка по сути своей атомистична и статична. Редко можно встретить критика, пытающегося работать в новом стиле, подчиняя себя силе своей *индукции*. Действительно, как я представляю себе, от автора к читателю должна идти некая *вербальная индукция*, которую можно сравнить с электромагнитной индукцией между двумя цепями. В таком случае книгу можно рассматривать как аппарат психической индукции, который должен вызвать у читателя соблазн и искушение достичь оригинального выражения. «В литературном творчестве сейчас превалирует жесткое требование оригинальности», являющееся может быть неожиданным осознанием того, что проблема литературы затрагивает саму жизнь языка. Именно выражение — в большей мере, чем мысль — должно показать себя оригинальным. И тогда *клише* «увлекает постыдно смилившуюся мысль к последствиям такого поведения», кажется, что центры жизненной мобильности скованы тяжестью. Однако нужно остерегаться делать слишком обобщающие суждения. Жан Полан показывает, что *клише* не заслуживает всей той критики, которую мы ему адресуем. *Клише* может оказаться необходимым и выражать глубокую мысль. Оно может пережить психологическое возрождение. Его можно сравнить с заржавевшим ключом, открывающим волшебный замок. Иногда *общее место* становится пересечением, образующим новый смысл и новую выразительность. «Я хотел бы, чтобы привычные выражения производили на тех, кто их воспринимает без благожелательности, впечатление фразы, которую легко повторяют просто так. Но тот, кто произносит такие выражения, радостно обнаруживает тысячу их различных форм, придающих речи особую экспрессивность, чему могут служить примером такие клише как «Ты отдаешь себе отчет», «До свидания и спасибо», «Не более чем...» И мы прекрасно знаем, что самым наивным и искренним сердцам, менее всего обеспокоенным тем, в каких словах себя выразить, случается спонтанно и самопроизвольно пользоваться пословицами, банальными оборотами, общими местами. Примером этому могут служить любовные письма, бесконечно богатые по смыслу и чрезвычайно выразительные для тех, кто их пишет и получает, но загадочные для посторонних по причине видимой, внешней банальности и по излишеству казалось бы незначительных слов». Столь глубокое проникновение в психологию *клише* приводит Полана к следующему утверждению: «Этот особый вид фраз кажется создан для того, чтобы опровергнуть все, что мы вообразили на свой счет, как если бы критики

говорили о них, заставляя нас абсолютно *забыть*, что фразы и слова больше всего способны вызвать у нас чувство чистоты и невинности».

Может быть, следует также защитить язык от бергсоновской критики. По Бергсону, язык не создан для выражения внутренней жизни. Нужна ловкость и проницательность, чтобы избежать ловушки слов. Как можно забыть то парение речи, то изобилие жизни, которые создает точное и конкретное выражение? Когда слова тучей роятся вокруг мысли, они пробуждают, обновляют и воодушевляют ее. Мысль в таком случае находит свое место в литературе. Как была бы бедна эта мысль без насыщенного новизной литературного выражения! И, наоборот, как жива она в стихах, в книгах — красноречивых, обладающих стремительной легкостью пера писателей, постоянно воодушевляемых динамикой воображения! И как нам понятно, как близко высказывание Ж. Полана о бергсоновской теории языка: «Я не знаю учения более чуждого и враждебного литературному творчеству, учения, способного свести его к смеси малодушия и запустения». И когда Бергсон пишет: «За радостью и грустью, которые могут быть выражены в слове, (поэт) схватывает нечто, что не имеет ничего общего с речью, некие ритмы жизни и дыхания, более глубинные, чем самые глубинные из чувств», Жан Полан вполне справедливо возражает: «Я сомневаюсь что с этим согласились бы Рембо, Бодлер или Малларме (вернее, если бы я признал эти слова справедливыми в отношении каких-либо их произведений, то мне непонятно было бы то беспокойство, в котором они признавались, то благоговение и религиозное уважение, с каким они относились к языку)». Да, тот, кто способен лелеять слова, открывает вербальную перспективу, воображимую значительно труднее, чем *любая мысль*. Размышляя над словом, мы приобретаем уверенность, что найдем философскую систему. Язык богаче, чем любая интуиция. В словах мы способны услышать нечто большее, чем увидеть в вещах. Писать — значит размышлять над словами, слышать слова со всеми их обертонами. Существо *пишущее* — самое оригинальное существо из живущих и наименее пассивное из мыслящих. Мы не имеем права мерить себя по тому, кто копирует, критикует, повторяет, нагромождает готовые формулировки и клише. Достаточно прочитать стихи истинного поэта, например Рильке, и мы поймем, что язык, как он говорил, раскрывает нас самим себе.

Впрочем, книга Жана Полана не ограничивается критикой критики. Его задача состоит в том, чтобы представить такую Риторику, которая обладала бы одновременно и мудростью, и гибкостью, Риторику, которая каждый день «вычищала бы» клише, устанавливала бы правила для самой *оригинальности*. Он хочет определить для критики некое запредельное пространство, в котором могли бы примириться писатель и его судья. Для этого было бы достаточно, чтобы литературный опыт накапливался и уточнялся. Театр, роман, стихотворение не должны

бояться театрального, романического, лирического. Они достигают необходимого им *разбега*, лишь акцентируя свой *взлет*, становясь все более театральными, романическими, лирическими. Долг критика состоит в том, чтобы осуществлять побуждающую функцию.

В этом беглом обзоре можно отметить лишь несколько общих тем, затронутых в этой, столь богатой оригинальными высказываниями книге. Извлечь из нее общие уроки, может быть, значило бы даже принизить ее значение. В самом деле, действенная сила книги заключается в деталях аргументов, в тех конфликтах, о которых она упоминает на каждой странице. Книга написана короткими, живыми фразами, заставляющими нас размышлять с удивительной стремительностью. Они доказывают существование «ценностей суждения», «ценностей критики», которые должны реформировать литературную критику, ту критику, которая до Жана Полана не способна была в сколько-нибудь конструктивной манере подвергать испытанию самое себя.

«Порядок вещей»

Грезы и ясное видение почти не совместимы друг с другом: кто слишком много грезит, тот добровольно отказывается от ясного видения — кто слишком занят реальностью, теряет способность к глубинным грезам. Книги Жака Бросса — это непреходящий драматический конфликт между двумя этими силами. Жак Бросс любит созерцать, он умеет выражать свое удовольствие, получаемое от созерцания. Первым его побуждением было желание стать свидетелем, обладающим ясным видением явлений мира. Для уверенности, что он не слишком отрывается от реальности, он сосредоточился на самых близких предметах. Но несмотря на его желание отказаться от грез, от стихов, полных потаенных смыслов, за внешней видимостью заговорили глубины бытия. И тогда даже то, что было самым прочным, надежным, утратило замкнутость в себе. Самые обычные вещи стряхнули изношенную банальность своей привычности. Совершенно обнаженные, они вдруг стали самими собой. Самые незначительные явления превратились в зерно мира. Отныне простой объект может быть полюсом размышлений о вселенной. Каждый объект может, как говорят философы, стать «окном в мир». Каждое явление мира может предоставить нам, как говорит Жак Бросс, возможность «проникновения в мир».

Чтобы начать такую медитацию над отдельными объектами, Жак Бросс попробовал прежде всего предать забвению человеческие ценности. Он вложил все свое существо в свой взгляд. Он счел, что мог бы стать «чистым регистрирующим взглядом». Но тот, кто любит описывать, смотрит слишком жадно и не может не передать вещам часть своей собственной жизни. Человек, которого мы хотели оттеснить, «горит желанием выйти на сцену», наш силуэт, тень, не вполне лишенная

телесности человека... сливается с пейзажем, интегрируется с миром животного отношения и восприятия».

И таким образом — великое мгновение книги! — Жак Бросс признается нам в истинной *«драме метода»*. Он высокомерный созерцатель вселенной, в которой человек лишь странник, хотел было видеть — и вот он начинает грезить. Он хотел остаться безразличным, готовым все объять своим зрением — и вот он весь поглощен *конкретными явлениями*, фрагментами универсума! Явления, в которые Жак Бросс вглядывается с чрезвычайной интенсивностью, пробуждают специфические грезы. В своих ключевых снах грезящие очень быстро начинают различать грезы, отмеченные конкретным животным. Тот, кто грезит о кошке, не может грезить о лошади. Но Жан Бросс ищет познания не в «Ключевых грезах». Повторим еще раз, он хочет видеть, а не грезить. При ярком свете дня, в полях, в садах он сталкивается с объектами-грезами, с дважды конкретизированными объектами и грезами. Именно эти объекты-грезы придают столь особое значение его книге.

Драма метода не остается на уровне обобщений. Мы чувствуем эту драму каждый раз, когда смотрим на какой-либо объект, особенно если этот объект живое существо. Поверх животной характерности индивида проступает мощь вида, является гротескное всемогущество. Объемность бытия выпирает из контуров даже самого малого существа. При взгляде с высоты человеческого роста, с той высоты, где, как нам кажется, мы царим над созерцаемым миром, любой животный вид становится проявлением *чудовищного в жизни*, кошмаром, рожденным по преимуществу ночной природой. В этом случае простая симпатия философов теряет свою актуальность. Каждый вид в своей необузданной энергии начинает свидетельствовать о другой жизни. Каждый вид открыто декларирует жизнь, которая не может быть сравнима ни с какой другой жизнью. Иногда кажется, что Ж.Бросс, большой друг животных и растений, страдает от изолированности видов. Не забудем, что он — человек созерцания, всецело поглощенный актуальностью того, что видит. Он черпает свои знания не в научной и псевдонаучной философии жизни. Живые существа есть то, что они есть. Даже если они не приковывают к себе нашего взгляда, для проникновения в их сущность мы должны сделать над собой усилие и смотреть на них. Так в мазохизме созерцания Жак Бросс принуждает нас смотреть на улитку и гиппопотама, на мягкое чудовище и на чудовище жирное.

Но есть объекты, которые призывают нас к естественному созерцанию: не служат ли, к примеру, цветы образами великой книги мира? Жак Бросс знал их, любил и выращивал. В холодное время года он умел выращивать весенние цветы. Его кухня была теплицей, где росли гиацинты. И когда в его книге речь заходит о цветке, повествование получает новую глубину. Например, страницы, посвященные «рождению ириса», достаточно ясно говорят нам о его приверженности силам цве-

тения. Эта приверженность множественна, и, следуя ей во всех деталях, мы достигаем чего-то вроде бодлеровских соответствий. Разные формы чувственных удовольствий, которые мы получаем от созерцания цветка, сообщаются друг с другом, призывают, поддерживают друг друга, сочетаются, чтобы создать гармонию ощущений. «Редкий цветок обладает столь плотскими качествами: мы видим в его чашечке пленительный язычок, тонко очерченные губы, томные изгибы. Под его прозрачной кожей мы различаем тонкую сеть вен и артерий, в которых циркулирует жизнь. Но телу цветка свойственна такая тонкая восприимчивость и чувствительность, что один-единственный взгляд может покоробить и исказить его. Кажется, что он предназначен для удовольствий чистого созерцания, в которых мы не признаемся самим себе». Так пронизательный взгляд — достоинство внимательного наблюдателя — проникается стыдливостью, знаком колеблющегося целомудрия.

Благоухание, соответствующее мягкости форм и цвета ириса — это нежное благоухание: «Форма цветка — прототип курильницы для благоуханий. Его аромат — не что иное, как смутный священный отсвет, тень некоего запаха». Как еще лучше можно выразить значение созерцания, играющего ценностями даже в их рассеивающейся мимолетности?

Причастность к неодушевленным предметам должна быть менее глубокой, менее связывающей. Однако Жак Бросс пишет о «проникновении в скалу», о «проникновении в кристалл». Таким образом, он открывает дорогу к личностной медитации над лишенными человеческой теплоты объектами. Значение этих страниц заключается в их непосредственном характере. Зачем читать старинные рукописи, когда истина минералов столь отчетлива? Зачем приобщаться к знанию столь трудным путем, изучая написанные в лапидарном стиле старинные книги? Грезы никак не связаны с традицией, они всегда юны. У драгоценных камней, лежащих на нашем столе, нет своей истории. Они могут рассказать нам все о своей вечности. «В сердце кровавой яшмы, вокруг никогда не умирающего красного уголька извивается оранжевое пламя». Строчки Жана Бросса вселяют мужество в любого читателя, и он уже не боится следовать за своими собственными «лапидарными» грезами. Что-то человеческое проникает в царство камня. Кристалл помогает нам грезить.

В книге, которая стремится отойти от какой бы то ни было доктрины, читатель волен выбирать. Он может выбрать свое животное, свое растение или камень. По своему желанию он может выбрать из хранилища прекрасных, открытых его вниманию вещей, предмет, который он хотел бы созерцать, трогать, щупать пальцами, короче, такой предмет мира, который подарит ему счастье чувствовать. Не говорил ли Гёте о «счастливых для человека предметах»? Чтобы услышать от предмета приглашение к радости жизни, услышать прекрасный совет быть счастливым в мире вещей, в данном «порядке вещей», перечтем

страницы, в которых Жак Бросс размышляет над самым прекрасным из плодов — персиком.

Он имеет округлую форму. Полные счастья предметы шарообразны. Счастье округляет все, во что оно проникает, но безусловно, что округлость персика — это избыточная, конкретная, глубинная округлость. Это не простая реализация некой платоновской формы в геометрии идей: шар персика никогда не станет сферой. Совершенство рождается из неправильности: «Персик, как и тело, имеет свои неправильности и подобно ему не поддается геометрическому синтезу». Персик становится — может быть, слишком быстро в тех образах, которые соблазняют нашего писателя, — ланитой, грудью. Нужно преодолеть столько препятствий, чтобы прийти от ланиты к груди! Я же растягиваю эти образы, чтобы с большей медлительностью достигать того высшего удовольствия, о котором говорит нам Жак Бросс, «острого и решающего удовольствия» — откусить персик. Для Жака Бросса — это законченное удовольствие, осуществленное искушение. С самого начала стиха мы чувствуем непреодолимость этого соблазна. Можно противостоять искушению откусить яблоко. Но кто устоит перед персиком!?

И какая диалектика заключена под бархатной кожицей, под сочащейся плотью! В центре — самое твердое, каким только может быть ядро, самая морщинистая из сущностей мира. Бросс останавливается, озадаченный, перед этой враждебной массой. Он ничего не говорит об этой странной враждебности. Может быть, он не знал, нежная душа, что этим хорошо вымоченным ядрышком ревнивец может отравить свою неверную возлюбленную. Все во всем — говорил мой профессор философии. В глубине бальзама спит яд, счастье содержит в себе фермент преступления. Ах! Персик мог бы быть более значительным символом, чем яблоко.

Я сам продлеваю эту цепочку дьявольских грез на страницах, где Жак Бросс передает нам идиллию гурманства, свои грезы первичной чувственности. Эта книга имеет то преимущество, что побуждает читателя присоединять к описаниям автора свои собственные грезы. В начале книги Жак Бросс хотел остаться объективным, но был увлечен своими грезами. Не будем удивляться, что и мы не можем читать книгу, оставаясь объективными. Принимающий образы Жака Бросса читатель дополняет их своими собственными. Так он познает одно из самых больших удовольствий чтения.

¹ Уже после того как я написал это предисловие, я перечитал «Лилит» Реми де Гурмона. В этом рассказе поэта, знающего толк в запретных плодах, именно персик, а не яблоко протягивает Адаму Ева (Р. 82).

Часть третья

Грезы

Онирическое пространство

I

В каком пространстве живут сновидения? Какова динамика нашей ночной жизни? И верно ли, что пространство нашего сна это — действительно пространство покоя? Не наделено ли оно, напротив, движением — беспрестанным и беспорядочным? На все эти вопросы у нас мало ясных ответов, потому что, пробуждаясь, мы находим только осколки ночной жизни. И эти куски разбитого сновидения, эти фрагменты онирического пространства мы соединяем воедино уже в рамках пространства геометрически выверенного, ясного и прозрачного. Рассекая живое сновидение, мы имеем дело только с его мертвыми частями. При этом мы к тому же утрачиваем возможность изучения всех тех функций, которыми наделена физиология отдыха во время сна. В ряду онирических трансформаций или преобразований, идущих во время сна, мы фиксируем только остановки, мгновения неподвижности. Но, тем не менее, именно *превращения* или трансформации обнаруживают онирическое пространство как место движений воображения.

Быть может, мы бы лучше поняли эти внутренние интимные движения, их зыбкое бесконечное волнение, если бы обозначили и различили те два великих прилива или такта, каждый из которых или уносит нас в самый центр ночи, или же выносит затем на берег ясности и активности дня. Ведь, в самом деле, ночь доброго сна имеет своего рода центр, психическую полночь, где гнездятся истоки сновидений. И именно к этому центру сначала стягивается онирическое пространство, и именно от этого центра или порождающего его фокуса пространство сна растягивается, распространяется и структурируется.

В краткой статье мы не можем проследить все завихрения этого пространства, которое беспрестанно пульсирует, сжимается и расширяется. Отметим только в целом его диастолическое и систолическое движения, скоординированные центром ночной жизни.

II

Как только мы погружаемся в сон, пространство размягчается, немного опережая нас самих, утрачивая при этом держащие его волокна и связи, утрачивая структурирующие его силы, геометрическую связность и сплоченность. То пространство, в которое мы начали свое переселение, чтобы жить в нем ночные часы, совсем недалеко отсюда. Это — близкий нам синтез вещей и нас самих. И если в сновидении мы видим какой-то предмет, то мы входим в него как в раковину. Ведь наше онирическое

пространство непременно обладает центростремительной структурой. Иногда, в своих сновидениях, мы летаем, веря, что уносимся далеко ввысь, но сами мы при этом наделены ничтожным количеством левитационной материи. И поэтому те небеса, в которые мы устремляемся, это — небеса нашей интимной жизни — желания, надежды, гордость. И мы бываем слишком удивлены этим экстраординарным путешествием, чтобы превращать его в спектакль. Сами мы при этом остаемся в самом центре своего онирического переживания. Так, если в сне вспыхивает звезда, то это сам спящий загорается звездой — маленькое светлое пятнышко на заснувшей сетчатке глаза вырисовывает эфемерную констелляцию, расплывчатое напоминание о звездной ночи.

И дело обстоит именно так: пространство сна являет собой прежде всего анатомию нашей сетчатки, на поверхности которой микрохимия пробуждает целые миры. Итак, наше онирическое пространство наделено в своей глубине, в своем основании, такой вуалью, которая озаряется сама собой в редкие мгновения, причем эти мгновения случаются все реже и реже, по мере того как ночь все глубже и глубже проникает в наше существо. И вот вам Майя, но наброшенная не на мир, а на нас самих благодетельной ночью, покрывало Майи столь же необъятное, как и наше веко. И сколько же парадоксов встают на пути, когда мы воображаем себе, что это веко, этот клочок покрывала, принадлежит столь же ночи, сколь и нам самим! Кажется, что сам спящий участвует в воле затемнения, в воле ночи. И нужно исходить именно из этого, чтобы понять онирическое пространство, пространство, созданное из эфирных оболочек, пространство, подчиненное геометрии и динамике обволакивания.

Итак, глаза сами по себе наделены волей ко сну, волей весомой, иррациональной, шопенгауэровской. Если же глаза не участвуют в этом потоке мировой воли ко сну, если они вспоминают сияние солнечного дня и тонкие ароматы цветов, то это значит, что онирическое пространство не достигло еще своего центра. Оно переполнено деталями, выступая как ломкое и турбулентное пространство бессонницы. В нем сохраняется геометрия дня, но геометрия, конечно, расслабленная, которая поэтому становится нелепой, обманчивой, абсурдной. И потому сновидения и кошмары столь же далеки от истин света и дня, сколь далеки они от искренности ночи. И для того чтобы спать хорошим сном, нужно следовать за волей к обволакиванию, волей куколки или хризалиды, следовать вплоть до самого ее центра, проникаясь плавностью хорошо закругленных спиралей, следовать тому обволакивающему движению, при котором сутью дела становится именно кривая линия, линия циклическая, избегающая углов и обрывов. Именно яйцевидные формы определяют символы ночи. Все эти удлиненные или закругленные формы подобны плодам, в которых зреют их зародыши.

Если бы у нас в этой краткой заметке была возможность, то, после расслабления глаз, мы описали бы и расслабление рук, которые при этом также отказываются от схватывания предметов. И если бы мы вспомнили, что в основе всякой конкретной динамики человека лежит динамика *пальцев*, то нужно было бы согласиться, что онирическое пространство разворачивается тогда, когда сжатые в кулак пальцы разжимаются.

Но в этом кратком наброске мы уже сказали достаточно, чтобы описать первый из двух векторов ночи. Пространство, которое утрачивает свои горизонты, сжимается, закругляется, свертывается, это пространство, которое верит в мощь своего центра. И такое пространство включает в себе обычно сновидения защищенности и покоя. Образы и символы, наполняющие это концентрирующееся вокруг центра пространство, должны истолковываться в зависимости от их близости к центру. И истолкование ускользает, если их изолируют, если их не рассматривают как момент в динамике процесса, структурируемого центром сна.

А теперь обратим внимание на саму психическую полночь и проследим за вторым вектором или направлением ночи, которое ведет нас к рассвету и пробуждению.

III

Освобожденный от далеких миров, от в-даль-смотрящей практики, возвращенной сокровенностью ночи к первоначальному существованию, человек в фазе своего глубокого сна обретает формообразующее телесное пространство. Он видит сны даже благодаря своим телесным органам: его тело отныне живет в простоте своего самовосстановления, наделенное волей к воссозданию своих фундаментальных форм.

И прежде всего к восстановлению обращены голова и нервы, железы и мускулы, все то, что набухает и расслабляется. И сны при этом наполняются преувеличивающей, раздувающей силой. Размеры возрастают, свернутое распрямляется. И так вместо спиралей возникают стрелы с агрессивно заточенными наконечниками. Существо пробуждается, но еще лицемерно, храня глаза закрытыми, а ладони расслабленными. Пластическое состояние сменяется плазматически структурирующимся. Вместо закругленного пространства возникает пространство с предпочтительными направлениями, с векторами желания, осями агрессии. И руки, сколь же они юны, когда обещают сами себе решительно действовать, обещают накануне рассвета! Вот большой палец играет на клавишах четырех остальных. Этой тонкой игре отвечает глина сновидения. Онирическое пространство при приближении пробуждения — пучок тонких прямых линий. А рука, ожидающая пробуждения, — пучок готовых напрячься мускулов, желаний, проектов.

Итак, образы сна теперь имеют другую направленность. Они выступают как сновидения воли, как ее схемы¹. Пространство наполняется предметами, вызывающими более активную деятельность, чем это свойственно им реально. Такова функция полной, полноценной ночи, знающей двойной ритм, ночи здоровой, обновляющей человека и ставящей его на пороге нового дня.

Итак, пространство словно спелый плод трескается, раскрываясь со всех сторон, и теперь его надо схватить в этом его раскрытии, в его «увертюре», являющейся чистой возможностью для творчества всевозможных форм. Действительно, рассветное онирическое пространство преобразено внезапно хлынувшим внутренним *интимным* светом. И существо, исполнившее свой долг хорошего сна, наделяется вдруг таким взглядом, которому по душе прямая линия и рука, поддерживающая все то, что является прямым. Так из пробуждающегося существа уверенно высвечивается день. И воображение концентрации, группировки вокруг центра, уступает место воле к распространению.

Такова в своей предельной простоте двойная геометрия, в рамках которой разворачиваются два противоположно направленных процесса жизни ночного человека.

Маска

Когда я опустил до человеческих гримас,
Я стал подниматься к искренности природы.

Оноре де Бальзак

Каким бы поистине бесконечным разнообразием ни были наделены маски, само желание скрыться под маской должно казаться вполне естественным, а вследствие этого психологию существа, скрытого под маской, должно было бы совсем нетрудно представить. Кажется, будто маска в один миг осуществляет сокрытие. Скрывшись под маской, тот, кто ее надел, оказывается защищенным от нескромных расспросов психолога. Он обретает безопасность, причем сразу же, спрятав под маской свое лицо. Сможет ли тот, кто в маске, вернуться к своей обычной жизни, или захочет принять жизнь маски, но он легко приноравливается и овладевает мастерством мистификации. В конце концов он убеждается в том, что другие принимают его маску за лицо. Он верит, что ему вполне убедительно удалось изобразить из себя нечто, после того как ему с легкостью удалось скрыться и не быть узнанным. Таким образом, маска наивно синтезирует две весьма близкие противоположности — сокрытие и притворство. Однако столь легкий, повсеместный и непосредственный обман может сделаться объектом разве что поверх-

¹ См.: *Башиляр Г.* Земля и грезы воли.

ностной психологии. Есть безусловно множество способов развернуть такую психологию вширь. В частности, было бы достаточно нескольких из бесчисленных свидетельств этнографов, чтобы представить маску в качестве объекта настоящего человеческого инстинкта. Но для этого должна быть изучена вся магия маски. Много следов такой магии можно обнаружить в фольклоре. Подобные разыскания, впрочем, распыляют внимание психолога, которому хочется исследовать, причем в самих истоках, желание укрыться. Феноменология такого сокрытия должна быть возведена к своим корням, к желанию быть иным, нежели ты есть. Ее никак нельзя построить на множестве наблюдений над бесконечным разнообразием масок, над масками ужасными, масками приспособленными к мифам, обычаям или традициям. Таким образом, феноменология сокрытия должна сосредоточить свои усилия на исследовании западной ментальности.

И хотя *маска* предстает перед нами преимущественно как искусственное лицо, хотя маски такие же объекты, как и другие, и эти объекты уже в некоторой степени выходят из употребления, разве не поражает нас то, что нельзя развивать психологию сокрытия не используя само понятие маски? Понятие маски подспудно работает в нашей психике. Как только мы захотим разглядеть то, что скрывает за собой лицо, как только хотим прочесть что-нибудь на этом лице, мы молчаливо принимаем это лицо как маску.

От маски к лицу и от лица к маске пролегает путь, который феноменологии еще предстоит пройти. Только таким путем можно будет распознать разные составляющие воли к сокрытию. Внимательное психологическое исследование должно в данном случае прийти к тому, чтобы *разделить* понятие маски на части, усмотрев внутри него онтологические разновидности. Уточненное таким образом понятие маски преподносит нам множество инструментов для изучения процесса сокрытия.

Д-р Ролан Кун представил подробный перечень способов анкетирования, используемых в тестах Роршаха. В своем труде он производит в некотором роде спектральный анализ воли к сокрытию, где каждый ее нюанс оказывается реализованным через те интерпретации маски, которую дает пятнам Роршаха некая представительная часть испытуемых. Вот как говорит об этом Ролан Кун: «Чтобы увидеть в пятне чернил нечто иное, чем просто пятно, нужно задействовать творческие силы». Если субъект видит в чернильном пятне маску, это явный признак того, что он сам ее производит, что ему нужна эта маска, что он понимает ее значение, короче, что он подчиняется важнейшей функции сокрытия, функции, которую реальные маски выполняют тотчас и даром.

Работа Ролана Куна предстает перед нами как богатая и удачно подобранная коллекция *виртуальных масок*, увиденных многочисленными испытуемыми на гравюрах Роршаха.

В силу своей *виртуальности* эти маски раскрывают для нас само становление сокрытости. Они позволяют психиатру в некотором смысле измерить *искренность* самого желания *скрыться*, или *естественность* этой *искусственности*. Оказывается, двигаясь по шкале виртуальных масок, можно наконец остановиться на той, через которую явит себя сознание существа, которое и желает скрыться. Повторим, что *реальная маска* в своей попытке скрыться, удачной и грубой, теряет сами феноменологические корни такого сокрытия. Существо, скрытое под реальной маской, по-настоящему не участвует в процессе сокрытия. Тем самым феноменология того, кто успешно скрыт маской, переодевшись с головы до ног, начисто отрицает его собственную природу, его суть. В таком отрицании он может успокоиться и даже утратить сознание своей воли к маскировке. Тут-то все и решается: укрыться под маской, или быть разоблаченным — и то, и другое оказывается чисто логической альтернативой, лишенной какой бы то ни было экзистенциальной ценности.

Феноменологию того, кто прячется, даже тогда, когда ему хотелось бы обеспечить полную надежность своей маски, нельзя подробно определить иначе, чем при помощи масок в какой-то степени частичных, незавершенных, переменчивых, без конца то надеваемых, то отвергаемых, и всякий раз начинающих все с начала. Таким образом, сокрытие представляет собой, как правило, некое посредническое действие, действие, колеблющееся между двумя полюсами — между сокрытым и представленным на всеобщее обозрение. Ведь нельзя скрыться, не выставив что-нибудь напоказ.

Итак, нужно углубиться в ту область, где компромиссы неизбежны на каждом шагу, дойти до самого центра истинной диалектики упрощения и усложнения, в некотором смысле приложить друг к другу застывшую маску и живое, переменчивое лицо. То лицо, которое нам удастся разглядеть в пятнах чернил, и должно дать нам черты, определяющие эту физиономию. Виртуальная маска в данном случае выступает как реальная схема анализа, а дать интерпретацию виртуальной маске и значит попасть прямо в ту область, где формирование понятий и формирование образов без конца сменяют друг друга. Совершенно верно писал в книге «Маски» Жорж Бюро: «Маски — застывшие грезы», — ну, и, соответственно: «Грезы — это маски изменчивые, маски в движении, зыбкие, рождающиеся, разыгрывающие либо комедию, либо драму, а затем умирающие». Поэтому интерпретация масок неотделима от интерпретации грез. Психиатр должен сжиться с маской больного, так же как он должен жить его грезами. Если психиатр сумел приспособиться к маске, увиденной пациентом в цветовых пятнах, в этой маске-схеме он прочтет тайные мысли больного, те мысли, которые хотят спрятать, укрыть под маской. Он прочтет, если можно так выразиться, внутреннее

содержание маски. Как тут не упомянуть страницу, на которой Эдгар По объясняет свой метод чтения мыслей: «Когда мне хочется узнать, до какой степени кто-то осмотрителен или глуп, до какой степени он добр или зол, или каковы его теперешние мысли, я, насколько это возможно, принимаю выражение его лица, и жду, какие мысли и чувства появятся у меня в голове или в сердце, как бы приноравливаясь к своей новой физиономии и стараясь соответствовать ей». По-видимому, маска, которую извлекает больной из гравюр Роршаха, и есть такое «промежуточное выражение лица», которое врач должен с легкостью суметь принять сам, чтобы истолковать волю к сокрытию.

Эта промежуточная область занимает значительное место в интерпретациях тестов Роршаха. И в этом состоит факт. Многочисленные протоколы, составленные Роланом Куном, дают нам правильный взгляд на такую интерпретацию. Они исходят из позитивных фактов, из фактов, которые можно классифицировать. Тут нет никакой случайности, никакого совпадения и никакой «фантазии». Значительная часть испытуемых усматривает в пятнах Роршаха не фигуры, не карикатуры, не символы, а именно *маски*. Ведь между карикатурой и маской — глубокое преобразование психической динамики. Карикатура увидена, воспринята. Маска же требует того, чтобы ее носили, что свидетельствует о ее предназначении к сокрытию, она предлагается именно как средство сокрытия. Ты не просто воспринимаешь ее, но «чувствуешь на себе». Она и в самом деле корень, отправной пункт феноменологии. Короче говоря, тут маска в высшей степени активна. И она тем лучше проявляет свою активность, тем лучше приноравливается к тому, кто ее носит, что остается при этом виртуальной. Тот, кто ее надевает, в то же самое время и преобразует ее. Он ее переделывает с тем, чтобы это была действительно *его маска*. Можно, конечно, отыскать таких людей, которые вырезают лица из иллюстрированных журналов, и эти лица служат для них масками. Но в таком случае феноменологическое преобразование оказывается очень слабо поляризованным, в нем нет динамики, которой наделены маски, извлекаемые воображением из тестов Роршаха. И наоборот, верно отыскав маску, как описано у Ролана Куна, можно наблюдать, как формируется нарциссизм на лице лжеца, нарциссизм, рассматривающий свои возможности лгать на поверхности того маленького черного болотца, каким выступает тест Роршаха.

Попутно нам хотелось бы отметить важность феноменологии притворства. Существо, которое собирается притворяться, должно очень ясно отдавать себе в этом отчет. И такое осознание тем яснее, чем менее определен сам предмет. На примере того, кто прячется, можно видеть в действии работу скрывающегося сознания. Таким образом, следует признать в интерпретации масок гораздо больше постоянства, чем во

всех прочих фантазмах. Короче говоря, как это ни парадоксально звучит, само основание интерпретаций масок феноменологически весьма основательно.

Итак, маски, которые воображение создает в тестах Роршаха, представляют собой весьма важные психические реальности. Но, само собой разумеется, их роль не исчерпывается графическим изображением. Ведь психолог не делает изображения масок. Он не наносит на лист бумаги даже чего-либо похожего на маску. Мы, конечно же, оказываемся перед лицом виртуальности. Так что субъект может вообще отказаться от масок во время интерпретации. По маскам, которые теряются в пятнах, он может восстановить скрытое в прошлом воспоминание, вновь увидеть раздраженное лицо, лицо, скрытое под маской гнева, лицо из далекого прошлого, несущее в себе самую суть озлобленности. И вот тогда психиатр, повинаясь Роршаху, отходит от сценария классического психоанализа; его заменяет исследование грезящего сознания, то есть, иначе говоря, сознания в естественном состоянии. Такое сознание, затуманенное налетом воспоминаний, будучи пассивным, не дает, как многие считают, достаточной почвы для феноменологического исследования.

Во всяком случае, такое восстановление прошлого составляет лишь половину психоанализа, несущего освобождение. К тому же *маска-воспоминание* всегда не столь назидательна, как *маска-воля*, часто возникающая в интерпретациях Роршаха. Последняя маска помогает нам *принять вызов будущего*. Она всегда скорее наступательна, нежели оборонительна. При обороне она представляет наше во всем сомневающееся существо. Людвиг Бинсвангер высказал следующую емкую формулу: «Недоверие питается прошлым». Маска же, напротив, как сказал Ролан Кун, «порывает с прошедшим». Если чуть-чуть усилить взаимоотношения лица и маски, если *принять* маску как часть самого себя, то она, как представляется, могла бы знаменовать решение начать новую жизнь. Тогда маска единым движением уничтожит того, кто за ней прячется. Она станет внутренним импульсом к утверждению новой жизни, возрождением. И как бы мы ни поворачивали проблему, чтобы всесторонне рассмотреть ее, она будет подводить нас к одному и тому же выводу: маска — средство агрессии, а всякая агрессия — это заявка на будущее.

Но даже если не признавать за маской особых перспектив, если не прибегать к сокрытию от неумолимого хода судьбы, как не заметить возможностей обновления, когда тебе кажется, что со своим новым лицом ты можешь покорить будущее? «Маска, — говорит Ролан Кун, — снимает напряжение, возникающее между самосознанием, сознанием личности, с одной стороны, и потребностью в эстетическом опыте, — с другой». Что касается нас, то мы относим эту потребность в эстетичес-

ком опыте к эстетике воли, к эстетическому удовольствию приобретения характера.

При таких условиях, если мы устраняем все препятствия к обнаружению феноменологических корней переодевания, притворства, а главное воли к маскировке, мы приходим к тому, что маска — это претензия на новое будущее, желание не только распоряжаться собственным лицом, но и преобразовать его, иметь *отныне* новое лицо.

Итак, пользуясь всеми преимуществами анализа Ролана Куна, мы можем, конечно же, до бесконечности обыгрывать двусмысленность лица и маски. Совсем другая ситуация складывается, когда мы исследуем маски реальные. Маски же виртуальные, которые воображение усматривает в тестах Роршаха, — это *маски психологические*. Они возникают из нашего решения иметь какое-либо выражение лица. Они становятся понятными главным образом при *интерпретации*. В некотором смысле они — лица, о которых говорят, лица, описываемые словами. И если бы у нас была возможность распространить анкету Ролана Куна на сферу более близкую нам, мы бы провели свое исследование в области литературы. Ведь все лица, которые описываются в романах, представляют собой маски. Это — маски виртуальные. И каждый читатель примеряет их на себя, видоизменяя по своему желанию и сообразуясь со своей волей иметь ту или иную физиономию. И сколько же психологических сокровищ дремлет, забытое в книгах! А сколько читателей не придает жизни лиц, описываемых в книгах никакого значения!

Всякое лицо — а следовательно, и все получившие интерпретацию виртуальные маски — особым образом фиксируют время. В настоящем времени маска подчеркивает волю к невозмутимости. Невозможно описать психологию невозмутимости, не прибегая к понятию маски. Невозмутимость — это изначальная ценность маски. Уже потом, как следствие, хорошо владея чертами собственного лица, мы можем выражать разнообразные — забавные, и достаточно сложные, аналитически разложимые проявления воли к защите, то напрягая мускул за мускулом, то стирая выражение лица, слишком жестко обусловленное обстоятельствами. Это безусловно легко, когда мы работаем с маской материальной, маской, сделанной из дерева, глины, меди или слоновой кости. Но сейчас мы бы хотели, чтобы наше лицо располагало всеми средствами искусства маски, оставаясь при этом нашим собственным, живым лицом. То самое лицо, которое является полем выражения наших чувств, все черты которого естественным образом оживляются в соответствии с переживаниями нашего сознания, мы желаем, чтобы теперь оно стало и полем наших ухищрений, выражением нашего желания нравиться, соблазнять и побеждать, — иначе говоря, подчиненной формой воли властвовать. Нам недостаточно существовать для одного себя. Нам надо существовать для других, с помощью этих других. Итак,

мы отвергли ось феноменологии естественного состояния ради оси феноменологии подражания, притворства.

Такого рода феноменология с необходимостью содержит множество нюансов. Здесь мы сталкиваемся с некоторой микрологией¹ возможностей маски, в деталях прорабатывающей заимствованные физиономии, которые мы накладываем на свою собственную, свойственную нам. Даже самый произвольный, непосредственный опыт говорит нам о множестве выражений одного и того же лица. По своей сути, человеческое лицо — это уже пятно Роршаха. Мы считываем некую маску с чужого лица и вновь утверждаем еще на чьем-то лице маску, считанную с лица кого-то другого. В таких случаях мы говорим, что улавливаем сходство. Мы почитаем себя физиономистами именно тогда, когда оставляем в стороне долгие рассуждения феноменологии, касающиеся вопросов лица. Довольно часто претензии на восприятие лица, на обладание физиономической интуицией, соответствует очень упрощенная психология. Огромным достоинством работы Ролана Куна является то, что он ставит перед нами множество проблем и побуждает экспериментально опробовать множество феноменологических подходов, которые подводят нас к одному-единственному выражению лица.

Если мы последуем урокам физиогномики в действии, каковой является книга Ролана Куна, если тщательное исследование его протоколов с комментариями психиатра покажет нам существование множества методов анализа, мы весьма скоро придем к убеждению, что лицо человека — это мозаика, в которую складываются воля к сокрытию и неизбежность естественного выражения. Тут сосуществуют и борются два противоположных феноменологических устремления. Диалектика сокрытия и искренности никогда не перестает быть актуальной.

В действительности, требование спрятаться никогда не бывает полным и окончательным. Если бы оно было таковым, это значило бы, что маска тотальна, а следовательно, груба и, стало быть, сделана из одного куска, как мы говорили об этом ранее. Тогда это была бы маска реальная, захватывающая лицо как затвор, и потому, в конце концов, лишенная ценности сокрытия.

Попытайтесь избавиться от естественного выражения лица, оно тотчас вернется обратно. Попробуйте сдерживать ваше неискнутое, наивное выражение лица, оно появится в какой-нибудь иной точке, вылезет через какую-нибудь не поднадзорную черту. Чтобы мы могли изнутри прирасти к своей маске, необходимо так много энергии, что сама эта энергия несколько ослабевает. И вот лицо, составленное самым искусным образом, разрушается. Сокрытие теряет свое существенное единство.

¹ «Микрология» — по-видимому, неологизм Башляра, которым он обозначает особую теорию деталей. — *Прим. перев.*

Одна страница из Бальзака освещает нам всю эту диалектику. В «Патологии социальной жизни» Бальзак выводит на сцену капиталиста и банкира. Банкир просит дать ему займы около полумиллиона на двадцать четыре часа, «обещая за них такие-то и такие-то блага». Вот кульминация их беседы, передаваемая с точки зрения капиталиста: «Когда банкир О... подробно изложил мне выгоды своего предложения, кончик его носа побелел, но только с одной левой стороны и в форме небольшого кружка, лежащего во впадине. У меня уже был случай заметить, что всякий раз, когда О... лгал, это пятнышко становилось белым. Таким образом я понял, что мои пятьсот тысяч франков могут оказаться под угрозой на некоторое время...» И Бальзак продолжает: «У каждого из нас есть часть тела, на которой торжествует душа, к примеру, хрящик ушной раковины, который покраснеет, нерв, который вздрагивает, какое-нибудь весьма характерное движение, каким человек раскрывает веки, морщинка, которая не вовремя прочерчивает лицо, какая-то говорящая складка губ, красноречивое дрожание в голосе, стеснение дыхания. Ну, что вы хотите! Порок не может быть совершенен».

Это поразительная страница, говорящая нам о том, как пятнышко на лице, оставшееся белым, свидетельствовало об истинной природе, противящейся всеобщей сокрытости. Благодаря этому факту мозаика искренности и лживости теряет свою расплывчатость. Если бы банкир притворялся не так старательно, обман, наверное, удался бы ему лучше. По крайней мере он сохранил бы на своем лице ту существенную двойственность, которая диалектически объединяет патологию социальной жизни с патологией отдельной личности.

Этот единственный пример, взятый у одного из великих аналитиков человеческой души, прекрасно демонстрирует необходимость *анализировать* волю к сокрытию, волю к наблюдению за выражениями лица. Тут книга Ролана Куна предстает перед нами как первая система анализа, располагающая объективными критериями. Всякая система сокрытия исходит из сокрытия частичного. Фрагмент маски, взятый из альбома Роршаха, учит нас восстанавливать маску в целом. Именно оттого, что здесь маски предстают через свои фрагменты, анализ больше не может зависеть от легко схватываемых актов глобального синтеза как слишком поспешно дающих целое, чересчур торопливо подводящих к единому диагнозу.

На самом деле, маска, которую воображение извлекает из теста Роршаха, есть моментальный срез становления сокрытия. Такая одно-моментная маска, конечно, может напомнить нам прошлое, но все-таки ее задача скорее в том, чтобы представить нам своего рода теологию сокрытия, какое-то постоянное стремление укрыться, надежду быть иным, чем ты есть. Маска в целом реализует право, которое мы предоставляем сами себе, — право раздвигаться. Она открывает путь нашему

двойнику, тому потенциальному двойнику, которому мы и не думали давать право на существование, но который есть сама тень нашего существа, тень, отбрасываемая не позади нас, а перед нами. В таком случае маска есть конкретизация того, что еще только *могло бы быть*. Это существование того, что *может быть*, остается чем-то смутным в бергсоновской философии пережитой длительности. Маска становится центром конденсации, который связывает самые разные возможности существования. Становится понятно, что маска выводит нас на особого рода временные плоскости, те временные плоскости, которые весьма тонко проанализированы в творчестве Ролана Куна. Само собой разумеется, что маска являет собой гнездо двусмысленностей еще более разнообразных, чем то и дело заявляющая о себе двусмысленность обмана и искренности. К примеру, Ролан Кун в своих протоколах интерпретаций масок был принужден отмечать двойственность, существующую между страхом и смехом, между трагическим и комическим, между ужасным и смехотворным. Продвигаясь к полюсам этой двойственности, можно раскрыть диалектику жизни и смерти. Смерть накладывает маску на живое лицо. Смерть и есть некая абсолютная маска.

В этом кратком предисловии мы не смогли охватить все психологические оттенки творчества Ролана Куна. Мы предпочли сосредоточить все свои наблюдения на проблеме сокрытия. Однако точно так же существует и проблема *искренности безумия*. Мы всегда можем усомниться: может ли основополагающий акт сознания, требующий привлечения всей феноменологии, обнаружиться при безумии? Иначе говоря, можно спросить себя, обладает ли сумасшедший *бытием своего помешательства*? В крайнем случае, в случае застывшего лица, лица, которое больше не вступает ни в какое общение, в случае маски помешанного, возможно, мы оказываемся перед феноменом Ничто. И нужно ли, напротив, в самой глубокой тьме помешательства видеть все ту же волю к существованию, свойственную человеку, существу, которое ни при каких обстоятельствах не покидает настоятельная потребность в самовыражении? Великий поэт, глубокий мыслитель, дойдя до самых глубин человеческой драмы, останавливается перед этим вопросом. Вот что пишет в одном фрагменте из своих «Маргиналий» Эдгар По: «Да будет мне позволено следующее простое замечание про поводу Гамлета... Шекспир, конечно, знал, что у некоторых лиц при крайнем опьянении — о какой бы степени опьянения ни шла речь — можно наблюдать практически непреодолимую склонность изображать помрачение своего сознания в гораздо большей степени, чем оно есть на самом деле. По аналогии можно предположить, что так же обстоят дела и с помешательством — но это, впрочем, кажется, и не подвергается сомнению. Поэт *почувствовал*, что дело обстоит именно таким образом; он не размышлял над этим. У него возникла такая интуиция благодаря

его замечательному дару идентификации¹, главнейшему источнику его воздействия на людей».

Из этой страницы Эдгара По нам становится совершенно ясным позитивный характер безумия и позитивная сторона сокрытия, состоящая в поддержании — даже внутри безумия — какого-то сознания своего раздвоения. Амбивалентности никогда не бывают просто рядоположенными. Между их полюсами все время идет взаимодействие и обращение ценностей. Именно такое обращение ценностей и происходит в психологии существа, скрытого под маской. От того, кто прячется под маской, к самой маске и обратно идут как прилив, так и отлив — два движения, поочередно сменяющие друг друга в сознании. Феноменология маски дает нам общий взгляд на раздвоение того, кто хочет показаться не тем, кто он есть, и кто, в конце концов, приходит к тому, что в своем сокрытии раскрывается — через само сокрытие. Наблюдения Ролана Куна тем более интересны, что воля к сокрытию обнаруживается даже помимо желания самих испытуемых. Повторим еще раз: пятна Роршаха — это тонкие инструменты, прекрасно приспособленные для работы на границе между сознанием и бессознательным, в той самой области, где интуиция психиатра должна одержать верх над изощренной защитой исследуемой души.

Грезы и радио

Быть может, в самом начале статьи и хорошо будет ввести новое слово, ведь если такого нового слова нет, то ничего нет и в результате, по прочтении статьи.

Вопрос о радио — это вопрос совершенно космического характера: ведь вся планета постоянно занята разговорами. Вот тут-то и надо сформулировать некую концепцию.

Концепция эта состоит в следующем. Бергсонианцы говорят о биосфере, то есть о слое, охватывающем живое, в котором располагаются леса, животные, да и сами люди. Идеалисты говорят о ноосфере, представляющей собой сферу мысли. Говорят и о стратосфере, и об ионосфере, и именно ионизированный слой атмосферы с успехом использует радио. Какое же слово подходило бы к этим мировым разговорам? Это

¹ Здесь, по-видимому, следует учитывать и психоаналитический контекст употребления термина *идентификация* (identification, а также *(само)отождествление*) как психологический процесс, посредством которого субъект переносит на себя свойства, качества, атрибуты другого человека и преобразует себя — целиком или частично по его образцу. «*(Само)отождествление* — это не просто подражание, но присвоение, основанное на очевидном единстве происхождения; оно выражает сходство явлений через их общность, на уровне бессознательного» (См.: *Фрейд 3. Толкование сновидений*). — *Прим. перев.*

слово — *логосфера*. Все мы разговариваем друг с другом внутри логосферы. Мы — жители логосферы.

Радио — это в самом деле всеохватывающее, повседневное осуществление человеческой души. Проблема, которая встает в связи с этим, — это не просто проблема коммуникации, не просто проблема информации. В повседневном смысле она состоит в настоятельной необходимости не только получать информацию, но и извлекать ее гуманистическое значение, так что радио оказывается ответственным за выявление того, что же такое душа человека.

В душе человека, конечно же, содержатся некоторые явные ценности. В XX в. мы строим нечто вроде универсальной речи: разговоры ведутся на всех языках, но не смешиваются между собой, ведь у нас не вавилонская башня; напротив, мы имеем дело с классификацией и социальным разграничением волн разной длины, благодаря которому люди могут разговаривать, не мешая друг другу. До конца XVIII в. разговоры велись в кофейнях при страшном шуме и в крайне неподходящей обстановке — когда говорили в одном углу, в другом ничего не было слышно. Но в мире универсальном, одушевляемом при помощи радио, все слышат друг друга, все могут спокойно друг друга выслушивать.

Полная реализация человеческой души. И стало быть надо идти к основам, к принципам бессознательного. Надо вскрыть внутри бессознательного основу своеобразия того, что есть человеческое.

Радио — функция этого своеобразия. Оно не может повторяться. Каждый день оно должно творить заново. Оно — не просто функция, передающая истины, информацию. Оно должно иметь самостоятельную жизнь в этой логосфере, в этой вселенной слов, в этой космической речи — новой реальности человека. Надо, чтобы оно пустилось на поиски в глубинах человека принципов его самобытности.

И здесь возникает парадокс. Ведь если радио предстоит отыскивать черты этого своеобразия, оно уже не должно будет фантазировать. Час фантазии — это особенный час, ценность совершенно неожиданная. У нее свое время: надо, чтобы мир позабавился, чтобы взрослые и дети имели свой час для разрядки. Но фантазия — это еще не все. Когда такой философ, как Кьеркегор, говорит, что мир начинается с фантастического, он говорит такие вещи, что легко догадаться, что, он имеет в виду. И тем не менее нужно, чтобы у человека каждый день была такая возможность для фантазии. А где ее взять?

Ее можно найти в глубинах своего бессознательного. И потому радио должно отыскать способ, с помощью которого мы могли бы общаться с «бессознательным». Ведь только благодаря бессознательному радио может обрести некоторую всеобщность, и именно поэтому возникает парадокс: бессознательное — это то, что мы плохо знаем.

Итак, вот в чем главная проблема: можно ли сделать так, чтобы для радио было отведено особое время и чтобы темы для него разрабатывались такие, которые затрагивают бессознательное, — с тем, чтобы на каждой волне оно могло найти основание для грез?

Было бы хорошо, если бы рядом со звукорежиссером находился — тут следует выбрать слово, соответствующее нашей концепции, — *психорежиссер*.

Ведь на радио существуют такие позывные, которые представляют собой звуковое издевательство, ранят наше ухо своим скрежетом, а оказавшись в бессознательном, порождают в нем кошмары.

Такие позывные следовало бы заменить, их надо было бы сделать более приятными: «Радость — прежде всего!» — вот с чего следовало бы начинать передачи.

Итак, осуществить на деле общность жителей логосферы, имеющих одни и те же ценности, одну и ту же волю к радости, волю мечтать, объединить их можно именно с помощью бессознательного. Если бы радио сумело обеспечить часы отдыха, часы спокойствия, такие грезы, распространяемые по радио, были бы благотворными. Некоторые скажут: «Ну вот еще! Час грез! Деловые люди таких передач никогда слушать не будут». Но ведь это же необходимо, чтобы и для грез отводилось какое-то время, чтобы существовало какое-то время для спокойствия. Радио — это интегральное осуществление человеческой души, и оно обязательно должно найти время и способ объединить все души в философии отдыха.

Для иллюстрации этой идеи можно взять в качестве примера тему дома. Это — архетип, идея, реально укорененная в психике каждого человека. Развить ее дальше — значит показать, что не бывает ничего выразительного, красочного самого по себе, что выразительное — это, строго говоря, плод фантазии, особого хода мысли, что оно должно пробуждать нечто в сознании индивида. Человека можно побудить к грезам о жилище, о внутреннем устройстве дома. Можно вызвать у него воспоминания детства. Здесь мы имеем в виду не регрессию¹, не возвращение к забытым, похороненным в прошлом переживаниям счастья. Здесь речь идет о том, чтобы мало-помалу продемонстрировать слушателю самую суть сокровенной грезы. Вот почему идея дома, который и есть настоящее место сокровенности, тут прекрасно подходит.

Достаточно произвести эксперимент, чтобы заметить, что архетип дома распространен повсюду, среди людей самых различных культур.

¹ *Регрессия* — в качестве психоаналитического термина обозначает переход к менее сложным, менее структурно упорядоченным и менее расчлененным способам выражения поведения, возвращение к предыдущим сексуальным объектам (например, оральная регрессия). — *Прим. перев.*

Понятие архетипа крайне важно для философии психоанализа. Но у некоторых психоаналитиков оно имеет дурную репутацию. Причины этого безусловно кроются в том, что эта теория принадлежит Гоббсу, а Гоббс — идеалист¹!

Итак, поговорим о доме, неважно с кем. Поговорим спокойно. Поговорим по радио, пока человек не на виду, пока он сам ни на кого не смотрит, ведь не видеть лица говорящего — не недостаток; это даже некоторое преимущество: именно в этом заключено основание сокровенности, перспектива той сокровенности, которая должна раскрыться в дальнейшем.

Один слушатель может быть с Севера или с Юга, другой — с Запада или с Востока. Но у каждого из них есть архетип родного дома. Значит, есть что-то более глубокое, чем идея родного дома, то, что в одной книге было названо домом онирическим, домом наших грез.

Если мы хотим обучать грезам, распространяя их по радио, и воздействовать ими на аудиторию, давайте поместим слушателей в какой-нибудь дом, в какой-нибудь уголок этого дома, в ограниченное пространство, может быть, на чердак, а может быть, в погреб или в коридор, словом, в какое-нибудь укромное место, ведь здесь осуществляется принцип грез-видения: этот принцип требует укромного пристанища.

В книге «Старый слуга» Анри Башлен вспоминает свое детство: маленький домик, в котором его отец — поденщик, а не хозяин. Тут есть подвал с лягушками и чердак с крысами. Вот подходит вечер. Зимний вечер, когда, собственно, и вступает в свои права принцип сокровенности. Автор описывает нам очарование, которое охватывает его от шипения горящей печки. И тут он произносит очень важные слова: «Мне представлялось, будто я в какой-то хижине угольщика. Я был в прочно построенном доме, где было все что нужно, чтобы чувствовать себя спокойно и радостно, понимая, что ты под защитой». Тем не менее он воображал себя в хижине угольщика и, вспоминая об этом, он говорит: «Мне нравилось предаваться грезам». Он жил в небольшом городке, где не было волков, и, однако, ему нравилось мечтать о волках, «которые приходили скрести гранитный порог дома».

Действительно, есть принцип пребывания внутри. Найти что-нибудь совсем скромное, бедное. Сенека в таких случаях говорил о жилье бедняка: он не мог заниматься философией во дворце Нерона, а уходил для этого в комнатку, где спал на соломе, — так он учился стоицизму.

¹ Гоббс, Томас (1588—1679) — англ. философ, сторонник механистического материализма, считавший, что человеком движут в жизни лишь страх и желание (вожделение), а чтобы жить в обществе, человек должен отказаться от своих прав в пользу абсолютного властелина («Левиафан», 1651); Гоббсу принадлежит высказывание «Человек человеку волк». — *Прим. перев.*

Далее, Шарль Бодуэн сообщает, что коровы начинают нервничать, если их стойла и хлев слишком сильно освещены. Им нужен хороший хлев, в котором на окнах еще висели бы и паутинки. Без этого они не дают хорошего молока. Корова и та держится своего принципа нахождения внутри. Она хочет иметь дом, укромное место, внутри которого живет ее бессознательное.

В этой скромной среде, в комнате бедняка, если следовать Сенеке, и нужно заставлять слушателя предаваться грезам. Надо предоставить ему нечто в том же роде и для его собственных грез. Кое-что он слышит, хотя специально не слушает. Голос диктора как бы подталкивает его в спину и говорит ему: «Ну, иди же, иди в глубину самого себя. Я иду своим путем, но не все так просто. Мою деревню освещает солнце, а я ищу тенистый уголок. Мы войдем в ночь: вот тут мы и отправимся по пути грез».

Радио дает слушателю ощущение полного покоя, покоя укоренившегося, пустившего корни. Человек — это растение, которое может пересадить себя на новое место, но всякий раз необходимо, чтобы оно пустило там корни. Оно уже пустило корень среди образов, которые ему предлагает диктор. И это поведет цветок человека к расцвету. Он точно узнает, что у него есть бессознательное. Ясные для него вещи только что потеряли для него свою ясность. Придется поискать немного тени. Такой текст, как этот: «Я ищу свою мать, а нахожу тебя, о мой дом», — содержит в себе чувство сокровенного бережно хранимого тепла. В нем мы сталкиваемся с архетипом.

Есть ли у радио эта возможность — распространять архетипы? Разве не лучше подходит для этого книга? Все-таки, наверное, нет: книгу вы так или иначе открываете, закрываете, она не застает вас в одиночестве и не подталкивает к нему. А вот радио, напротив: уверенно предоставляет вас одиночеству. Конечно, это происходит не всегда. Это не значит, что такие радиопередачи надо слушать в бальном зале или на каком-нибудь приеме. Не станем также утверждать, что его следует слушать в хижине, это было бы уж слишком хорошо, но — в комнате, в одиночестве, когда у вас есть право и обязанность привести самого себя в состояние покоя, отдыха. У радио есть все, чтобы говорить с вами с глазу на глаз. Ему не нужно лица.

Слушатель располагается перед приемником. Он — в одиночестве, которое еще не совсем сложилось. И радио выстраивает его, на основе образа, который принадлежит не ему, а сразу всем, образа всечеловеческого, заключенного одновременно внутри каждой человеческой души. В нем нет ничего картинного, ничего развлекательного. Он идет вслед за звуками, звуками приятными.

Вот как можно было бы трактовать проблему бессонницы: «Ну, замолчите! Не рассказывайте ни про своего соседа, ни про свою жену, ни про своих начальников, ни про своих подчиненных. Возвратитесь к

самому себе, дайте пищу поэзии своих архетипов, обратитесь к своим корням. Сейчас вы уснете. Вы уже на пороге начинающейся мечты и вскоре будете захвачены глубинными грезами, грезами, которые не перерастут в кошмар, пока вы будете сохранять ту красоту архетипов, которая им пристала.

Видите, вот они, архетипы, в этом проекте радио бессознательного. По-моему, среди них обязательно должны быть облака, огонь, река, болота — болота, это очень важно, — а еще должен быть лес: что бы такое нам сказать, чтобы войти в этот лес, чтобы оказаться под его покровом и не бояться его, того леса, в котором мы обычно теряемся. Девственный лес может принять вас, или, по крайней мере, принять на одну ночь: в таком лесу не может быть волков».

Радио — это и в самом деле область, где грезы о необычайном господствуют наяву. «Но, — скажут некоторые, — кому все это нужно?» Очевидно, тем, кто в этом нуждается. «В какое время это передавать по радио? Мне кажется, в 8.30 вечера, потому что я ложусь спать в 9 часов». Можно передавать это и несколько позже, уже для полуночников, хотя полуночники еще так возбуждены, что не в состоянии воспринять философию покоя. В таком случае нужно каждый день менять время передач: скажем, в понедельник в 8.30, во вторник в 9 часов, а к концу недели в 10.30. И тогда у каждого будет возможность за неделю провести хотя бы одну славную ночь.

Если работающие на радио психорежиссеры — это действительно поэты, которые хотят нести людям добро, смягчать их сердца, давая радость любви и воспроизводя ее чувственную достоверность, они подарят своим слушателям прекрасные ночи.

Вечерами радио должно врачевать несчастные души, души, придавленные тяжестью жизни, говоря им: «Теперь тебе не придется проводить ночи на земле, ты вернешься в тот ночной мир, который избереешь для себя сам».

Мгновение поэтическое и мгновение метафизическое

I

Поэзия — мгновенная метафизика. В коротком стихотворении ей надлежит выразить все одновременно — свое видение вселенной и тайн человеческой души, свое видение сущности и вещей. Следуй она лишь за временем жизни — она будет мельче, чем жизнь; и только останавливая жизнь, только переживая сиюминутную диалектику радости и страдания, поэзия может превзойти жизнь. Следовательно, она по существу есть воплощение одновременности, когда даже самое разорванное, самое разобщенное бытие обретает цельность.

Если прочие метафизические опыты обставлены бесконечными предисловиями, то поэзии чужды преамбулы, принципы, методы и доказательства. Она отвергает сомнение. Единственная нужда ее — в молчании, в прелюдии тишины. Прежде всего она стремится к обезоруживанию слов, заставляя тем самым умолкнуть прозу и все то, что дает в душе читателя хотя бы малейший намек на какую-либо мысль или звук. Из этой звучащей пустоты и рождается поэтическое мгновение. Именно для того, чтобы создать мгновение сложное, соединив в нем бесчисленные одновременности, поэт разрушает простую непрерывность связного времени.

И получается, что во всяком настоящем стихотворении присутствует обездвиженное время, время, не подлежащее измерению, которое мы бы назвали *вертикальным*, дабы отличить его от времени обычного, текущего горизонтально, как река или ветер. Отсюда и парадокс, требующий четкого определения: время просодии — горизонтально, время поэзии — вертикально. Просодия определяет всего-навсего последовательность звучаний, организует ритм, управляет чувствами и страстями, часто, увы, невпопад. Присвоив результат поэтического мгновения, просодия берется благоустроить прозу, изреченную мысль, пережитую любовь, социальную ситуацию — жизнь, текущую, скользкую, линейную, непрерывную. Но просодические правила — всего лишь средства, причем средства старые. Цель — это *вертикальность*, глубина или высота; это остановленное мгновение, в котором одновременности, упорядочиваясь, убеждают, что поэтическое мгновение обладает метафизической перспективой.

Следовательно, поэтическое мгновение непременно сложно: оно волнует, оно доказывает, приглашает, утешает, оно удивительно и интимно. В сущности, — это гармоническое соотношение двух противоположностей. В исполненном страсти мгновении поэта всегда присутствует разумное начало; в разумном отрицании всегда есть доля страсти. Последовательные антитезы уже милы сердцу поэта, но для восхищения, для экстаза необходимо, чтобы антитезы ужались до амбивалентности. И тогда поэтическое мгновение возникает... Оно, по меньшей мере, есть осознание амбивалентности. Но оно и нечто большее, ибо речь идет об амбивалентности возбужденной, активной, динамической. Поэтическое мгновение делает бытие ценным или обесценивает его. В поэтическом мгновении бытие восходит и нисходит, не приемля времени мира, которое свело бы амбивалентность к антитезе, а одновременное к последовательному.

Эти отношения антитезы и амбивалентности можно легко выверить, воссоединившись с поэтом, который по всей видимости переживает обе составляющие всякой антитезы одновременно. Ведь отношение между этими составляющими не таково, что одна из них влечет за собой дру-

гую: обе они возникают вместе. Отныне в любом стихотворении, во всех тех точках, где человеческое сердце может инвертировать антитезы, мы вольны обнаружить подлинное поэтическое мгновение. Говоря проще, слаженная амбивалентность всегда проявится в своем временном виде: время мужское и мужественное, устремленное вперед и всесокрушающее, и время нежное и покорное, скорбящее и проливающее слезы, сменяются андрогинным, двуполым мгновением. Поэтическая тайна — это андрогиния.

II

Но связана ли со временем заключенная в мгновении множественность противоречащих друг другу событий? Связана ли со временем вертикальная перспектива, воздвигшаяся над поэтическим мгновением? Да, ибо аккумулярованные одновременности суть одновременности *упорядоченные*. Внутренне упорядочивая мгновение, они делают его объемным. Итак, время — это порядок, и ничто другое. А всякий порядок — время. Тогда и порядок амбивалентностей в мгновении является временем. И, отвергая время горизонтальное, то есть становление окружающего, становление жизни, становление мира, поэт открывает время вертикальное. Таким образом, существуют три последовательных порядка опытов, долженствующих развернуть цепь бытия в горизонтальном времени:

— научиться не соотносить собственное время со временем окружающих — разбить социальные рамки времени;

— научиться не соотносить свое собственное время со временем вещей — разбить феноменальные рамки времени;

— научиться — а это тяжелое испытание — не соотносить свое собственное время со временем жизни — не знать, бьется ли сердце, волнует ли радость — разбить витальные рамки времени.

Только так, оставляя периферию жизни, можно достичь автосинхронной референции внутри самого себя. Внезапно вся плоскостная горизонтальность стирается. Время уже не просто течет. Оно бьет ключом.

III

Некоторые поэты, например Малларме, чтобы остановить или, скорее, обрести поэтическое мгновение, грубо расправляются с горизонтальным временем, инвертируя синтаксис, останавливая или смещая последствия поэтического мгновения. Усложненные просодии перегораживают ручей булыжниками, чтобы буруны разбрызгивались летучими образами и в водовороте разбивались отражения. Читая Малларме, порой испытываешь ощущение времени рекуррентного, покончившего с истекшими

мгновениями. И мгновения, которые мы должны были бы прожить, мы проживаем с опозданием; чувство тем более странное, что оно не сопровождается ни малейшим сожалением, раскаянием или ностальгией. Это чувство просто-напросто создано *отработанным временем*, умеющим иногда порождать эхо до звука и отречение вместе с признанием.

Иные, более счастливые поэты совершенно естественно улавливают остановленное мгновение. Бодлер, подобно китайцам, видит час в глазу кошки, час бесчувственный, где страсть так полна, что ей даже противно осуществляться: «В глубине ее обожаемых глаз я всегда отчетливо вижу время, один и тот же, необъятный, торжественный, огромный, как пространство, не знающий делений на минуты и секунды, неподвижное время, не отмеченное ни на каких часах...»¹. У поэтов, которые с легкостью реализуют мгновение, стих не разворачивается, а завязывается, выплетается узелок за узелком. Их драма не осуществляется. Их зло — безмятежный цветок...

Достигнув к полуночи полного равновесия, не ожидая уже ничего от дыхания времени, поэт освобождается от бессмысленной жизни; он ощущает абстрактную амбивалентность бытия и небытия. Во тьме он лучше видит свой собственный свет. Уединение приносит ему одинокую мысль, не содержащую в себе отвлечения, мысль, воспаряющую и обретающую покой в полной экзальтации.

Вертикальное время воспаряет. Но иногда и гибнет. Для того, кто умеет читать «Ворона», полночь уже не пробьет горизонтально. Она остается в душе, кидаясь головой в бездну. Редки те ночи, когда я осмеливаюсь пойти до конца, до двенадцатого удара, до двенадцатой зарубки, до двенадцатого воспоминания... И тогда я возвращаюсь к плоскостному времени; я *собираю себя*, я возвращаюсь к живым, к жизни. Чтобы жить, надо постоянно изменять призракам...

На ось вертикального времени, ведущую вниз, нанизаны самые тягостные страдания, лишённые временной причинности, страдания невыносимые, бесцельно пронизывающие сердца и никогда не стихающие. А на оси вертикального времени, устремленной ввысь, закреплено утешение, лишённое надежды, странное изначальное утешение, утешение без покровителя. Короче, все, что отделяет нас от причины, от вознаграждения, все, что отрицает интимность и само желание, все, что обесценивает одновременно и прошлое и будущее, сосредоточено в поэтическом мгновении.

Если вам угодно будет изучить маленький фрагмент вертикального времени, взгляните хотя бы в поэтическое мгновение *светлой грусти* (regret souriant), в миг, когда часы едва дышат, когда одиночество уже

¹ Бодлер Ш. Стихотворения в прозе. XVI. Часы / Пер. Эллиса // Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1993.

само по себе сродни угрызениям! Амбивалентные полюса *светлой грусти* почти соприкасаются. Малейшее колебание взаимозаменяет их. *Светлая грусть*, таким образом, — это явный признак состояния двойственности чувствующего сердца. Хотя очевидно вместе с тем, что она имеет отношение к вертикальному времени, поскольку ни одна из ее сторон не предшествует другой. Чувство здесь обратимо или, точнее, обратимость бытия здесь *сентиментализирована*: светлое чувство грустит, а грусть готова к улыбке и утешению. Ни одно из выраженных времен не является причиной другого, и доказательство этому — трудность выражения их в последовательном, то есть в горизонтальном, времени. И все же то и другое имеют момент осуществления, что можно постичь лишь на уровне вертикали, только устремляясь вверх и ощущая, как грусть постепенно уходит и душа воспаряет, расставаясь со своими призраками. Именно тогда «зацветает зло». Восприимчивый метафизик отыщет и в *светлой грусти* формальную красоту зла. Именно следование формальной причинности поможет ему понять ценность дематериализации, в которой узнает себя поэтическое мгновение. Еще одно доказательство того, что формальная причинность протекает внутри мгновения, в направлении вертикального времени, а действующая причинность — в жизни, в вещах, горизонтально, группируя мгновения разной интенсивности.

Разумеется, в перспективе мгновения мы можем переживать и более долговременные амбивалентности: «Еще ребенком я ощутил в своем сердце два противоречивых чувства: ужас и восторг жизни»¹. Мгновения, в которые подобные чувства удастся испытать *разом*, и останавливают время, ибо испытать их одновременно можно только, если они вызваны завораживающим интересом к жизни. Они выносят бытие за пределы обычного времени. Такая амбивалентность не может быть описана в рамках последовательного времени, как банальный итог преходящих радостей и страданий. Столь сильные, столь фундаментальные противоположности освобождаются от непосредственной метафизики. Их выплеск можно пережить в одно мгновение, во взлетах и падениях, которые подчас исключают друг друга: отвращение к жизни может роковым образом застигнуть нас в момент наивысшей радости, как и радость — в несчастье. Смена настроений, которым мы подвержены в обычной жизни (в зависимости от смен фаз Луны), как и противоречивые душевные состояния, — всего лишь пародия на фундаментальную амбивалентность. Только углубленная психология мгновения может представить нам схемы, необходимые для постижения поэтической драмы.

¹ Baudelaire Ch. Mon cœur mis à nu.

И все же поразительно, что лучшим поэтом, тоньше других уловившим решающие моменты бытия, был поэт *соответствий*. Соответствие Бодлера не является, вопреки распространенному мнению, простой транспозицией, задающей код чувственных аналогий. В одном мгновении оно как бы суммирует все осязаемое бытие, когда осязаемые одновременности, объединяющие запах, цвет и звуки, приводят в действие самые удаленные и самые глубокие одновременности. Именно в таком двуединстве, как день и ночь, обнаруживает себя двойная вечность добра и зла. Понятие «необъятное» применительно к свету и тьме не должно вести нас к пространственному их восприятию. Свет и тьма упоминаются (Бодлером) благодаря их единству, а не протяженности и бесконечности. Тьма — не пространство. Она угроза вечности. Тьма и свет суть застывшие мгновения, темные и светлые, веселые и грустные одновременно. Никогда поэтическое мгновение не проявлялось так полно, как в этом стихотворении, где сочетаются необъятность дня и необъятность ночи. Никогда не была так физически ощутима амбивалентность чувств, манихейство принципов.

Размышляя и дальше в этом направлении, мы неожиданно приходим к заключению, что *любая нравственность мгновенна*. Категорический императив морали не связан со временем. Он не содержит ни одной чувственной причины, не ожидает никаких следствий. Он движется прямо, вертикально, во времени формы и личности. Поэт становится естественным проводником метафизика, стремящегося понять могущество мгновенных связей, буйство жертвенности, не поддаваясь на расчленение грубой философской дуалистичности субъекта и объекта, не позволяя остановить себя перед лицом двойственности долга и эгоизма. Поэт одушевляет более тонкую диалектику. Одновременно, в едином мгновении, он открывает общность формы и личности. Он доказывает, что форма есть личность, а личность — форма. Поэзия становится, следовательно, мгновением формальной причины, мгновением личностной мощи. Она уже не интересуется тем, что дробит и растворяет, — временем, рассеивающим эхо. Она ищет мгновение. Она нуждается только в мгновении. Она творит мгновение. Вне мгновения существует только проза и песня. И только в вертикальном времени остановленного мгновения поэзия обретает свою особую энергию. Существует чистая энергия чистой поэзии. И она развивается вертикально, во времени формы и личности.

Фрагмент из дневника человека

Наступит вечер. На пороге ночи
Я сяду, свесив ноги над волнами,
И стану наблюдать, как тьма крадется.
И сердце мне шепнет: теперь я знаю,
Я все-таки живое, я твое.

*Жюль Сюпервьель. Гравитация
(Перевод И.Осиновской)*

Первые страницы книги особенно трудны и важны для философа, ведь они ко многому его обязывают. Читатель хотел бы видеть их исполненными смысла, ясными, емкими, иначе он сочтет все это за «литературщину». Ему бы хотелось также, чтобы уже первые страницы книги были связаны с его собственными проблемами, а это предполагает определенное соответствие взглядов, которое и предстоит выявить философу. Ты еще не успел написать первую страницу, как вот уже нить затянуло в волоку¹. У тебя больше не будет времени, начать как-нибудь по-другому, исправить или начать заново. И все же, если философия — это исследование начал, то как ею заниматься, не начиная всякий раз терпеливо с начала? Начало для умственной жизни означает осознание своего права начать заново еще раз. Философия — это наука об истоках воли. Но тогда она перестает быть описательной дисциплиной, чтобы стать актом сокровенности.

А ведь как мы нуждаемся хоть в каких-нибудь действиях, совершаемых просто так, от нечего делать! И соответственно в праве на длительные вступления и предисловия. В них можно было бы просто выразить радость от размышления, действительно осознав, что размышление представляет собой некий акт, причем акт философский. В этом бы и заключалось собственно размышление. Это и составляло бы деятельность философствующего субъекта, игра с абстрактными словами. В них веришь. Но потом перестаешь верить, с радостью приняв для себя какие-нибудь другие абстракции. Жить абстракциями — какая подвижность нужна для этого! Все мысли — тяжеломерно-серьезные и изысканно-утонченные, страстные и холодные, сухо рациональные и парящие лишь в высотах воображаемого — выводили бы свои партии в этом хоре размышлений. Мы можем сомневаться — умом или сердцем, на основании расчета или по наивности, прибегая к помощи метода или к гиперболам, вполне искренне или из притворства. И мы могли бы набросать величественные сцены обмена светом между вселенной

¹ *Волока* — рабочий инструмент волочильного стана, через отверстие в котором (волочильный глазок) протягивают металл (например, при изготовлении проволоки). — *Прим. перев.*

и человеком, мы могли бы показать, как они бросают вызов друг другу, как человек бывает повержен во прах или изливает свое презрение. Тут был бы воспет философ, блуждающий по полям, философ заключенный в своей келье, предающийся ликованию или слезам. Время было бы юностью и смертью, ферматой¹. Оно умело бы застывать в подвешенном состоянии. Благодаря ему все бы возобновлялось, все приходило бы в изумление. Внезапно мы спросили бы себя: где я, кто я такой? В каком воображаемом пространстве я заточил себя, обложив собственными силками? И что за странный характер у философской мысли, которая самое известное и знакомое превращает в удивительное? Что у философа за странная дорога, на которой любая остановка оказывается перекрестком? Философская мысль — растянутое во времени сомнение, она остается неясной и тогда, когда располагает пышными догматическими доказательствами. И даже продвигаясь вперед, она замыкается сама на себя. Не успеешь ее понять, как она уже распадается на части. Не следует ли повторить и для философа определение, данное Барресом поэту: ну, разве философ не тот же «безумец, порождающий безумцев»²? На самом деле, если покопаться в себе, «я и есть кто-то другой». Удвоение мысли автоматически становится и раздвоением бытия. Сознание, что ты один, где-то в тени, на периферии сознания есть всегда ностальгическое стремление быть вдвоем.

Итак, вот, она передо мной — материя сомнения, материя двойственности, в брожении, отягощенная или облегченная в зависимости от того, прибывает ли она или улетучивается, растекается ли по поверхности или утекает куда-то. Предающаяся во мне размышлению — с радостью или ужасом, — вселенная начинает сама себе противоречить. Она предстает материей прочной, но обманчивой. На мне весь мир замыкается, приходит в смятение, доходит до представления о том, что он и есть одна лишь мысль.

Но едва достигнув единства, мир стал бы множиться. Разум же, диалектизируя всякое единство, сразу же станет вносить порядок в многообразие размышления. Он отведет для каждого из наших чувств и для вкуса, и для зрения — определенное время для размышления. Каждое из таких чувств могло бы иметь своего представителя, свой действующий персонаж, каждый с собственным обликом. В литературе описание внешности всегда имеет непосредственное отношение к психологии. Тут можно было бы выделить, по крайней мере, пять воспринимающих

¹ *Фермата* — остановка темпа музыкального произведения, как правило, в конце или между его разделами. — *Прим. перев.*

² Имеется в виду, по-видимому, высказывание Мориса Барреса (1862–1923) — французского писателя, духовного лидера националистического движения в литературе, пытавшегося сочетать в творчестве, с одной стороны, романтические, а с другой, — провинциальные, родовые, «кровные» идеалы. — *Прим. перев.*

вселенных, пять систем восприятия, сходящихся в одной точке. Все движущие силы вселенной, действующие в человеческой жизни, получили бы в распоряжение каждая свою собственную вселенную, славя философский империализм субъекта-одиночки. Вот если бы философ был волен предаваться размышлению всем своим существом — и мышцами, и волей! С каким бы удовольствием он избавился от напускных рассуждений логики, от которых его мысль становится бесплодной! А скорее, как бы он нашел подходящее место для всех этих надуманных рассуждений, уловок изощренного ума, ума дразнящего, лукавого, который усердствует в своей воле различать все и вся, и у которого есть, по крайней мере, благородная задача сглаживать жесткость слишком твердых убеждений!

Для всех видов размышления вселенная предстает как проницаемая, готовая принять в себя даже самую редкостную мысль. Достаточно поразмышлять какое-то время над самой фантастической мыслью, как увидишь в мире ее воплощение. Конечно, такой набросок может оказаться слишком хрупким. Достаточно выйти из одиночества, чтобы он рассыпался. Но в более упорядоченных грезах, одиночество предстает как целый мир, просторное вместилище для всего нашего прошлого. Все наши грезы, например, греза леса или греза ручья, греза сбора винограда или греза жатвы — сразу запечатлеваются вот на этой лозе и вот на этом снопе. Самый незначительный предмет для грезящего философа предстает как перспектива, которой подчиняется вся его личность, все его самые тайные и самые сокровенные мысли. Вот этот стаканчик еще тусклого молодого сухого вина приводит в порядок всю мою кипучую, пенящуюся жизнь. Люди думают, что я пью: а я — припоминаю... Каков бы ни был предмет, если мы отдаемся его созерцанию, он отделяет нас от мира и заставляет расти. Перед множеством объектов грезящий ощущает собственное одиночество. А перед одним-единственным — множественность.

Так, на тысячу ладов и в тысяче оттенков вселенная и грезящий о ней приводят в действие активное размышление. Уединенное размышление повергает нас в первозданное состояние мира. Иначе говоря, одиночество приводит нас в состояние первоначального размышления. Чтобы подвергнуть классификации все огромное разнообразие этих размышлений, связанных с чувствами, философу следовало бы уединяться в каждом из этих образов. Тогда ему очень скоро стало бы ясно, что любая из чувственных сторон предмета может служить поводом для создания вполне самостоятельной космологии. Однако он очень скоро придет к широким обобщениям и в своей вере в единство мира, существующей на словах, полагает, что измыслить можно только один мир. Таким образом многоликая и все время меняющаяся театральность космологических грез ускользает от философа, придерживающегося

определенной школы. Когда душа затворяется в одиночестве, всякое впечатление для нее — космическая случайность. Естественно, что в силу этого вступая в многообразное переплетение друг с другом, миры образуют вселенную со сложной организацией. Но мир был насыщен энергией еще до того, как стать сложным. Он динамичен внутри нас. И эта энергия, эта внутренняя необходимость выброса целой вселенной стала бы нам понятнее, если бы мы следовали динамическим образам, образам, динамизирующим наше существо. Таким образом, мы полагаем, что прежде какого бы то ни было великого метафизического синтеза, метафизической симфонии должны были бы появиться простейшие исследования, в которых восторги «я» и чудеса мира раскрылись бы из тесного взаимодействия. Тогда и сама философия была бы удивительным образом сведена к своим детским рисункам.

Итак, исходное размышление выпадает на долю философа именно в силу его одиночества. Именно благодаря одиночеству размышление эффективно использует удивление. Исходное размышление это одновременно и всеобщая восприимчивость, и продуктивность, приобретающая космические масштабы. Так, например, утреннее размышление мгновенно пробуждает какой-нибудь новый мир. Для иллюстрации наивной динамики такой утренней грезы вспомним историю, которую любил рассказывать Оскар Уайльд: один святой каждое утро вставал задолго до восхода солнца и молился, прося Господа, чтобы тот и в этот день позволил солнцу взойти. Потом, когда вставала заря, он снова молился Богу и благодарил его за то, что тот снизошел к его мольбам. Но вот однажды, застигнутый крепким сном, святой проспал свою ночную молитву. Когда он проснулся, солнце было уже высоко над горизонтом. И тут, после минутного замешательства, святой принялся молиться, воздавая хвалу Господу за то, что тот, несмотря на преступное небрежение раба своего, все же позволил солнцу взойти.

II

В качестве примера грезящего размышления, созидающего мир, углубляя при этом чувство одиночества грезовидца, попытаемся понять, как сочетаются в ночи сомнения души с чарами вселенной. Посмотрим, как ночное одиночество формирует мир ночи, как внутри нас оживает некое черное существо и как ночь в нас осознает себя. Тем самым мы получим первоначальный набросок гомографии¹ человеческого одиночества и пустынного космоса.

Так что вечером я пойду размышлять на свою террасу, выйду посмотреть на работу ночи, я весь отдамся ее обволакивающим формам, ее покровам, отдамся во власть этой неверной материи, заполняющей

¹ *Гомография* (мат.) — здесь: совпадение, соответствие. — *Прим. перев.*

все углы. Я попытаюсь расслышать, как друг за другом проходят часы этой осени: они еще могут взрастить созревающие плоды, но уже малопомалу теряют силы и уже не способны удержать опадающую листву. Эти часы — сразу жизнь и смерть.

Лист, падающий в ночи, — не воспоминание ли это, которому хочется успокоения в забвении? Воля к забвению — вот самая пронзительная особенность такого воспоминания. Светлая грусть, опавшая, как листва, — а может она говорит нам, что сердце смирилось с утратой? В ветвях липы, ласкающих стены террасы и что-то бормочущих, я забываю свои человеческие дела и дневные заботы; я чувствую, как во мне складывается неясное размышление, открывающее путь забвению и погружающее все предметы в туман, размышление которое ночью теряет контроль за собственными порождениями. Рад ли я видеть, как мир упрощается? Рад ли отдалиться от своих образов, и пока их видение гаснет, стать еще более одиноким? Рад ли я остаться один среди осени своей жизни?.. Одиночество в мире — уже старость.

Так в любом возрасте среди мирной, спокойной жизни то и дело проглядывает призрак прошлого, от которого даже молодой человек превращается в старика. Тут и начинается беседа, которую спокойствие с одиночеством ведут тайно, приглушенными голосами. Столько спокойствия в этой ночи, что это — прочувствованная радость бытия или его обдуманная надежность? А эта ночь, она как воздух — взлетает или дышит? Дышит все: во мне и вне меня. А ритм, и меня захвативший, несет вселенной мир. Сегодня луна светит светом из прошлого. А свет ночи, ночи покоя, объемен и густ, и такая же тень. Ночь защищает кусты и деревья от одиночества. И на уснувший город ложатся единство и равновесие. Нежный свет и ночь, смешавшись, примирившись друг с другом, вместе сторожат грезящий сад.

А потому этим вечером я поверю в ночной отдых предметов. Я готов отдать свое счастье и спокойствие, готов отдать самого себя этой простой и спокойной вселенной. Но пока я предаюсь этим сладким грезам, дуновения ветра пробуждают уснувшую было боль. Моя душа, как философский камень, жаждет изменить мир. Можно ли сомневаться при этой боли, как Декартово сердце, вкладывая в утраченную скорбь всеобщий смысл? О сердце, защити свой покой! О ночь, защити свою правду!

Но в чем уже заключается это только что закравшееся сомнение? Откуда исходит он, этот голос, неспешно шепчущий в ночи: «Во всем этом мире ты просто чужой, посторонний»!

Как! Просто слиться с охватывающей тебя ночью, постепенно сравнивать сумерки своего существа с сумерками ночи, научиться не видеть, не знать, забыть получше прежние горести, давно прошедшие горести мира, забывающего свои формы и краски, — не слишком ли это возвы-

шенная программа? Видеть лишь то, что темно, говорить лишь о тишине, быть ночью в ночи, приучать себя больше не думать перед лицом не думающего мира — вот космическая медитация успокоительной ночи, ночи умиротворяющей. Эта медитация должна была бы легко соединить предел нашего бытия с пределом вселенной. И тут мне кажется под самим пределом сомнения, сомнения невысказанного, неосознанного, материального, пронизывающего — кроется то, что приводит в смятение покоящуюся материю. Чернота ночи уже не совсем черна. Одиночество начинает шевелиться во мне, ведь ночь отказывает мне в своем очевидном одиночестве, в своем присутствии. Гомография человеческого одиночества и ночного космоса теряет свое совершенство. Прежняя печаль вновь охватывает тебя, ты вновь осознаешь свое одиночество, одиночество, которое метит несмываемым знаком существо, умеющее меняться. Ты хотел бы грезить, и ты вспоминаешь. Ты один. Был один. И будешь один. Одиночество — твое длящееся существование. Твое одиночество — это сама твоя смерть, которая длится всю твою жизнь, под покровом жизни.

Так будь же философом, будь стойком, и снова начни размышлять, говоря, как твой учитель, как я, по-шопенгауэровски: «Ночь — это мое одиночество, моя воля к одиночеству». Ведь она тоже — воля и представление — моя ночная воля. Неся в мир свои тревоги человек, по крайней мере, испытает от этого целительную радость. Будь же активен в этом акте самоотрицания. Бытие мира — это и твое бытие — знай: чем они интенсивнее, тем короче. Пойми, что жизнь может сократить бытие, увеличив его интенсивность. Ночь действенная, ночь, набрасываемая на мир, — это отчасти от моего бытия, темного и глубокого, ляжет тьма на деревья. Два черных бытия в черном мире — это дышит само ничто.

Однако бунт этот непродолжителен. Живое существо в волнениях одиночества, счастливого и несчастного, убеждается, что все его «проекции» возвращаются к нему. Все переживания счастья, бодрости, возвращаясь, приводят нас в замешательство. Ведь вот это дерево, эта трепещущая липа со множеством веток, со множеством листьев, еще живых — и ни одного для тебя! Чтобы хоть один-единственный из листьев был твоим, нужно, чтобы кто-нибудь, какое-нибудь человеческое существо сорвало его и передало тебе. Всякий дар идет от «ты». Целый мир без единого «ты» не может дать ничего. На тебя нисходит веяние вечера. Ты один, один в этой черной ночи. «Один в этой черной ночи» — фраза из романа для детей — жалкая и насквозь искусственная, но такая достоверная!

Романтическая душа — не взорвется ли она? Когда угасают образы, становится отчетливо слышим мир шепотов! И в этой ночи мы слышен мир шепотов! В этой ночи мы слышим и голоса плоти. Ну как не услышать в соседнем саду трепета крыльев, звуков любви ночных птиц? Может ли ухо отвергнуть, смахнув, как глаз одним движением век, этот единый

мир, полный шепотов любви, охвативший в звуке яростно-волнующую кошачью жалобу и нежное, округло-любовное воркование голубя?

Однако одного крика слишком полного жизни достаточно, чтобы развеять грезы. Страх приходит внезапно, и в памяти, не знаю почему, оживают стихи Сьюпервьяля:

Погост из облаков, небесный прах...

(Перевод И.Осиновской)

Всей душой я стремлюсь перевести их в звучащий образ моей ночи. Он воздушен и подвижен, этот черный погост. В черном воздухе, заполняя безлюдный небосвод.

Гуляет ветер по небесной тверди,
И чудится мне топот чьих-то ног —
То пленников своих меняют жизнь со смертью
На перепутье тысячи дорог.

(Перевод И.Осиновской)

Но какое нам дело до сквозняков затянувшейся осени? Какое нам дело до тысяч посланий пира природы, ее прекрасных, тяжелых плодов, ее запоздалых цветов. Для меня эта ночь пуста и нема. Я утратил родину счастья. Я теперь только и есть, что одиночество, которое нужно лечить.

IV

Нечего говорить о бесчувственной, равнодушной природе, ведь это у нас нет чувств, чтобы их излить. Свидетельство твоего одиночества приходит в тот час, когда ты общаешься с покоем вещей в ночи покоя. Оно настигает тебя в тот скоротечный, жестокий, чистый как бессмыслица — как стрела — миг, когда колебания одиночества, счастливого и несчастного, сходятся в одной точке, и бессмысленность человеческой боли сжимается для тебя в парадокс: счастливое одиночество и есть несчастное. Даже самое спокойное сердце перед лицом равнодушной ночи копает себе пропасть. Без всякой причины в моем утихшем сердце слово одиночества, сказанное ни о чем, единое слово, совершило переворот. Такие слова редки, но как же они свойственны человеку! Слова, двойная чуткость которых так очевидна, а «значение» — так зыбко!

Но если это парадоксальное утверждение, разочаровывающее человека, произнести с обратным, оптимистическим смыслом: несчастное одиночество и есть счастливое, — это утверждение начинает жить иной жизнью. Несчастье обретает смысл, выполняет какую-то задачу, наделяется благородством.

Как только это посредничество вместит в себя сразу и идеальность, и образ, как только оно изменит регистр, переходя от горького убеждения к ободряющему, противоречия дадут совсем другой гуманистический синтез.

Эта хрупкость, эти превращения значений одиночества — разве они не доказывают, что одиночество — это универсальный способ раскрытия метафизического смысла всякой человеческой чувствительности? Во всех чувствах, во всех страстях, во всех желаниях от одного-единственного слова зависят бесконечные колебания. Сомнение, так единодушно исследованное философами, остается в наше время гораздо более внешним для человека нашего времени, чем состояние одиночества, оставленности, растерянности. Если философствовать — это, как нам представляется, поддерживать себя не просто в состоянии размышления, а и в состоянии всякий раз первоначального размышления, то при любых психологических условиях нужно каждый раз снова входить в состояние изначального одиночества. Вплетать во все свои переживания радость или страх одиночества — значит подчинить это чувство биению пульса ритмического анализа. Из преобразования отчаяния в воодушевление, из внезапных падений с высоты счастья в одиноком человеческом существе родится жизненный тонус, то слабеющий, то восстающий вновь, то раздражающий, то дающий радость. Эти ритмы, часто скрытые под покровом общественной жизни, потрясают наше сокровенное бытие, обновляют его. Метафизик должен был бы выявить в этом глубинные резонансы. Но наши познания в сфере метафизики ритмов малы и поверхностны. Мы смешиваем живые ритмы с колебаниями настроения. Ритмический анализ¹, задача которого состоит в том, чтобы избавить нас от случайных волнений, выводит нас прямо к альтернативам жизни по-настоящему динамичной. С помощью ритмического анализа, благодаря установленным глубинным ритмам амбивалентности, которые психоанализ считает непоследовательностями, могут быть интегрированы, преодолены. Тут и появляются некие агенты двусмысленности, двойные значения, так сказать, ценности, противостоящие друг другу, которые сообщают нашему бытию динамику в двух направлениях — горя и радости, — доводя их до крайности. Одиночество необходимо, чтобы избавить нас от случайных ритмов. Ставя нас лицом к лицу с самим собой, одиночество подводит нас к разговору с собой, и, следовательно, к переживанию колеблющейся медитации, которая на все вокруг отбрасывает собственные противоречия и без конца пытается достигнуть сокровенного диалектического синтеза. Именно тогда, когда философ один, он более всего и противоречит самому себе.

¹ В одной из глав нашей работы «Диалектика длительности» мы изложим принципы ритмического анализа Пинейру душ Сантуша.

Так что же, это и есть твое послание жизни, фантазер ты несчастный? Не в том ли призвание философа, чтобы в своих внутренних, сокровенных противоречиях отыскивать ясность? Разве ты не приговорен к тому, чтобы определять свое бытие через эти сомнения, колебания, нерешительность? Разве тебе не приходится искать себе провожатого и утешителя среди теней ночи?

Я отвечу на это страницей из Рильке.

Драму «Теперь и в час нашей смерти» Рильке сопровождает словами:

«А ты, ты поднимаешь глаза и говоришь мне: «Сын народа, о друг мой! Ты не сдержал слово... В первой тетради «Трав дикого цикория» ты обещал мне свет и утешение, а рисуешь лишь ночь и страдания». И я отвечаю тебе: «Сын народа, о друг мой! Послушай совсем короткий рассказ. Две одинокие души встречаются в мире. Одна из них жалуется другой и молит ее об утешении. Другая нежно склоняется над ней и шепчет: “Это и для меня — ночь”».

Разве это не утешение?

Перевод выполнен по изданию: *Bachelard G. Le Droit de rêver*. Paris, 1970.

Визгин В.П.

Между понятием и образом

Есть утешение большое —
Явленьем всяким пламенеть,
Все равнодушное, чужое
В себя принять, в себе воспеть.

Иван Коневской

Между понятием и образом, подобно пламени горящей свечи, колеблется сам образ французского мыслителя Гастона Башляра (1884–1962). Действительно, его творческий путь начался с эпистемологического исследования проблемы теплопередачи¹, а закончился исследованием поэтического воображения, инициируемого в грезящей душе пламенем горящей свечи². Классический образец научно-понятийного постижения процессов горения дали лекции Майкла Фарадея, упоминаемые Башляром³. Они демонстрируют ориентацию научного менталитета на воспроизводимый опыт, на абстрактные понятия, фиксирующие его течение. Ментальность поэта, напротив, определяется уникально ситуативной спонтанной активностью языка, слова. Характерно, что сам Фарадей даже не записывал своих лекций, — настолько для ученого важно понятие и число, а не само слово. Научный дискурс функционирует как стабильно *терминированный* язык. Мир человеческой субъективности, воображения, особенности личного восприятия — все это остается за пределами научного дискурса. Но образная подпочва есть и у точного естествознания.

Однако не только наука с ее понятиями имеет дело с явлением горения, но и грезящее воображение. Спонтанный образ — атехничен: в отличие от научного понятия его нельзя практически использовать в технике, в мире нужды. Мир образов — это избыточный мир по отношению к миру пользы, практики и техники. Пламя свечи, пробуждающее свободные валентности человеческой души, уносит ее из мира пользы, труда и научного познания в мир творческого воображения, без которого, однако, немислимо творчество и в самой науке и технике.

¹ *Bachelard G. Étude sur l'évolution d'un problème de physique: La propagation thermique dans les solides. Paris, 1927.* Эта работа рассмотрена нами в книге: *Визгин В.П. Эпистемология Гастона Башляра и история науки. М., 1996. С. 180–185.*

² *Bachelard G. La flamme d'une chandelle. Paris, 1962.* Русский перевод Г.В.Волковой: *Башляр Г. Пламя свечи // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М., 2004. С. 213–278.*

³ *Фарадей М. История свечи. М., 1980.* Башляр упоминает эти лекции в книге «Пламя свечи» (См.: *Башляр Г. Избранное. С. 252).*

Что же именно соединяет поэта с его образами и ученого с его понятиями? Их соединяет *красота*. Фарадей говорит об «изыщном опыте»¹. Ученый может находить красоту и в лаконичной формуле, сжато описывающей огромный массив опытных данных. Красота образов или понятий одинаково изумляет, восхищает человека, ее открывающего. Она стимулирует его дух, воодушевляет на новые поиски.

Кто же может соединить поэта и ученого? Философ. Опыт Башляра говорит нам именно об этом. Такое соединение проходит, однако, через схватку понятия и образа. Их связь амбивалентна: в ней наличествует не только взаимное притяжение и скрытая гармония, но и явное расхождение вплоть до полной несовместимости одного с другим. В большой философии философы всегда, подобно Платону, искали и находили нелегкие для выявления тайные связи образа и понятия. У самого Платона его мыслеобразы необычайно глубоки (например, таков его образ пещеры).

Башляр самым категорическим образом утверждал несовместимость научного понятия и поэтического образа. Вот его высказывания: «Оси науки и поэзии противоположны»², «научная установка состоит именно в том, чтобы лучше сопротивляться наваждению символа»³, «научное понятие функционирует тем лучше, чем полнее оно освобождается от всего образного фона»⁴. Список подобных высказываний можно продолжить. Однако не будет ли более точным сказать, что отношение Башляра к взаимосвязи поэзии и науки колеблется, как пламя свечи, от вердикта «им не сойтись» до признания их реального схождения в культуре? Действительно, парадокс связи несвязуемого всю жизнь мучил Башляра. И свой курс по философии *науки* в Сорбонне в 1954–1955 гг. он закончил циклом лекций о способности мечтать, или *грезить* (*faculté de rêver*). Именно воображение, как интерпретирует позицию французского философа его биограф, позволяет нам открывать новые миры не только в поэзии и искусстве, но и в науке⁵.

Дни и ночи философа: зигзаги биографии

Уже сам факт такой двуполюсности позволяет предположить, что французский мыслитель видел человека принципиально двойственным по природе — человеком «*дня*» или (научного) разума и человеком «*ночи*» или (ненаучного) воображения. В своих эпистемологических работах Башляр редко говорит о воображении, а если и говорит, то, как правило, как о препятствии научному духу. В этих работах он, напротив, подчер-

¹ Фарадей М. История свечи. С. 28.

² Bachelard G. La poétique de la rêverie. Paris, 1960. P. 46.

³ Bachelard G. Le matérialisme rationnel. Paris, 1953. P. 49.

⁴ Bachelard G. L'activité rationaliste de la physique contemporaine. P., 1951. P. 14.

⁵ Margolin J. Bachelard. Paris, 1974. P. 19.

кивает чистоту рациональности современной науки: «Спин мыслим, но ни в коем случае не воображаем»¹.

Удивительны и мировоззренческие «качели» в этих «половинках» его творческого наследия. Так, в эпистемологических работах, упоминая порой воображение, Башляр склоняется чуть ли не к вульгарному физиологическому материализму («не следует забывать, что процесс воображения непосредственно связан с сетчаткой, а не с чем-то мистическим и всемогущим»)², в то время как в исследованиях образов в литературе он, напротив, склонен к романтическому наделению воображения мироздающей силой. «Образ в нас, — говорит Башляр, — не дополнение, а субъект воображения (*le sujet du verbe imaginer*)»³. Как считает исследователь его творчества Доминик Лекур, Башляр присоединяется в этой оценке воображения «к тем поэтам и философам, которые видят в Воображении не психологическую способность, а сам источник Бытия и Мысли»⁴.

К такому же выводу приходит и Жан Ипполит: «Метафизика воображения, — пишет он, — которая является признанной целью Гастона Башляра, совсем другого порядка, чем экзистенциальный психоанализ Ж.-П. Сартра или психоанализ Фрейда. Она гораздо ближе к «трансцендентальной фантастике» Новалиса, к воображению немецких романтиков». Не пытаясь сейчас как-то объяснить эту двуполюсность творчества французского философа, зафиксируем его интенцию максимально развести разум и воображение, понятие и образ. Рациональная активность и поэтическая греза, как день и ночь, контрастно чередуются в его творчестве. Герменевтам-башляроведам мыслитель с площади Мобер задал трудную задачу. Один из них, например Ж.-К. Марголен, считает, что Башляр «в силе воображения открыл общий источник как научного открытия, так и художественного творчества»⁵. На сходной позиции стоит и Мери Мак Аллестер, полагающая, что для поэзии и для науки у Башляра находится общий знаменатель — человеческая креативность, несущая с собой общий для творческой установки мир ценностей⁶. Но большинство исследователей творчества мыслителя доверяют ему самому, подчеркивавшему, что между научным разумом и вненаучным воображением существует непреодолимый разрыв. «Мои исследования по эпистемологии, — говорит Башляр, — не имеют ничего общего с про-

¹ Башляр Г. Новый рационализм. М., 1987. С. 121.

² Там же.

³ Bachelard G. La formation de l'esprit scientifique: Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective. Paris, 1938. P. 22.

⁴ Lecourt D. Bachelard ou le jour et la nuit: un essai du matérialisme dialectique. Paris, 1974. P. 142.

⁵ Margolin J. Bachelard. P. 9.

⁶ McAllester E. M. Unité de pensée chez Bachelard: valeurs et langage // Bachelard. Colloque de Cerisy. Paris, 1974. P. 98.

блемой воображения. И я не устаю вызываяще отвечать на обращенный ко мне вопрос: «А как обстоит дело с математическим воображением?», подчеркивая, что если и имеется математическое воображение, то его надо называть совсем иначе, чем воображение»¹. В «Философии “не”» (так мы предпочитаем переводить название переведенной на русский язык книги Башляра «*Philosophie du non*») он, тем не менее, признает, что в науке есть мечта (и воображение), но она, во-первых, радикально отлична от обычной, и, во-вторых, есть просто-напросто стремление к математизации естествознания: «Мистическая мечта в ее современном научном проявлении имеет, на наш взгляд, отношение прежде всего к математике. Она состоит в стремлении к большей математизации, к образованию более сложных математических функций»³.

Эпистемолог, историк науки, исследователь поэтического воображения — да, таковым, несомненно, предстает Башляр. Но нелегко признать его философом в привычном, школьно-профессорском смысле. Приведем свидетельство Рене Пуарье, его ученика и друга, сравнивающего известных французских философов тех лет со своим учителем: «Бергсон, Тейяр де Шарден, Эдуар Лё Руа и многие другие открыто ставят проблему бытия, проблему духа в его отношении к телу, рассматривается ли при этом дух как сознание или как активность или как моральная личность. У этих философов вопросы о душе и теле, об эволюции и конечной цели, о «Я» и его динамизме стоят на первом плане, в то время как Башляр выносит их за скобки... Эта установка у него расширяется и переходит в отказ от всех метафизических или этических проблем, от всех онтологических или аксиологических трансценденций (*au-delà*).

Таким образом, у него нет проблемы Бога, нет проблемы мира, «Я», субъекта и ментальных интенций. Но что тогда остается на эпистемологическом уровне? Прежде всего интеллектуальная антропология, описание и педагогика научного разума»⁴. Сказано, может быть, чрезмерно жестко, но ситуация взвешена в целом правильно. У Башляра, действительно, нет ни эксплицитной онтологии, ни явно выраженной метафизики... Правда, некоторые исследователи, как, например, Клеманс Рамну, пытаются реконструировать его онтологию, но делают это по косвенным намекам, по отдельным употреблением слова «бытие» в некоторых его текстах, кстати, не эпистемологических, а посвященных анализу воображения. Как пишет эта исследовательница античной мысли, у Башляра в его работах по поэтике «все формулировки, считающиеся верными или уместными в

¹ Цит. по: *Lecourt D.* Bachelard ou le jour et la nuit. P. 142.

² *Bachelard G.* Philosophie du non: Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique. Paris, 1940. Перевод в кн.: *Башляр Г.* Новый рационализм. М., 1987. С. 160–283.

³ *Башляр Г.* Новый рационализм. С. 189.

⁴ *Poirier R.* Autour de Bachelard épistémologue // Bachelard. Colloque de Cerisy. P. 20–22.

эпистемологии, необходимо опрокинуть, заменив их на противоположные. И таким образом, вполне естественно, что снова обретают смысл «субстанции», «бытие», но при условии, что они вступают в стихию воображения»¹. И на наш взгляд, это — правильная позиция для реконструкции его мысли, которую он сам, переключаясь с Павлом Флоренским и Габриэлем Марселем, называл «*конкретной метафизикой*». Распыленному в современных научных абстракциях космосу стихий в башляровских исследованиях воображения возвращается его первородная сила и ценностный вес.

Башляр относился к Разуму и Науке как к предметам самого вдохновенного, почти религиозного культа. Практика современной науки вызывала у него прилив энтузиазма, лиризма, восторга священнослужителя. У этого мыслителя, забывшего, казалось бы, все метафизические, религиозные, онтологические, космологические и этические проблемы, была самая настоящая вера в Науку и Разум. «В нем чувствовался апостол, отец Церкви, апологет, проповедник. Он заставляет меня вспомнить св. Бернара с его проповедями по поводу библейской “Песни песней”, но его, Башляра, “Песнью” была Наука, и этой наукой он восхищался, и когда ее критиковали, его главной темой становилась ее защита, и тогда он ее защищал, говоря, что ее не понимают»².

Башляр как личность был воспитан в ценностях республиканизма, демократии, в ценностях новой Франции. Его интерес к науке и поэзии не шел далеко вглубь истории. В противоположность многим своим современникам-философам, окончившим Высшую Нормальную Школу и получившим классическое философское образование, он был выходцем из провинции, и хотя, сдавая агрегационный экзамен, показал знания латыни и греческого, ни Вергилий, ни трагики, ни греческие философы никогда не были предметом его размышлений. Его эпоха начинается с Революции, с XIX века, науку и поэзию которого он знал превосходно, как и науку и поэзию XX столетия. Революция сделала культом Разум — и Башляр со всей страстностью натуры исповедовал этот культ, считая, что высшим началом для человека является не воля к власти, а воля к разуму: «Убеждать людей правотой вещей (*avoir raison des hommes par les choses*) — вот в чем высший успех или триумф, он не в воле к власти, а в воле к разуму (*Wille zur Vernunft*)»³.

Итак, рационалист (вплоть до «сюррационализма»), прогрессист, модернист... И даже материалист! Пусть его материализм — это материализм рациональный, конструктивный, технический, «трансцендентальный»⁴.

¹ *Ramnoux C.* Monde et solitude ou de l'ontologie de Bachelard // Bachelard. Colloque de Cerisy. P. 405–406.

² *Poirier R.* Autour de Bachelard épistémologue. P. 14.

³ *Bachelard G.* La formation de l'esprit scientifique. P. 247.

⁴ *Baumann L.* Gaston Bachelards materialistischer Transzendentalismus. Frankfurt am/M. 1987.

Да, такой материализм, как справедливо отмечает Пуарье, отличается и от материализма Дидро, и от материализма Геккеля и, наконец, от диалектического материализма, что отмечали, и не без сожаления, некоторые марксисты. В нем нет привычной для них идеологической верности раз принятой догме. Его душа восхищается не принципом «объективной реальности, данной нам в ощущении», а динамическим феноменом науки, перешагивающей через саму себя, созидающей новый мир, опережающей реальность, конструирующей новую действительность...

Итак, все равно материалист, хотя и в высшей степени рационалистический и активистский. Более того, в его творчестве мы не находим и проблемы Бога, религиозной веры. Значит, возможно, и скорее всего, еще и атеист... Да, Башляр сполна принадлежит той части французской культуры, которую обозначают как республиканскую. Для этой культуры характерны три ценностных «кита»: наука, школа, общество. Башляр оставался верным этой «трилогии» светских и республиканских ценностей всю свою долгую жизнь провинциала-автодидакта на профессорской кафедре в Сорбонне. Ценности научной культуры, ценности просвещения, обучения (Школы) и, наконец, ценности гражданские и общественные — вот «арматура» этой личности, ее основы. Как культура соседней с Францией Испании делится на культуру Испании «черной» (*España negra*) и Испании «красной» (*España roja*), подобным же образом и культура Франции в первом приближении биполярна. И Башляр в ней явно занимает левый — республиканский, светский, рационалистический и материалистический — полюс, которому противостоит Франция монархическая, традиционалистская, католическая, спиритуалистическая. С одной стороны, Франция Жозефа де Местра, с другой — Огюста Конта. И, несмотря на свою критику Конта (впрочем, к нему он относился всегда с большим уважением), Башляр во многом был его последователем. Да, он не был позитивистом и немало сделал для его преодоления в философии и истории науки. Но в своем рационализме, культе разума — открытого, активного, всемогущего — он оставался рядом с Контом, вместе с ним присоединяясь к традиции ученых и философов Франции, которым были близки ценности Школы и Науки (Л.Брюнsvик, А.Рей и др.). Философия науки Башляра — докризисная. Я хочу сказать, что она создавалась в атмосфере увлечения наукой, ее захватывающими дух успехами. Проблемы кризиса науки и всей техногенной цивилизации у Башляра мы не найдем. Нет и других актуальных сегодня тем, связанных с наукой и осмыслением ее образа в обществе. Считать его предвестником методологического анархизма в духе П.Фейерабенда, на наш взгляд, натяжка¹. Однако основной пафос Башляра — пафос поисков новой рациональности, стоящей на уровне

¹ Башляр Г. Новый рационализм. С. 9.

задач сегодняшнего дня, — нам близок. Нас не может не привлекать его верность ценностям рационализма и науки. Да, многие из нас сегодня совсем иначе смотрят на традиционные ценности. Да, и на самом деле чисто модернистская антитрадиционалистская установка исчерпала себя. Исчерпало себя и футуристическое богоборчество, а также безоглядная и слепая вера в прогресс. Мы понимаем сегодня, что основная трудность современного человека это — не столько покорение нового неизвестного в рациональных формах науки и техники, сколько реассимиляция прошлой культуры, исторических традиций, то есть известного старого. Башляр же, действительно, устремлен к рациональному покорению «нового неизвестного»¹. Увлекаемый слишком быстро сменяющимися друг друга научно-техническими новациями, неконтролируемой и односторонней глобализацией жизни, человек рискует утратить опору в традиции, в ее творческой актуализации. Это как раз тот самый разрыв, который для Башляра-эпистемолога был синонимом прогресса, а для нас сегодня он становится чуть ли не свидетельством регресса и кризиса современного человека.

Однако метафизическую неполноту философии науки, если она принимается за философию в целом, Башляр компенсирует своей философией поэзии и воображения. В ней он показывает нам человека, который не порывает со своими истоками, а, напротив, возвращается к ним, реактивируя их. Поэтому интегральная антропология Башляра, как и все его творчество, двуполусна и не сводится к ее интеллектуалистско-познавательному измерению. Философия Башляра как целое предстает таким образом не только как философия динамической эпистемологической «детали», но и как философия свободно ветвящегося самоценного поэтического образа, связанного с познавательной функцией своими корнями.

Башляр — рационалист. Но он устремлен к обновлению рационализма, к тому, чтобы сделать его предельно открытым, гибким, динамическим и диалектическим. Для этого разум, по Башляру, должен пойти на выучку к современной науке, прийти на ее передний край, в лабораторию и к теоретику. Новый рационализм, как он считал, эффективно работает в современной науке, но философы ничего или почти ничего об этом не знают. И поэтому он призывал философов учиться у ученых. Как рационалист Башляр не столько сциентист, сколько сциентоцентрист. Наука для него — подлинное средоточие всего движения цивилизации.

Как философ науки Башляр — модернист. Модернист в том смысле, в каком он — антитрадиционалист, устремленный в буду-

¹ *Bachelard G. La vocation scientifique et l'âme humaine // L'homme devant la science. Neuchâtel. 1953. P. 28. Русский перевод в кн.: Башляр Г. Новый рационализм. С. 328–346.*

щее, в его конструирование научным разумом. Он, можно сказать, научно-рационалистический футурист. Ему лично всегда был близок сюрреализм. Новая поэзия привлекала его внимание, как и новая наука. Обновленческий пульс современной цивилизации — пульс, действительно учащенный и учащающийся, и поэтому неудивительно, что сегодня он многими воспринимается как болезненный. Но для Башляра этот ускоряющийся ритм — норма. Норма для того идеала «открытого рационализма», который он проповедовал с такой страстью. Уловить этот ритм, отобразить его в понятиях — вот задача философа науки, по Башляру.

Башляр — гуманист. Пусть он и не увлечен чтением античных авторов, как гуманисты итальянского Ренессанса. Он из тех гуманистов, для которых прежде всего Наука воплощает ценности европейского гуманизма. Его кажущийся шаржированным педагогизм («не школа для общества, а общество для Школы»)¹ свидетельствует об этом. Ведь сам феномен республиканско-светской ментальности во Франции во многом держался именно за счет культа школы — новой, демократической, с обязательным преподаванием естественных наук и философии. Башляр — подвижник этой новой секуляризованной школы, аскет от науки, апостол научной культуры, потрясающий книжник и прилежный читатель научной и поэтической литературы. Не получив в молодости стандартного философского образования в университете (в отличие от своих коллег-философов), он зато прошел трудную и трудовую практику жизни, сохраняя привычки и облик жизнерадостного провинциала из Шампани.

Вот кратко его жизненный путь: родился в городке Бар-сюр-Об 27 июня 1884 г. Его дедушка был сапожником, а родители владели табачным киоском в его родном городе, где торговали еще и газетами. Скромное провинциальное происхождение на всю жизнь сблизило его с природой и с миром труда и ремесел. Позднее, живя в Париже, он сохранил в своей речи характерный акцент уроженца Шампани. Окончил местный колледж, с 1902 г. — репетитор в колледже Сезанн, а с 1903 по 1905 г. — сверхштатный служащий Почты в г. Ремиремонне. С 1905—1907 г. — конный телеграфист на военной службе, с 1907 по 1913 г. — почтовый служащий в Париже. 1912 г. — лицензиат по математике. 1913—1914 гг. — подготовка к экзаменам на инженера. Незадолго до призыва в армию в связи с началом войны он женится. От этого брака у него осталась дочь Сюзанна, которая стала известным философом науки. Брак был недолгим — в 1920 г. его жена умерла. С 1914 по 1918 г. — на передовой Первой мировой войны. Военный крест. 1920 г. — лицензиат по философии. 1922 г. — агреже по философии,

¹ *Bachelard G. La formation de l'esprit scientifique. P. 252.*

преподает философию и продолжает преподавать физику и химию в колледже Бар-сюр-Оба, а в 1927 г. защищает в Сорбонне диссертацию, которой руководят Абель Рей и Леон Брюнсвик. С 1919 по 1930 г. преподает физику и химию в колледже, затем профессор философии в Дижоне. А с 1940 по 1954 г. — профессор Сорбонны (кафедра истории и философии науки) и одновременно директор Института истории науки. В 1951 г. получает Орден Почетного Легиона, в 1954 г. — почетный профессор Сорбонны, в 1961 г. — Гран При в области литературы. Умер 16 октября 1962 г. За это время Башляром создано около 30 книг, причем объем печатной продукции почти симметрично делится между эпистемологией и исследованиями воображения и поэзии. Провинциал и аутсайдер в университетском мире, Башляр своим талантом и трудом завоевал репутацию первого эпистемолога Франции, а также обновителя гуманитарной науки о поэтическом воображении.

На три момента в биографии Башляра мы бы хотели обратить особое внимание. Во-первых, он начинает свой жизненный путь не с университетской философии, а с преподавания физики и химии в колледже родного города. Он любит преподавание, любит свой небольшой город (четыре тысячи жителей), любит читать и изучать трудные научные сюжеты. В конце жизни он скажет о себе, что чувствует себя подлежащим при одном-единственном сказуемом — *изучать*. Вот философы — те считают для себя возможным философствовать, не изучая (себя он тем самым противопоставляет цеху философов). У него же другой взгляд на вещи: их прежде всего нужно изучать, погружаясь в самую блистательную из всех мыслимых стихий — стихию Науки. Для него наука — это естествознание, которое зиждется на математике (кстати, в 1912 г. он получил степень лиценциата по математике, соответствующую примерно нашей степени кандидата наук). И поэтому неслучайно, что именно математизация знания станет для него определять направленность развития науки в целом.

Что же в этот период происходит в науке такого, что определит все творчество Башляра? Начало 20-х годов XX века в научном сообществе отмечено спорами, вызванными теорией относительности Эйнштейна. Тогда были получены экспериментальные подтверждения его самой радикальной теории — общей теории относительности (идеи специальной теории относительности были выдвинуты Эйнштейном в работе 1905 г.). В этой теории именно математическая интуиция выступила абсолютным гидом продвижения научного познания к самым неожиданным, революционирующим научное познание позициям. Башляр был глубоко потрясен эйнштейновской революцией в физике. Вот — второй важнейший момент в его биографии. Отсюда у него возникает, укореняется и развивается идея сущностной революционности научного познания, и рождается мысль о том, что наука движется вперед актами *разрыва*

с прошлым ее состоянием. Революционаризм, прерывность, мобильность, открытость научного разума — вот связка тех базовых интуиций, которые рождаются у него в это время. Впоследствии именно комплекс этих идей он разовьет в своих эпистемологических работах и в тех философских эссе, которые к ним примыкают («Интуиция мгновения», 1932 и «Диалектика длительности», 1936)¹.

И, наконец, третий момент: именно в этот период Башляр становится профессиональным философом. Обратим внимание на такую связь событий: свою карьеру философа он начинает под воздействием импульса, полученного от потрясения, испытанного им при знакомстве с теорией относительности. Представим себе ситуацию — преподаватель естествознания, захваченный революционными событиями в физике, начинает карьеру философа! Скажем прямо, это совсем не обычный путь на Олимп философии.

Чтоб в Лувр королевский попасть из Монматра,
Он дал кругаля через Яву с Суматрой...²

Такой же пробивающий рутину карьерных троп путь был не только у Гогена, но и у Башляра. Что же тут удивляться тому, что у него сословие университетских философов именовалось местоимением третьего лица — *они*? И «они» платили ему, конечно, тем же. Так, например, хранители чистоты профессорско-систематической традиции с их штаб-квартирой за Рейном вообще отказали ему в признании его философом³. Какая же философия возникает из этой запредельной для типичного профессора философии ситуации? Конечно же, философия революционно меняющейся, открытой, в высшей степени мобильной и сознательно все больше и больше математизирующейся науки.

Но не только подобное обращение к философии характерно для этого периода исканий французского мыслителя. После защиты двух докторских диссертаций по философии в 1930 г. он получает приглашение на гуманитарный факультет Дижонского университета и занимает место профессора философии. И здесь, в самый разгар его увлечения наукой, из которой он извлекает новые философские уроки, его посещает то, что можно назвать дижонским *озарением*. Со студентами у Башляра всегда был превосходный контакт, и он не только учил их, но и сам

¹ «Гарантии реальности, — говорит он, — оказываются математическими, и философ мог бы поэтому сказать: “Дайте мне инвариантные математические условия, и я создам реальный мир”» (*Bachelard G. La valeur inductive de la relativité. P., 1929. P. 184*).

² Стихи Андрея Вознесенского.

³ Популярнейший в германоязычном мире философский словарь Шмидта не содержит имени Башляра. В тщетном ожидании читатель будет переходить от Баумгартена к Баумгартнеру, от одного немецкого профессора к другому — имени французского мыслителя он среди них так и не встретит.

старался кое-чему у них поучиться. Так вот, однажды один его студент сказал ему, что он живет в «пастеризованном мире», то есть в мире, очищенном от «микробов» не-науки. И этот образ (именно *образ*, и это симптоматично) озарил сознание Башляра. «Для меня это было настоящим озарением, — признается он, — и вот в чем оно состояло: человек не может быть счастлив в стерилизованном мире, и поэтому мне как можно скорее нужно наполнить его кишением микробов, и тем самым вернуть этот мир к жизни. И вот почему я обратился к поэтам и поступил учеником в школу воображения»¹. И тут начинается необыкновенное: Башляр начинает вести двойную жизнь. С одной стороны, он всеми силами борется с «микробами» воображения в науке и в ее истории. В этот дижонский период он пишет самую, быть может, важную работу по эпистемологии, в которой главным антигероем выступает как раз спонтанный образ («Образование научного духа: вклад в психоанализ объективного познания», 1938)².

Но в том же году Башляр выпускает в свет свое первое исследование материального воображения («Психоанализ огня»). Итак, теперь он движется сразу по двум, как он говорит, расходящимся направлениям, одно из которых обращено к изучению научных понятий, а другое — к исследованию ненаучного, и даже антинаучного, поэтического воображения. И характерно, что в этих контрастных областях у него оказывается действующим один и тот же метод фрейдовского психоанализа, которым он в это время увлекается. Постепенно он заменится юнгианским психоанализом, но сначала в «Психоанализе огня» мы найдем и пансексуализм, и целую серию комплексов, образованных по типу знаменитого комплекса Эдипа. Но если в книге об образовании научного духа «микробы» воображения, бациллы валоризации (этим словом Башляр обозначал рационально не оправданную акцентировку качеств как самодействующих субстанций, анимизирующую мир научных объектов) заклинаются и изгоняются с помощью психоаналитического их выявления, то в книге о психоанализе огня отношение к ним радикально изменяется, и эти же самые «микробы» исследуются здесь в их относительной автономии и самоценности, а не как безусловные препятствия научному духу, подлежащие устранению.

«Направления поэзии и науки, — говорит здесь Башляр, — изначально противоположны»³. Огонь, психоанализом которого он занят, это уже и не объект науки. Наука движется не к феноменам сознания, а к абстрактным соотношениям, к математическим зависимостям, описывающим явления своего специализированного опыта. Если до «Психоанализа

¹ Quillet P. Bachelard Gaston // Dictionnaire des philosophes / Dir. de Denis Huisman. Vol. 1. 2 éd. Paris, 1984. P. 210.

² Книга эта, к сожалению, осталась непереуведенной на русский язык.

³ Башляр Г. Психоанализ огня / Пер. А.П.Козырева. М., 1993. С. 8.

огня» французский философ исследовал условия научной объективации мира и формы, в которых она наиболее эффективно осуществляется, то теперь он разворачивает свою исследовательскую страсть на 180 градусов и ищет условия субъективизации мира. И этот мир в его субъективном преломлении и оказывается миром древних мифов, миром, в широком смысле слова, поэтического воображения.

Как показывает предисловие к «Психоанализу огня», единая идея всего его творческого замысла со всей ясностью предстала перед Башляром как унитарная исследовательская программа. Отныне его работа будет совершаться, как он сам говорит, «в двоящейся перспективе», то есть как в перспективе научной объективации, так и в дополнительной к ней перспективе поэтической субъективизации. Огонь, вода, воздух, земля — во всех этих стихиях некогда целостного космоса древних присутствует возможность такого двойственного отношения к ним. Космические стихии порождают поэтические грезы и в то же время при определенном к ним отношении могут корректировать наши суждения о них, благодаря чему мы достигаем их объективного познания. В человеке эти две расходящиеся перспективы сходятся. Башляр исследует антропологию объективирующей реальность человека, его менталитет, характеристики его, как он говорит, психизма, позволяющие ему проводить такую объективацию и достигать мира объективного знания, стоящего за видимым четырехэлементным космосом. Но начиная с «Психоанализа огня» он исследует и антропологию мечтающего, грезящего человека, образы которому навевают эти же самые стихии.

Башляр стремится четко различать мечтающего человека и человека научно познающего, человека образа и человека понятия, но он не надеется, «что это различие будет когда-нибудь доведено до конца»¹. На эти слова следует обратить внимание: в таинственных глубинах духа эти столь различающиеся измерения сходятся так, как сходятся там же объективное и субъективное. Говоря о перспективе субъективирующего отношения к миру, Башляр постоянно акцентирует его связь с одиночеством человека, который в такое отношение вступает. «Именно задумчивого человека, — говорит он в «Психоанализе огня», — мы хотим здесь изучать, задумчивого человека в его жилище, в одиночестве, когда огонь поблескивает, как и сознание одиночества»². Говоря же о научной установке, он всегда, напротив, акцентирует ее укорененность в *cit scientifique*, в научном сообществе. Наука — дело коллективное, здесь немислимо достигать результата без взаимной критики, без кооперации усилий. Мечтатель же, подчеркивает он, одинок: перед ним колеблется пламя свечи, его душу баюкают струя-

¹ Башляр Г. Психоанализ огня. С. 10.

² Там же.

щиеся воды, плывущие облака... Он в грезах ищет покоя, блаженного чувства «у себя дома»¹. Но исследуемые им структуры грезящего сознания являются, согласно психоаналитической теории, к которой он в целом присоединяется, структурами коллективного бессознательного. Таковы, например, разнообразные комплексы, описанные в том же «Психоанализе огня».

Интуиция мгновения и идея разрыва

Как мы уже говорили, творчество французского мыслителя делится на две части. Однако у него есть такие книги, как «Интуиция мгновения» и «Диалектика длительности», которые, строго говоря, чисто эпистемологическими назвать трудно. Но с еще меньшим правом их можно отнести к исследованиям поэтического воображения. Однако если мы не будем цепляться за действительно весьма специализированный, и поэтому достаточно узкий, термин «эпистемология», то к философии как таковой, и даже к философии знания эти работы вполне можно отнести. А это означает, что бинарная структура творчества французского философа действительно ему присуща. И поэтому нет необходимости размыывать ее уточнениями такого рода, что, мол, лишь большинство его работ можно распределить по таким контрастно соотносящимся разделам, как философия науки и исследование воображения. Наше замечание является репликой на мысль известного исследователя творчества Башляра Пьера Кийе, отметившего, что в наследии философа есть работы (выше мы их назвали, к ним он еще присоединил «Философию не»), которые выходят за рамки указанной дихотомии².

«Интуиция мгновения» (1931) представляет собой философское эссе, посвященное глубоко задевшей Башляра книге французского романиста, эссеиста и историка Гастона Рупнеля «Силоэ»³. Башляр преобразует полученный им от Рупнеля творческий импульс в оригинальное размышление о сущности времени, истории, творчества. Феномен времени он рассматривает в его трех базовых проявле-

¹ Тему интимности, бытия «у себя дома» (chez soi) независимо от Башляра развивал экзистенциальный философ Г.Марсель. Башляр хорошо знал работы друга Марселя Макса Пикара, швейцарского философа, который лично знал Башляра и рассказывал о нем своему парижскому другу. О М.Пикаре см. наше примечание в книге: *Марсель Г. Ты не умрешь*. СПб., 2008. С. 91–92. Его переписка с Марселем недавно опубликована, и в своих письмах он говорит о Башляре (Bulletin de l'association «Présence Gabriel Marcel», 17. P. 2007. P. 70).

² *Quillet P. Bachelard*. Paris, 1964. P. 210.

³ Силоэ (Siloë) — словесный символ таинственного источника творчески обновляемой полноценной, вечно юной жизни. Это слово интимного языка писателя Рупнеля, оправдание которого в качестве названия его книги совершенно ясно только самому ее автору.

ниях: длительность — привычка — прогресс. Его главный тезис о природе времени состоит в утверждении его реальности лишь как мгновения. Только мгновение, говорит Башляр вслед за Рупнелем, реально: «В качестве реальности не существует ничего другого, кроме мгновения»¹.

В основу концептуального каркаса книги Башляра положена его критика метафизического учения Бергсона о времени и длительности (*durée*). Творчество Бергсона оказало огромное воздействие на всю французскую философскую мысль первой трети XX в. Не оставило оно не задетым своим влиянием и Башляра. Однако мировоззренческие установки Бергсона и Башляра настолько расходились, что влияние французского метафизика «жизненного порыва» не могло долго удержаться. На отход от философии Бергсона повлиял, однако, не философствующий писатель, привлечший внимание Башляра, а Альберт Эйнштейн с его теорией относительности. Бергсон вступил в спор с великим обновителем физики, и в этом споре метафизика с ученым Башляр встал на сторону физика. Вся эта ситуация оказалась достаточно сложной, многоаспектной. Сам Бергсон явно переоценил собственнo научные возможности своей *спиритуалистической метафизики*, которая на самом деле носит принципиально сверхнаучный характер. На «крючок» неизжитого позитивистского сциентизма самого Бергсона и ловит его воспринявшая импульс эйнштейновской революцией критика его Башляром. Там, где *временные* процессы измеряются или только встает задача по их измерению, там, где действует физическая объективация времени, там прав Эйнштейн, а не Бергсон. Дело здесь еще и в том, что сам идеал европейской метафизики двойтсся: у него есть как платоновско-мистические корни (в этой ситуации первостепенную роль играет даже не столько Платон, сколько Плотин), так и ставшие глубокими рационально-аристотелианские основания. И между этими основополагающими полюсами метафизической традиции существует не только согласие и гармония, но и расхождение вплоть до антагонизма.

Башляр воспринял Бергсона со стороны научно-аристотелианских корней метафизической традиции, более того, он подошел к концепции длительности французского метафизика как антиметафизик, как позитивист (хотя он во многом и преодолевает позитивизм, но, правда, не до конца, так как мировоззренчески остается в своей философии науки сциентоцентристом). Итак, он воспринял Бергсона, увы, догматически и сциентистски. Поэтому неудивительно, что, как он сам говорит, «от догматического сна его разбудила эйнштейновская критика объективной

¹ Bachelard G. L'intuition de l'instant: Étude sur la "Siloë" de Gaston Roupnel. Paris, 1932. P. 90.

длительности»¹. И, на самом деле, Эйнштейн критиковал абсолютное, объективированное в духе Ньютона время, а не философски-мистическую *интуицию* времени, которой жила метафизическая мысль Бергсона. И вот сама суть дела: «Нам, — говорит Башляр, — внезапно стало ясно, что эта критика (Эйнштейном Бергсона. — *В.В.*) разрушает абсолютность того, что длится, всецело сохраняя... абсолютность того, что есть, то есть абсолютность мгновения»². Но сама эта дилемма (длительность или мгновение), если ее рассматривать изнутри мира метафизической интуиции Бергсона, является ложной. Да, в научном плане Бергсон переоценил возможность своего интуитивизма, переоценил неотносительность *величины* времени (знаменитый пример из «Творческой эволюции» с куском сахара, опущенным в стакан воды: для достижения сладкого вкуса воды нужно определенное время). И Башляр это и подметил, всецело встав на сторону Эйнштейна и науки против интуитивной метафизики, претендующей и *на научность тоже*. И он прав в своем выводе: конкурировать с новейшей наукой в борьбе за объективность знания метафизика (любая!) не может, и поэтому, заключает Башляр, «метафизик должен замкнуться в своей чисто внутренне переживаемой длительности»³. И это верное замечание: из спиритуалистической метафизики объективную науку вывести невозможно. Но отсюда вовсе не следует довод против такой метафизики не как науки, а как *философии*. Вот этого Башляр понять не мог, ибо не разделял спиритуалистического мировоззрения, являясь по своим исходным позициям материалистом. Материалист, как и ученый-физик, бытие рассматривает *исключительно* в формах пространства-времени. Внепространственного и вневременного бытия для него не существует. И в этом суть расхождения Башляра с Бергсоном.

Башляр связывает с пространством, объективирует, переводит во внешний план бергсоновскую длительность. На самом же деле она — *духовное* сверхпространственное усилие, «жизненный порыв», то есть скорее именно цельный творческий акт и «мгновение», а не континуальность. Башляр оказался нечувствительным к мистико-интуитивному статусу длительности и времени у Бергсона. Но иначе и быть не могло в силу глубокого различия в их философско-мировоззренческих генеалогиях. Ни Плотин, ни Равессон, ни другие метафизики-спиритуалисты не оказали на Башляра никакого влияния. Он был наследником Демокрита и Лукреция, просветителей и позитивистов, рационалистов и ученых, его учителей в философии.

Башляровская практика длительности обращена не столько прямо к Бергсону, сколько к бергсонианству, к неким по-бергсоновски звучащим клише. От сам прямо на это указывает, говоря, что бергсонианец

¹ Bachelard G. L'intuition de l'instant. P. 38.

² Ibidem.

³ Ibid. P. 39.

«мгновение всегда заменяет траекторией»¹. Но сам Бергсон с подобными бергсонианцами не имеет ничего общего: ведь он никогда не сводил живого времени к его *пространственному* «следу». Траектория, по Бергсону, — это интеллектуализированная длительность, рационализированное время. Так же не сводится подлинно Бергсонова длительность и к континуальности. Однако именно такое ее представление и критикуется Башляром, противопоставляющим ему инстанцию мгновения.

Подведем итог. В работе «Интуиция мгновения» Башляр выдвигает как свой основной концепт понятие *разрыва* (*rupture*). Мгновение и разрыв коррелятивно связаны. Однако разрыв лишает время гармонической согласованности его трех базисных измерений (прошлое, настоящее, будущее), принимая за всю реальность времени лишь настоящее, или мгновение. Пафос Башляра, поэтически выраженный в этой книге, можно свести к словам советского шлягера:

Есть только миг между прошлым и будущим.
Именно он называется жизнь...

Но как ни соблазнителен такой дифирамб текущему и прерывистому мигу-мгновению, философской основательности мы за ним признать не можем. Однако генезис плодотворных идей может включать и такие, «криволинейные», ходы мысли и подобную односторонность: это еще не означает их непродуктивность. И действительно, мысль Башляра о примате разрыва над континуальностью существенно обогатила новыми подходами методологию истории в целом и, в особенности, методологию истории науки. Такие выдающиеся историки науки, как Жорж Кангилем или Мишель Серр (*Serres*) были учениками Башляра. Именно своими идеями разрыва и эпистемологического препятствия он заложил целую традицию новой эпистемологии и историографии науки во Франции, которая имела и широкий международный резонанс. Кстати, творчество Мишеля Фуко также своими корнями уходит в философию эпистемологических разрывов и препятствий Гастона Башляра, у истоков которой стоит его замечательная работа об интуиции мгновения.

Пятикнижие материального воображения

Образы, изгоняемые из науки психоанализом объективного познания, возвращаются у Башляра в его исследования поэтического воображения. В работах по материальному воображению этот возврат уже ясно виден на уровне базовой типологии образов, выстраиваемой на основе возобновления идущей от Эмпедокла и Аристотеля четырехэлементной картины мира. Огонь или воздух — это уже не объекты современной

¹ *Bachelard G. L'intuition de l'instant. P. 47.*

науки и тем более никакие не элементы картины мира. Но в материальном воображении, или воображении стихий, они вместе с землей и водой выступают и объектами и субъектами активности. Башляр даже возводит дополнительность философии знания и философии поэзии в свой главный принцип: то, что не позволительно для первой, необходимо для второй¹.

Цикл работ по материальному воображению образует пенталогию, или пятикнижие². Почему, спросит читатель, ведь базовых стихий только четыре (огонь-воздух-вода-земля)? Дело в том, что земля для Башляра выступила в двух своих стимулирующих воображение ипостасях, то есть как основа грёз покоя (или о покое) и грёз воли, что нашло отражение в двух книгах. Поэтому и возникло пятикнижие вместо ожидаемых четырех книг. В этих работах Башляр мировоззренчески стоит на позициях своеобразного материализма стихий, методологически разделяя при этом установки психоанализа, близкого к его фрейдовскому варианту, а еще более близкого, особенно в последних работах, к юнгианскому. Но в целом его использование психоаналитических концептов окрашено вместо ожидаемого социоцентризма натуралистическим материализмом, или космизмом. Психоанализ Башляра исследует встречу человека с природными стихиями, а не встречу-борьбу человека с человеком в структурах общества.

«Образы, связанные с четырьмя элементами, — справедливо замечает о пенталогии Башляра Реймон Арон, — являются, так сказать, трансперсональными, обнаруживая не столько слабости индивидов, сколько общие для всех ностальгические чувства»³. Мир этих образов действительно образует контраст по отношению к миру науки. Но он нужен человеку для полноты его духовной жизни: ведь человек — не только интеллектуальное существо, но еще и чувствующее космически-стихийно укорененное создание. Наука «расколдовала» мир, лишила его чар (*М. Вебер*). Поэтическое же воображение, воображение материально-стихийное возвращает миру его чары. И тем самым человек обретает шанс восстановить полноту своей природы.

Мир стихий — мир природных духов, духовных существ, персонажей мифа и фантазии (в земле живут гномы, в огне — саламандры, в воде — ундины, в воздухе — сильфиды). И сам человек, склонный к мечтательности по одному из этих четырех вариантов, стоит под знаком соответствующей стихии, ему родственной. Аналогия и с

¹ *Bachelard G. La flamme d'une chandelle. P. 65.*

² Психоанализ огня (1938); Вода и грёзы (1942); Грёзы о воздухе. Опыт о воображении движения (1943); Земля и грёзы воли (1947); Земля и грёзы о покое (1948). Все эти книги изданы в русских переводах.

³ *Aron R. Notice sur la vie et les travaux de Gaston Bachelard (1884–1962). Paris, 1965. P. 14.*

астрологией и с античной теорией четырех темпераментов здесь очевидна.

Почему Башляр говорит в этом пятикнижии именно о *материальности* воображения? Потому, что он исповедует своеобразный материализм, утверждающий примат материи над формой («материя господствует над формой»¹): «То, что приковывает к себе подсознание то, что в сфере образов навязывает ему некий динамический закон, есть как раз жизнь материальных стихий в ее глубинном измерении»².

Концепция материального воображения не так проста, как это может показаться. И одно из недоумений в связи с ней возникает у читателя пятикнижия с первых же страниц. Сам философ прекрасно его сознает и выражает так: «Законченными могут быть формы. Но никак не материя. Материя — это схема безграничных грез». Действительно, образ конечен по сути своей, а материя беспредельна. И поэтому образ естественно тяготеет к тому, чтобы рассматриваться как продукт не материального, а, напротив, формального, оконечивающего воображения. Чтобы войти в мир башлярской мысли, мы должны ясно представить себе, о какой материи у него идет речь, о каких стихиях. Материализм стихий, говоря исторически и эпистемологически, — это мир квалитативистского мышления³, мир истолкования явлений на языке динамических квалитет-субстанций, или сил: «Вода чистая и вода нечистая, — говорит Башляр, — мыслятся не только как субстанции, но и как силы»⁴. Такой материализм — полная противоположность материализму механистическому. Недаром здесь у Башляра столь значимо слово «жизнь» в применении к образу существования материальных стихий. Речь идет, как мы уже сказали, о четырехэлементном космосе, в котором язык элементов-стихий совмещен с языком динамических качеств. Подобное мышление, уходящее корнями в европейскую традицию досократовских мыслителей, разработанное греческими медиками и логически кодифицированное Аристотелем, перешло в Средние века и Возрождение, частично сохранившись в науке вплоть до начала XIX века. Особенно надолго квалитативистское мышление задержалось в химии, выступив мощным поставщиком препятствий научному прогрессу. И поэтому Башляру так пригодился фрейдовский психоанализ, послуживший ему средством очищения научной культуры от донаучных привычек, хранимых в подсознании.

Однако в мире воображения, в стихии стихов и мифов, жизнь которых продолжается и после научной революции, мир самодействующих динамических качеств, отсылающих к определенным материям или

¹ Башляр Г. Вода и грёзы. Опыт о воображении материи. М., 1998. С. 169.

² Там же. С. 183–184.

³ Визгин В.П. Квалитативизм // Новая философская энциклопедия. Т. 2. М., 2001. С. 239.

⁴ Башляр Г. Вода и грёзы. С. 201.

элементам, оказывается неустранимым. «Материальное воображение, — говорит Башляр, — обращено прежде всего к основному субстанциальному свойству»¹. Хотя в аристотелевской схеме вода, например, состоит из влажного и холодного, ее основным оперативным качеством выступает влажность, или текучесть. Вода — это жидкость мира, динамическая потенция течения, и грезы воды развивают эту космическую динамику текучести, ее безмерности в мире психического, в мире образов. Космос мифотворца-поэта — космос стихий-качеств, проявляющих себя бесконечно разнообразно. Основные функции водной стихии таковы: она питает (образ материнского вскармливающего молока), дает силу роста (смешение качеств огня и воды обеспечивает рост растениям), она топит (мертвая вода) и оживляет (живая вода) и т. д. Функции стихий-качеств амбивалентны. С водной стихией связаны образы с женской стилистикой. Почему? Потому, в частности, что молоко кормления есть концентрат женского начала. Поэтому и водный поток в воображении грезовидящих традиционно выступает в образе девушки (русалки, ундины, нимфы, музы, живущие у ручьев и т.п.). Визуально, а значит формально, это соответствие представить и обосновать нельзя. Но именно поэтому, говорит нам Башляр, здесь и проявляется действие *материального* воображения. Иными словами, мы понимаем это представление по *динамическим* ассоциациям (кормление молоком, женские слезы и т.п.).

В любой материальной грезе присутствует скрытое переживание блаженства, уюта, убежища и покоя. Эту грезу навевает прежде всего водная стихия. Иногда она даже зовет в свое покойное лоно самоубийц: так Мартин Иден, герой романа Джека Лондона, кончает счеты со своей жизнью, уходя в глубины океана. О сладости растворения в стихии бесконечности (океан — ее образ) говорит и Леопарди (*e il naufragar m'è dolce in questo mare*)². Даже гибель в глубинах вод таит какое-то непонятное блаженство-успокоение. Но не только вода несет нам грезы покоя и блаженства. Так же действует, правда, в иной стилистике, и противоположная ей стихия, стихия огня. Об уюте, который излучает горящий очаг, костер, лампада, Башляр говорит особенно красноречиво и увлекательно. Зовы блаженства звучат и голосами других стихий. И понятно почему. Дело здесь в том, что сама по себе греза предполагает некое актуальное присутствие уюта, спокойствия, какой-то порции блаженства, одним словом. С рациональной же активностью связаны, напротив, неотложные потребности, заботы, неудовлетворенные желания и т. п. А вот в лице грезы мы встречаем сам покой целостности, самодостаточности, отблеск состоявшегося, наконец, блаженства.

¹ Башляр Г. Вода и грезы. С. 166.

² Последний стих из стихотворения «L'infinito» (Бесконечное): «и тонуть мне сладко в этом море». *Leopardi G. Canti. Milano, 1953. P. 58.* Это стихотворение переводила А.Ахматова.

Материализм Башляра основан на онтологической интуиции, согласно которой деятельна по сути дела только материя, а не форма. Образы форм, формальные образы — статичны, считает он. А если имеет место преобразование образов, если они живут активной жизнью, то, значит, рассуждает философ, здесь действует материальное воображение. Обычную для платонизма фигуру мысли (предел-форма — реальность, материя — потенциальность) Башляр выворачивает наизнанку: материя — актуальна, являясь источником формирующей силы, а форма — начало статики, «окоченения» и окончивания материального напора. Это — гилозоистический материализм стихий, который ближе к романтическому натурфилософскому космизму романтиков, чем к обычному механистическому материализму. И по мере отхода Башляра от психоанализа с его редукционизмом в интерпретации образов этот внутренне ему присущий романтизм будет лишь нарастать, однако, без всякой ревизии изначального просвещенски окрашенного наукоцентризма.

Эти замечания о материализме имеют прямое отношение к изучению воображения. Действительно, «в словесном творчестве, — говорит Башляр, — всё... сначала грезится, а уж потом видится»¹. Греза — это *смутный* вид, а Платонова идея есть ясная «*видея*». И поэтому греза не может не быть по сути своей материальной, быть следом работы материального воображения. Греза — это динамическое состояние формирования образа как вида, как формы. Это как бы «тесто» поэтического воображения: «Тесто представляется нам, — говорит Башляр, — основной схемой воистину глубинного материализма»². Поэтому материализм французского философа есть все основания считать материализмом не текстологическим, как это характерно для структурализма, а *тестологическим*. Уподобленная тесту материя есть стихия самоброжения, спонтанного роста, вызревания и развития. В антиплатонизме Делёза и, особенно, Фуко башлярровский тестологический материализм будет продолжен как тема и интуиция, но уже в иных тональностях — в предельно депсихологизированной теории дискурсивных практик, развивающихся контингентно и дискретно. Материя, мыслимая в образе такого теста, выступает началом самоорганизации, что позволяет такому материалисту считать, что он ничуть не нуждается в постулате формы, идеи, смысла, трансценденции, Бога. Присутствующая в такой позиции завышенная оценка творческих потенций материи дает нам такой материализм, способный принимать все более и более изощренные, необычные формы вместе с прогрессом научного познания, образующим его аксиологический горизонт. Однако подобный подход к анализу

¹ Башляр Г. Вода и грёзы. С. 191.

² Там же. С. 150.

поэтических образов позволяет дать не только каркас для построения их типологии, но и более конкретно проследить динамику творческого воображения и его закономерности.

Основу динамизма материального воображения образует его сущностная *амбивалентность*. В диалектическом материализме это называлось «единством и борьбой противоположностей». В сфере же воображения, следуя заветам основателя психоанализа, Башляр говорит об амбивалентности психологической. Так, например, вода и притягивает подсознание и отталкивает его, порождая своего рода скрытый страх. И такая психологическая двойственность «взвихряет» плазму образов, лепит из нее фигуры, которые возникают, амплифицируются (выражение Мамардашвили), а затем «лопаются» и трансформируются. Какова же цель исследования материального воображения? Каков статус такого исследования? До метафизики и философской онтологии Башляр в этих работах не поднимается. Его горизонт ограничен психологией, а именно психологией образов.

Однако в поздний период своего поэтологического творчества французский философ начинает отходить от словаря психоанализа и стремится выйти в онтологическое измерение, обратившись к тому, что он называет *феноменологией*. Вместе с выходом за рамки психоанализа к феноменологии у него возникают новые принципы типологизации воображения. Теперь он не рассматривает функцию поэтического воображения на уровне материальных стихий античного космоса, а находит новые фокусы анализа (поэтика пространства в разных его аспектах, грезы, вызываемые не огненной стихией как таковой, а локально определенным пламенем свечи и т.п.).

Феноменология поэтического образа

Гётевский Фауст говорит, что в нем живут две души. Башляр свидетельствует о своем внутреннем раздвоении не менее ярко. Как же нам это раздвоение следует представлять? Башляр — певец «феноменотехники», самой передовой науки, творящей новую технореальность. Но в то же время в нем живет не только дух сюррационалиста и конструктивиста-авангардиста, но и душа ремесленника-провинциала, одинакового созерцателя, страстного любителя поэзии и нерукотворной природы. Дух (*animus*) он связывает с абстрактным научным понятием, наделенным конструктивной мощью. А душу (*anima*) представляет как субстанцию поэтического воображения. Между понятием и образом как пламя свечи трепетно колеблется его философская мысль. И в поздних работах она сосредоточивается на полюсе творческого воображения, на мире поэтической грезы, обитающей в атмосфере блаженного покоя, но не расслабления послеобеденной сиесты («убога

та греза, которая переходит в сиесту»). Блаженство и покой, чувство обретения оплота пробуждают в душе грезящие возможности самого языка. Согревшаяся душа поэта погружается не в банальное самодовольствие покоя, а в авантюры и драмы языка, который вдруг выступает как свободная сила, как спонтанность поэтической грезы, движущейся по своим законам, непонятным для «непосвященных». А посвящение достигается тем, что мы доверяемся поэтическому началу в мире и в нас самих и погружаемся как читатели стихов в их образный мир всей душой, не пытаясь понять этот мир рационально, то есть извне, чуждым ему образом, объяснить. И такое глубокое, медленное чтение-вчитывание пробуждает наш собственный росток поэзии. И нам уже начинает казаться, что мы сами эти образы сочиняем — настолько они становятся близкими нам. Такое вживание в поэтическое слово реанимирует творческие силы души, способные развернуться в любой области. Ведь слово «поэзия» происходит от глагола ποιέω, что означает «созидаю», «творю».

Начиная с дижонского озарения Башляр ежедневно читает стихи различных поэтов. Читает медленно, вдумчиво, отдаваясь стихии поэтического воображения. Глубокое, повторно практикуемое чтение создает продуктивную «иллюзию соучастия в творческой работе автора»¹. Психоаналитик так литературный текст не читает, так интимно в него не проникает. Он объясняет текст, имея для этого уже готовые схемы и приемы. На такой глубине вживания в слово читаемого автора действует феноменолог: «Мы сами должны были бы это написать» — такой психологический нюанс делает читателя феноменологом»². Позволим себе слегка пофантазировать и дать, опираясь на тексты Башляра, схему соотношения психоанализа, анализа материального воображения и феноменологии поэтического воображения в творчестве французского философа. Психоанализ усматривает за литературным текстом его автора как участника «социодрамы». Анализ материального воображения ведет к раскрытию за его образами «космодрамы» стихий³. Феноменологу же поэтического воображения мир поэта раскрывается как «онтодрама» образов⁴. В работах по материальному воображению космический драматизм стихий читается Башляром с

¹ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М., 2004. С. 40.

² Там же.

³ «Для того чтобы раскрыть эту первичную схватку, эту сущностную борьбу, эту антропокосмическую битву, мы недавно предложили такое выражение, как *космодрама* в том же смысле, в каком психоанализ использует *социодрамы* для анализа человеческих соперничеств» (Bachelard G. Le droit de rêver. Paris, 1970. P. 71).

⁴ Этого выражения мы у Башляра не нашли, но зато у него есть близкий по смыслу термин «онтофания»: «Цветок — это онтофания света» Bachelard G. La flamme d'une chandelle. Paris, 1962. P. 85).

помощью конструкций психоаналитической теории. Это прежде всего различные комплексы, которых в «Психоанализе огня» мы найдем немало. По эпистемологическому статусу они принадлежат к процедурам причинного объяснения. Но каузальные учения, такие, как психология и психоанализ, «не могут определить онтологию поэзии»¹. Итак, в цикле поздних поэтических работ («Поэтика грез», «Поэтика пространства», «Пламя свечи») значимость психолого-психоаналитического подхода ослабевает, и философ переходит к тому, что он сам называет феноменологией поэтического воображения. Если, по выражению Рикёра, психоанализ входит вместе с марксизмом и ницшеанством в парадигму «школы подозрения» с характерной для него *подозревающей* стратегией истолкования, то можно сказать, что Башляр, испробовав наследие этой школы, переходит в новую школу, «школу наивности»².

Феноменолог воображения не ищет те внешние по отношению к поэтической стихии слова структуры, к которым можно редуцировать мир поэта³. Напротив, он старается внутренне слиться с ним, достичь резонанса своей души с душой читаемого им автора. Тем самым он активизирует свое переживание поэтического слова, приближаясь к соучастию в его творческом возникновении. Если использовать дильтеевскую дихотомию объяснения и понимания, то можно сказать, что в своих последних работах Башляр движется к феноменологии как пониманию, то есть к герменевтическому внутреннему проникновению в читаемого поэта. Из психоаналитического концептуального аппарата здесь у Башляра сохраняется практически лишь оппозиция души (*anima*) и духа (*animus*) заимствованная им у К.Г.Юнга. Феноменология, развиваемая французским философом, — это феноменология именно души: «Душа высказывает свое присутствие в поэтическом образе»⁴. И душа читателя-феноменолога резонирует с душой автора.

Итак, мир поэтической грез — это мир наивности и доверия. Но феноменолог грез расширяет этот поэтический мир доверия своим собственным внутренним миром, преображенным и оживленным миром поэта. Психолог же и особенно психоаналитик в «монастырь» поэзии приходит с чуждым ему уставом. Психология

¹ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. С. 13.

² Это выражение взято из «Поэтики грез». О «школе подозрения» и об альтернативе ей см. нашу книгу: *Визгин В.П.* На пути к Другому: От школы подозрения и философии доверия. М.: 2004.

³ Психоаналитик, — говорит Башляр, — «цветок объясняет навозом» (*Башляр Г.* Избранное: Поэтика пространства. С. 18). Для феноменолога же цветы поэзии самодостаточны и самоценны.

⁴ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. С. 12.

вообще, — говорит Башляр, — работает в поле притяжения таких контрастных полюсов, как ясное дневное сознание и смутное ночное бессознательное. Но при этом она упускает «среднюю» сферу — мир полусознательной грезы, дневной мечты, поэтической фантазии. Психологическая литературная критика «из поэта делает человека» как члена общества, участника его объединений. И тем самым она совершенно не замечает спонтанности *языка*, самоценности поэтического образа. Психологический взгляд на поэтическую мечтательность усматривает в ней лишь явление ментальной расслабленности и ухода от реальности. Однако на самом деле в глубоком поэтическом образе скрыто вертикально направленное *напряжение* самого бытия, проходящее волной по душе поэта. Поэзия — явление напряженного прорыва к глубокому уровню реальности, который на поверхности сознания воспринимается как чистая ирреальность, с реальностью никак не связанная.

Парадоксы поэтического воображения (их можно представить такими оппозициями, как реальное / ирреальное, образное / понятийное и т.п.), на наш взгляд, могут утратить остроту своего антиномизма, если мы отдадим себе отчет в том, что поэтический «образ есть одновременно и становление словесного выражения, и становление нашей сущности (l'être, то есть бытия. — В.В.). Слово здесь творит сущность»¹. Иными словами, поэтическое слово трансформирует сущее, действует как преобразующая его сила. Мечта меняет нас и наш мир так, что при этом, вроде бы, рациональный каркас реальности сохраняется. Тема преобразования сущего в поэтическом акте связывается таким образом с темой «онтологии поэзии»².

Многие исследователи творчества Башляра обращали внимание на то, что в нем две его половины — эпистемологическая и поэтологическая — никак не соединяются, что проблема их единства не только не тематизируется французским философом, но даже и не ставится. Это, однако, не вполне верно, на наш взгляд. Да, соотношение научного разума и поэтического воображения в специальной работе Башляром не рассматривается. Но это еще не означает, что он не сопоставлял работу понятий и опыт воображения.

В «Поэтике грез» он решительно заявляет, что «между понятием и образом невозможен никакой синтез... что они развиваются по двум расходящимся путям духовной жизни». Какой же аргументацией подкрепляется этот тезис? Образ как субъективное движение одинокого духа, согласно Башляру, обладает невероятной подвижностью, не позволяющей ему «создать материальную основу для понятия». А

¹ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. С. 13.

² Там же. С.13.

понятие, в свою очередь, стабилизируя образ, «убивает его». Тем самым и устанавливается «абсолютная полярность интеллекта и воображения». Понятие нужно очищать от всякой образности и наглядности, чтобы оно действительно стало научным.

Но нам такие рассуждения не кажутся достаточно убедительными. Более того, внимательно вчитываясь в тексты Башляра, мы находим в них, например, тезис об андрогинности глубинной психики человека. Но если этот тезис принять со всей последовательностью и вспомнить, что, по Башляру, образу отвечает женское начало (*anima*), а понятию — мужское (*animus*), то в корнях человека и мира, раз они андрогинны, этой несходимости приходит конец. Всю ситуацию можно описать таким образом: на *феноменальной поверхности* образ и понятие как символы соответствующих активностей духа действительно взаимодействуют. И на этом уровне их взаимодействие нетрудно фиксировать, что Башляр и делает, отсылая к емкой метафоре дня (понятие) и ночи (образ). Но следуя за Юнгом, школа которого, как говорит французский философ, «наиболее ясно показала, что человеческая психика в своей изначальной природе андрогинна», являя собой чистый синтез «дня» и «ночи», он признает *ноуменальную* сходимость образа и понятия. Однако рационально эксплицировать это сходжение ему не позволяет сам язык, понимаемый как орудие интеллекта. Здесь он фактически принимает тезис Бергсона о противоположности интеллекта и интуиции (интуиция ведь и есть способность образного схватывания истины).

В контексте философского анализа андрогинность выступает образным коррелятом онтологического измерения. Поэтому мы можем сказать, что образ и понятие сходимы на онтологическом уровне мышления, к которому Башляр отсылает в своих поздних исследованиях воображения. Так, например, работу поэтической грезы он называет «опытом конкретной метафизики», преодолевая в ее феноменологическом исследовании ставший слишком тесным для него горизонт психологии и психоанализа. На наш взгляд, поворот к онтологии происходит вместе с тематизацией вертикального измерения воображения. Видимостная ирреальность поэтического воображения маскирует его онтологические коннотации, характерные для его высших форм. Привычка к психологическому полю мысли, увлечение психоанализом оставили, конечно, глубокий след. И поэтому Башляр только приоткрыл свою онтологию поэтического образа. Его картина реальности остается окрашенной синкретизмом, смешением психологизма и *онтологизма* (выражение В.Эрна).

Как феноменолог Башляр является философом *интимности*. Он не строит систематическое феноменологическое учение, как, например, Гуссерль или Мерло-Понти. Ведь феноменолог, говорит он, это

«любитель маленьких проблем»¹. Башляровская феноменологическая стилистика напоминает нам манеру мысли такого экзистенциального философа, как Габриэль Марсель. Именно в тематизации локальной интимности, «человеческого достоинства вещей», как говорит сам Башляр, он сближается с Марселем, также совершавшим феноменологические экскурсии в такие субъектно-объектные «частные» реальности, как «мой дом», «у себя дома» (*chez soi*). Как и Розанов, Пришвин и Дурьин в русской традиции, Башляр был философом мечты, интимной задушевности, излучаемой феноменом присутствия мира-в-человеке и человека-в-мире, их гармоний. Само бытие (*l'être*) он склонен был понимать через блаженное, или благодное, бытие (*le bien-être*). А так как это блаженное бытие он находил прежде всего в поэтической грезе, то понятно, что в своей феноменологической поэтологии он устремляется к самому глубокому и, если можно так сказать, самому высокому горизонту философии — к источнику бытия сущего. При этом «фундаментальную онтологию» Хайдеггера он явно не приемлет, хотя прямо имя немецкого философа не встречается в его работах. Однако он достаточно ясно говорит о своем несогласии с ним. В философии Хайдеггера его не устраивает ее отвлеченный, абстрактный дух. Башляр не терпит метафизических обобщений: его мысль стремится к *конкретной* метафизике, которой нет без предметно, ясно очерченных феноменологических анализов. Вот как он отклоняет хайдеггерианскую генерализацию ситуации человека в мире, представленную в экзистенциале «заброшенности» (*Geworfenheit*): «Прежде, чем быть “заброшенным в мир”, как учат скороспелые метафизические теории, человек покоится в колыбели дома»². Состояние «заброшенности», таким образом, не первично, а вторично, являясь следствием утраты «своего угла» (выражение Дурьина). Надлом в мечте делает мир пустыней для человека. Но колыбельное присутствие мечты изначально, как изначально наивность и детство, и вторичны расчет и «зрелость».

Ореол блаженства, прихотливо, как поэтическая греза, витающий над вещами и фактами, сообщает им реальность. «Память, вспоминая о фактах, — говорит Башляр, — непременно наделяет их ценностью, ореолом блаженства. Стоит стереть ценность, факты рухнут. Были ли они?»³. Бытийный простор в вещах и фактах немыслим без подобного ореола, излучаемого мечтой. Глубже и выше голого объективного факта «ценность» стоит лишь субъективно, казалось бы, набрасываемая нами на факты. Но это кажущееся внешним и чисто субъективным, иллюзорным, покрывало ценностей на самом деле держит в зоне реального сами факты... Таинственным образом оказывается, что в мечте, поэтической

¹ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. С. 92.

² Там же. С. 29.

³ Там же.. С. 66.

грезе, в эмоциональной напряженности переживания мы каким-то образом касаемся как раз самого «сюрреального» источника реального. «Человеческое достоинство» вещей обжитого и согретого мечтой дома углубляет их онтологическое достоинство.

Эта тяготеющая к онтологии феноменология на уровне языка обращена к тематизации той ауры, которую излучают *притяжательные* местоимения. Об обычной для нас, горожан, электролампе накаливания невозможно сказать «моя лампа». Но та лампа, керосиновая или масляная, со стеклом и с трудно регулируемым фитилем, которая была у наших бабушек, несомненно, была и остается в памяти «*моей лампы*», «*нашей лампы*». Уют сказочного дома детства, грёзоподобный ореол блаженной жизни с нею связан навсегда. У нас дома давно нет таких ламп: зона применимости к вещам притяжательных местоимений стремительно сокращается. Вот и возникает тревожная тема хайдеггерианской «заброшенности», отсутствующая, однако, у Башляра.

В своих феноменологических работах Башляр отрывается от приземленного психоаналитического подхода к культурным явлениям с его условной, относительной сублимацией и устремляется в простор сублимации *абсолютной*, в чистое независимое бытие поэтического образа. «Образ, — говорит он, — свободен от власти вещей, как и от давления бессознательного. Огромный, он летит, парит в вольной атмосфере большой поэзии»¹. Французский философ отдал дань психоанализу, но теперь он считает, «что можно заглянуть и поглубже»².

В образе мы видим два взаимосвязанных онтологических аспекта. Во-первых, «образ дарует бытие. Чистое творение абсолютного воображения, образ есть феномен бытия, одно из проявлений существа, или бытия (*l'être*), говорящего»³. Это — один его онтологический аспект: жизнь образа как бытие высказывающего данный образ, развивающего его (живой образ не может не расти, не развиваться, не трансформироваться). Во-вторых, образ отсылает к бытию его трансперсонального содержания, к бытию того, о чем в нем идет речь. Иными словами, в образе преобразуется сам творец образа, его существо выходит в свой собственный простор. И в то же время в образе преобразуется и объективный мир. Ведь в поэте грёзой охвачен весь мир вместе с ним. Так мы понимаем эту двойную онтологическую значимость глубокого поэтического образа.

Образу Башляр противопоставляет метафору как его окостенелое состояние, как его фиксацию и деградацию. Когда образ в своей первоизданности становится расхожим *приемом*, он превращается в метафору. Поэтому метафоры (в башляровском смысле) характерны не столько для творцов культуры, сколько для их эпигонов. Заглаженные частым

¹ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. С. 74.

² Там же.

³ Там же. С. 79.

употреблением образы становятся «метафорами». «Если метафора предсказуема, — говорит Башляр, — то, значит, воображение здесь совсем не при чем»¹. Кстати, символика, которой оперирует психоаналитик, удивительно предсказуема, значит, совершенно чужда самому духу поэзии.

В своей феноменологии поэзии Башляр набрасывает для будущих исследователей целые оригинальные программы поисков. Такова идея предлагаемых им топоанализа и ритмоанализа. Что касается последнего, то еще в своей ранней книге «Интуиция мгновения» Башляр признал значимость исследования ритмических траекторий. В «Поэтике пространства» к этому виду анализа он добавляет топоанализ. Характерно, что в указанной работе у него звучат научные тональности, типичные для его эпистемологических работ. Так, например, он говорит о «настоящей *теореме* топоанализа пространств сокровенного»². Имея в виду этот пример (а подобных случаев немало), мы можем сказать, что работы французского философа по поэтическому воображению гармонично сочетают в своей стилистике поэзию и науку, лирику и физику. Рациональный, наукообразный дискурс ничего существенного сказать о поэзии не может. Эту мысль Башляр повторяет не раз. Но это не означает, что его книги о поэтическом воображении страдают иррациональной случайностью, что в них мы не находим ясных, отчетливых форм и формул. Все обстоит как раз наоборот. Но та ясность, четкость и точность, которых здесь добивается французский философ, качественно другие, чем в науке вообще и в философии науки в частности. Поэтому мы можем говорить о трудной гармонии, о творческом резонансе поэзии и науки. Такой резонанс, на наш взгляд, — признак глубокой, подлинной философии. Между образом и понятием пульсирует живая мысль настоящего философа, каковым и является Башляр.

Если понятийное мышление сводит явление к некоему позитивному содержанию, конечному, определенному, неизменному, то «воображение, — говорит Башляр, — никогда не скажет: дело только в этом. За этим всегда стоит нечто большее»³. Можно сказать, что язык воображения — это не терминированный, а *символический* язык, в самовыявляющиеся структуры которого объект вплетен всегда вместе с субъектом. Такая особенность воображения ведет к тому, что источнику поэтических образов «принадлежит право пробуждать мысль»⁴. Образ пробуждает и мысль и фантазию: на уровне поэтического воображения, на уровне творческого генезиса они неразделимы. Сказанное можно резюмировать такой формулой: поэт — *начинатель* как таковой. В нем живет сам дух начинания, первоэлемент творческой силы. И то изумление, или

¹ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. С. 80.

² Там же. С. 87.

³ Там же. С. 87.

⁴ Там же. С. 62–63.

удивление, которое пробуждает поэтический образ, говорит именно об этом. Феноменология воображения и есть исследование подобных *первичных* изумлений-восхищений.

Другой ее особенностью, с нею связанной, выступает исследование преодоления враждебности мира поэтическим воображением. Одним из таких приемов, практиковавшихся Башляром, является *натурализация* социогенных урбанистических раздражителей. Например, шум парижской улицы под окнами его квартиры он преодолевал вживанием в него как в явление природы. Слушая гул автомобилей, можно вообразить морской прибой или шум леса в ветреную погоду. «Каждая жизнь в зачатке своем есть блаженство» и надо только суметь вернуть ее к нему.

Большинство философов философствуют с помощью обращения к истории философии. Башляр философствует иначе. В его феноменологических исследованиях встречаются только редкие и малозначительные намеки на формулы-клише творцов феноменологии и ее предшественников¹. Башляр философствует как конкретный метафизик, вживаясь в поразивший его поэтический обряд, рассматривая его в его свежести первообраза: «Благодаря поэтической детали воображение показывает нам новизну мира. В человеческой душе нет ничего незначительного»². А ведь ясное выявление значительного и есть настоящее философствование. И точно так же он философствует и в своих эпистемологических работах, погружаясь в значительность научных «деталей», оставляя в стороне историю философских наукоучений.

В чем же значение творчества Башляра для современных философских поисков? Поясним это, обратившись к модели слова, предложенной французским мыслителем. Слово он уподобляет дому со всеми его уровнями вертикальности, от подвала до чердака. «Подниматься слишком высоко, опускаться слишком низко дозволено поэту, соединяющему земное и небесное. Неужели лишь философ, — вопрошает Башляр, — будет осужден своими братьями на вечное пребывание на первом этаже?»³. На первом этаже располагаются общие понятия. «Слишком ясные образы, — говорит философ, — становятся общими понятиями. Они блокируют воображение. Увидел, понял, сказал. Круг замкнулся»⁴. Цеховой философ запрещает себе быть поэтом, а это значит — быть обновителем самой философской мысли. И вот подобную ригидную философию, нацеленную на внешнее копирование норм научности, Башляр и не приемлет. Он показывает нам возможности

¹ Например, в «Поэтике пространства» встречаются подобные отсылки к Дильтею и Гуссерлю без указания их имен (*Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. С. 111*).

² *Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. С. 123.*

³ Там же. С. 133.

⁴ Там же. С. 113.

обновления философии на путях ее сближения с поэзией. Пробуждение в философе внутреннего художника, способного к «пробегу» по всем вертикальным уровням языка и сознания как дома бытия является условием искомого обновления современной философии. Именно на это нам и указывает Башляр.

Поэтика мысли и стиль Башляра

На поэтику и стиль Башляра мало обращали внимание. А ведь стиль выразительнее других особенностей мысли и слова характеризует творческую личность. Его основу образуют всегда сугубо конкретные, локальные интерес и воодушевление философа. Большие, систематические формы философии его не вдохновляют. Для Башляра это — слишком легкие решения, а «в философии, — говорит он, — легкие пути дорого оплачиваются, и схематизация опыта — плохое начало философского знания»¹. Можно сказать, что в основе его стиля лежит интуиция прерывистости в качестве характеристики как мира, так и нас самих с нашим вниманием, интересом, вдохновением. Внешние обязанности и формы, как, например, лекционные курсы, учебники и т. п., континуальны. Континуально вообще все «принудительное», а «человека создает желание, а не нужда»².

У Башляра острый художнический взгляд. Он замечает что-то важное, яркое, характерное — в науке, философии, поэзии, искусстве. Ритм таких заметок и создает структуру стиля его мысли. Отсюда ее относительная фрагментарность: что-то его задает, а что-то — нет. Вот и основа для «квантования» пространства философского дискурса. Его единство задается при этом темой и методом, которые философ заявляет обычно во введении к своей книге. Отвлеченные глобальные схемы не ведут его мысль и слово, поэтому гладкой нарративной «равнины» не возникает. Философу прерывистого мгновения континуальный дух традиционных систем философской мысли остается чуждым. Возьмем любую его книгу, посвященную поэтическому воображению. Как она устроена? Как коллажированный агломерат тематически «намагниченных» заметок на захватившие ее автора микросюжеты, которые он черпает в необъятном море литературы. Тем самым своим стилем французский философ отсылает нас к Фридриху Шлегелю, к Ницше, аллюзии на которого, прямые и косвенные, пестрят в его текстах. Размер его заметки определяется интенсивностью его интереса, глубиной его творческого воодушевления. Правда, в отличие от Ф. Шлегеля или Ницше, в Башляре

¹ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. С. 183.

² Башляр Г. Психоанализ огня. С. 31. Перевод наш. — В.В.

сильнее чувствуется потрясающий книжник, неутомимый сборщик захватывающих цитат и ярких стихов. Однако при этом его мысль всегда оригинальна и не является прозаически сниженным пересказом понравившихся ему поэтических образов или их толкованием по заранее заданной схеме. Да, какие-то унифицирующие понятийные схемы есть и у него. Одно время, как мы уже сказали, такие схемы он находил в психоанализе Фрейда, затем Юнга. Но никакого ученического подражания, никакой несвободы в использовании таких схем не было и в этом случае. Дух доктринерства несовместим с творческой личностью французского философа. С ростом опыта, с созреванием и углублением мысли у него происходит критическое переоценивание этих интеллектуальных схем, априорно унифицирующих и тем самым континуализирующих опыт мысли.

Башляр критически настроен и по отношению к экзистенциализму. Характерно, что стиль его полемики с влиятельными течениями философской и психологической мысли носит тот же самый характер: он с ними спорит не по-профессорски глобально, а сугубо локально, точечным образом. Вот, например, он берет некоторые ставшие расхожими слова-мысли экзистенциалистских философов, прежде всего Хайдеггера, кстати, не называя имени этого философа, и показывает, что смысл здесь затемнен, спутан, что такие выражения, как «заброшенность» (в мир), как «бытие-в-мире», как «здесь-бытие» и т.п., сомнительны, двусмысленны. Выше мы уже говорили о его критике хайдеггеровской «заброшенности». Теперь рассмотрим его отношение к *Dasein*, ключевому термину Хайдеггера периода «Бытия и времени». «Где центр тяжести *«бытия-здесь»*, — вопрошает Башляр, — *«бытие»* или *«здесь»*? Нужно ли прежде всего искать мое бытие в этом *«здесь»*? Или же в своем бытии я обрету прежде всего уверенность, что нахожусь именно *здесь*? Во всяком случае, один термин всегда ослабляет другой»¹. Что неприемлемо для Башляра? Неприемлема любая «догматизация философем уже в силу требований языка»². Это — глубокое и верное отношение к продуктам философского творчества. Философ динамизма мысли, крайнего «мобилизма» познающего разума он, однако, не создает системы динамической философии, ограничиваясь критикой слабых мест метафизических трактатов организованных философских дискурсов. Его атаки бьют прежде всего по застывшим языковым формулировкам. Хотя башляровская критика и носит подчеркнуто локальный характер, однако она, безусловно, подрывает поверхностное, облегченное отношение к философии, когда некритически используются в качестве «готовых» клишированные «филосо-

¹ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. С. 183.

² Там же.

софемы». В результате аура беспроblemности, окружающая подобные выражения, рассеивается, и мы слышим призыв снова вопрошать опыт сознания и языка его мыслящим участником, который идентифицируется Башляром в фигуре феноменолога.

Критика лингвистических агломератов, стяженных воедино слов, ставших устойчивыми комплексами-фразами со стороны Башляра, напоминает нам об аналогичной критике языка Хайдеггера Габриэлем Марселем¹. «По нашему мнению, — говорит Башляр, — следует избегать словесных конгломератов. Метафизика не заинтересована в том, чтобы мысль застыла в языковых окаменелостях. Она должна сохранять чрезвычайную мобильность современных языков, сохраняя, однако, целостность родного языка, то есть придерживаясь обычая истинных поэтов»². Золотые слова и остро актуальные! Философия много времени провела послушным учеником в школе науки, в том числе и теологической. Сегодня ей пора подумать о новой школе — поэтической, художественной. И Башляр — один из тех свободных духом философов XX века, который прямо указывает нам на это. Этим его опыт нам и дорог сегодня.

Поэзия, говорит Башляр, — мгновенная метафизика. В одно мгновение поэтического акта разряжается такая энергия, что она своей вспышкой освещает метафизические глубины бытия. В обыденном, не-поэтическом времени, времени «прозы мира», как сказал бы Фуко, противоположности сущего сменяют друг друга, как день и ночь. Поэтический же миг переживается сразу и как день и как ночь. Противоположности в нем не разъединены.

Мысль Башляра — и эпистемологическая и поэтологическая — поэтически напряжена. Напряженность и прерывный характер мысли связаны между собой: ведь напряжение не может долго длиться, человек не способен длительное время его выдерживать. В прозе, быть может, особенно в наукообразной философской, велик соблазн расслабиться, затянув волынку повторения. Башляр же, хотя и пишет философской прозой, однако такого расслабления себе не позволяет. Поэтому стиль его мышления является поэтическим, сочетающим силу, или напряженность, мысли-слова и разрывность микросюжетов анализа. Указанную особенность стиля мысли французского философа можно обозначить как экзистенциальность ее тонуса. Мысль Башляра действительно экзистенциально-тонична, и если он и полемизирует с экзистенциализмом, то спорит лишь, как мы сказали, с экзистенциалистски-доктринальными клише, а не с духом экзистенциальной мысли как таковым.

¹ См.: *Визгин В.П.* Хайдеггер и Марсель // Вопросы философии. 2007. № 8. С. 135–145.

² *Башляр Г.* Избранное: Поэтика пространства. С. 184.

Сухость, ясность, нажим — начеку каждое слово.
Букву за буквой врубать на твердом и тесном камне:
Чем скупее слова, тем напряженной их сила.

Так Максимилиан Волошин в программном стихотворении «Доблесть поэта» (1925) определял свой эстетический идеал. И у Башляра, особенно в его поздних работах, «слово-мысль-фраза» словно вырезывается гравировальной иглой по металлу. Не случайно поэтому и его обращение к творчеству Альбера Флокона, современного художника-гравера. В его творчестве он увидел образец воли к форме как воли к силе, в том числе и к силе экспрессии и созидания в целом. Мысль с ее понятием и греза с ее образами — вот два основных вида динамизма творческого человека. Сочетаясь в созидании небывалого, они демонстрируют сюрдинамизм: «Ничто не оставлено для того, кто попеременно и мыслит и грезит...»¹. Французский философ создавал ни на какие другие не похожие книги именно так. И поэтому они не могут не пробуждать творческий импульс в их читателях.

У философии то сходство с поэзией, что она способна «цеплять» читающего ее произведения человека самой личностью их автора. Наука заинтересовывает нас общими идеями, абстрактными понятиями, открываемой ими возможностью объективного познания и управления явлениями природы. Философия же способна трогать нас не столько общезначимыми понятиями, сколько лица «не общим выражением» самого философа, напоминая о своей, для многих неочевидной, близости к поэзии. Для верности картины следует уточнить: философия, строго говоря, занимает промежуточное место между наукой и поэзией. Правда, мы больше привыкли связывать ее образ именно с наукой, с ее мерками. Ведь для большинства людей философия ассоциируется с специфическим категориальным аппаратом, который, как нам кажется, обладает предельной всеобщностью. Пространство вообще, время вообще, причинность вообще, свобода вообще и т.д. и т.п. — вот это, вроде бы, и есть единственный аутентичный мир философии. Но все на самом деле далеко не так. Перечисленные категории — абстракции, причем предельно широкие. Но ведь и предельно *пустые*. И думать, что философия есть искусство связывания их между собой — иллюзия, хотя и очень распространенная. Башляр был одним из философов, которые опровергали такое толкование философии и подобное ее практикование. Ведь и на самом деле можно, минуя живые личностные центры, «в сухую», отвлеченно связывать отвлеченности между собой. Но, как сказал один русский мыслитель, отвлеченностями люди не живут. А ведь и настоящий философ хочет испить воды живой, а не влачиться в пустыне безликих абстракций².

¹ Цит по: *Лавров А.А.* Русские символисты. Этюды и разыскания. М., 2007. С. 278.

² *Bachelard G.* Le droit de rêver. P. 1970. P. 121.

Намечаемый нами образ *конкретной* философии¹ легче однако набросать в словах, чем пережить его изнутри. А именно вживание, переживание, испытание, опыт как *мой опыт* суть начала философской мысли. Слова языка — любые — могут восприниматься как опустошенные мертвые слова. И в наше время безмерной инфляции слов эта трагическая способность становится особенно опасной. Как же помочь этой беде? Откуда можно ожидать помощи? Только от поэзии, от художественного творческого инстинкта, от *воображения*, этой парадоксальной способности к ирреальному, действующей ради созидания новой реальности, ради преобразования наличной реальности.

Что же такое воображение? В конечном счете это — способность реальности к реально ценному ирреальному. Ведь именно ирреальное воображения ведет, стимулирует реализацию, открывающуюся волевым начинанием как действием образа и по образцу, то есть мышление, поведение, творчество. Итак, можно сказать, что воображение — это способность к ирреальному, ведущая к значимому преобразованию наличной реальности, то есть попросту способность к творчеству *небывалого*, как любил говорить Михаил Пришвин.

В образ, как говорят, входят, то есть он нас увлекает, его партитуру мы разыгрываем нота в ноту, совершая какие-то реальные действия. Образ — это та пустота, которая не терпит пустоты и поэтому заполняет свою ирреальность реальностью поступков, действий, творческих актов. Мечтатель-грезовидец создает в сплошной заполненности реально наличного вакуумную полость, в которую засасывается наша активность реализации. Пустота у атомистов древности имела онтологический статус, будучи сущим несущим, бытийно значимым небытием. Ведь без нее мирозидание в атомистической картине мира невозможно. Итак, через ирреальное образа, грезы, мечты происходит переоформление, пересозидание реальности. Образ — это как бы мысль и действие в анабиозе, то есть их активные зародыши. Понятийные формы мысли развиваются из подобных предпонятийных ее начатков. Самые фундаментальные философы носят именно такой — имажинативный — характер. Таков, например, платоновский миф о пещере. Почему нас увлекают именно образы, то есть мысли в чувственной оболочке? Да потому, что мы сами — *воплощенные* существа. Абстрактные мысли — это ректифицированные образы. И такой химический образ соотношения образа и понятия мы встречаем как раз у Башляра. Но в эпистемологии научной, где он фигурирует, им исследуется научно-негативная функция образа.

¹ Выражения «конкретная философия», «конкретная метафизика» употребляли также разные мыслители, принадлежащие, однако, к одной эпохе, как П.Флоренский, Г.Марсель, Г.Башляр.

Теперь же, в поэтической части своего творчества, французский философ, напротив, изучает культурно и духовно позитивную функцию поэтического воображения.

Понятия — это обработанные в определенном направлении образы, приведенные в систему, упорядоченные и верифицированные. Эти свойства понятий позволяют рассчитывать траектории определенных действий. Они аккумулируют условия выявления каркаса необходимого в мире праксиса. Предложения, формулируемые на основе понятийных систем, демонстрируют нам, что некоторые базовые образы, лежащие в основании таких систем, уже обработаны и приобрели абстрактное, формализованное и даже математическое выражение. Как верно показал Башляр, мир научно-понятийного мышления — это мир конструирования «феноменотехники». Мир же образов лежит в основе всяческой реальности, а не только подобной технореальности, конструируемой человеком как «вторая природа». Поэтому онтологический статус образа, в конце концов, значительнее, выше онтологического статуса абстрактного понятия.

Одним словом, образ — это ведущий, понятие — ведомое. Но есть ли между ними посредник? Да, есть: промежуточное между образом и понятием образование мы называем «идеей». Идея как мыслеобраз имеет природу символа, а не термина, что ее отличает от абстрактного научного понятия, рассматриваемого на уровне языка. Для пояснения связи образа, идеи и понятия приведу пример из моей философской молодости. В середине 60-х годов я писал диссертацию по проблеме химической эволюции. Тогда у меня возник образ: эта эволюция подобна Изиде¹, скитающейся по всему свету в поисках останков ее растерзанного супруга, Озириса. Мировой химизм — это как бы «рассыпанный», разбросанный организм как сверхцель химической эволюции. Изида — чистый образ, мифопоэтическая структура, для нас, не-египтян, ирреальная реальность образа. Но сквозь этот образ просматривается идея химической эволюции как законосообразной самосборки органического из химического. Понятия же, оформляющие эту идею, возникают тогда, когда создаются математически корректно выстраиваемые теории химической эволюции, такие, например, как теория саморазвития открытых каталитических систем, разработанная А.П.Руденко.

«Конкретная метафизика», «абстракция», «научное понятие», «поэтический образ» и другие выражения, которые мы употребили выше, — все это значимые слова философии Башляра. Какая идея их все соединяет? Не та ли идея жизни как динамического бытия в подробностях, о которой говорит поэт?

¹ Изида (Исида) по-французски Isis. Переводчик «Пламени свечи», к сожалению, этого не знал и превратил египетскую богиню в непонятного персонажа мужского рода — в Изиса (*Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. С. 247*).

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб губы астр и далий
Сентябрьские страдали?
Чтоб мелкий лист раakit
С седых кариатид
Слетал на сырость плит
Осенних госпиталей?

Ты спросишь, кто велит?
— Всесильный бог деталей,
Всесильный бог любви,
Ягайлов и Ядвиг.

Не знаю, решена ль
Загадка эги загробной,
Но жизнь как тишина
Осенняя, — подробно¹.

Да, Башляр — бог и есть «бог деталей», бог подробностей творческого внимания. Вот характерные выражения его эпистемологического словаря: «спектральный философский анализ», «диспергированная философия», «региональные онтологии», «атомистическая пыль» и т.п. Как и в его поэтологии подобные выражения — это «мысли-образы-фразы». Те, что мы перечислили, указывают нам одновременно и на мечтателя с богатым и живым воображением и на ученого физико-химика. Этот двойной не-философский пласт, поэтико-художественный, с одной стороны, и конкретно-научный — с другой, был перенесен в своей целостности Башляром в мир философии, и она ожила в результате таких прививок, таких смелых «кроссингов». Менталитет и язык химика вместе с ментальностью поэта при этом преобразуются и придают философии своеобразный неповторимый колорит. Лабораторность философского духа, его конкретно-эмпирический поисковый характер и проявляется как служение «богу деталей». Сам Башляр говорит о своей философии как о «философии эпистемологической детали»². Отсюда делается понятным обилие выражений наподобие приведенных нами выше. Все они отсылают к семантике подробности, к семантике, в конце концов, квантового, дисконтинуального типа. «Все вопросы, — говорит Башляр, — умолкают в лоне широкого *Weltanschauung*»³. Пафос познавательной «дробности» — это и реакция на отделившуюся от современного научного знания философию вербальных силлогистических генерали-

¹ Пастернак Б. Избранное в двух томах. Т. 1. М., 1985. С. 111.

² Башляр Г. Новый рационализм. С. 168.

³ Bachelard G. La formation de l'esprit scientifique. P. 83. *Weltanschauung* — мировоззрение (нем.).

заций, и стремление к ее творческому обновлению благодаря живому контакту как с наукой, так и с опытом поэтов и художников.

Пламенный философ

Неведомый читатель Гастона Башляра! Не ждешь ли ты от автора этого затянувшегося послесловия, чтобы он тебе кратко сказал, наконец, кто же этот необычный философский писатель, как его можно определить? Отвечу одним словом: он — *поэт* и больше ничего, но поэт, не писавший стихов, а может быть, точнее, писавший, но никогда их не публиковавший¹. Писал же он блистательные исследования-эссе. Быть лирическим эссеистом во всем, как в своей философии науки, так и в анализах воображения в литературе и искусстве, это и значит быть поэтом-философом, художественно мыслящим мыслителем.

Итак, творческое наследие Башляра можно представить себе как дом с двумя дверьми, одна из которых ведет в анфиладу его эпистемологических работ, а другая — в покои его исследований воображения. Но в какую бы из этих дверей мы ни вошли, мы обязательно найдем в этом доме фигуру Поэта. Если поэтическое слово захватывает читателя, то читатель отдается благодаря ему своей мечте и открываемому ею творческому простору собственной души. «Поль Элюар сказал, — пишет Башляр, — что поэтом является тот, кто пробуждает вдохновение»².

В августе 1972 г. мне случайно попала в руки книга Башляра «Право на грезу» (*Le droit de rêver*. Paris, 1970). «Образ-мысль-фраза» (*image-pensée-phrase*) из нее — «*toute gravure est une rêverie de la volonté*» («всякая гравюра — это греза воли»³ — так поразила мое воображение и захватила фантазию, что возникла такая «гравюра» в слове:

Гравюра

Жить не спеша, без болтовни,
Как будто ночью стали дни...
Сквозь свет серебряной луны

¹ Жан Лескюр (Lescure), сам поэт и ученик Башляра, рассказывает: «Не буду клясться, что Башляр никогда не писал стихов. Несколько его уклончивых слов, его характерный жест рукой при этом — все это позволяет мне верить в обратное. Правда, однозначно ясно лишь то, что он никогда своих стихов не показывал» (*Lescure J. L'introduction à la poétique de Gaston Bachelard // Bachelard G. L'intuition de l'instant, suivi de l'introduction à la poétique de Bachelard par J. Lescure. P. 1966. P. 133.*

² *Bachelard G. Le droit de rêver. P. 172.*

³ Ibid. P. 72. Тезис о мире как воле отсылает к метафизике Шопенгауэра. Как философ онтологически укорененного воображения Башляр иногда указывал на свое «соседство» с германским мыслителем: «Придерживаясь философии, принимающей воображение за основную способность, можно сказать в духе Шопенгауэра: “Мир есть мое воображение”» (*Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. С. 136.*

Деревьев профили видны.
Вот ты выходишь на крыльцо:
Прохлады легкое кольцо
Обет молчания скрепит —
Пусть тишина заговорит.
В такую ночь мне трудно спать:
Я вышел в поле, чтоб мечтать.
Пусть вольных стрел полет незрим,
Но я со всем соединим,
Что было жизнью моей
Или мечталось только ей.
И пусть приходят грезы вслед
И все склоненье этих дней,
И растворение в туман,
Что ночью сводит нас с ума.
Пускай приходят на постой
Тоскливых дум нестройный строй
И мысль о смерти и тщете,
Что нет исхода суете,
Что стон веков, едва живой,
Умрет, наверное, со мной,
Что лиц сухие семена,
Их голоса, их имена
Пожрет крылатый ураган —
Наветом дальнего врага
В оазис жизни залетев, —
Сожрет и жатву и посев...
Кто сеет жизнь, меня берет,
Бросает в поле под восход,
Чтоб там, в беспамятстве глухом,
Я набросал могильный холм
Ушедшим в вечность временам?
Кто жизнь дает на время нам,
Чтоб с ней, как с куклою, играть
И поломать — и умирать?
Кто жизнь воззвал из хляби вод?
Вот тварь стенает и живет,
Ползет, летает и шипит,
На воду сонную глядит,
Глядит Офелией моей,
Чтоб безвозвратно кануть в ней.
Кто жизнь воззвал, чтоб гибнуть в ней,
Тоске доверившись своей?
Кто к слову жизнь приговорил
И человека сотворил?..

Как в меланхолии числа
Душа пустынна и чиста.

Я ухожу туда, где сон
Качает сосны в унисон,
Где этой грезы медный круг
Гравюрой делается вдруг.

С тех пор Башляр, одинокий мечтатель, влюбленный в науку и в поэзию, стал моим спутником. Продумывая сейчас эту его первую «зацепившую» меня фразу-мысль-образ, я вижу в ней ее романтическое «дно». Греза воли — греза космическая, греза самой природы, Поэт улавливает ее, а точнее, продолжает, резонируя с нею, — и так возникают поэтически значимые грезы-образы-мысли-слова.

Но с природой встречается и ее грезу продолжает не только поэт, но и ученый или, как говорит Башляр, «философ знания». В его исповедальном эссе («Пламя свечи») есть одно место, не дающее мне покоя и, к сожалению, оставшееся непонятным в русском переводе. Чтобы понять его, надо раскрыть упомянутую в ней книгу Фарадея и найти в ней тот пассаж, на который ссылается Башляр. Вот это место из книги французского философа в моем переводе: «В своих мечтах и играх перед очагом, я близко познакомился с домашним Фениксом, самым эфирососным из всех фениксов, поскольку он воскресал не из пепла, а исключительно из собственного дыма. Но когда какое-нибудь редкое явление оказывается основой для какого-то необычайного образа, наполняющего душу безмерными грезами, то кому, чему следует приписать реальность? Физик готов на это ответить так: вот Фарадей провел эксперимент с зажиганием свечи посредством воспламенения ее собственных паров и сделал его сюжетом своей публичной лекции. Эта лекция составила часть такого курса лекций, которые он читал по вечерам, объединив их под названием «История свечи». Чтобы данный эксперимент удался, нужно сначала задуть горящую свечу очень осторожно, тихо и затем сразу же зажечь ее пары, причем только пары, не затрагивая фитиль.

Мешая *fifty-fifty* знание и грезу, я бы сказал, что для того, чтобы опыт Фарадея удался, надо действовать быстро, так как *реальные вещи грезят недолго*. Нельзя позволить свету заснуть. Надо поторопиться разбудить его»¹. Бездна смыслов скрытых или полуоткрытых в этом отрывке поражает воображение и будит мысль. Поэты нередко, говорит Башляр, гораздо эффективнее пробуждают мысль, чем профессиональные философы. И в этом он сам прежде всего поэт. Но и ученый тоже: ведь недаром он вспомнил о лекциях английского физика на ту же тему (о пламени свечи). Во всем этом сюжете нас захватывает прежде всего неуловимая, ибо крайне амбивалентная по своим свойствам, грань между

¹ *Bachelard G. La flamme d'une chandelle. P. 68-69. См. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. С. 252.*

знанием и поэзией, понятием и образом. Истина света, говорит Башляр, раскрывается не на полном свете, а как раз на грани света и темноты: «На грани этой луч света преломляется, раскрывая свои секреты»¹.

Обратимся теперь к тому месту, которое в лекциях английского физика имеет в виду французский мыслитель. «Если вы умело задуете свечу, — говорит Фарадей, — от нее поднимется струйка паров... Если вы ловко ее задуете, то сможете хорошо рассмотреть эти пары, в которые превращается твердое вещество свечи. Вот одну из таких свечей я погашу так, чтобы воздух вокруг нее остался спокойным: для этого мне нужно лишь некоторое время осторожно подышать на свечу. Если я затем поднесу к фитилю горящую лучинку на расстояние 2—3 дюймов, вы увидите, как по воздуху от лучинки к фитилю пронесется полоска огня (у физика — это так, а у поэта — это воскресающий Феникс. — *В.В.*). Все это я должен сделать быстро, чтобы горючие газы, во-первых, не успели остыть и сконденсироваться и, во-вторых, не успели рассеяться в воздухе»². Недавно и осторожно задутая свеча на самом деле не окончательно загашена: ее пламя еще латентно живо, и готово снова вспыхнуть без обычной процедуры поджигания фитиля.

Итак, пламя — это Феникс, скажет поэт. А физик данное явление объяснит научно, то есть причинно. Поэзия же как живой поток образов существует в сверхпричинной реальности. И именно потому, что психоанализ предлагает причинную схему объяснения образов, Башляр отказывается от него в своей феноменологической философии поэтического воображения.

Итак, перед нами поэтическая алхимия огня, с одной стороны, и научная физико-химия горения — с другой. Эти две традиции интегрально пересекаются в истории и дифференциально — в единстве творческой личности, например в фигуре Башляра. Первая треть XIX века еще была очагом их исторического пересечения. А вот явление Фарадея в это время уже показывает нам, что романтическая натурфилософия уступает место научному постижению природы. В пространстве публичности греза отступает — наука наступает. Но греза никуда не исчезает — она остается в поэзии и в повседневной мечте человека как творческого существа. Творящий в любой области не может созидать, не будучи грезовидцем. Химик Кекуле и философ Декарт видят фантастические сны, при содействии которых рождаются научное открытие бензола и программа для всей новоевропейской науки и философии. Философия знания и философия грезы решительно расходятся, но и сходятся в своих корнях.

Бесконтактное зажигание свечи — чудодейственно, оно волнует наше воображение. Взмолвленное первоображение рождает образ Фе-

¹ *Bachelard G.* La formation de l'esprit scientifique. P. 241.

² *Фарадей М.* История свечи. М., 1980. С. 20—21.

никса, или это сам Феникс намекает нам о себе, когда мы оказываемся взволнованными получившимся опытом Фарадея? Обратим внимание на такие слова французского философа: «реальные вещи» грезят, но недолго. Допущение грезы самих вещей и означает, что Феникс — не иллюзия нашей психики, не литературный штамп, а реальность. Реальность же и грезит и не-грезит. И когда не грезит, ведет себя причинно, и мы постигаем ее научно, называя результат познания объективным знанием. Феникса в нем нет. Но причинное поведение вещей — не вся реальность, говорит нам Башляр. И еще: уделим внимание таким словам как *moitié sachant*, *moitié rêvant*, которые мы передали, как «мешая fifty-fifty знание и грезу». Допуская грезу в план онтологии, на уровень природы, космоса, в глубину реальности, Башляр сам «грезит наполовину» и «наполовину мыслит». Возможность для чудесного у природы есть. Как есть у нее и воля, проникающая и в нас. Пламя, как и живой организм, хранит память о своем недавнем горении и свечении. Но в плане научного объяснения чудесного нет (горячие и горючие невидимые пары легко воспламеняются: для этого есть объективные основания).

И какое же мобилизующее наш дух наставление поэта-мыслителя слышим мы в его словах «Надо торопиться пробудить свет», задремавший, погруженный в грезу¹! Мы уже почувствовали себя и свечками, которые мигают, и Фарадеями, которые их научно зажигают, и поэтами, которые грезят воодушевленные их чудесами. Эстафета света передается от поэта к поэту, от лица к лицу, будь то ученые души или души простецов, хранящих самый великий дар — дар изумления перед таинством бытия. То, что свет, научно постигаемый, работает на человека, его не унижает. Наоборот, это лишь говорит нам о безмерной щедрости света. И как же мудр этот жизнелюб кола-брюньоновского типа с парижской площади Мобер! Его мудрость — это сохраненное им детство, которое, оснатив себя эрудиций и знанием, осталось живым. Под пером Башляра оживают не только малоизвестные поэты, но и ученые, о которых мы давно забыли, как, например, Виженер, этот скорее «фантаст, чем строгий ученый. И в своей философии науки, и в своей философии поэзии Башляр мыслил целостной душой, оставив нам призыв не отказываться от мудрости ни в естественной науке, ни в такой «инонауке» (*Бахтин*), как гуманитарное познание. Структурализм и постструктурализм выбросят «субъекта» и «душу» с «корабля современности», откажутся от феноменологии и экзистенциального философствования. А Башляр, не чуждый пафосу структуры, сохранит личностное начало человеческого творчества, которым живы и наука, и поэзия, и философия.

Можно решить загадку биполярности французского философа таким образом: и в своем эпистемологическом творчестве он выступает как

¹ *Bachelard G. La flamme d'une chandelle. P. 69.*

тайно грезящий мыслитель. Здесь он тоже поэт, но криптопоэт, мечта которого воодушевляет его рационализм, доводит до «сюра» («сюр-рационализм»). О чем бы ни размышлял Башляр — о научной химии или о поэтическом образе, — он всегда мыслит и пишет взволнованно, лирически. Этот стилистический лиризм неотделим от его творческой личности, которая, конечно же, целостна, едина во всех своих проявлениях.

Башляр различал «отголоски» и «отклики»: «Отголоски рассеиваются в различных плоскостях нашей жизни в мире; отклик вызывает к углублению существования нашего Я. Отголоски позволяют нам услышать, понять произведение; в отклике оно становится нашим высказыванием, нашим собственным произведением»¹. Не стоит ли за этой оппозицией известная дихотомия объяснения и понимания, продуманная еще Дильтеем? Да, именно так можно понять это различие отголоска и отклика, вводимое Башляром. И сам он не столько богат отголосками, сколько скор на пробуждение откликов в душе читателя. В отклике мы симпатически соединяемся с чужим произведением, его «чуждость» при этом исчезает и наша душа вступает с душой его автора в продуктивный союз. И Башляр не писал ничего, что не рождалось бы у него на ноте подобного резонанса с другими поэтами, учеными и, реже, философами.

Так что же соединяет эпистемологию Башляра и его исследования поэтического воображения? Ведь он сам говорит, что, переходя к поэзии, мы должны совершенно забыть о современной науке, а именно она вызывала в нем восторг и вдохновение. Но ведь и поэты вызывали в нем восторг и вдохновение. Вот в этом все дело: связующим звеном двунаправленного творчества французского философа было прежде всего его собственное *личное воодушевление*, которое в нем равным образом делилось между наукой и миром поэтических образов. Башляр осознавал *двупламенность* своей натуры, медитируя в старые годы над пламенем свечи так, что научные понятия при этом мирно уживались с поэтическими образами. Пламя как физико-химическое явление и как символ высших порывов человека, того небостремительного духа, который Башляр называл «вертикальностью», а Марсель «sursum» (ввысь), в башляровской душе соединялись в единое горение творчества. Философом-поэтом универсального человеческого созидания и был этот одинокий мыслитель и столь же одинокий мечтатель. Он был настроен на волну светового накала творческого горения, воплощающего таинство связи человека и космоса, человека и Бога.

Да, Башляр — «красный», «левый», атеист или почти. И совсем не религиозный мыслитель. Скорее уж материалист, но материалист ак-

¹ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. С. 12.

тивного типа и поэтому горячей, духоносной тональности. Ему как физико-химику в философии ближе «школа подозрения», чем философии доверия, идущие в русле религиозных традиций. Однако он исполнен при этом того трепета перед таинством бытия, которое само по себе есть признак человека духовно чуткого и открытого. И поэтому совсем не пустым будет сравнение его с Бердяевым — романтиком свободы и духа. Пламенность духа, прозрение в онтологическую высоту творчества, динамизм натуры, пафос борца — за радикальный сюррационализм в случае французского философа, за революцию духа в случае философа русского — вот их общий знаменатель. Разница в акцентах, но не в тональности личности, не в ее духовном темпераменте. Пламенность духа — пожалуй, таким от светящейся свечи идущим образом можно соединить эти в остальном, конечно же, совсем не близкие фигуры.

В душе Башляра горела живая мечта. Послушаем такие его слова: «Польза от мореплавания не столь очевидна, чтобы подвинуть доисторического человека долбить ствол для изготовления лодки. Никакая польза не может оправдать беспредельный риск броска в открытое море — для этого требуются могущественные мотивы, самые властные интересы. И действительно могущественный интерес — это химерический интерес, тот, за которым стоит мечта, а не практический расчет. Это — сказочный интерес»¹. Гимн мечте звучит и как дифирамб радости: «Именно в радости, — говорит Башляр, — а не в заботе и труде человек созидает свой дух»².

Понятие и образ, наука и поэзия — в этом биполярность творческой личности Гастона Башляра. В ней проявление культурно-исторической биполярности самой Франции. Действительно, с одной стороны, эту страну символизирует имя великого рационалиста, основателя новой европейской философии и науки — Рене Декарта³. Но, с другой стороны, Франция — литературоцентрическая страна, носительница высочайшей гуманитарной культуры. Бердяев, знавший мир французской культуры не из вторых рук, пишет: «Чудовищное преувеличение литературы во Франции есть черта декаданса. Когда молодой француз говорил о пережитом им кризисе, то обыкновенно это означало, что он перешел от одних писателей к другим, например, от Пруста и Жида к Барресу и Клоделю. Россия — страна великой литературы, но ничего подобного у нас не было»⁴. Трудно найти более типичного француза, чем Башляр, этот неутомимый читатель, читавший с одинаковым воодушевлением и научную литературу, и поэзию. Как же не признать в нем воплощение

¹ *Bachelard G. L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière. P., 1942. P. 100–101.*

² *Bachelard G. La psychanalyse du feu. P., 1938. P. 39.*

³ У Андре есть книга с характерным названием «Декарт — это Франция» (*Glucksmann A. Descartes c'est la France. P. 1987*).

⁴ *Бердяев Н.А. Самопознание: Опыт философской автобиографии. М., 1991. С. 257.*

интегрального образа французской культурной традиции? Конечно, эту биполярность философски можно представить как двойную центральность: с одной стороны, сосредоточенность на полюсе объекта и объективации (полюс науки, точного знания) и с другой, — на полюсе субъекта. Действительно, Башляр, как и феноменологи и экзистенциалисты, исследует то, что неотделимо от нашей собственной личности, тематизируя измерение интимности, задушевности, личного оплота и прибежища. Но это не чисто негативная в эпистемологическом смысле психологическая субъективность, а особая реальность с присущим ей онтологическим статусом. Если кантианцы подобную «добавку» к вещественной объективности называли «значением», или «ценностью», то Башляр предпочитает говорить об «ониризме». «Онирическое» в его словаре означает мир грёзы со всеми присущими ему импликациями и свойствами. Это вовсе не мир пустых иллюзий психологического субъекта. Нет, в грёзе, особенно если она ведет к глубокому поэтическому образу, присутствует динамическое начало космоса, самого бытия. Такая грёза уводит нас к первоначальному архетипу, если применить язык Юнга, которым не пренебрегает Башляр. Грёза, мечта — в высшей степени деятельное, энергичное, инициативное начало. То, что вот это здание — мой родной дом, означает, что его осеняет дух мечты. Описать такой дом в терминах отвлеченной геометрии недостаточно. Он — сверхгеометричен, ибо ониричен, являясь местом гнездовья грёз и отдохновения. Поэтому правы те философы, которые, как Клеманс Рамну, говорят, что в своей поэтологии Башляр пробивает путь к философской онтологии. Но ничего подобного «онтологическому требованию» (*l'exigence ontologique*) (в смысле Марселя) или «вопроса о бытии» (*Seinsfrage*) в смысле Хайдеггера мы у него не найдем. Традиционной философской тематизации онтологии у него нет. Быть онтологом без систематической онтологии и значит быть мыслителем-поэтом, быть пламенным философом.

Указатель имен

- Адан В. де Лилль 90, 91, 316, 335, 339,
340, 350
Альбер-Биро П. 133
Анжелло 136
Аристотель 406, 408
Арон Р. 407
Арп Х. 152
Ахматова А. 409
- Баадер Ф. фон 52, 78, 82, 154
Балле Ж. 319
Бальзак О. де 42, 69, 79–81, 245,
316–321, 349, 350, 360, 367
Банвиль Т. де 161
Баррес М. 63, 85, 86, 143, 151, 156, 339,
381, 433
Батлер С. 187, 188, 221, 222, 229
Бахтин М.М. 431
Башлен А. 372
Башляр Г. 13, 30, 37, 50, 147, 153, 168,
175, 176, 185, 245, 277, 318, 329, 330,
360, 366, 391–427, 429, 430–434
Беген А. 99
Бёме Я. 78
Бенрат А. 139
Берг И. Ван ден 140
Бергсон А. 66, 101, 102, 180, 190, 191,
194–196, 198, 199, 204, 207, 212,
216, 227, 230, 233, 234, 318, 352, 394,
404–406, 415
Бердяев Н.А. 433
Бержерак С. де 173
Бернар, св. 395
Бешерель 37
Бинсвангер Л. 364
Бисмарк 63
Блейк У. 140, 154, 343
Бовуар С. де 23
Бодлер Ш. 97, 106, 265, 278, 319, 340,
345, 352, 377, 379
Бодуэн Ш. 373
Бозомбр К.-А. 122
Бонапарт М. 324, 329
Боске А. 30, 144
Боско А. 30, 56, 59, 107–109, 123, 124,
140, 142, 163, 165–168, 170
Бошер Ж. де 150
Брак Ж. 281, 398
Браунинг Р. 268
Браунинг Э.Б. 77
Бросс Ж. 353–356
Брюнтьер Ф. 350
Бунур Г. 49
Бургграф Ф. 43
Бурдейетт Ж. 124
Бурукоа К. 106
- Буске Ж. 14
Буэлье С.-Ж. де 41
Бэйтендейк Е.Ж.Ж. 56
Бэйтендейк Ф. 23
Бэкер А.М. де 134
Бюро Ж. 362
- Вайсман 223
Ваксмахер М.Н. 345
Валери П. 48, 49, 85, 123, 126, 136, 316
Валь Ж. 154
Ван-Гог В. 264, 267
Вандеркаммен Э. 96, 104, 125, 134
Варокье А. де 268–272
Вебер М. 407
Вергилий 395
Верлен П. 14, 15, 350
Виженер 431
Визгин В.П. 389, 391, 408, 413, 422
Виньи А. де 161
Волкова Г.В. 391
- Ганская Э. 80
Гегель Г.В.Ф. 335
Геено Ж. 240
Гейне Г. 34
Гелленс Ф. 118, 119, 120
Гёльдерлин Ф. 57, 119
Георг С. 139
Гераклит 36
Гета С. де 339, 341
Гёте И.В. 57, 82, 156, 355
Гильен Х. 155
Глюксман А. 433
Гоббс Т. 372
Гоген П. 400
Голль И. 53, 160, 173
Горький А.М. 119
Готье Т. 163
Грин Ж. 140
Грослей Т. 145
Гумбольдт В. фон 83
Гурмон Ж. де 123
Гурмон Р. де 64, 356
Гюго В. 17, 253, 335, 350
Гюйо Ж.И. 202, 237
Гюйон Ф. 115, 116
Гюйсманс Х. 123
- Дагонье Ф. 155
д'Аннунцио Г. 171
Данте А. 86, 320
Дарвин Ч. 223
Дезуайе Р. 140
Декарт Р. 2, 25, 312, 430, 433
Делёз 410

Делэй Ж. 131
Делярю-Мардрю Л. 123
Демокрит 405
де Рие 223
Деснос Р. 17, 147
Дильтей В. 432
Догс М. 123
Дода Ф. 315
д'Ореви́ль Б. 159
д'Орс Э. 325
Дубровкин Р. 336
Дурылин С.Н. 416
Дюмезиль Г. 66
Дюрер А. 299

Жабес Э. 49, 162
Жалу Э. 148, 149
Жамм Ф. 44, 53, 134
Жеблен К. де 43
Женесс Э. ла 59
Жермен Г. 150
Жид А. 85, 136, 433
Жийяр Э. 43, 45
Жильсон Э. 86
Жобура 267
Жорж В. 59, 124, 266, 362
Жубер Ж. 245
Жув П.Ж. 25

Заратустра 55
Золя Э. 350

Ипполит Ж. 81, 320, 393
Йоргенсен Й. 34

Канги́лем Ж. 406
Карус К.Г. 99
Кассу Ж. 57
Квинси де 97
Кейроль Ж. 152
Кекуле Ф.А. 430
Кереньи К. 117, 154
Кийе П. 403
Кине Э. 27, 277
Кислова Н.В. 153, 168
Клодель П. 42, 43, 62, 160, 433
Койре А. 78, 220
Коновской И. 391
Коперник Н. 159
Корти Ж. 276–278
Кро 350
Кудинов М.П. 333, 334
Кун Р. 361, 363–369
Купер Ф. 302
Кьеркегор С. 116, 370

Лавров А.А. 423
Ладинский А. 346
Ламартин А. 85, 350

Ламбер Ж.-К. 81, 172
Ламм М. 316
Лассер 350
Латуш 316
Лафонтен Ж. де 211, 260, 261
Лафорг Ж. 7, 248
Лейбниц Г.В. 231
Лекур Д. 393
Леметр Ф. 350
Лемонье Л. 330, 331
Леопарди Г. 409
Лё Руа Э. 394
Лескюр Ж. 185, 427
Лондон Дж. 409
Лотреамон (Изидор Дюкас) 350
Лукреций 405
Людовик XVIII 69

Майкельсон А.А. 200
Мак Аллестер М. 393
Малларме С. 50, 188, 206, 218, 246,
335–341, 350, 352, 376
Мало Г. 275, 350
Мамардашвили 411
Марголен Ж.-К. 393
Маркусси Л. 278–280
Марсель Г. 395, 403, 416, 422, 424, 432
Мартынов Л. 333
Мерло-Понти М. 308, 415
Метерлинк М. 229, 238
Милош О. де 57, 87
Минковский Е. 13, 111
Минь, аббат 32
Мирбо О. 234
Миркина З.А. 135–137, 157
Мистраль Ф. 47
Мицкевич А. 118, 155, 159
Мишле В.-Э. 339–342
Мишо А. 149
Моне К. 245–249, 264, 265
Моперен Р. 34
Мориц К.Ф. 99–101
Морье Ж. дю 124

Наполеон 59
Негели К.В. 223
Нерваль Ж. де 94, 316, 350
Нерон 372
Низар 350
Ницше Ф. 51, 55, 100, 159, 325, 420
Новалис Ф. фон Х. 100, 148, 159, 161,
393
Нодье Ш. 32
Ноулз Р. 339, 342

Оди́а П. 350
Оди́берти Ж. 174–179
Оси́новская И.А. 12, 15, 30, 31, 39, 44,
47, 48, 50, 76, 88–92, 96–98, 103,

- 104, 106, 109, 114, 120–125, 134, 135,
140, 142–144, 148, 151, 152, 155, 156,
158, 160, 164, 171–173, 246, 268, 331,
342–345, 380, 386
- Палисси Б. 314
Парацельс 62
Паскаль Б. 43
Пен дю П. де Ла Тур 74, 87
Перс С.-Ж. 99, 334
Пикар М. 403
Пифагор 291
Планси К. де 160
Планш 350
Платон 76, 392, 404
Плесси Ф. 350
Плотин 404, 405
Полан Ж. 347–353
По Э. 48, 113, 148, 180, 291, 293,
321–331, 363, 368, 369, 374
Прассинос М. 326
Пришвин М. 416, 424
Прудон П.Ж. 33
Пруст М. 350, 433
Прюдом С. 92
Пуарье Р. 394, 396
Пюэль Г. 14
- Равессон 405
Рамну К. 36, 394, 434
Рамон Х. 100
Ранком О. 100
Расин Ж. 254
Рашильд 40, 63, 85, 86
Реверди П. 164
Рембо А. 32, 62, 253, 330–335, 350, 352
Рикёр П. 413
Рильке Р.М. 135–137, 157, 352, 388
Риттер Ж.-П. 52, 82
Рихтер Ж.-Л. 172
Роденбах Ж. 113–115
Розанов В.В. 416
Роршах Г. 285, 361, 363–367, 369
Рорэ 275
Руденко А.П. 425
Рупнель Г. 185–190, 192, 193–196, 198,
201, 204, 205, 207, 210, 212, 215,
217–220, 222, 224–226, 228–233, 235,
236, 238, 240, 241, 403
Руссо Э. 117
- Сабатье Р. 150
Санд Ж. 59
Сантуш П. 338, 387
Сартр Ж.-П. 393
Сведенборг Э. 57, 316–320
Северцев С. 346, 347
Сегален В. 93, 154
Сегал С. 266–268
- Сенека 372
Сен-Пьер Б. де 37
Сент-Бев Ш.О. 171
Серр (Serres) М. 406
Скуратов Б. 50, 135–137, 147, 153, 157
Солнесс-Строитель 310
Солнье А. 115
Соловьев В. 77
Софокл 159
Стендаль 350
Стремуков Д. 77
Стриндберг А. 74, 124
Сузини Ф. 78
Сюпервьель Ж. 155, 380, 386
- Тролье Ж. 140
Тцара Т. 176, 331
Тэн И. 81, 320, 321, 350
- Уайльд О. 383
Уидобро В. 91
- Фабрициус Ж.А. 246
Фаге 350
Фарадей М. 391, 392, 429–431
Фарг Л.П. 124
Фаремутье 40
Фейерабенд П. 396
Ференци 22
Флобер Г. 43, 350
Флокон А. 283, 286–293, 295–315, 423
Флоренский П. 395, 424
Фоллен Ж. 96, 97, 144
Фонтан 350
Франс А. 248, 350
Фрейд З. 369, 393, 421
Фромантен Е. 26
Фуко М. 406, 410, 422
- Хайдеггер М. 416, 421, 422, 434
Хальбвакс 202
Хан Р. 15
Хекетт К.А. 331–335
Хименес Х.Р. 100
Хирон 32
- Шагал М. 245, 249–263
Шадурн И. 121, 122, 124
Шаппиус П. 151
Шарден Т. де 394
Шекспир В. 368
Шеллинг Ф.В. 37, 38, 82
Шелли П.Б. 18, 171
Шиллер И.Ф. 57
Шиллида Э. 272–276
Шлегель Ф. 12, 420
Шлейермахер Ф. 76
Шопенгауэр А. 427
Шпарбер 22

- Шульц И.Х. 155, 158
- Эйнштейн А. 199, 200, 399, 404, 405
 Эккерман И.П. 85, 156
 Эллис Ф. 377
 Элюар П. 140, 245, 342–347, 427
 Эмпедокл 55, 406
 Эмье Л. 48
 Эрн В. 415
 Эш Д.А. 336
- Юнг К.Г. 21, 23, 33, 55, 57, 62–65, 70–80, 84, 95, 117, 413, 415, 421, 434
- Alcorta G. 247
 Arnoux A. 98
- Bachelard G. 51, 181, 242, 391–395, 397, 398, 404–407, 423, 426–431, 433
 Ballet G. 319
 Barrès M. 126
 Bauchau H. 164
 Baudelaire Ch. 97, 106, 378
 Beauvoir S. de. 35
 Béguin A. 52
 Benrath H. 139
 Bergier 33
 Bergson H. 180
 Blunck R. 159
 Bosco H. 56, 107, 108, 123, 124, 141, 162, 165, 166–170
 Bourbon-Busset J. 123
 Bourdelliette J. 125
 Bozombres C.A. 122
 Burucoa Ch. 106
 Butler S. 187, 221, 222
- Capien H. 31
 Chadourne L. 120, 121
 Chesterton G.K. 145
 Copernic N. 159
 Cosson Y. 121
 Craulot P. 90
- d'Annunzio G. 171
- Eigeldinger M. 151
 Elliade M. 316
 Emmanuel P. 97
- Follain J. 96, 97, 142, 144
 Fromentin E. 27
- Ganzo R. 97
 Gautier Th. 161, 163
 Giese F. 82
 Goll Y. 173
- Hackett C.A. 331
 Harvenne M. 163
- Jaloux E. 149
 Jimenez J.R. 100
 Jung C.G. 72
- Lamartine A. 105
 Lambert J.-C. 172
 Landrin 275
 Laugier J. 158
 Lecourt D. 393, 394
 Libbrecht G. 148
 Libbrecht L. 48
 Lundkvist A. 164
- Meeüs A. de. 173
 Michaux H. 149
 Milosz O.W. 121
- Novalis 100, 148, 159
- Perrin J. 39
 Pichot A. 68
 Plisnier Ch. 89
 Poirier R. 394, 395
 Poitevin M.P. 45
 Proudhon P.-J. 45
- Quillet P. 401, 403
 Quinet E. 28
- Ramnoux C. 36, 395
 Rank O. 74
 Renan E. 186
 Roupnel G. 187
 Rousselot J. 104, 109, 126
 Ruet N. 103
- Sand G. 12, 39, 155
 Saulnier A. 115
 Schlegel F. 12
 Ségalen V. 154
 Supervielle J. 156
 Susini E. 78, 154
- Thoreau H. 105
 Trolliet G. 140
 Troubetzkoy N.S. 154
 Tzara T. 176
- Ulbach L. 106
- Vandercammen E. 47, 76
- Wahl J. 154

Содержание

Поэтика грёзы. Пер. В.П.Большакова

Введение	7
Грезы о грезе	30
Грезовидец слов	30
Грезы о грезе	53
«Animus» — «anima»	53
Грезы, обращенные к детству	87
<i>Cogito</i> мечтателя	126
Греза и космос	150

Интуиция мгновения. Пер. В.П.Большакова

Введение	185
Мгновение	188
Проблема привычки и дискретное время	218
Идея прогресса и интуиция дискретного времени	229
Заключение	240

Право на грёзу

Предисловие издателей	245
-----------------------------	-----

Часть первая. Искусство. Пер. М.Ю.Михеева

Нимфеи, или Сюрпризы, которые преподносит нам летняя заря	246
Введение в библию Шагала. Пер. Г.Я.Туровера	249
Происхождение света	260
Художник на службе у стихий. Пер. В.П.Визгина	263
Симон Сегал	266
Скульптор Анри де Варокье: человек и его призвание	268
Железный космос	272
Греза материи	276
Взгляд и прозрение в творчестве Маркусси	278
Материал и рука. Пер. Ю.П.Сенокосова	280
Введение в динамику пейзажа	282
«Трактат о резце» Альберта Флоксона	298
Воздушные замки	300

Часть вторая. Литература. Пер. В.П.Большакова

«Серафита»	316
Приключения Гордона Пима. Пер. Г.В.Волковой	321
О Рембо-ребенке	331
Динамическая диалектика грез Малларме	335
В.-Э. Мишле	339
Вспышка жизни и разум в поэзии Поля Элюара	342
Психология литературного языка: Жан Полан. Пер. Г.В.Волковой	347
«Порядок вещей». Пер. Г.В.Волковой	353

Часть третья. Грезы. Пер. М.Ю.Михеева

Онирическое пространство. Пер. В.П.Визгина	357
Маска	360
Грезы и радио	369
Мгновение поэтическое и мгновение метафизическое. Пер. Ю.П.Сенокосова	374
Фрагмент из дневника человека	380

Визгин В.П. Между понятием и образом	389
Указатель имен. Сост. И.Ф.Боровкова	435

Научное издание

Гастон Башляр
Избранное:
Поэтика грёзы

Корректор Н.С.Сотникова
Компьютерная верстка В.Д.Лавреников

ЛР № 066009 от 22.07.98

Подписано в печать 06.11.2008

Гарнитура NewtonC. Формат 60х90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 27,5.

Уч.-изд. л. 28,9. Тираж 1000 экз. Заказ 7777

Издательство «Российская политическая энциклопедия»
(РОССПЭН)

117393, Москва, ул. Профсоюзная, д. 82

Тел.: 334-81-87, Тел/факс: 334-82-42

(отдел реализации)

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в ОАО «ИПК «Ульяновский Дом печати».
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14



Избранное: Поэтика грёзы

Гастон Башляр
(1884–1962)

Французский философ, эстетик, исследователь психологии художественного творчества, интерпретатор поэтических текстов.

Мысль Башляра – и эпистемологическая и поэтологическая – поэтически напряжена.

Его отношение к взаимосвязи поэзии и науки колеблется, как пламя свечи, от вердикта «им не сойтись» до признания их реального схождения в культуре.

В истории французской культуры XX в. трудно найти аналогичный пример столь глубокого проникновения и в науку, и в поэзию.

В своих последних работах Башляр движется к феноменологии как пониманию, то есть к герменевтическому внутреннему проникновению в поэтический текст.

В том вошли следующие работы: «Поэтика грёзы», «Интуиция мгновения», «Право на грёзу».

