

Роже
Кайуа

В
глубь
фантастического

Programme Pouchkine

*Издание осуществлено в рамках
программы "Пушкин" при
поддержке Министерства
иностранных дел Франции
и посольства Франции в России.*

*Ouvrage réalisé dans le cadre du
programme d'aide à la publication
Pouchkine avec le soutien du Ministère
des Affaires Etrangères Français et de
l'Ambassade de France en Russie.*

Studia  **Europa**
aea

Roger Caillois

**AU CŒUR
DU FANTASTIQUE
PIERRES RÉFLÉCHIES**

Gallimard

Paris

Роже Кайуа

**В ГЛУБЬ
ФАНТАСТИЧЕСКОГО
ОТРАЖЁННЫЕ КАМНИ**

*Перевод с французского
Наталии Кисловой*



Издательство Ивана Лимбаха
Санкт-Петербург
2006

К15 Роже Кайуа. В глубь фантастического. Отражённые камни / Пер. с фр. Н. Кисловой. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – 280 с.

ISBN 5-89059-081-2

Роже Кайуа (1913–1978) – блестящий эрудит и виртуозный эссеист. Предметом его внимания в данной книге является *таинственное* – будь то загадочные порождения творческой фантазии художников или странные, волнующие воображение творения природы. Непознанное – не значит непознаваемое, убежден Роже Кайуа. С его точки зрения, удивление перед тайной лишь стимулирует пытливый ум исследователя, вызывает стремление «расшифровать» смысл неразгаданных явлений, найти ключ неведомого кода. Читателю предстоит с увлечением следить за развитием аналитической мысли, вдохновляемой открытиями творческой интуиции писателя.

Произведения, вошедшие в книгу, печатаются на русском языке впервые.

© Gallimard, 1965
(Au Cœur du Fantastique)

© Gallimard, 1975
(Pierres Réfléchies)

© Н. В. Кислова, перевод, 2006

© Н. А. Теплов, дизайн обложки, 2006

© Издательство Ивана Лимбаха, 2006

*В глубь
фантастического*

Вымышленный образ обладает
собственной правдой.

Джордано Бруно.
De vinculis in genere. 1591

Введение

Меня влечет тайна. Не то чтобы я всей душой отдавался чарам волшебных сказок или поэзии чудесного. По правде говоря, дело совсем в другом: мне не нравится чего-либо не понимать, а это далеко не то же самое, что любить непонятное. Все же в определенном отношении сходство есть: неразгаданное притягивает тебя, словно магнит. На этом сходство кончается. Ведь вместо того, чтобы заранее считать неразгаданное не подлежащим разгадыванию и застыть перед ним в блаженном изумлении, я полагаю, напротив, что оно *ждет разгадки*, и твердо намереваюсь, сколь хватит сил, тем или иным путем проникнуть в тайну.

Листая книги, посвященные фантастическому в изобразительном искусстве, я часто недоумевал, с какой готовностью (чтобы не сказать: леностью) авторы этих изданий удивляются собранным ими изображениям, которые большей частью вовсе не удивительны – стоит лишь потрудиться проследить их истоки или обратиться к цели художника: возможно, она именно в том и состоит, чтобы с легкостью вызвать изумление или симулировать тайну.

Моя растерянность еще усилилась вот отчего: в области безгранично широкой, включающей почти все, что сколько-нибудь противоречит всеобщему здравому смыслу или расходится с фотографическим изображением реальности, неизменно отсутствуют произведения, на мой взгляд, в наибольшей степени проникнутые чувством фантастического, которое трудно объяснить странностями локального характера, неизвестными обстоятельствами или продуманным решением.

Я принялся размышлять над разностью оценок, не перестававшей меня удивлять. Удивительного становилось все больше. Мне было непонятно, почему «Аллегорию чистилища» Беллини* почти всегда обходят стороной, а то, что Гизи и Раймонди явно подвергнуты опале, казалось мне почти невероятным. И в довершение моего смущения выяснилось, что из произведений Хиеронимуса Босха, не замечая таинственно-странного «Брака в Кане Галилейской», выбирают лишь бросающиеся в глаза изображения нечистой силы, несомненно изобретательные, но в конечном счете созданные механически, по однажды принятому и возведенному в систему принципу прививки и скрепления.

Таково было начало моих размышлений. Решив ясности ради до конца следовать своим предпочтениям, я установил для себя первое правило: отмечать все, что я называю *предумышленной фантастикой*, то есть произведения, которые созданы с намерением удивить, сбить с толку зрителя, для чего придуман фантастический, сказочный мир, где все выглядит и

* Картина Джованни Беллини, которую имеет в виду Кайуа, известна под названием «Священная аллегория» («Allegoria sacra»). Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, примеч. пер.

происходит не так, как в реальности. Эту нарочитую, искусственную фантастику я оставил в стороне, будучи убежден, что подлинная, жизнеспособная фантастика не может родиться из простого решения во что бы то ни стало создавать произведения, способные озадачить. Она не может возникнуть как результат игры или пари, или эстетической теории. Она должна появляться на свет, так сказать, преодолевая препятствия, конечно, при участии и благодаря посредничеству художника, но почти насильственно направляя его вдохновение и руку, а в каких-то крайних случаях даже вопреки его воле.

Двигаясь дальше по верному пути, я вскоре отверг *предустановленную фантастику*, то есть чудесное в сказках, легендах и мифах, религиозные и культовые благочестивые изображения, бредовые видения психически больных и даже свободное фантазирование. Тем самым пришлось сразу отказаться почти от всей скульптуры и живописи прикладного характера. Я с легкостью отбросил этнографические фетиши и маски, тибетских демонов, превращения Вишну, волшебные дебри индийского эпоса. Отверг я и искушения отшельников, средневековые пляски смерти, триумфы смерти, муки подземного царства теней и геенны, скелеты, преждевременно являющиеся в зеркале молодым женщинам, озабоченным мимолетностью собственной красоты, шабаши под председательством козла, ведьм верхом на метле – словом, все, чем обыкновенно пробавляется легковерие и даже вера.

Кроме того, я отмел все необычное, что связано с нравами и верованиями, принятыми на какой-либо далекой или близкой широте, в какую-либо – прошлую или нынешнюю – эпоху. В самом деле, стоит вернуть эти иллюстрации в свойственный им кон-

текст, и они займут место в ряду общепринятых изображений. Строгость отбора, чуть ли не головокружительная, объясняется тем, что для меня фантастическое означает прежде всего тревогу и разрыв. В то же время передо мной забрезжила мечта (боюсь, сумасбродная) о фантастике вневременной и универсальной. И наконец, без сомнения, лучший довод: фантастическое, казалось мне, коренится не столько в сюжете, сколько в способе его трактовки.

Что касается мифов и религиозных таинств, то, по правде говоря, я, конечно, далек от мысли, будто они сами по себе представляют исчерпывающий источник появления фантастического, и именно потому, что чудесное обосновалось здесь в силу божественного права и в принципе здесь все является чудом. Однако, по-моему, было бы несправедливо и в сущности неверно отрицать, что в эту сферу может закрасться чуждое или мятежное начало и извратить ее природу, искупая грех ее сверхъестественности. В этом случае образуются трещина, разрыв, противоречие, сквозь которые, как правило, и просачивается яд фантастического. В эти миры проникает парадоксальным образом нечто необычное, недопустимое, несовместимое с их природой, слишком свободное, вне законов и правил.

Так, мне доставили особое удовольствие некоторые иллюстрации к «Метаморфозам» Овидия и ряд произведений на религиозные темы – в частности, Никколо дель Аббате и Жака Белланжа, где сюжету как бы противоречит способ его трактовки. По той же причине из всех ведьм я отдаю предпочтение героиням Бальдунга Грина: он изобразил просто обнаженных женщин, правда, скорчившихся в странных конвульсиях, но в остальном свободных от каких-либо ритуальных атрибутов, кроме зловещей курильницы.

Они сплотились в кружок, и лишь незримый ураган, выпрямивший их космы, воплощает дыхание рождающегося волшебства. По контрасту с этими одержимыми, сбросившими одежды, мое внимание привлекла гордая, бесстрастная «Цирцея» Доссو Досси, величественно-театральная в уборе султанши, с факелом и книгой заклинаний в руках, в обществе птицы, устроившейся возле нее на пустых рыцарских латах, и задумчивой встревоженной мрачной собаки, не без усилий сохраняющей самообладание.

Среди многочисленных «Искушений святого Антония» в одних главная пружина – страх, в других – вожделение. Авторы произведений первой группы соперничают в изобретении жутких чудовищ, когтистых, ошестинившихся, покрытых чешуей, – драконов и василисков одновременно. Вместо всех этих преувеличенных кошмаров я выбрал картину Савольдо из московского Музея имени Пушкина: лысый мужчина, благопристойности ради одетый в набедренную повязку, выбиваясь из сил, тащит на спине, как Эней Анхиса, некоего персонажа, казалось бы, вполне здорового и ничем не примечательного, кроме одной детали: вместо головы у него череп, и скорее это череп животного, а не человека. Обращаясь к теме сластолюбия, каких только вакханалий или шабашей с нагими дьяволицами не пускали в ход! Однако я остановился на притворно-невинной композиции Патинира, созданной, вероятно, в сотрудничестве с Квентином Массейсом: отшельник здесь представлен в образе застенчивого бюргера, которого обхаживают три предприимчивые молодые особы, прекрасно одетые и преисполненные добрых намерений. В них нет ни капли бесстыдства, и если бы не поощряющая их сводня, было бы непонятно, отчего святой кажется таким смущенным. Та, что в центре, с

одобрения двух других вручает ему яблоко, и картина вдруг начинает напоминать «Суд Париса» наоборот: как будто бы три женщины сговорились избрать одного мужчину. В целом среди этого радостного сельского пейзажа, столь далекого от нередко используемых в качестве места действия пещер, населенных летучими мышами, сверхъестественное проступает лишь в деталях, незаметных поверхностному взгляду.

То же касается картины Яна Госсарта из Музея Канзас-Сити – искушение здесь благопристойно, торжественно, почти абстрактно. На первый взгляд, необычной представляется только архитектура. Как, этакая роскошь – в убежище отшельника? Две великолепные колонны обрамляют огромную дверь круглой формы в стене неведомого сооружения – гигантское слуховое окно, открывающее вид во двор, а затем в сад, за которым на горизонте причудливые, поросшие деревьями скалы образуют высокую каменную арку. Этот естественный свод расположен на той же оси, что и дверь – творение рук человеческих. Вторя один другому, оба проема словно указывают некое таинственное направление. Под портиком по одну сторону сидит святой, напротив – женщина, царица в шлеме золотых волос, облаченная в шелк и парчу, преклонив колени, подносит ему драгоценный сосуд: как мы догадываемся, он скрывает в себе нечто чудесное, какой-то талисман. Зачем, казалось бы, отвергать подобный дар, – вот только из-под платья гостьи выступает птичья лапа: когти хищника, верный признак нечистой силы.

Как видите, фантастике откровенной я решительно предпочитаю скрытую (ту, с которой мы иногда встречаемся в самых недрах фантастики, подчиненной принципу или необходимости, как с чуждым,

неуместным элементом): фантастику вторичную – так сказать, нечто фантастическое относительно самой фантастики.

По этим причинам я особенно ценю «Ноев ковчег» – иллюстрацию к одному из многочисленных сочинений о. Афанасия Кирхера*, великого, хотя и непризнанного мастера в этой области необычного. Перед плавучим навесом, среди лошадиных круп и ног и человеческих конечностей агонизируют чудовищные двухголовые рыбы с глазами, обрамленными лепестками крестоцветных, рыбы, захлестнутые неукротимым потоком и словно задохнувшиеся от избытка родной стихии. Жутко оттого, что дождь, стеной низвергающийся из страшных грозовых туч, кажется, щадит их, таинственно прекращаясь перед испуганной стаей этих полутрупов. Никому не приходило в голову, что потоп должен был уничтожить даже обитателей вод.

Одновременно я углубился в проблему аллегории; на исходе Ренессанса целая школа (если не поколение) стремилась превратить ее в универсальный язык, способный с успехом заменить необходимую в высказывании последовательность слов и мыслей мгновенным интуитивным постижением. Речь шла – ни больше ни меньше – о том, чтобы покончить с унижительной зависимостью от алфавита, опираясь на силу изображения. Затея была сумасбродной, но благодаря такому повороту распространился способ мышления, при котором в изобилии рождалось фантастическое. С этой точки зрения алхимическая эмблематика, по-моему, оказалась землей обетованной для попыток говорить образами, стремящимися к

* О. Афанасий Кирхер (1602–1680) – немецкий ученый (естествоиспытатель, математик, лингвист), теолог-иезуит.

чему-то большему, нежели просто служить иллюстрациями.

Не теряя из виду моего изначального намерения сформулировать точное определение фантастического, содержащее его оправдание, я продолжал собирать для подкрепления аргументации весьма пестрый материал, нередко открывая его по чистой случайности. Охотнее всего (не без некоторого вызова) я черпал его там, где менее всего можно было ожидать что-то найти: например, в научных трудах. Постепенно у меня составила коллекция произведений, которая в итоге приобрела все ту же опасную разнородность, свойственную вещам, в самом начале убедившим меня в том, что понятие фантастического, каким оно вырисовывается в авторитетных исследованиях, почти неуловимо, а то и вовсе отрицательно. Итак, я впал в тот же грех, который мне привелось осудить; хуже того: не будучи в деле новичком, я потерял возможность сослаться на незнание.

Приведу, однако, два оправдания в надежде испросить пощады. Первое заключается в том, что я посягаю на сферу, во многом неизученную (по крайней мере под таким углом зрения), и, минуя проторенные пути и распределенные по рубрикам произведения, собираю все элементы в единое досье – правда, субъективное и, следовательно, неполное и произвольное, но в значительной части новое. Впрочем, я довольно быстро стал прилагать сознательные усилия к тому, чтобы наполнить его неизвестным материалом. Так что вскоре я исключил из своей иконографии ряд характерных произведений, помещенных туда первыми – например, «Меланхолию» Дюрера или «Тюрьмы» Пиранези – и затем изъятых только потому, что они встречаются в большинстве доступных сборников.

Второе мое оправдание состоит в следующем: вместо того чтобы расширять и размывать до крайности понятие фантастического, распространяющееся на весь мир вымысла и даже за его пределы (мне уже пришлось заметить опасность этого пути), я пытаюсь, привлекая множество образцов, пусть разнородных, но соотносимых с определенным пространством и временем (а иногда и замыслом), описать некую центральную область, по возможности самую ограниченную. Я стремлюсь не аннексировать, а отторгать, по примеру любителя, очищающего свою коллекцию от всего лишнего по мере того, как растет его взыскательность или сужается тематика собрания.

И мне захотелось ограничиться тщательным описанием этого устойчивого остатка: прокомментировать несколько изображений не ради них самих, а потому, что в них ярче всего проявляются мотивы выбора – сперва, возможно, интуитивного, но вскоре обдуманного, вследствие чего я утвердился в изначальных предположениях. Впрочем, знаю, что при моей склонности к абстрагированию я вряд ли устою перед соблазном вывести отсюда некую теорию.

Наконец, хотелось бы вновь сопоставить творения искусства с созданиями природы и показать, что она не скупится на фантастическое. В самом деле, встречаются пейзажи, личинки и облака, корни и минералы, к которым этот эпитет подходит как нельзя лучше, и чудесам искусства тем самым соответствуют чудеса природы. Однажды, вероятно, я дерзну подступить к проблемам, возникающим в связи с этими странными и, уверен, объяснимыми сближениями. Сегодня, сразу двинувшись к иному полюсу наших возможностей с намерением противопоставить реальность и фантазию, я довольствуюсь тем, что отдаю

под покровительство крота-звездоноса* (монстра пострашнее гибридов Босха) труд, всецело посвященный тем двойственным образам, в которых человек к своему удовольствию свел вместе силы-сообщницы: тайну и красоту.

Но пора мне приступить к означенной теме и начать рассказ о своем странствии, где анализу сверх всякой необходимости сопутствует доверительность.

Август 1964

* Один из представителей сюрреалистического бестиария. Его реальный прототип – *Condylura cristata*, обитатель Южной Америки, получил такое название благодаря множественным тактильным отросткам, образующим вокруг носа этого животного своего рода звезду.

I.

На подступах

Сопоставление новейших изданий, посвященных фантастическому искусству, — занятие по-прежнему поучительное. Точки зрения авторов, естественно, сильно отличаются. Нормально и то, что вопреки этим различиям используемая иконография всякий раз оказывается в значительной степени идентичной. Действительно, обнаруживается своего рода неизменное ядро. Но различия не менее поразительны — по правде говоря, они слишком велики.

Небезынтересно было бы составить список произведений, репродуцируемых чаще всего. Некоторые вызывающие недоумение лакуны также могут показаться симптоматичными. Различия связаны в основном (если не исключительно) с обширностью изучаемой области. Один исследователь* строго ограничивается живописью, позволив себе все же беглый, но смелый экскурс в сферу анатомических моделей и гравюр, откуда, впрочем, он берет лишь два примера. С другой стороны, он единственный, кто ссылается на фантастическое в природе, говоря о

* *Marcel Brion. Art fantastique. Paris, 1961. P. К.*

водяном клопе и обломке мрамора; только, кажется, он полагает, что рисунок на мраморе, по крайней мере отчасти, создан рукой художника.

Диапазон другой работы* гораздо шире: обращаясь ко всей истории искусства, она охватывает, таким образом, скульптуру, археологию, этнографию, книжную миниатюру и эмблематику. Материалом служат романские и готические капители, греческие и галльские монеты, примитивная, архаическая, классическая и современная скульптура, символы астрологии и алхимии, не считая кино (а именно фильмов Жоржа Мельеса) и карикатуры (рисунок Альфреда Жарри, изображающий короля Юбю).

Третье исследование** расширяет и без того широкую область практически до безграничности: этнография (включающая предметы, орнаменты и скульптуру из Новой Гвинеи, Мексики, Бенина, Кафиристана, Западной Африки и т. д.) на сей раз, пожалуй, преобладает. Не забыты и искусство доколумбовой Америки и Азии, ковроткачество, восточная миниатюра, лубочные картинки, почтовые открытки, живопись душевнобольных, иллюстрации к литературным произведениям (или картины, которые могли быть ими навеяны, – например, «Сон Оссиана» Энгра).

В этих условиях становится очевидным, что смысл термина «фантастическое» чисто негативный: им обозначается все, что так или иначе расходится с

* *René de Solier. L'Art fantastique. Paris, 1961. P. K.*

** *Claude Roy. Arts fantastiques. Paris, 1960. Сходный эклектизм наблюдается в издании, подготовленном Андре Бретоном в сотрудничестве с Жераром Леграном и появившемся на три года раньше: L'Art magique. Club Français du Livre, 1957, и в книге на немецком языке: Gustav René Hocke. Die Welt als Labyrinth. Hamburg, 1957. P. K.*

фотографическим воспроизведением реальности, то есть любая фантазия, любая стилизация и, само собой разумеется, мир вымысла в целом. Применительно к литературе этот принцип, состоящий в том, чтобы предусмотрительно избежать предварительного определения, заставил бы включить в антологию фантастики мешанину из Апокалипсиса от Иоанна и басен Лафонтена, какой-нибудь новеллы Эдгара По и «Гаргантюа», протокола Института парапсихологии, научно-фантастического рассказа, фрагмента «Естественной истории» Плиния – словом, из любых текстов, далеких от реальности, будь то по воле авторов или вопреки ей и все равно по какой причине.

Подобный подход вполне можно отстаивать, но в силу его безбрежного либерализма возникает риск крайне обеднить понятие, которое, как оказывается, охватывает огромный и разнородный мир. Не остается никакой иной возможности дать представление об этом понятии, кроме как уточнить, что из него исключается; исключается же немногое, а именно: точное (и умелое) изображение привычных предметов и живых существ, ибо неумелость, в свою очередь, можно трактовать как источник фантастического.

Это замечание не влекло бы за собой существенных последствий, если бы оно не относилось, пусть в меньшей степени, и к общему знаменателю – к тому малому ядру, которое единодушно и вместе с тем независимо друг от друга выделяют рассматриваемые исследователи. Что же в самом деле содержит это ядро фантастического репертуара, не забытое и не обойденное ни единым автором? Из итальянцев здесь прежде всего Брачелли и Беллини; из немцев (и близких им народов) – Дюрер, Грюневальд, Шонгауэр, Бальдунг Грин, Кранах, Урс Граф, Альтдорфер, Николаус Мануэль Дейч (соответственно предпочтениям

тех или иных авторов); из фламандцев – неизбежные Босх и Брейгель; несколько одиноких фигур: Монсу Дезидерио*, Арчимбольдо, Гойя, Блейк; отдельные живописцы эпохи символизма: Гюстав Моро и Оди-лон Редон; наконец, после Анри Руссо и Марка Шагала, соцветие сюрреалистов и примыкающих к их кругу художников: Дали, Макс Эрнст, Де Кирико, Леонор Фини** и многие другие. Если я добавлю, с одной стороны, Калло, Антуана Карона и Пиранези, с другой – Мунка, Фюсли и Фукса***, то, думаю, список имен, без которых явно не обойтись, независимо от личных вкусов и критериев исследователей, будет более или менее исчерпан. Между тем следует признать, что этот перечень, на удивление небольшой, все же остается весьма пестрым и объединяет произведения совершенно разные, не имеющие между собой ничего общего, кроме одного: в них отсутствует реализм.

Начну с простейшего. Согласен, что картины Арчимбольдо поражают экстравагантностью. Допускаю, что искусное сочетание цветов, фруктов и рыб, в результате которого возникают лица или персонажи, составленные исключительно из элементов одного ряда, – фантазия, не лишенная приятности. Но разве не заметно, что это только игра, своеобразная голо-

* Имя, за которым скрывались два французских живописца XVII века, жившие в Италии: Франсуа де Номе и Дидье Барра, прославившие свой псевдоним фантастическими архитектурными композициями.

** Фини Леонор (1908–1996) – художница, близкая к кругу сюрреалистов; родилась в Аргентине, большую часть жизни прожила во Франции.

*** Фукс Эрнст (род. 1930) – представитель «венской школы фантастического реализма», основанной в 1940-е годы.

воломка? В более поздние времена забавлялись, рисуя портреты Наполеона III и других знаменитостей эпохи, составленные из массы переплетающихся обнаженных женских тел. Мотив один и тот же. Напрасно искать фантастическое и в первом, и во втором случае. Я вижу тут только забавный прием, возведенный в систему и требующий от художника только сноровки, поскольку правила уже раз и навсегда заданы. Причисление таких творений к фантастическому искусству, хотя бросается в глаза условный и вместе механический характер этих чудес ловкости, кажется мне попросту нелепым или, по меньшей мере, до странности несерьезным.

Иногда представляют, будто искусство Арчимбольдо возникло чудом, как абсолютное творчество или как следствие неопределенных дальневосточных влияний. Я думаю, истина проще: в течение всего XV века многочисленные миниатюристы изошрялись, рисуя виньетки, составленные из растений, животных и человеческих тел, изогнутых или скрученных так, чтобы в их очертаниях читалась буква, хотя каждый ее элемент оставался животным (возможно, чудовищем), корнем или усиком, жонглером или акробатом, а то и гуттаперчевым скелетом, и всегда прорисованным насколько можно точно и с обилием деталей. Орнаментальное происхождение этого приема очевидно. Применяя его, Арчимбольдо, конечно, освобождается от алфавита, но использует тот же маневр, благодаря которому из ловкой комбинации форм, независимых и в то же время принадлежащих одному ряду, проступает лицо или пейзаж. Необходимо заставить глаз поочередно то расчленять, то восстанавливать целостное изображение. Повторяю: меня восхищает этот трюк, но, полагаю, нужно сильно постараться, чтобы найти в нем нечто таинственное.

Антропоморфные пейзажи Йооста де Момпера*, Кирхера, те, что продавались у Л. Дюбуа в Париже около 1810–1820 гг., особенно работы Мастера из Южных Нидерландов (XVI в.) обнаруживают, на мой взгляд, большую тонкость и изощренность. Но если уж выбирать среди игр и головоломок, я предпочитаю кубических марионеток Дюрера (1525), Эхарда Шёна (1543), Луки Камбьязо (1550–1580), роботов из «Bizzarrie»** Брачелли (1624), не считая виртуозных шедевров Лоренца Штёра из «Геометрии и перспективы»***, которые, возможно, стоит поставить на первое место.

Можно ли, вступив на этот путь, так скоро остановиться? Пропуская промежуточные случаи, двинусь сразу к конечному пункту и возьмусь за пример, на первый взгляд, самый невыгодный: Хиеронимус Босх. Многие именно в нем видят воплощение фантастического художника. Не отрицаю: оспаривать у него это право – сущий парадокс. Надо только уточнить, каково истинное положение дел, – вроде того, как происходит в игре, когда победитель, решившись пойти на риск и уже сумев создать впечатление, что его карты самые сильные, все же вынужден открыть их.

Я часто задавал себе вопрос, почему перед большими картинами Босха у меня не возникает ощущения непреодолимой странности (в конце концов, за неимением более основательной информации, есть

* Де Момпер Й. (1564–1635) – фламандский художник.

** «Странности» (*итал.*). Полное название этой графической серии Брачелли – «Bizzarrie di varie figure» («Игра фантазии. Различные образы»).

*** Серия гравюр на дереве, где на фоне фантастических ландшафтов изображены геометрические объекты (Аугсбург, 1567).

смысл предложить этот критерий в качестве пробного камня, когда речь идет о фантастическом). Однако каждая деталь свидетельствует о необыкновенной изобретательности: здесь скрещиваются разные природные царства, сочетание несочетаемого в порядке вещей, и человек, пронзенный струнами арфы, – далеко не самое захватывающее зрелище среди этого цветистого скопления чудес. Но именно нагроможденные чудеса в конечном счете складываются в нечто логичное: все они восходят к предвзятой позиции, согласно которой феерия – это своего рода норма; чудеса здесь необходимы как иллюстрация законов особой, целиком необычной вселенной. Это относится и к наивным гравюрам, изображающим, например, мир наизнанку, где волы идут за плугом, который тянут люди, рыбы вылавливают из реки рыбаков и всё в том же духе. Фантастическое является таковым только в случае, когда оно представляется недопустимым беспорядком с точки зрения опыта или разума. Если же некое опрометчивое или (отягчающее обстоятельство) обдуманное решение превращает фантастическое в принцип нового порядка вещей, оно сразу разрушается. Ни испугать, ни удивить оно уже не может. Тут речь идет о последовательном, методичном приложении сознательной воли, не согласной оставить что-либо вне новой системы.

В самом деле, вселенная Босха – это именно система. Прорастая в капителях, ригелях, тимпанах романских церквей, она разбрасывает свои побеги по полям рукописей, обрамляя текст прихотливыми узорами. Она охватывает видения Апокалипсиса, муки ада, галлюцинации отшельников, искушаемых в пустыне. Она изобилует описаниями флоры, бестиариями, собраниями пословиц, забавных сентенций, чудес и прорицаний. Ее питает легендарная география

и так называемая естественная история, кишашая атлантами и сциапедами, василисками и грифонами. Гротески и химеры, головоногие и прочие чудища, которых прежде помещали на рамах и замковых камнях, отныне занимают центральное положение в художественном произведении. В то же время документальное и вещее, дидактика и аллегория перемешаны.

Вдобавок всеобщая тератология* исчерпывает возможности пересадки органов и орудий. Она испытывает поистине поразительные комбинации как в пределах каждого из природных миров, так и между ними, и даже между неживой, живой и искусственной природой. Зад, пещера и хижина взаимозаменяемы, так же как лопата и плавник, рука, коготь и ложка, перо и чешуя, панцирь и доспехи, заступ, костыль и колесо, горлышко кувшина, глотка и анус, крылья бабочки или ветряной мельницы, усики, щупальца, жабры, присоски. Маги в прозрачных сферах опускаются на дно морское, а рыбы взлетают в небо на крыльях летучих мышей и бесов или на корабельных парусах. Каждая подстановка в свою очередь чревата тысячью последующих пересадок, вроде как в детской игре, когда любую часть тела сборного деревянного паяца можно заменить подвижным элементом другого персонажа, другого существа.

Здесь диапазон превращений включает все же совокупность сотворенного мира и все промышленные приспособления, изобретенные человеком. Непристойность сочетается с бурлеском, пародия с жестокостью. Невинный мир наизнанку («Корабль, или Зерцало дураков») превращается в дьявольский, ко-

* Тератология – раздел естественной истории и биологии, изучающий монстров, т. е. аномалии в строении и формах живых существ.

щунственный антимир, где существуют нераздельно лишь соблазн и проклятие, вождение и кара. Целью поиска оказываются невозможное как таковое и запретное прежде всего. Эпидемия глупости распространяется, «подобно распутству», полагает Юргис Балтрушайтис, просеявший эти inferнальные наносы и восстановивший географию замен. Он выявляет здесь настоящую «физиологию несообразности и уродства». Мало того: тут с успехом осуществляется совершенно ошеломляющее скрещивание и выводятся немыслимые помеси насекомых и рептилий, котелков и вертелов, жонглеров и блудниц, лягушек и калек.

В итоге этот мир, в котором все распалось и спуталось, как в пазле после перетасовки составных элементов, предстает настолько перевернутым, что в нем уже не остается места необычному, ибо оно вездесуще. Между тем необычное обращается в ничто, оно *незаметно*, если не преступает твердо установленный и казавшийся нерушимым порядок, не разрушает его внезапно.

Именно безраздельной властью хаоса и нелепости в картинах Хиеронимуса Босха и объясняется, с моей точки зрения, тот парадоксальный факт, что они не заставляют содрогнуться от неодолимого ощущения странности, вопреки масштабу и мощности используемого арсенала, тогда как другие художники куда меньшими средствами достигают впечатления более сильного и запоминающегося.

Существует, кроме того, по крайней мере одна картина Босха, где ощутимо проступает тайна, хотя там нет ни чудовищ-гибридов, ни inferнальной фауны: это «Брак в Кане Галилейской» из Музея Бойманса в Роттердаме, анализируемый Вильгельмом Френгером*.

* Die Hochzeit zu Cana. Berlin, 1950. P. K.

Первый взгляд различает лишь пиршественный стол с чопорными гостями и усердного слугу на переднем плане, переливающего содержимое из одной амфоры в другую, как бы в оправдание названия картины; очевидно, он и не подозревает, что готовит чудо. Только потом возникают одна за другой волнующие детали: язвительный музыкант на своих подмостках, похожих на ковер-самолет; соглядатай, подсматривающий в окно; центральный персонаж – карлик в торжественном белом шарфе, поднявший непропорционально большую чашу; странно пустой стол; за спиной у гостей человек, который отпрянул, чуть ли не опрокинувшись, при виде лебедя и кабаньей головы, вносимых с большой помпой, и, главное, полка в глубине, уставленная непонятными безделушками – к ним явно старается привлечь внимание демонстратор, вооруженный палочкой. Он указывает на некий предмет в середине нижнего ряда – его можно трактовать как рассеченную утробу, увенчанную приоткрытыми губами, женскую грудь, половой орган и борозду, кормящую и рожающую. Тайна остается открытой, вызывая к любому толкованию. Думается, в них нет недостатка.

Фантастическое проникло в обыденную обстановку бюргерского жилища, где, кажется, даже присутствие божественного гостя не вызывает особого волнения, – и на сей раз оспорить его не так легко. Ведь это уже не просто механическое развитие какого-то исходного предвзятого принципа. Однако те, кого приводит в восторг Хиеронимус Босх, истинно фантастический художник, почти единодушно проходят мимо этой картины или не знают ее.

Я проанализировал эти два примера, чтобы наметить границы, в которых можно рассматривать фантастическое искусство, в зависимости от того, при-

держиваемся ли мы либерального или строгого критерия. Даже при самом широком отборе Арчимбольдо, по-моему, должен быть исключен; в условиях предельно строгого подхода следовало бы отвергнуть даже Босха или, по меньшей мере, принять его лишь как пограничный случай, принимая во внимание изначальную позицию, которую художник развивает затем с несколько преувеличенным постоянством. У Арчимбольдо, действительно, нет ни подобной основы, ни столь безудержного рвения.

По соображениям того же порядка я не стану оттачивать на изощренных деталях тибетской преисподней, сложных божествах индусского пантеона, химерах, сфинксах и кентаврах классической мифологии, чудесах христианской агиографии и, среди прикладных жанров, на иллюстрациях (например, к сказкам Перро).

Зато, по всей вероятности, я не устою перед искушением включить в музей необычного картину под названием «Расслабленные из Жюмьежа» кисти забытого ныне нантского живописца Эвариста Виталья Люмине (1821–1896). Конечно, название играет здесь не последнюю роль, в особенности это прилагательное, имеющее редкое и страшное значение («тот, у кого выжжены сухожилия икр и колен»), сильно контрастирующее с привычным смыслом слова*. Как бы то ни было, одиночество двух юных принцев, подвергнутых истязанию, распростертых рядом на плоту, дрейфующем в подступивших сумерках, пустынные берега реки, смутное ощущение чего-то непоправи-

* *Франц.* épuisé (буквально: лишенный нервов) – в современном языке «беспокойный, нервный, возбужденный»; устаревшее значение «расслабленный» связано с описываемой средневековой пыткой.

мо тягостного, навеваемое картиной, – все это придает ей особую силу, выделяя из ряда посредственных работ. Наиболее замечательно, наверное, то, что художник, типичный мастер занимательного сюжета, скорее всего намеревался лишь отобразить одну из захватывающих перипетий истории Меровингов, богатой жестокими эпизодами такого рода, которые сами по себе не содержат ничего фантастического. Небезразлично, что эпизод этот малоизвестен, и потому для большинства загадочны эти медленно плывущие по течению, покинутые на волю волн торжественные носилки с грузом – неподвижно лежащими близнецами, осужденными, жертвами или изгнанниками. Но когда событие восстановлено в памяти, картина не теряет притягательности. Она все так же создает образ длящегося, безысходного несчастья, выразительно иллюстрируя ту полную утрату энергии, с которой, вместо ожидаемых беспокойства и возбуждения, ассоциируется теперь слово «*énervé*» благодаря этому полотну.

Убежден, что в детстве не я один обращался в поисках этого слова к самому распространенному из множества словарей, собственно говоря, единственному словарю школьного обихода, где в то время репродукция этой картины была напечатана на отдельном листе, как редкий шедевр, и откуда она теперь исчезла. Но неважно! Почти гипнотическая сила произведения все-таки тем самым как бы получила признание – правда, ненадолго, но признание одновременно и всеобщее, и неявное, в чем я продолжаю усматривать знак подлинной тайны.

Я намеренно описал произведение, никому не известное, которое не свидетельствует ни о выдающемся таланте (до этого далеко), ни об оригинальной трактовке темы (ничего подобного) и вовсе не побуж-

дает вознестись духом в невыразимый ирреальный мир. Отсюда вытекают два вывода, лишь подтверждающие уроки, извлеченные из многословных композиций Босха, а именно: впечатление фантастического может не зависеть ни от намерения художника, ни от сюжета картины.

Проблема, однако, не решена. Даже наоборот: она усложнилась. По крайней мере, у нас есть надежда выявить основные направления в дебрях, до сих пор казавшихся непроходимыми, где смешивалось что угодно с чем попало, по произволу, из снисходительности или из-за отсутствия аналитического подхода. Если рассматривать сюжет картины как сообщение, образованное сосуществующими во времени формами, а не последовательными фразами, как в речи, то это сообщение может быть либо ясным, либо темным, причем оно может являться таковым для художника, для зрителя или же для обоих сразу. Так что мы вправе выделить как минимум четыре основных случая.

1. *Сообщение ясно и для автора, и для адресата.* Это общий случай. Примеров множество: «Коронация Наполеона», «Урок анатомии», «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, «Ангелус» Милле, «Завтрак на траве», «Туша вола»* – одним словом, большая часть исторической, жанровой, портретной живописи, пейзажей и натюрмортов, вне зависимости ни от таланта художника, ни от качества произведения. Отсюда не следует, будто качество на нас не воздействует. В частности, его действенность проявляется всякий раз, когда впечатление фантастического исходит от вещи, которая на первый взгляд ничем не может его выз-

* «Коронация Наполеона» – картина Жака-Луи Давида; «Урок анатомии» и «Туша вола» – произведения Рембрандта; «Завтрак на траве» – картина Э. Мане.

вать; когда оно словно пробивается наружу без ведома автора и как бы вопреки его воле, так что и зритель, со своей стороны, не понимает, отчего он чувствует тревогу или смущение.

Как пример назову «Спуск в подвал», приписываемый то Псевдо-Феликсу Кретъену, то Жану Гурмону. Никогда безобидная операция погрузки бочек в подвал с помощью лебедки (правда, совершают ее чересчур красивые и странно полураздетые мастера, при слишком ярком свете, не дающем тени и равномерно разлитом между зияющим люком и довольно широко приоткрытой дверью) – никогда или почти никогда столь обыкновенная работа (здесь публичная и подпольная одновременно) не окрашивалась в эти тона тайны, преступления, чуть ли не черной мессы, во всяком случае, некоего сомнительного обряда. Даже Гизи* в своем «Лечении банками», произведении более драматичном, более *красноречивом*, если можно так сказать, не достигает подобной концентрации тревоги и предельной естественности – и именно потому, что излишне яркие эмоции и подчеркнутая выразительность противопоставлены особому рода фантастическому: скрытому, подспудному, неуловимому, что исходит от самой банальной, самой приземленной сцены, порождающей, однако, необъяснимое недоумение. Фантастическое этого рода – самое редкое и наиболее сдержанное – несет вместе с тем очарование, которое не оставляет вас особенно долго. Оно не зависит от сюжета, нередко вступая с ним в противоречие.

2. *Сообщение ясно для автора, но непонятно адресату.* Здесь следует выделить разные категории, так как «Коронация Наполеона» или «Тайная вечеря» дол-

* Гизи Джорджо (1520/21–1582) – итальянский гравер.

жны представлять полную загадку для папуаса, аборигена Огненной Земли или готтентота. Достаточно того, что картина иллюстрирует материал, знакомый художнику, но чуждый опыту зрителя. Примерно то же происходит при восприятии «Расслабленных из Жюмьежа», пока зритель не наведет справки. Этим объясняется и присутствие заморских фетишей и идолов в некоторых европейских изданиях, посвященных фантастическому искусству, хотя авторам не пришло бы в голову поместить в них изображения «Благовещения», «Воскресения» или «Страшного Суда». Вот почему вызывают удивление и гравюры, где представлены шокирующие или непривычные нравы братств иллюминатов – к примеру, адамитов или флагеллантов: таково общество обнаженных персонажей, невинно предающихся различным обыденным занятиям на «Собрании анабаптистов» – гравюре Виргилия Солиса по Альдегреверу.

Может быть и так, что сообщение, предназначенное посвященным или сопровождаемое объяснением, покажется «фантастическим» тому, кто не располагает достаточными данными для правильной его интерпретации. Таков, например, случай «Ars Memo-randi», когда в одном рисунке соединяли различные элементы, призванные напомнить текст одной или нескольких глав какой-нибудь научной или благочестивой книги: результат, легко представить, экстравагантен. Сборники эмблем, модные в XVI веке, отвечают другой задаче, но входят в ту же категорию: изобретательные рисунки иллюстрируют девизы, сентенции или четверостишия, без которых мы никогда бы их не расшифровали. Так, у Альчато* мы видим

* Альчато (Альчати) Андреа (1492–1550) – итальянский гуманист, юрисконсульт, автор книги «Emblemata».

летающую птицу, заключенную внутри двух взаимно перпендикулярных окружностей; обломок стены с проделанной в ней дверью, за которой открывается архитектурная перспектива; массу педантично-вычурных изобретений, представляющих собой мудреные метафоры.

Наконец, за неясностью может стоять расчет, намерение обмануть недостойное любопытство, скрыв смысл сообщения. Алхимические гравюры – прекрасный пример подобного хода. Последовательные операции Великого Деяния обозначены хитроумными аллегориями, иногда исключительно интересными в художественном отношении; их задача – одновременно и передать и сокрыть знание, и направить и ввести в заблуждение. В отличие от эмблем нравственного характера, где соответствующая подпись понятна, в этом случае текст не красноречивее картинки, и возникает вопрос, в чем же именно: в тексте или в рисунке спрятан ключ к разгадке. Я вернусь к этому вопросу, который, мне кажется, составляет сердцевину проблемы фантастического искусства. Сейчас хочу только подчеркнуть особое положение алхимиков. Они не могли высказываться ясно либо из страха преследования (хотя монархи скорее были покровителями, чем преследователями алхимиков, охотно заручаясь их услугами), либо по той причине, что их авторитет, да и процветание зиждились на тайне, и ясность сулила им большие затруднения, ибо, возможно, тотчас доказала бы пустоту их искусства. Так или иначе, подозреваю, что тексты, составленные алхимиками, были темны для них самих и задуманы, чтобы таковыми оставаться; вот почему этот тип изображений, по крайней мере отчасти, примыкает к иной категории и, во всяком случае, находится на периферии разряда, который я сейчас описываю.

Правда, переход от одной категории к другой здесь почти незаметен.

3. *Сообщение темно для автора, но сведущий зритель способен его расшифровать.* Такая вероятность ограничена: речь не идет о произведениях, созданных под гипнозом, в полубессознательном состоянии, под влиянием непреодолимого импульса, в графоманском бреде либо с целью запечатлеть видение или галлюцинацию. Таковы навязчивые образы глаза или паука в творчестве Одилона Редона, изображения руин и взрывов у Монсу Дезидерио. Их смысл, ускользающий от живописца и рисовальщика, может расшифровать психолог. Врачи обычно расшифровывают таким образом картины своих душевнобольных пациентов. Если предположить, что сновидения поддаются интерпретации, то этот случай распространяется и на художников, черпавших вдохновение в снах.

Не говоря об этих крайних ситуациях, сколько-нибудь внимательный наблюдатель нередко замечает, что в творчестве художников обнаруживается своеобразная мифология. Некоторые мотивы повторяются на картинах, подобно наваждению. Бывает даже, что из них складывается некая зачаточная форма языка. Иногда это лишь едва заметные детали, и, вероятно, их повторение ускользнуло от внимания самого автора, рассеянного или нетерпеливого. Примиряется ли художник с этими повторами или использует их, пренебрегает ими или не замечает, в любом случае точный их смысл ему неведом – ведь он их не ищет, они неотвязно преследуют его помимо воли. Тогда проникательный и компетентный аналитик, возможно, просветит художника относительно этого пункта, претендуя на близость к истинному объяснению. Я помню о том, что толкование чаще всего порядком

разочаровывает, отсылая к некоей косности или инерции воображения. Но в конечном счете заводит ли этот смысл в тупик или открывает широкие перспективы, автору он был неизвестен. Аналитик же его выявляет, открывает, формулирует. Со своей стороны, я полагаю, что восстановление этого смысла, хотя оно и считается поучительным, обречено оставаться гипотетическим, так как всегда можно (и, кстати, методически обоснованно) предполагать, что оно больше говорит о тайных помыслах интерпретатора, чем о предмете интерпретации.

Однако следует признать, что этот изъян теории нисколько не задевает природу фантастического: невозможность полной уверенности скорее усиливает присущую ему неясность. Удовлетворительная гипотеза, к которой продолжают обращаться, зная, что ее можно оспорить, гарантирует незыблемость и даже подлинность очарования, свойственного неподатливому произведению. По правде говоря, тайна его не более неодолима, чем тайна любого явления во Вселенной, неисчерпаемой и проблематичной. Но естественно, что в собственных творениях человек не терпит загадок, бросающих вызов его проницательности. В других явлениях необъяснимое – лишь стимул, здесь оно превращается в соблазн. Мимоходом обращая внимание на третий вывод, позволяющий точнее очертить основную область фантастического: присущая ему неоднозначность – это постоянный вопрос, ответ на который неизбежно спорен. Эта ситуация предвосхищает последнюю категорию.

4. *Сообщение темно и для автора, и для адресата.* Тут снова представляется необходимым внести разграничения. В самом деле, речь может идти о разных случаях, в зависимости от того, является ли непонятность сообщения неизбежной или преднаме-

ренной или она в какой-то степени неизбежна и вместе с тем преднамеренна.

Возьмем прежде всего пример иллюстраций к «Апокалипсису». Они должны соответствовать тексту Священного Писания, как можно ближе следуя букве повествования о видениях – поразительных, фантастических. Для гравера, пытающегося передать видения в образах, они не яснее, чем для зрителя, который потом рассматривает эти послушные изображения. В действительности тому же закону подчинены все иллюстрации пророчеств. Пророчества (точность этому жанру противопоказана) часто выражаются в форме загадок, двусмысленных аллегорий, значение которых проясняется лишь задним числом, когда события, по-видимому, их оправдывают. Чем таинственнее прорицание, тем дольше оно живет, ибо кажется подходящим к любому из свершившихся значительных событий. Целая череда революций и войн была таким образом предсказана в «Центуриях» Нострадамуса!

«Prognosticatio» Парацельса, увидевшее свет в 1536 году, сразу снискало огромный успех. Трудно сказать, каким целям: назидательным, алхимическим или политическим – должно было служить это издание, включающее серию из тридцати двух аллегорических гравюр, причем каждая сопровождается комментарием – либо мудрено-непроницаемым, либо, наоборот, составленным из общих мест, банальность которых прозрачна.

На первой гравюре изображены два параллельных жернова, поставленных на ребро. По ступице одного из них ползет змея, обвиваясь затем вокруг меча, вертикально поднятого рукой, высунувшейся из тучи. Змея держит в пасти метлу. В тексте никак не объяснено и даже не упомянуто это сочетание атрибутов,

которые все же, как можно предположить, несут некий смысл.

На другом рисунке (19-м) мы видим агонию оленя. Он опрокинулся на спину, его ноги обессилели или уже скованы холодом смерти. В этом офорте нет ничего загадочного, разве что сама идея: олень изображен совсем как человек на краю отчаяния, понявший всю безысходность своих страданий. Внизу латинское назидание – неоригинальная и неуместная рекомендация помнить о тщете всего земного. Каждый без труда догадается: олень растратил силы в погоне за химерами. Очевидно, тайна, если она здесь есть, не имеет ничего общего с плоско-нравоучительным текстом. Ее рождает символ, туман неясности, которым автор окутывает рисунок, надпись и отношение между ними, добиваясь того, что читатель либо не может доискаться до точного и бесспорного смысла, либо подозревает, что за слишком простым значением спрятано какое-то иное, тайное и важное.

Итак, среди гравюр «Prognosticatio» я выбрал две – по-видимому, самую загадочную и самую ясную. Остальные распределяются между этими полюсами, представляя собой образцы непременно туманных сообщений. Этот способ выражения не является чем-то исключительным. Напротив, так проявляется постоянное искушение человеческого разума, с которым мы встречаемся на разных уровнях.

Опускаясь на низший уровень, я перелистываю скверные гравюры XVI века из издания под заголовком «Пророческие картины крушения Турецкой империи». Они безобразны, но этот факт не имеет отношения к делу: будь то шедевры, проблема не изменилась бы. На одной из них изображена голова в тюрбане, одиноко и задумчиво парящая в сероватой дымке. Это не отрубленная голова. Живые глаза смотрят пытливо. Шея, со-

вершенно невреждаемая, вполне разумно оканчивается на уровне плеч двумя штрихами, которые могут означать галун рубашки или блузы. Другая композиция представляет город грез, окруженный зубчатыми укреплениями и увенчанный куполами и колокольнями. Язык пламени, клинок или молния соединяет это изображение с головой, которая покоится с закрытыми глазами в своеобразной чаше или в перевернутой каске. Набегающие волны ее не накрывают.

Каждую гравюру сопровождает подпись, составленная в обычном стиле прорицаний, где, впрочем, нет и намека на рисунок. Понятно, что она напускает еще больше тумана. Затем в пространных комментариях, путаных гипотезах делаются старательные попытки разъяснить эти нагромождения символов. Художник и толкователь в силу характера их проекта вынуждены передавать сообщение, по самому замыслу темное и для них, и для тех, кому оно предназначено.

Оставим этот крайний случай, где тесно переплетены легкое верие и злоупотребление им. Темнота по необходимости может иметь и более благородные истоки. Так, я представляю себе живописца, который не связан никаким текстом, не имеет в виду особого сюжета, не стремится проиллюстрировать какой-либо миф. Он только хочет отразить или передать некую атмосферу, некое отношение, сцену, которые живут в его воображении и волнуют его – почему, он и сам толком не знает. Он чувствует, что образ значителен, до конца не догадываясь о его значении. Тогда он сознательно пытается выразить свое впечатление в надежде, что и зрителя коснется нечто вроде откровения – такое же очарование, таинственное и волшебное. В этом случае необъяснимое принимается, переживается, быть может, с тайным удовольствием, которое, однако, неотделимо от потребности в объяс-

нении (а то и стимулируется ожиданием объяснения), даже если этой потребности в ясности сопутствует скрытое подозрение, что желаемая ясность погубит очарование.

Бывает все же, что подобное опасение, сперва вызывающее стыд, становится таким навязчивым, что у художника, осознавшего свое состояние духа, в конце концов рождается желание оградить произведение от опасности разъяснения, губительного для его очарования. С этого момента он решительно и методично стремится быть непонятым. Он постоянно создает образы, недоступные для какого-либо толкования. Цель его заключается уже не в том, чтобы поставить вопрос, на который было бы чрезвычайно трудно ответить, а в том, чтобы изобрести вопрос, на который, по его убеждению, подходящий ответ найти невозможно. Он должен предусмотреть и заранее исключить любое решение, даже приблизительное, смутное, неправдоподобное или экстравагантное.

Тут вспоминается игра по перевернутым правилам, когда победителем становится сумевший проиграть – тот, кому удалось в карточной игре не получить ни одной взятки, в шахматной партии – добиться от противника мата, в шашках – отдать все свои фигуры. Здесь необходима неистощимая изобретательность, как необходима она и художнику, стремящемуся создать образ, ни в коем случае не допускающий даже намека на объяснение. Именно такую задачу и ставит сюрреалистическая живопись, даже если сам художник не отдает себе в том полного отчета. Но объективно он добивается именно этого результата, и потому малейшая тень логичности, сохранившаяся в картине, кажется ему небрежностью или слабостью. Подобные образы я называл *бесконечными*, хотя мог бы назвать их и *нулевыми*: ими художник в полном смыс-

ле слова ничего *не хочет* сказать, или, точнее, хочет не сказать ничего, меж тем как они подразумевают все.

Это ловушки для фантазии, машины для запутывания, как нельзя лучше соответствующие своему назначению. Правда, им свойственна одна слабость: они спроектированы специально с этой целью, о чем все знают. Если нам известно, что картина создана ради того, чтобы вызвать удивление, мы можем удивиться лишь притворно, как бы из вежливости. В лучшем случае нам остается оценить ловкость автора, сумевшего соединить элементы, решительно не имеющие ничего общего между собой. Но тогда наше восхищение просто означает, что мы сдаемся и партия окончена.

К чему, в самом деле, тратить силы, предлагая вариант прочтения криптограммы, не скрывающей никакого сообщения, сложенной из иероглифов с единственной целью – сделать какое бы то ни было прочтение невозможным? Игра не стоит свеч. Интуитивно поняв это, любитель сразу отказывается от расшифровки, хотя и восхищается при случае тем, сколь далекие предметы произвольно сблизил каприз художника. Мимолетное удовольствие, за которым – тупик.

В отличие от аллегии, в которой зарыт секрет, ожидающий раскрытия, или, по крайней мере, заключено приглашение к поиску – возможно, безрезультатному, эти образы никак не направляют фантазию и не дают ей пищи. Они смущают и разочаровывают. Они утверждают заранее, что поиск бессмыслен. Здесь не говорится: «Ты не найдешь или, во всяком случае, никогда не будешь уверен, что нашел. Бросаю тебе вызов: проникни в тайну, которую не сумел разгадать тот, кого она взволновала». Здесь – довольно циничное предупреждение: «Искать нечего: тайны нет, лишь разрозненные элементы, соединенные нарочно, чтобы *создать* видимость тайны».

Быть может, перед нами теперь забрезжил новый закон жанра, а именно: необходимое условие фантастического – нечто произвольное, пережитое, вопрос, который не только будит тревогу, но и вызван тревогой, возник неожиданно из неведомой тьмы, так что сам автор вынужден был принять его в том виде, в каком он явился, – вопрос, на который он сам хотел бы – порой отчаянно – найти ответ.

Таковы разные случаи передачи сообщения, представленного изображением, если называть фантастическим то, что остается нерасшифрованным или недоступным для расшифровки при коммуникации в исходном или конечном ее пункте. Когда в процессе участвуют два или несколько изображений, эффект фантастического может возникнуть в результате союза или столкновения между ними, во всяком случае, вследствие их сопоставления, подобно тому как поэтический образ рождается из спровоцированного сопоставления двух выражений, неидентичных и не являющихся несовместимыми. Хочется привести хотя бы один пример такой вторичности происхождения необычного, порожденного непредвиденной связью между двумя феноменами, которые по отдельности воспринимаются как незначительные. Возьмем две композиции Дюрера, гравированные в одном и том же году (тем самым сближение их обоснованно): «Малый конь» и «Большой конь».

На первой гравюре под мощным сводчатым потолком стоит белый конь, бьющий копытом, нервный и поджарый, с короткой гривой; его уши наострены, взгляд тревожен, пасть приоткрыта (вот-вот укусит); хвост завязан узлом. В глубине коридора, перекрытого выгнутым каменным сводом, из чаши с ручкой, словно из гигантского котелка, вырывается бесполез-

ное пламя. Позади коня – рейтар: мы видим только наклоненную алебарду, закрытые латами ноги, верхнюю часть шлема, похожую на крылья бабочки, и мелкий профиль, почти неразличимый, резкий и горбоносый, как клюв попугая.

На второй гравюре конь стал крупнее, располнел, постарел. Солиднее выглядит и всадник, его профиль виден полностью, алебарду он держит вертикально, шлем пышно разукрашен, поверх железных наголенников надеты еще сапоги. Конь объезжен и смирен, у него длинная завитая грива, на хвосте, скрученном в жгут, несколько узлов. Грузный корпус на костлявых ногах, пасть, стянутая удилами, оплетенная ремнями сбруи, лоснящийся круп – все говорит об опыте рабства, его преимуществах и тяготах. Окружающая обстановка почти исчезла из виду. Можно подумать, будто свод обрушился из-за того, что оба – и лошадь и всадник – невероятно выросли. На этот раз сцена размещена под открытым небом, между колоннами и крепостной стеной, среди развалин прежнего здания, сокрушенного сверхъестественной силой. Речь идет всего лишь о различии двух вариантов одной гравюры, выполненных почти одновременно одним и тем же мастером. Однако их сопоставление, о котором, вероятно, автор никогда не думал, открывает перед зрителем историю приключения: предпоследний его этап предстает в одной из поздних композиций – «Смерть, Рыцарь и Дьявол». Рейтар тяжеловооружен, лошадь изнурена, явились еще двое персонажей (и каких!), и процессия готовится переступить порог грозного мира, о котором не дано что-либо знать.

Мне хотелось лишь дать понять, что фантастическое может быть результатом сопоставления и экстраполяции. В другой форме оно проявляется в некоторых старинных гравюрах, состоящих из нескольких

секторов: последовательные сцены отражают различные эпизоды одной истории, что предвосхищает, пусть на совсем ином уровне, комиксы современных журналов. Говоря по правде, фантастическое здесь предстает в весьма слабой концентрации, возникая случайно, в грезах или в догадках. Кроме того, источником фантастического служит изображение, а не текст – доказательство я вижу в том, что гравюры этого типа, иллюстрирующие галантные анекдоты Ретифа де ла Бретона, едва ли не более таинственны, чем рисунки, изображающие сцены колдовства из Апулея, хотя, казалось бы, эти сцены богаче чудесами. Почти не удивляют ни метаморфозы Луция, ни даже Мероя, которая стоит во весь рост, страшная, с отвислой грудью и факелом в руке, и мочится мощной струей прямо в рот Аристомена, а тот в ужасе наблюдает, как двойник этой фурии приканчивает его товарища. На иллюстрациях к «Современницам»* (вероятно, их автор – Бине, хотя здесь меньше, чем обычно, заметны крошечные ножки и глаза навывкате, с которыми, по требованию Ретифа, он изображал всех молодых женщин) странное встречается с большим постоянством. Героиня как будто не выходит из состояния левитации, она кажется невесомой – и тогда, когда прыгает с тележки перед четырьмя призраками, выстроившимися у стены, тонкой, как и их бесплотные тела; и когда она перебирается через ограду сада, вися на волоске, который должен был бы, не выдержав, тут же порваться; и когда она парит в горизонтальном положении над решеткой, будто своего рода эктоплазма; и когда спасается бегством, проскальзывая сквозь

* Сочинение Ретифа де ла Бретона в 42-х томах; его подзаголовок: «История галантных приключений самых красивых женщин века».

узкое кольцо кованых балконных перил, через которые, впрочем, она легко могла бы перепрыгнуть.

Не столько перипетии сюжета, не столько причудливость рисунка, сколько одновременное присутствие в одной и той же обстановке размноженных двойников одного персонажа – вот что дезориентирует ум и вызывает особое беспокойство, которое редко почувствуешь перед обычным произведением, хотя у Ватто в «Отплытии на остров Цитеры» повторяющееся изображение пары порождает подобную растерянность. На сей раз речь идет об исключительной ситуации, гениальном, но почти обманном ходе.

Приведу последний пример, более редкий и смелый, когда впечатление тайны создается просто оптической игрой, а точнее, деформацией, связанной с подчеркнутой или искаженной перспективой. Так, в картине Гольбейна «Послы» из National Gallery* источником фантастического становится смелая анаморфоза. Полотно построено как герб. Два торжественно-статичных персонажа в парадных одеждах (они имеются в виду в названии картины) будто держат щит, полю которого соответствует стеллаж, где демонстрируется коллекция приспособлений и предметов, символизирующих человеческие знания и свободные искусства и обычно представленных в натюрмортах жанра «vanitas»**. При всей торжественности компо-

* Лондонская Национальная галерея.

** От *лат.* «Vanitas vanitatum» – «суета сует» (цитата из Книги Екклесиаста): так назывался жанр философского натюрморта, посвященный размышлению о суетности и бренности всего земного. Он возник в творчестве живописцев Лейденской школы и распространился в европейском искусстве второй половины XVII века.

зиции, в целом в ней не было бы ничего особо удивительного, если бы не одна деталь: чуть выше уровня пола, вытянувшись в наклонном положении вопреки закону тяготения и, очевидно, прочим законам природы, отбрасывая неправдоподобную тень, в воздухе зависло некое тело, непохожее ни на один известный предмет, форма, материал, присутствие которого равно необъяснимы. Сановники, глядящие прямо перед собой, не замечают объекта-фантома и соответственно не обнаруживают ни малейшего беспокойства по этому поводу. Но зрители, чье внимание он неизбежно привлекает, не могут разделять их безразличия.

Картина полна интенций и намеков, весьма удачно проясненных Ю. Балтрушайтисом*. Приведу его главную гипотезу. Картина рассчитана на последовательную смену двух осей восприятия. Она была написана с тем, чтобы занять место в глубине большого зала, прямо напротив входной двери, причем нижний край рамы должен был находиться примерно на уровне человеческого роста. Входящему сначала видны (кроме боковых фигур посланников) только выставленные в центре атрибуты и эмблемы знания. По мере приближения к полотну продолговатое пятно, сперва, возможно, не замеченное, приобретает некоторую значимость и наконец притягивает взгляд. Теперь уже посетитель видит только этот предмет, который кажется ему все более необычным и загадочным.

В большом зале, как и в дольном мире, вечно оставаться невозможно. Наступает момент прощания. Тогда гость направляется к единственному выходу, его

* *Jurgis Baltrušaitis. Anamorphoses. Paris, 1955. P. 58–70. P. K.*

ожидающему: к двери, прорезанной в стене, на которой висит картина, и расположенной слева от нее. Переступая порог, он бросает последний взгляд на непонятное полотно. С этого места, находясь почти в одной плоскости с картиной, он смотрит направо вверх на вытянутое по диагонали тело (окрещенное «раковиной каракатицы») – и тут оно непосредственно предстает глазу под единственно нужным углом, как и рассчитывал живописец. Рисунок внезапно выправляется, и теперь с полной ясностью явлен изображенный художником предмет: человеческий череп, центральный элемент герба смерти, зримый лишь в тот миг, когда тускнеют и практически исчезают из поля видимости блеск и почести, мудрость и знание. Это зрелище заставляет почувствовать безграничную власть небытия. Подмена точки схода несет самое высокое поучение. Мне кажется, ни одна картина, полностью раскрывая свое содержание, не переворачивает вот так взгляд зрителя, сталкивая его с очевидной переменной, соответствующей самому смыслу произведения.

В левом верхнем углу изображено распятие, полускрытое монументальной драпировкой, служащей фоном картины. Едва заметное присутствие этого предмета вызвало немало комментариев. Со своей стороны, я предложил бы рассматривать его как исполненный значения ориентир, точно указывающий, в каком месте должен находиться зритель, чтобы увидеть эмблему смерти: на пересечении наклонной линии расположения черепа, до тех пор не распознаваемого, с осью, продолжающей тело Христа.

Обыкновенно анаморфозы, по крайней мере в изобразительном искусстве, представляют собой

лишь фантазии, исключаящие подлинную тайну, как и затейливые портреты и пейзажи Арчимбольдо или Момпера. И там и тут речь идет об игре, а в случае анаморфозы – о строгой игре по всем правилам геометрии. Но здесь, для того, чтобы занятый оптический эффект мог вызвать пронзительную тревогу, новое, неизведанное потрясение, понадобилось ни больше и ни меньше как гений художника, замыслившего столкнуть наивный взгляд с загадкой искусной деформации, и редкое обстоятельство, когда обращение к произвольной, в высшей степени невероятной, но теоретически возможной перспективе помогает вдруг развернуть во всей наглядности перспективу совсем иную – необратимую, неопровержимую, неискупимую, и этот поворот однажды, в самый неожиданный момент заставляет каждого впервые увидеть смерть в такой внезапной и пугающей близости.

Оставляю в стороне эти исключительные случаи или чудеса мастерства, о которых я все же счел необходимым упомянуть. Мне в самом деле кажется, что большинство произведений, обычно относимых к фантастическим, соответствуют классификации, которую я попытался установить. Если бы мне пришлось заняться антологией фантастического искусства, уже имея такой опыт в области литературы*, хотелось бы руководствоваться другими критериями, последовательно прояснившимися в процессе этого исследования, без сомнения полного симпатии к предмету, но не слепого восхищения перед ним. Я бы

* Двухтомная антология фантастического рассказа в мировой литературе: «Anthologie du fantastique»; Paris: Club français du livre, составленная Кайуа, вышла в свет 1958 году.

постарался не доверяться ни случайностям хронологии, ни алогизму истории, ни – тем более – обманчивым и непостоянным предубеждениям моей собственной любознательности. Однако же я сообразовался с ними в этом предварительном экскурсе, который представляет собой не что иное, как только рекогносцировку местности.

II.

Обращение к эмблеме

Предыдущие размышления, думается, позволяют поближе рассмотреть, какими путями фантастическое проникает в искусство. Я не утверждаю, что это происходит обязательно вопреки воле автора, хотя такой случай и возможен; но я убежден: сообщение, которое художник пытается передать зрителю, должно по крайней мере в одном аспекте обезоруживать его самого не меньше, чем зрителя. Вдобавок надо учитывать тот факт, что художник может ошибаться, и тогда тайна возникает там, куда он не собирался ее привнести, и напротив, фантастическое, введенное по его замыслу в композицию, оказывается совершенно неэффективным – своего рода фигурой стиля, риторической формулой, давно потерявшей силу.

В 1499 году в Венеции Альдом Мануцием издан аллегорический роман, действие которого происходит во сне: «Гипнэротомехия». Роман, больше известный под названием «Сон Полифила», приписывают Франческо Колонне. Оригинальное издание включает ряд гравюр на дереве символического характера. Парижское издание 1546 году предлагает другую сюиту гравюр, где аллегорическая эмфаза выражена

еще сильнее. Так, гравюра вроде «Руин Полиандриона» уже может рассматриваться как воплощение фантастического в самом точном смысле слова, поскольку появление тайны здесь связано только с принятым стилем, а не с вмешательством драконов или каких-то сказочных животных. В 1505 году, опять-таки у Альда, выходит «Иероглифика» – книга, приписываемая Горapolлону*, часто затем переиздававшаяся и переведенная на другие языки. В подзаголовке французского перевода (Париж, 1543) уточняется, что книга говорит «о значении иероглифических письмен египтян, то есть о фигурах, посредством коих они записывали свои сокровенные тайны, а также священные и божественные вещи». К тому времени слово «эмблема» изменяет смысл. У Монтеня и у Гийома Бюде оно еще обозначает элемент инкрустации. Можно допустить, что новое значение утвердилось благодаря успеху «Emblemata» Альчато (изначально эти эмблемы представляли собой простые гравюры на дереве, выполненные Йоргом Брёем для издателя Штейнера, заказавшего иллюстрации к сборнику античных эпиграмм). Парижский издатель Кристиан Вехель в 1536 году печатает подборку, насчитывающую сперва 115 иллюстраций, а позднее, в 1588 году, – уже 213. Рисунки не просто послушно следуют тексту, дотошно, с наивным буквализмом переводя его на язык изображения, – ясно, что они понемногу одерживают верх над текстом, и настолько, что античные эпиграммы чаще всего заменяются «гербами» животных, растений, страстей и добродетелей, более подходящими для создания символических композиций.

* Эллинистический автор конца IV века н. э. Книга, о которой говорит Кайуа, написана на коптском языке.

Успех издания влечет за собой множество подражаний, среди которых – «Гекатонграфия», или «Описание ста рисунков и историй, касающихся многих апофтегм*, пословиц и пр.» (автор Жиль Коррозе; Париж, 1540), и «Театр полезных затей, в коих содержится сто нравственных эмблем» Гийома де Ла Перрьера (Париж, 1539). В ту же пору в Италии «Symbolicae quaestiones»** Бокки (Болонья, 1555) и «Immagini de i dei degli Antichi»*** Винченцо Картари (Венеция, 1571) популяризируют эклектичную мифологию александрийцев с помощью изображений, полных педантизма и даже педагогических притязаний и созданных под сильным влиянием эмблем, причем читатель также привлекается к расшифровке их запутанной символики.

На этот раз изображение безусловно преобладает над текстом, за которым вскоре остается лишь функция подписи – комментария и пояснения к символам. Можно назвать это своего рода последней уступкой. В идеале, кажется, следует обходиться вообще без слов. Алхимики, кстати, отваживаются на эту крайность. В тот момент эмблематика настолько влиятельна, что Морис Сэв, настоящий поэт синтаксиса, очарованный возможностями слова, во многих случаях смело подчиняющий грамматику выразительности, целиком сосредоточенный на виртуозном владении языком, все же вводит в книгу «Делия, предмет высочайшей добродетели» (изданную в Лионе в 1544 году) пятьдесят эмблем, перечисленных в специальном указателе, снабженных лаконично и ярко сформулированными подписями, вольно цитирующими десяти-

* Апофтегма – сентенция, афоризм.

** «Символические вопросы» (лат.).

*** «Изображения античных богов» (итал.).

сложные стихи поэмы. Иллюстрации к поэме предстают здесь как самостоятельные произведения, наделенные собственной целью, а сопровождаемые ими соответствующие строфы, кажется, последовательно развивают их содержание.

В начале XVII века мода на эмблемы, возникшая пятьдесят лет тому назад, продолжает расцветать. В ней даже появляется нечто тираническое, всеобъемлющее. Среди бесчисленных сборников назову «*Emble-mata amorum*»* Отто Вениуса (Антверпен, 1607), где крылатый нагой Эрот, вооруженный луком, неустанно возникает вновь и вновь, иллюстрируя античные сентенции. Прибавлю к этому богатую серию гравюр, созданную в 1635 году Георгом Месмером: панорамы или планы немецких городов, увенчанные надлежащими максимами, расположены в перспективе воображаемых пейзажей, и на этом фоне художник, ничем не ограничивая свою фантазию, дословно инсценирует лаконичные, но порой неясные девизы правящих династий или муниципалитетов.

Не отстает и благочестивая литература. «Медитации о Вечности» иезуита Иеремии Дрекслея (Кельн, 1631) сопровождаются композициями скорее безумными, нежели назидательными. Понимаю: нелегко представить себе, как верблюд проходит сквозь игольное ушко (иллюстрация к Евангелию от Марка, X, 25). Однако на основании стиха из Псалма 89 художник решает добавить к уже перегруженной сцене огромного паука посредине своей паутины. В другом месте изображен Адам – сидящий скелет с бородой: он готовится поглотить яблоко; у ног его расположился ворон (дело в том, что воронье карканье, похожее на латинское слово «*cras*» – «завтра», напоминает тем

* «Эмблемы любви» (лат.).

самым о непосредственной близости неотвратимой смерти). Труд еще одного иезуита, Хендрика Энгельграве, подкреплён пятьюдесятью двумя таинственными эмблемами великолепного рисунка, назначение которых – придать больше убедительности евангельским истинам («*Lux Evangelica sub velum sacrorum emblematum recondita*»*, Амстердам, 1655). Призрачная рука откидывает занавес, и обнажается длинная, абсолютно пустая колоннада (эмблема II); ребенок бежит от собственной тени, отброшенной на стену, обрамляющую ее так же, как зеркало обрамляет отражение (эмблема X); из легких облаков появляются руки и складывают в мешок оставшиеся на шахматной доске фигуры (эмблема XXXVIII: *sicut ceteri*, «подобно прочим» – вот все, что сказано в комментируемом здесь стихе из Евангелия от Луки).

Порой изображение настолько странно, что описывать его представляется делом безнадежным. Темы для размышлений взяты, конечно, из Евангелий, но всякий раз благодаря цитатам из светской литературы обаяние заключенной в них мудрости и поэзии добавляется к авторитету священного текста.

Произведение совсем иного жанра, латинский сатирический роман Джона Беркли «*Argenis*», покоривший Европу и с удовольствием прочитанный кардиналом Ришелье, в течение всего XVII века многократно переиздававшийся, иллюстрирован гравюрами на дереве, не связанными напрямую с приключениями, о которых идет речь: это эмблемы в чистом виде. Если повествование дает повод призвать к осторожности (книга III, глава XIX), художник изображает плато, окруженное крутыми оврагами, а вдали – дворцы и

* «Свет Евангельский, под покровом священных эмблем воссозданный» (лат.).

шатры. Венценосные герои спешат на помощь кумирающим или потерявшим сознание королевам. Среднюю часть композиции занимает железная латная рукавица гигантского размера, рядом с которой кажутся равно незначительными и великолепные здания на горизонте, и пропасти на первом плане. Чудесным образом ожившая часть доспехов вот-вот схватит и раздавит коварного ядовитого скорпиона.

Обращение к эмблеме в это время можно принять за нормальный или даже предпочтительный способ выражения, распространенный во многих областях на протяжении длительного периода. Дабы представить себе невероятность и вместе с тем реальность этой авантюры, предположим, что наивный иллюстратор попытался бы передать с помощью рисунков поэтические метафоры. Если поэт написал, к примеру: «глаза его метали пламя» или «молнии», художник тут же рисует глаза, из которых и в самом деле вырываются пляшущие языки пламени или агрессивные зигзаги, изображающие, как обычно принято, молнию. Замысел детски простодушен, а результат ошеломляет. Однако художник ограничился тем, что перевел в изобразительную форму, в конечном итоге воплотил в *правдивом* образе риторический (впрочем, весьма банальный) образ писателя. Художник лишь принял этот образ всерьез и буквально его передал.

Между тем сформулированная сейчас гипотеза – вовсе не плод воображения. В XVI–XVII веках практика, ею определяемая, – вещь самая обычная. Мода на эмблемы, на аллегории приводит к появлению множества гравюр, на которых отображается каждое слово речи с помощью соответствующего элемента рисунка. Граверы, исполненные рабского усердия, стремятся не столько иллюстрировать словесное вы-

сказывание, сколько дать ему полное и точное пластическое соответствие. Будь даже их творение совершенно, оно более чем бесполезно – излишне: это попросту дубликат написанной страницы. Кроме того, поскольку изображение представляет собой реализованную метафору, чаще всего оно кажется загадочным именно в той мере, в какой художнику удастся, так сказать, поймать писателя на слове – ведь одно дело написать: «у нее была осиная талия», и совсем другое – совместить в рисунке женщину и осу. Однако же экстравагантность именно в том и состоит, что этот прием используется систематически.

В Апокалипсисе (X, 1) художник читает: «И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головою его была радуга, и лицо его как солнце, и ноги его как столпы огненные». Он тут же рисует ангела с туловищем в виде облака, у которого вместо ног – колонны с основанием, стволом и капителью, охваченные языками пламени. Вокруг лица, увенчанного радужным ореолом, расходятся лучи. Юргис Балтрушайтис проследил развитие этого разнородного образа*, начиная с Кельнской Библии, изданной Генрихом Квентелем в 1478 году, и кончая афонскими фресками, написанными в XVII веке, затронув «Апокалипсис» Дюрера (1498), эмфатические гравюры Жана Дюве (Лион, 1561) и ряд других, менее известных, но так же рабски следующих за текстом интерпретаций. В отдельности от текста, который оно, однако, точно передает, изображение сразу представляется бредовым. Фантастическое в нем вторично. Оно рождается, когда рисунок обособлен. Но справедливость требует признать: стоит его изолировать – и он нередко дает повод для свободного по-

* Réveils et prodiges. Paris, 1960. P. 273–274. *Р.К.*

лета фантазии, которому мы отдались бы всей душой, если бы разум забыл, что подобная экстравагантность – часто лишь результат прямого и однозначно-го выражения самых прозаических поговорок, самых избитых предписаний общепринятой морали, и если бы знание механизма такого рода несурезицы не мешало нам оказаться во власти ее очарования.

Тем не менее, если в искусстве эмблемы фантастическое носит в каком-то смысле производный или апокрифический характер, если оно возникает только в связи с утратой или забвением текста, к которому относится изображение, следует задаться вопросом, какие устремления стояли за вычурностью, не выходявшей из моды дольше века и все это время служившей источником размышлений стольких философов. В самом деле, эмблема, при ее скромном, как предполагается, происхождении, вскоре стала рассматриваться как способ выражения, стоящий выше самого языка. Свод ее законов, история которого описана Р. Клейном*, понемногу сложился между 1555 годом, когда Паоло Джовио провозглашает первые правила в количестве пяти в своем «Dialogo dell'impresa militari e amorose»**, и 1613-м, когда Эрколе Тассо*** отвечает на «Assertiones»****, опубликованные преподобным отцом Горацио Мортальго под именем Чезаре Котта. Кодекс постепенно становится все строже:

* Robert Klein. La Théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les *impres*: 1555–1612, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. T. XIX, Genève, 1957. P. 320–341. P. K.

** «Диалог о девизах военных и любовных» (итал.).

*** Эрколе Тассо – итальянский философ, поэт, политический деятель; двоюродный брат Торквато Тассо (упоминания о нем ограничены периодом с 1556 по 1613 г.).

**** «Суждения» (лат.).

нагромождаются запреты – примерно то же произойдет позднее и с другими фиксированными жанрами, например с классической трагедией и детективным романом.

Джовио исключает изображение человеческого лица и ограничивает сентенцию, которую предпочтительно выражать на иностранном языке, тремя – четырьмя словами, если только не имеется в виду какое-нибудь известное полустигиие. Начиная со следующего года появляются новые требования: осознают, что простого соответствия между изображением и девизом или их отражения друг в друге без взаимного обогащения недостаточно, а вместе с тем это плеоназм. Ищут способы установить между ними отношения взаимной необходимости. Джироламо Рушелли («*Le imprese illustri*»*, Венеция, 1556) полагает, что смысл должен возникать из взаимосвязи обоих элементов. Он не согласен даже с тем, чтобы один из них служил объяснением другого. Робер Клейн приводит замечательный пример желаемого взаимодействия. Нужно передать сообщение дословно следующего содержания: «Я выбрал любовь, которая меня убивает». Его выражает рисунок: бабочка, летящая на пламя, которое ее уничтожит, и сентенция на эмблеме – комментарий к бабочке, привлеченной свечой: «Я это знаю». Ни фраза, ни виньетка непонятны по отдельности. Ни та, ни другая сами по себе не содержат утверждения заранее известной и принимаемой фатальности, которое стремится передать автор. Именно сочетание обоих элементов придает смысл целому**. Однако пуристы на этом не останавливаются.

* «Знаменитые девизы» (*итал.*).

** R. Klein. La pensée figurée de la Renaissance // Diogenes. № 32. Octobre–Décembre 1960. P. 133. P. K.

Разные школы – «логики» и «художники» – спорят между собой. Каждый бичует как предосудительную вольность то, что накануне считалось допустимым, ссылается на какое-то иное учение, отстаивает некую систему, формулирует новые запреты. Так, в девизе запрещается употреблять глагол в личной форме под тем предлогом, что девиз должен оставаться членом некоего отношения, не превращаясь в самостоятельное выражение идеи. Искореняются ребусы, каламбуры. В сентенции не дозволено называть изображенный на рисунке предмет: это тавтология. Недопустимо также, чтобы девиз представлялся репликой изображенного существа или предмета. «*Italia sum, quiesce*» («Я из Италии, отдохни»): такой девиз, сопровождающий изображение тиса, – достаточный повод забраковать эмблему, хотя и остроумную, основанную на веровании, будто тень испанского тиса смертоносна, а итальянского – безопасна*.

Отдавая первенство понятию или же средству его выражения, иначе говоря, концепту или его воплощению, все теоретики убеждены (по крайней мере, предполагают или готовы признать), что *покровы*, изобразительные метафоры необходимы для полного и высшего выражения идеи. В самом деле, Марсилио Фичино** в его «Комментариях к Эннеадам» (V, VIII, б), ссылаясь, как и подобает, на египетские иероглифы, принимает как очевидное, что Божественное знание вещей несовместимо с «алфавитом и крохотными буквами» и несравнимо с высказыванием по поводу ве-

* *R. Klein*. La théorie de l'expression figurée, etc. P. 323. *P. K.*

** М. Фичино (1433–1499) – самый выдающийся представитель флорентийского неоплатонизма, глава кружка философов и поэтов, называемого Платоновской академией.

щей, но скорее приближено к простому и определенному видению их формы.

Эмблема, таким образом, представляет собой самый сложный и наиболее высокоорганизованный из всех языков: он вбирает в себя, резюмирует и превосходит все остальные языки. Изображение – уже не подражание природе, не пустое воспроизведение предмета. Оно не представляет предмет, и потому будущее осуждение Паскаля ему не грозит. Оно ведет, указывает, назидает и направляет если не к Божественному, то, по меньшей мере, к чистой Идее.

Такой способ мышления, или, во всяком случае, способ изложения мысли может породить свое образное воплощение. Так, Чезаре Рипа в «Иконологии» (1593) изображает «Загадку» как таковую в виде человека в маске, накрытого редкой сетью, в правой руке держащего веревку, а в левой персик. У его ног сидит сфинкс. Рипа поясняет, что его задачей было создать представление об аллегорическом, двусмысленном, тревожном. Загадка – это темная аллегория: отсюда узлы веревки и сетки. Фрукт означает остроту ума, ибо персиковое дерево происходит из Персии, а персы славятся своей изобретательностью. Сфинкс напоминает об истории иероглифов. Эмблема есть изображенная загадка. Итак, эта эмблема предстает как загадка о загадочном*. Искусство аллегории достаточно тонко, чтобы выразить себя. Круг замыкается.

Параллельно этому «фантастическому посредством метафоры», производному от эмблем, развивается «фантастическое по смежности», порожденное гравюрами учебников, носящих названия «Ars Memo-

* *G. R. Hocke. Die Welt als Labyrinth. Hamburg, 1957. P. 54–55, fig. 46.*
P. K.

randi», «Ars Reminiscendi» или «Ars Memoriae»*, в зависимости от случая. На сей раз текст отсутствует, ибо считается, что читателю он известен. Изображение нужно только затем, чтобы напомнить текст посредством нагромождения деталей: каждая из них отсылает к наиболее примечательному слову того или иного параграфа сочинения, которое требуется удерживать в памяти. Графические детали более или менее ловко связаны между собой; что за невероятный гибрид при этом получается, легко догадаться. Этой мнемотехнике (которую пропагандировали, не гнушаясь, Раймонд Луллий** и Джордано Бруно) подлинно фантастическое чуждо. Все же подобные приемы приучают глаз рассматривать эклектичных монстров, составные части которых – ключи, мешки, крылья, половинки цветка, детали утвари, солнца, короны, лютни – соединены между собой с единственной целью заполнить самое ограниченное пространство наибольшим количеством элементов, подлежащих идентификации.

Вопреки видимости, я полагаю, что в полученном результате, сколь бы ни был он ошеломителен, фантастического в точном смысле этого слова еще меньше, чем в эмблемах. Конечно, в обоих случаях разуму приходится смириться с фантасмагорией, все же искушающей его неким побочным, чтобы не сказать беспутным, удовольствием – я имею в виду независимость этого удовольствия от банального смысла, который передает или сжато резюмирует бредовая картинка. Опасность – если можно здесь говорить об опасности – тем более коварна, что, согласно авто-

* «Искусство запоминания», «Искусство воспоминания», «Искусство памяти» (лат.).

** Луллий Р. (1235–1315) – философ-схоласт, алхимик.

ритетному в то время учению, разум якобы способен прийти к постижению Божественного только играя в загадки и испытывая своего рода созерцательное изумление. Чем больше пренебрегают речью, тем сильнее уповают на то, что из темноты – по крайней мере, темноты определенного рода – воссияет необходимое озарение. Как известно, Божественное не поддается непосредственному восприятию. Уже было замечено, что алфавит ему претит. Теперь додумываются до того, что слишком ясные изображения столь же бессильны явить его секреты. Как уточняет Пико делла Мирандола («De Hominis Dignitate»*. Флоренция, 1492. С. 581), истины этого порядка скрыты «покровом загадки и таинственной завесой поэзии». Охотно припоминают, что сфинксов помещали у врат храмов – для верующих это было знаком эзотерического характера их откровения. Как бы то ни было, с самого начала в эмблемах не только находят близость к египетским иероглифам благодаря известному сочинению Горapolloна; более того: едва освободившись от слишком вульгарной подсобной роли в школьном обиходе, эмблема рассматривается как носитель тайного смысла и священного поучения. Итак, изображение не просто замещает или иллюстрирует текст. Оно несет посвященному невыразимое откровение, одаривает его своего рода мгновенным всеобъемлющим видением, которое не может быть доступно несовершенному человеческому языку.

Во всяком случае, такого рода притязанием вдохновлена «Аллегория чистилища» Беллини, написанная около 1485 года, то есть в момент, когда жанр только зарождается и полон еще не растраченных

* «О достоинстве человека» (лат.).

возвышенных обещаний. Тайна этого полотна, не соответствующего, насколько мы знаем, никакому известному тексту, до сих пор не раскрыта. В свое время я попытаюсь объяснить, почему считаю его одним из великих шедевров фантастического искусства. Теперь же ограничусь упоминанием о том, что за этой картиной вскоре последовала серия из пяти аллегорий, более ограниченных и более конкретных: правда, по сравнению с первой, им недостает широты и спокойного величия, но благодаря свободе и богатству воображения и тому зазору между сообщением и символом, что намеренно сохраняется, а то и увеличивается, они все же стоят бесконечно высоко над массой расплодившихся впоследствии дидактических эмблем с их убогой скрупулезностью. Не впервые и не единожды художественная форма сразу достигает верха совершенства. Тем не менее вскоре уже не столько пословицы, моральные сентенции и благочестивые наставления, сколько алхимические доктрины станут, в силу редкого совпадения, землей обетованной для расцвета эмблемы.

Действительно, в подобной области, как бы по самой природе своей посвященной оккультному, изложение принципов, а тем более – техник оперирования почти обязательно принимает форму загадок. Нужно передать секреты, которые должны остаться негласными, а может быть, они и вовсе не существуют, но в обоих случаях необходимо придать им несомненность. Круг клиентов, одновременно и требовательных, и лежковерных; эксперименты, о доказательности которых, в сущности, никому точно не известно; постоянно и, вероятно, с чистой совестью поддерживаемая двусмысленность, связанная скорее с характером и условиями самого дела, чем с лукавством заинтересованных лиц (хотя и лукавым она на руку);

метафорическое описание операций, отталкивающее профана, но вместе с тем такое, что и адепт, потерпевший неудачу, несмотря на его усердие и просвещенность, всегда может винить самого себя в какой-то ошибке толкования; наконец, двойной мираж золота и знания – вот что формирует атмосферу, благотворную для создания двусмысленных по сути образов, позволяющих мастеру экстраполировать свою ученость, а ученику – гордиться тем, что он уже владеет, пусть в завуалированной форме, началами основополагающего откровения.

Фантастическое в этом случае – не фантазия. Оно присуще тому знанию, которое передают символы, ребусы и эмблемы. В самом деле, все предстает в виде изображения и логогрифа. *Seganissegebe* – бесполезная анаграмма словосочетания «гений мудрецов» (*génie des sages*), другая, столь же излишняя: *Trepsari-copsem* – «дух, душа, тело» (*esprit, âme, corps*). Десять страниц комментариев в «*Theatrum Chymicum*» посвящены решению мудреной загадки: это (как и следовало ожидать) философский камень. По правде говоря, это неизбежно должен быть философский камень. Прочитирую для примера одно из сбивающих с толку определений, которые, ничего не скрывая, служат основой для толкования.

«Имя мое – Элия Лелия Криспис. Я не мужчина, не женщина, не гермафродит, не дева, не отроковица, не старуха. Я не продажна и не целомудренна, но то и другое вместе. Я погибла не от голода, не от клинка, не от яда, но от всего вместе. Я не покоюсь ни на небе, ни на земле, ни в воде, но повсюду. Луциус Агато Припсиус, который не был мне ни мужем, ни возлюбленным, ни рабом, возвел для меня, зная и не зная для кого, этот памятник – не пирамиду, не гробницу, но вместе и то и другое. Вот гробница, где не лежит по-

койник; вот покойник, не положенный в гроб. Прах и гробница – единое целое».

Легко догадаться, что иллюстрации ни в чем не уступают текстам. В восьмой части трактата Иоганнеса Конрада Баркгаузена «*Elementa Chemiae*»* (1718), «*Chrysopoeia*»** , семьдесят восемь гравюр, на которых представлены последовательные фазы Великого Делания. Четыре изображения «*Janitor pansophus*»***, вероятно, резюмируют философию герметизма в целом. «*Altus liber mutus*»**** , как показывает название, не содержит ни одной написанной строчки – только рисованные аллегории. Здесь мы сталкиваемся с крайней формой жанра, где неуклонно усиливалось подчинение текста изображению, тогда как обычно в книге изображению отводится подчиненная роль. Здесь оно тяготеет к тому, чтобы стать картиной, а текст – не более чем надписью. На мой взгляд, самые удачные из этих странных композиций – быть может, единственные, сохраняющие выразительность даже вне всякого контекста, – иллюстрации к сочинениям Михаэля Майера, в частности к «*Scrutinium chymicum*» (1587). Впрочем, надо полагать, что эти «весьма изобретательные эмблемы секретов сокровеннейшей природы, тщательно гравированные на меди и с кропотливым усердием составленные для глаз и для ума»*****, видимо, изначально проникнуты эстетической заботой о том, чтобы в некоторой степени освободить их от ограничений, обусловленных функцией. Словно в

* «Основы химии» (лат.).

** «Изготовление золота» (лат.).

*** «Страж ворот» (лат.).

**** «Бессловесная книга» Альтгуса (лат.) – иллюстрированный алхимический трактат.

***** Таков подзаголовок франкфуртского издания 1587 г.

подтверждение этой гипотезы в 1618 г. Т. де Бри выпустил необычное переиздание книги под заголовком «*Atalanta fugiens*»*. Оно содержит ноты пятидесяти мелодий, что позволяет петь на три голоса двустушия, сопровождающие каждую эмблему.

Из предисловия мы узнаем, что двустушия, мелодии и символы предназначены для создания своего рода единого языка. Обращенный одновременно к слуху, зрению и интеллекту, примиряющий чувства и разум, этот язык призван открыть душе доступ к высшим сферам знания. Связь с притязаниями флорентийских теоретиков несомненна. В то же время тщательная печать, поэтические и музыкальные дополнения, переиздание, предпринятое стараниями такого мастера книжного дела, как Т. де Бри, новое название «Бегство Аталанты» – конечно, аллегорическое, но столь же привлекательное, сколь отталкивающим мог быть бесконечно длинный заголовок, им замененный, – все эти признаки дают основание предположить, что сами современники были восприимчивы к чисто пластическим качествам этой серии гравюр, независимо от их посвятительного значения. Я отважился бы принять ту же точку зрения, пытаясь определить, что в них (если оставить в стороне содержание) может способствовать усилению или же, напротив, рассеиванию впечатления фантастического. С другой стороны, насколько я знаю, из этих пятидесяти композиций воспроизводились лишь некоторые, и потому, быть может, небезынтересно представить всю серию целиком, хотя бы для того чтобы каждый мог оценить полноту и связность эмблематического языка.

Арсенал приемов герметической аллегии, простой набор символов, несмотря на его разнообразие,

* «Бегущая Аталанта» или «Бегство Аталанты» (лат.).

здесь и где бы то ни было не является, вообще говоря, эффективным средством для создания впечатления тайны. Эти неизменные изображения легко вызывают ощущение пресной монотонности. Вооруженный косой Сатурн, обозначая свинец, предстает здесь уныло-условным, далеким от мрачного великолепия, присущего этому образу у Альдегревера: там Сатурн, оседлавший козла, поднес ко рту, подняв за лодыжку, новорожденного младенца, готовый проглотить его живьем, и уже, кажется, плотоядно принюхивается к пуповине. Только Гойя вновь наделит это божество такой же необузданной свирепостью.

Столь же нейтрально-безликие: Марс – вооруженный и в шлеме – обозначает железо, лев – *Твердое*, орел – *Летучее*; лев, сразивший орла, – отверждение *Летучего*; орел, терзающий льва, – улечивание *Твердого*; крылатый змей – ртуть, змей бескрылый – серу. То, что те же два тела можно или должно распознать и в паре борющихся драконов, в двух орлах или двух рыбах, в льве и львице, в олене и единороге, в хорасанском кобеле и армянской суке, – не так важно. Эти образы всего лишь взяты из разных словарей, в равной мере потрепанных. Идентичное впечатление производят солнцеликие мужчины и луноликие женщины или изображения крупных звезд, откровенно напоминающие об астрологических соответствиях металлам. Подобной скудостью страдают и мифологические эпизоды, сами по себе лишенные более убедительной магии. Однако случается (как в эмблеме XLIV из «*Scrutinium*», где показаны Тифон и Осирис), что эти эпизоды трактуются без каких-либо отсылок к традиционному контексту. Тогда, изъятые из привычной обстановки, они кажутся обновленными.

В лучших случаях внимание привлекают необычный характер изображаемой сцены, трудность или аб-

сурдность замысла, нелепая или неправдоподобная деталь, драматизм события, удивительный контраст. Вот знакомый нам царь, которого мы уже видели потееющим в парильне или одиноко возлежащим на постели под балдахин, теперь в отчаянии плывет вдали от берега, по-прежнему с короной на голове, и молит о маловероятной помощи (эмблема XXXI); решительный человек преувеличенно-театральным жестом заносит меч, готовясь разрубить надвое гигантское яйцо, которое стоит макушкой вниз, чудесным образом удерживая равновесие (эмблема VIII); четыре взаимно пересекающиеся сферы взлетают над прудом (эмблема XVII); нагая женщина и воин в доспехах встретились в лесу (эмблема XX); в пламени на раскаленной жаровне лежит гермафродит: густой дым поднимается вокруг его тела, уже охваченного огнем, но все еще нетронутого, будто неразрушимого (эмблема XXXIII); спокойный пейзаж, где поначалу так приветливо выглядят дорога в ложбине, река, холм, роща, и только постепенно, приглядываясь, различаешь сперва незаметные крупные кубические камни, усеявшие все вокруг и, вероятно, низвергшиеся с неба, – впрочем, этот камнепад еще не совсем прекратился (эмблема XXXVI).

В алхимических эмблемах фантастическое пока еще сковано, однако оно проявляет себя более свободно, раскрываясь теми же способами, в композициях, менее нагруженных обязательной символикой. В произведениях, никак не связанных с поисками философского камня, легко вновь обнаружить те пружины, действие которых обеспечивало тайну изображений, предназначенных для наставления адептов.

Рыцарь в латах и обнаженная с иллюстрации XX «Scrutinium» – сюжет, часто встречающийся в истории искусства. Уже в картине Матиаса Герунга (1500–1568) «Аллегория любви» из московского Музея име-

ни Пушкина эти персонажи сближены и противопоставлены, с той редкой особенностью, что здесь воин изображен спящим. Чаще всего художник ищет эпизод, историю, которые так или иначе оправдали бы их встречу. Так, на картине Лукаса Кранаха, где представлен «Суд Париса» (1530)*, троянский царевич, стоящий перед тремя обнаженными богинями, облачен в богатые черные доспехи с инкрустацией. На полотне Тинторетто «Спасение»** у подножия башни в лодке, куда спускаются по веревочной лестнице прекрасные нагие пленницы, рядом с ними изображен их спаситель, закованный в железо. Сюжет «Руджьеро, освобождающий Анжелику», вновь использованный Энгром, или «Марфиза»*** Делакруа дают повод для той же антитезы. В пражском Старом городе, по соседству с Карловым университетом, обнаженная женщина подносит розу облаченному в железные латы рыцарю, упрямо не поднимающему забрала. Несмотря на все старания, мне не удалось отыскать легенду, объясняющую эту скульптуру (впрочем, посредственную). Сюжет «Странствующего рыцаря» Дж.-Э. Миллеса из Галереи Тейт, где безымянная пленница привязана к стволу дерева, также, кажется, не связан с каким-либо определенным эпизодом. И наконец, издатели почтовых открыток 1900-х годов не проходят мимо этой темы, интерпретируя ее в галантном ключе****.

Итак, контраст между обнаженной плотью и доспехами используется слишком часто, разнообразно

* Badische Kunsthalle, Карлсруэ.

** Дрезденская галерея.

*** Walters Art Gallery, Балтимор.

**** Одна такая открытка из коллекции Поля Элюара напечатана в журнале «Minotaure». № 3–4. 1933. Р. 94. Р.К.

и настойчиво, чтобы принять его за случайность. Здесь показаны, с одной стороны, крайняя хрупкость и соблазн, с другой – могучая сила и невозможность поддаться предложенному искушению именно из-за железного облачения, которое символизирует мощь и одновременно препятствует объятиям. Перехожу ко второстепенным, но пластически значимым противопоставлениям: белизна плоти и темный металл, гибкость нагого тела, охотно подчеркиваемая художником, и неумолимая жесткость панциря с его шарнирными сочленениями. Без сомнения, в этом контрасте заключен источник как бы естественных, неизбежных эмоций, проявляющихся независимо от иллюстрируемой истории. Андре Пьейр де Мандьярг, описывая дворец Скифаноя в Ферраре, построенный для Альберта V д'Эсте и декорированный в XV веке, рассказывает, что в большом зале на втором этаже происходили непристойные турниры, в которых сражались как раз обнаженные девушки с рыцарями в доспехах*. Если слухи правдивы, странная игра лишь убеждает меня в том, что фантазм еще глубже, чем я себе представлял. Если же все только выдумка, сам факт, что пересказывает ее Мандьярг, для меня почти столь же убедительно свидетельствует о сокровенной природе этой грезы, проникнутой стойким ядом.

Упоминая эмблему XLIV из того же «*Scrutinium*», я имел в виду, что если Тифон и Осирис кажутся здесь персонажами таинственными, все объясняется тем, что, будучи оторваны от их собственного мифологического контекста, они стали неузнаваемы. Смещение подобного рода, если только оно не является результатом обдуманного приема, легко вызывает впечатление фантастического. Мне вновь видится этот фе-

* Deuxième Belvédère. P. 124. Paris, 1962. P. K.

номен двойной рефракции в «Саломее» фламандского анонима XVII века, хранящейся в Музее Прадо: отрубленную голову Иоанна Крестителя несет на блюде совсем юная инфанта в тяжелом парадном облачении, буквально утопающая в жемчугах, вышивках, драгоценностях; ее одежды накрахмалены, волосы неестественно завиты, на голове высокая геральдическая диадема, приподнятые корсажем груди полностью обнажены, взгляд удивленный, чересчур невинный, а быть может, порочный. Фрейлина в платье, не менее перегруженном золотыми аксессуарами, отваживается кончиком пальца – с любопытством и отвращением – дотронуться до жуткого трофея. На сей раз чувство беспокойства вызвано великолепием убранства и украшений, свидетельствующим о высоком уровне цивилизации; его рождает юный возраст и предполагаемая чистота героини, парадоксальное сочетание утонченности и детства со столь вызывающим варварством.

Гюстав Моро также использует смещение, но противоположного толка. Его «Саломея» татуирована в духе майя или древних египтян. Лотос на ее груди уравнивает взгляд огромных глаз жертвы; ось тела (нос, губы, пупок, половой орган) определяет симметрию иероглифической вязи. Дочь тетрарха Галилеи внезапно превращается в некую заокеанскую дикарку, непонятно как перенесенную сюда с далекого континента и вовлеченную в череду жестоких, по Божественному промыслу происходящих событий, о которых повествует Писание. В обоих случаях источником фантастического служит не столько смешение эпох и мест, сколько соединение несовместимых культур или противоречивых нравственных представлений.

Впрочем, темы Саломеи и святого Иоанна, Юдифи и Олоферна, Персея и Медузы, Давида и Голиафа,

все эти отрубленные головы – настоящее наваждение эпохи: все они собраны во Флоренции у подножия Палаццо Веккьо или в его стенах. Сомневаюсь, что за эту удивительную встречу ответствен только случай.

Сама по себе игра с пространством и временем редко бывает столь впечатляющей. Необходимы дополнительные усложнения иного порядка, необъяснимые предчувствия, сбивающие с толку раздвоения, предвидения, которые надолго становятся камнем преткновения для разума. На гравюре Жаспара Исаака лилипуты со всех сторон осаждают спящего великана. Эти бесчисленные создания в шлемах и латах, как античные легионеры, вылезают из-под земли. Зритель уже вспомнил о Гулливере, прежде чем успел проверить, что Свифт родился лишь в 1667 году, то есть через тринадцать лет после смерти художника. И только потом мы узнаем Геракла по его палице и шкуре Немейского льва. В книгах Аммиана Марцеллина («История», XXII, 12) и Филострата («Картины», II, 22), к которым редко обращаются читатели, рассказывается, что пигмеи – тоже дети Земли – решили отомстить за своего брата Антея, убитого героем. Геракл, пробудившись, собрал их всех в свою львиную шкуру и принес Эврисфею. Действительно, на опушке леса перед городом грандиозной и необычайной архитектуры распростерто во всю ширь равнины гигантское тело задущенного полубога. Все объясняется. Вполне возможно, что Свифт знал офорт Исаака. Как бы то ни было, два образа – Геракл и Гулливер – странно нагромоились один на другой.

Могут происходить и еще более замечательные пересечения. Я не перестаю повторять:

ФАНТАСТИКА СУЩЕСТВУЕТ НЕ ПОТОМУ, ЧТО ЧИСЛО
ВОЗМОЖНОСТЕЙ БЕСКОНЕЧНО, НО ПОТОМУ, ЧТО

ОНО ОГРАНИЧЕНО, ХОТЯ И ОГРОМНО. НЕТ ФАНТАСТИЧЕСКОГО ТАМ, ГДЕ НЕТ НИЧЕГО ИСЧИСЛИМОГО И ПОСТОЯННОГО, А ЗНАЧИТ, ТАМ, ГДЕ ВОЗМОЖНОСТИ НЕ ОПРЕДЕЛЕНЫ И НЕ МОГУТ БЫТЬ ПЕРЕЧИСЛЕНЫ. КОГДА ВСЕ В ЛЮБОЙ МОМЕНТ МОЖЕТ СЛУЧИТЬСЯ, НИЧТО НЕ УДИВИТЕЛЬНО И НИКАКОЕ ЧУДО НЕ СПОСОБНО ПОРАЗИТЬ. НАПРОТИВ, В РАМКАХ ПОРЯДКА, СЧИТАЮЩЕГОСЯ НЕЗЫБЛЕНЫМ, ГДЕ, НАПРИМЕР, БУДУЩЕЕ НЕ МОЖЕТ ОТРАЖАТЬСЯ НА ПРОШЛОМ, ОЧЕВИДНО ПРОТИВОРЕЧАЩАЯ ЭТОМУ ЗАКОНУ ВСТРЕЧА НЕ ПЕРЕСТАЕТ ТРЕВОЖИТЬ.

Тит Манлий в 340 году до Рождества Христова велел обезглавить своего сына, вступившего в бой в нарушение запрета отца. Георг Пенц, художник из Бамберга (возможно, он был учеником Дюрера), изображает казнь недисциплинированного военачальника, павшего жертвой отцовской суровости. Орудие казни – самая настоящая, полностью отлаженная гильотина: кувалда, движимая с помощью веревки, скользит между двух деревянных стоек и обрушивается на нож так, что одним ударом отсекает осужденному голову. На гравюре Пенца сплелись в клубок три временных отрезка: прошлое – эпизод из римских войн, изображенный на рисунке; настоящее – вооружение и костюмы действующих лиц; будущее – страшная, непредсказуемая судьба, уготованная кровавой машине, во времена Пенца почти неизвестной и скоро забытой, но спустя два с половиной столетия часто и с неопровержимой реальностью приводившейся в действие в моменты опасности для другой Республики.

Нарушение биологической иерархии порождает более устойчивое беспокойство, чем смешение мест и дат. Я не имею здесь в виду ни чудовищных гибридов Хиеронимуса Босха, ни сказочных животных,

гиппогрифов и кентавров, химер и грифонов. И уж совсем не думаю я о механической подмене звериных голов человеческими, что составляет дешевую славу Гранвиля. Фантастическое не может быть связано только с ирреальностью изображенных существ. Встревожить нас они практически не способны. Мы слишком хорошо знаем, что они не существуют, что это чистая фантазия. Зато самое обыкновенное домашнее животное, представленное в соответствующих обстановке или освещении, может, мне кажется, встревожить куда сильнее. Взять, к примеру, коня с горящими, как уголь, глазами из «Ночного кошмара» Фюсли – коня, издающего победоносно-сардоническое ржание над спящей женщиной. Нечто подобное и в «Заколдованном конюхе» Ганса Бальдунга Грина: распростертое плашмя тело жертвы лежит прямо по оси зрительского взгляда, направляя его к коню. И точно, конь оборачивается, внимательный и удивленный, чуя сверхъестественное. Внезапная его дрожь яснее, чем какая-либо видимая деталь, свидетельствует о том, что произошло нечто ужасное, не имеющее названия.

Еще более таинственны те глубокие и серьезные картины, на которых животное, спокойное и бесстрастное, подобно высшему существу, посланцу иного мира, наделенному неподкупной справедливостью и непроницаемым взором, видит, понимает, взвешивает и судит без права обжалования внутреннее решение человека в тот миг, когда он бесповоротно и, может быть, для самого себя необъяснимо выбирает свою судьбу. Таковы полотна «Обращение апостола Павла» Никколо дель Аббате и «Танкред и Эрминия» Пуссена, где, в каждом случае, светлый конь, такой большой, что кажется огромным, доминируя в композиции, оценивает достоинства действующих лиц,

как будто ему одному ведома тайна событий и душ. Он, возможно, с жалостью смотрит на ослепленного, поверженного гонителя, который перейдет из стана палачей на сторону гонимых. Он – свидетель жертвенного поступка героини, отрезавшей одним взмахом сабли свои прекрасные косы, чтобы перевязать истекающего кровью раненого.

Фантастическое здесь так сдержанно – едва ли не стерто, так тонко, что мы не уверены: а есть ли оно вообще. Можно было бы с легкостью отрицать малейший его след и утверждать с полным правдоподобием, что патетика в изображении коня – спокойного или вставшего на дыбы – вызвана всего лишь заботой художника о композиционном или колористическом равновесии. Как бы то ни было, ни в трех рассказах из «Деяний апостолов», ни в тексте поэмы «Освобожденный Иерусалим» лошадям ослепленного всадника и великодушной сарацинки не уделено ни малейшего внимания.

Во всяком случае эти полотна представляются как бесконечно проблематичный и весьма неоднозначный результат длительного развития. Напротив, в предшествующем столетии, в эпоху подъема аллегорического искусства и распространения моды на эмблемы фантастическое расцветает столь пышно и обильно, что изображение превращается порой в темный лабиринт символов. На гравюре Антонии Саламанка (1500–1562), посвященной прославлению Любви и созданной по композиции Бандинелли, Эрот и удрученная женщина играют в кости за столом, на котором лежат – вероятно, в качестве ставки – отсеченные руки и вырванные глаза. Амуры варят одного из своих собратьев в большом изящном котле. Ото всюду с беспокойством следят за партией благородные зрители. Так, среди бурьяна на земле появляется

пара глаз. Словно из малого родника, из каждого вытекает струя слез, напоминая своими извивами локоны ангелочков-поварят. В небе и на горизонте – какие-то храмы, квадрига, погоняемая пылким возницей, и вырисовывающийся в пустом пространстве среди густых облаков грациозный и пугливый конь.

На лице божественного Мальчика написаны решимость, нетерпение и жестокость. Даже его кудри выглядят жесткими, как металл. По-видимому, он протягивает теснящимся за его спиной собакам – небрежно, даже не глядя – что-то из выигранных сию минуту внутренностей. Его партнерша, согласная вот так по частям отдать всю себя, воплощает самозабвение, характерное для одиноких, столь же задумчивых героинь других произведений. Все вместе крайне запутанно, недоступно пониманию. Множество загадочных деталей поочередно приковывают внимание наблюдателя. Но женщина, бестрепетно играющая собственными чувствами, тяжесть ее добровольного отчаяния – вот что затмевает театральную сложность всего остального.

В таких произведениях фантастическое едва ли не грешит излишеством. Вопреки видимости, в эмблемах и алхимических гравюрах все как раз наоборот. Как бы то ни было, именно с этого момента открывается путь к *подлинно* фантастическому.

III.

Демон аналогии

Алхимические гравюры иллюстрируют особую, но ограниченную сферу. В них редко встречаются размах и свобода, способные обеспечить более широкий резонанс. Даже над образами Михаэля Майера все еще довлеет их научное, можно сказать, техническое происхождение: как бы то ни было, они продиктованы необходимостью иносказательного описания самих лабораторных манипуляций.

Живописцы и граверы Возрождения не связаны столь деспотичными условиями. Впрочем, уже в XV веке появились композиции откровенно декоративного характера, в которых, однако, чувствуется готовность принимать и прятать некий второй смысл. Такое впечатление производят, в частности, «Лабиринт» работы флорентийского анонима, хранящийся в Британском музее, «Битва обнаженных» Поллайоло, «Битва морских божеств» Андреа Мантеньи, более поздний «Скелет» Агостино Венециано*. Начиная с про-

* «Битва десяти обнаженных» или «Битва нагих гладиаторов» – гравюра Антонио дель Поллайоло (около 1475); «Битва морских божеств» – гравюра на двух досках Андреа Мантеньи

изведений подобного рода, где преобладает забота о пластических качествах, и, вероятно, под возрастающим влиянием философского учения платоников в конце этого века и в начале следующего художники стремятся превратить своих прекрасных обнаженных персонажей, представленных в окружении загадочных атрибутов, в вестников некой тайной истины. Без сомнения, Джованни Беллини (1426–1516) в живописи, Маркантонио Раймонди (1480–1530) в искусстве гравюры с полным основанием можно считать дальше и решительнее всех продвинувшимися по пути, обреченному остаться довольно пустынным.

«Карабкающиеся» Раймонди* достаточно ясно показывают, насколько дух времени благоприятствует переходу от события к легенде. На этой гравюре люди или гиганты, явившиеся, как кажется, из земных недр, с усилием выбираются на поверхность. Завершая свой упорный подъем, они выходят наверх поблизости от леса, где некая группа, заметив их, обнаруживает признаки большого волнения. Мы не знаем, случайные ли это зрители, испуганные выходом на волю подземного народа, или же товарищи пришельцев, опередившие их в таинственном восхождении и теперь с тревогой или ужасом ожидающие их появления. Возможно, это необыкновенное происшествие представляет собой иллюстрацию малоинтересного эпизода военной кампании того времени. В самом деле, считают достоверным, что Раймонди соединил

(1493); Агостино Музи, прозванный Агостино Венециано (конец XV – после 1536) – представитель римской школы гравюры, ученик М. Раймонди.

* Эта гравюра известна также под названием «Купающиеся воины».

с пейзажем Луки Лейденского фрагмент композиции Микеланджело «Пизанская битва»*, которая должна была стать парной к картине Леонардо да Винчи «Битва при Ангиари», где теснятся кони, доспехи и знамена. Микеланджело, с его страстью к обнаженной натуре, видимо, предпочел изобразить отряд воинов, во время купания в реке застигнутых врасплох появлением неприятеля. Они усердно карабкаются на крутой берег, спеша отыскать одежду и оружие. В превосходной гравюре Венециано, где мы видим торопливо одевающихся солдат, анекдотический военный эпизод все еще занимает центральное место. Но его гравюра лишена тайны, присущей произведению Раймонди.

Дело в том, что здесь рисунок весьма далек от несущественного повода, вдохновившего гравера и уже почти не связанного с официальным заказом. Традиционное название «Карабкающиеся» располагает к пониманию более широкому и несет элемент тревожности. Кроме того, только благодаря игре перспективы отдаленные атакующие воспринимаются как что-то второстепенное, почти незначительное. Кажется, они сами испугались обнаженных колоссов на первом плане. Во всяком случае, даже если принять расхожее объяснение, воображение зрителя остается очарованным: мучительное восхождение этих су-

* Точнее, «Битва при Кашине» – задуманная Микеланджело фреска, сюжет которой – неожиданное нападение пизанцев на флорентийцев. В 1504 г. по заказу флорентийской Синьории Микеланджело и Леонардо должны были написать две фрески в зале Большого совета Палаццо Веккьо. Фреска Леонардо сразу же погибла (из-за несовершенства технологии); Микеланджело, уехав в Рим, прервал работу. Представление о созданных художниками картонах для этих фресок дошло до нас по копиям и гравюрам.

ществ из глубины к дневному свету не теряет выразительной силы. Сохранение в гравюре образного богатства впечатляет больше, чем его утрата в алхимических эмблемах, отсылающих к предполагаемым свойствам серы и ртути. Трактовка этого поразительного появления на свет освобождает событие от анекдотической канвы и придает ему сказочную многозначность – именно она увековечивает великие мифы и приводит к тому, что время обогащает их, а не истощает.

Оставив в стороне две работы того же Раймонди из каталога Барча* («Мужчина и женщина с шарами», 377; «Змея, говорящая с юношей», 396), перейду к двум гравюрам начала XVI столетия, за которыми традиция закрепила одно и то же название: «Сон Рафаэля». Контраст между ними весьма поучителен. На первой гравюре, принадлежащей Гизи, все погружено в гармоническую феерию. В этой чащобе деталей каждая будто нарочно придумана, чтобы сбить с толку, каждая помогает плотнее окутать тайной произведение в целом. Но загадка разъясняется, стоит вам получить ключ. Перед нами комментарий к разным отрывкам книги VI «Энеиды», о чем свидетельствуют вписанные в картуши цитаты из поэмы («Энеида», VI, 95 и 617–618), помещенные в ногах у персонажей. Мы узнаем приросшего к скале Тесея, кумскую сивиллу, наставляющую Энея перед его нисхождением в царство мертвых; Аверн – стовратую, а потому изображенную в виде огромного Колизея бездну; гигантское дерево, откуда слетают птицы кошмарных снов; светящийся след падения душ, о котором говорит Анхис, и начер-

* А. Р. фон Барч (1757–1821) – австрийский художник, писатель, автор 21-томного каталога западноевропейских мастеров гравюры.

танную одной из них спираль, возносящуюся к Эмпиреям; опрокинутую лодку человека, уступившего искушению. Слева – символы преисподней; справа – приметы Элизиума.

Изображение вдруг оказывается «подстрочником» к тексту Вергилия, по меткому выражению Роберта Клейна, сумевшего найти для каждой детали гравюры соответствующее указание в поэме*. Но едва источник обнаружен, как фантастика тотчас рассеялась. От нее осталась лишь неизбежная разнородность произведения, где нужно было одновременно изобразить последовательные эпизоды, а главное, передать в образах фантастического характера основы забытой теологии. Боюсь, очарование почти совсем разрушено из-за того, что предложен перевод слишком буквальный: не оставляя никакого простора воображению, он стремится исчерпать текст, в то время как следовало бы принять его за отправную точку. Тавтологичный по отношению к иллюстрируемому источнику, он тем самым заранее оправдывает пуристов эмблематического искусства, опасавшихся плеоназма в аллегории.

Гравюра Раймонди, известная под тем же названием «Сон Рафаэля» (Bartsch, № 359), свидетельствует о противоположном стремлении. Не столь перегруженная, свободная от излишеств, так что впору называть ее молчаливой и чуть ли не пустой, эта гравюра могла бы показаться воспроизведением подлинного сна именно оттого, что композиция ее отнюдь не обременена нагромождением нелепостей и чудес.

* Объяснение, развернутое Р. Клейном на основе интуитивной догадки Э. Панофского, можно найти в исследовании Х. Зернера «Гизи и маньеристская гравюра в Мантуе» (L'Oeil. № 88. Avril 1962. P. 76). *Р. К.*

Подчеркивая контраст между сном и реальностью, они чаще всего разрушают впечатление фантастического, а вовсе не усиливают его, – ведь каждому известно: от сновидения можно ожидать абсолютно всего. Здесь же необычное так сильно воздействует благодаря тому, что присутствие сверхъестественного ограничено тремя наивными гибридами, подобиями живых существ, влачащими по берегу свои чудовищные тела.

В остальном – лишь странное, но все – в пределах возможного. Фигуры двух погруженных в сон женщин, размещенные на первом плане, так мастерски вписаны в картину их сновидений, будто сами они – фрагмент этой грезы, слившийся с ней в нераздельное целое. Они лежат лицом друг к другу, смежив веки, испытывая муку или восторг: пленницы видений, представленных, по всей вероятности, на остальной части рисунка. Широкие рвы, заполненные черной водой, отделяют лежащие фигуры от охваченного пожаром замка, хозяева которого пытаются спастись бегством. У ног их пресмыкаются кошмарные отродья, уже мной упомянутые. Вдалеке ров расширяется, становится чем-то вроде реки или озера. Его пересекает лодка, в которой возвышается призрачный силуэт правящего ею лодочника. Это, быть может, Стикс и, быть может, Харон. Башни какого-то города замыкают горизонт под тучами грозового неба. Ближе, почти над спящими, поднимается, теряясь где-то вверху, стена, увенчанная мощным столпом. Он наполовину закрывает окно, сквозь которое льется внешний свет, расходясь на фоне темной стены двумя пучками.

Во всем сумятица, тревога, ужас, но вместе с тем – безмолвие и торжественная застылость: это только зрелище для внутреннего взора, неспособное пробу-

дить того, кто воображает и созерцает, творит и переживает его. Кажется, мы проникли в загадку двух сновидиц, которые и сами суть сновидение (ведь, в конце концов, название гравюры – «Сон Рафаэля») и одновременно погружены в одну и ту же мнимость.

В этом странном произведении предлагали видеть Божественную кару, настигающую проклятый город, а именно Гоморру, на что якобы намекают лежащие лицом к лицу женщины (но как тогда объяснить безмятежность их сна, взаимное безразличие, столь ясно выраженное?). Согласно этой гипотезе, чудовищные твари должны означать или грехи города, убирающиеся вон со своим смрадом, или бич, несущий ему новые страдания. В то же время белый трезубец молнии обрушивает на город огонь с небес, а из двух четырехугольных отверстий вырывается подземное пламя. Наконец, воздвигнутый над пресловутыми грешницами столб будто бы напоминает о жене Лота, превращенной в соляной столб или статую. Но Лот жил в Содоме, а не в Гоморре.

Разрешим ли мы проблему, если, отождествив двух спящих с дочерьми Лота, станем утверждать, что город – действительно Содом? Такая гипотеза немногим правдоподобнее предыдущей. Ибо столб, который теряется в вышине и явно принадлежит зданию, занимающему левую часть композиции, ни своим положением, ни размерами ни в коей мере не может напоминать окаменелую человеческую фигуру. Итак, при ближайшем рассмотрении интерпретация в целом оказывается вновь под вопросом.

Во всяком случае, она уязвима и сомнительна. Возражений слишком много. Каждое вероятное доказательство вызывает одно или несколько новых замечаний, тогда как в случае с гравюрой Гизи нет сопоставления, которое не явило бы свою убедительность сразу

и безоговорочно, настолько точно изображение соответствует тексту. На сей раз расхождения огромны, и восполнить их не помогают ни Библия, ни Иосиф Флавий. Таким образом, будь даже установленным фактом, что речь действительно идет о разрушении Содома и Гоморры, галлюцинация эта нисколько не утратила бы своей таинственности и почти все по-прежнему нуждалось бы в объяснении. Подозреваю, что некий легендарный фон противоестественной любви и космического воздаяния, пожалуй, подпитывает и подкрепляет гипнотическую силу композиции, как бы обогащая ее величие дополнительным оттенком – правда, второстепенным, но способным будить воображение. Если в произведении Гизи оно стеснено, то гравюра Раймонди, напротив, его стимулирует благодаря тому, что художник сумел сохранить дистанцию между темой (причем остается сомнительным сам факт, будто он вдохновлялся именно этой темой) и решительно необъяснимым изображением, превращенным в новую загадку.

Итак, традиция небезосновательно признает сновидческий характер подобного произведения. Но это значит, что природа тайны терпит иное притеснение – выходит, художник волен сочинить ее, действуя по прихоти фантазии или наугад, а при таких условиях тайна может породить лишь мимолетное и бесплодное удивление. Полная немотивированность в этой области не менее губительна, чем дошный буквализм. Теперь следует, не откладывая, привести примеры произведений, авторы которых, очевидно, в равной мере далеки от противоположных опасностей: свободы, чреватой бесконтрольным словоизвержением, и рабской зависимости, приводящей к тавтологии; произведений, являющих образец аллегии, созданной ради нее самой и со зна-

нием дела, наделенной собственной целью и полномочиями.

В этой перспективе назову сперва «Меланхолию» Лукаса Кранаха из Копенгагенского музея. Эта вытянутая в длину композиция написана лет через двадцать после «Меланхолии» Дюрера и свободна от ее аллегорической избыточности. Остаются, конечно, шар и понурая собака. Но напрасно станем мы искать страшный полиэдр, лестницу и весы, рубанок, песочные часы и колокол, магический квадрат. Нагромождение двусмысленных, но все же поддающихся расшифровке символов исчезло. Впрочем, это далеко не означает, что композиция бедна загадками.

С помощью широкой амбразуры в первую картину вписана вторая; она отступает на треть от правого края композиции, занимает всю ее верхнюю половину и уходит за раму вверх и влево. Тем самым образует некоторое укромное пространство, где вид внешнего мира и его присутствие, если не влияние, ограничены. Перегородка, не замкнутая, почти абстрактная, но все же имеющая плотность стены, изолирует персонажей картины. В огражденном пространстве справа сидит крылатая дева, скушающий ангел, неторопливым ножиком оттачивая палочку. По всей видимости, она равнодушна к работе, которой заняты ее руки. Усталым взглядом она окидывает сцену, открывающуюся перед глазами: двое младенцев – голые, толстые, опрятные и усердные, орудуя палкой в качестве рычага, пытаются протолкнуть шар сквозь тонкий обруч, который держит третий младенец. На полу между ним и рассеянной девушкой – пара куропаток или горлиц; одна из них, вывернув шею, исследует клювом изнанку крыла; а на толстой стене спиной к большому миру растянулась неприветливая собака – как мы догадываемся, она лает.

Большой мир наполнен лесами, облаками, городами, скалами и замками. В просвете листвы можно наблюдать схватку, пирамиду копий, поверженного рыцаря в сияющих латах и обезумевшую без хозяина лошадь. Выше, в грозовых тучах, словно видение (оно вне поля зрения праздного ангела, но все же могло бы его взволновать), – полет колдуний верхом на нечистых животных; не считая старухи – предводителя и подстрекателя, три нагих особы, оседлав одна пса, другая кабана, третья барана, эскортируют разряженного ландскнехта – его пышные рукава и штанины украшены широкими черными прорезями, на широкополой шляпе плюмаж. Как не вспомнить другую картину того же художника, где Парис, одетый точно так же, выбирает красивейшую среди трех обнаженных богинь. В ту эпоху божества и герои языческих сказок нередко низводились в ранг некромантов, бесов, фей и волшебниц. Легко представить, как Кранах сначала написал «Суд Париса», а затем развенчал своих персонажей, превратив их в действующих лиц inferнальной кавалькады, что навещает грезы греховной печали. Похоже, будто фантастическое переходит, как эстафета, из одной картины в другую, и неожиданно в более обширной композиции проступает воспоминание о предыдущей, уже таинственной.

Однако шедевром жанра, полотном поистине неисчерпаемым представляется мне «Аллегория чистилища»*, долгое время считавшаяся произведением Джорджоне, затем приписанная Джованни Беллини и датируемая, согласно Кроу и Кавальказелле**,

* См. первое примеч. к Введению.

** Джозеф Кроу и Джованни Баттиста Кавальказелле – искусствоведы 2-й половины XIX века, соавторы ряда исследований истории итальянской живописи.

1490 годом. Зрители могут любоваться ею во Флоренции, в галерее Уффици, где с ней соседствует «Клевета» – картина, воссозданная Боттичелли по описанию произведения Апеллеса*, красота которой, кажется, рождена холодной напыщенностью. Зато в картине Беллини нет ничего резкого, ничего нарочитого: передавая драматичные обстоятельства, художник погружает их в сумеречную, тихо-торжественную атмосферу, которая гасит всякую патетику или, по крайней мере, приглушает, рассеивает ее. Непревзойденное письмо замедляет жест агрессии, умеряет порыв, смягчает боль.

В центре – темная чаша, в ней растет карликовая яблоня; четверо младенцев, почти новорожденных, стряхивают и подбирают плоды или готовятся вкушать их. Сцена уменьшена до масштабов чуть ли не лилипутских. Фигуры персонажей изолированы и свободно распределены в пространстве. Они занимают террасу, вымощенную мраморными квадратами и ромбами. Справа старик, сложивший ладони, и юноша – гордый, быть может даже презрительный, несмотря на то что верхнюю часть его груди пронзила стрела, а вторая, совершенно параллельная, впиалась в его левое колено. Напротив женщина восседает на троне, поднятом на величественный пьедестал, под сенью столь же внушительного навершия. Вторая, увенчанная короной, преклонила перед нею колени; третья, юная и надменная, стоит. Все три изображены со сложенными руками, но последняя, что стоит против юноши, пронзенного стрелами, – единственная, кто, как и он, не опустила глаз и не приняла сосредоточенную или молитвенную позу. Этот обмен

* Древнегреческий художник, чьи произведения известны лишь по описаниям античных авторов.

взглядами или их столкновение говорит о возникшем напряжении или выдает след драмы в атмосфере беззаботности младенцев и благочестивого моления взрослых.

Только один зритель, старик, также соединив ладони, опирается о балюстраду с внешней стороны. Рядом с ним мужчина, равнодушный к детским забавам: он устремляется прочь, потрясая длинным мечом, но без всякой решимости. По правде говоря, он несет меч скорее почтительно, едва ли не смущенно. Видимо, ношение холодного оружия для него непривычно. Не преследует ли он на самом деле неспешно удаляющегося мавра в чалме? Мавр, кажется, так нетороплив, так далек от мысли об угрозе, так задумчив, будто и не собирается убегать от врага.

Вокруг островка, расположенного позади отворенной калитки, — абсолютно спокойная зеркальная гладь воды, в которой отобразились пейзаж и небо. Его огромность (хотя оно и ограничено небольшим участком холста) ощутима по тому, как рассеивает облака, взлохматив их края, легкий бриз. Дальние берега озера сложены скалами, отражающими тепло и свет, и вместе с тем прорезаны заливами, расщелинами, поросшими свежей зеленью. На горизонте вырисовывается благородный замок. Ближе различимы фермы, сельские постройки, пещера под высоким мысом, какие-то персонажи, разные животные, дикие и домашние. У правого края еле заметный кентавр, удивленный тем, что по лестнице спускается отшельник. Мы понимаем, что это персонаж, парный мавру: оба погружены в себя, оба удаляются, оба ничего не подозревают о событии, впрочем, по видимости, незначительном, вокруг которого однако же все вращается.

Я старался как мог не обращать внимания на те научные идентификации, к которым дает повод по-

лотно: души, возвращенные в состояние изначальной невинности, подобные новорожденным младенцам; апостолы Петр и Павел, Иов и святой Себастьян, Дева Мария и, что уже более сомнительно, Справедливость; еще более спорны купец, крестьянин и отшельник как представители различных категорий людей, занятых собой и пренебрегающих вечным спасением; затем ослик – терпение, овца – смирение, коза – воздержание и ряд других возможных символов: река Лета, число, форма и цвет мраморных плит. Не так уж важно. Очевидно, не в этом главное. Без сомнения, перед нами, по определению Карлы Гамба, «один из прекраснейших пейзажей, когда-либо созданных в качестве фона картины», произведение, обладающее столь высокими чисто живописными достоинствами, что Дега не поленился написать его вольную копию, которую Бернсон* однажды сравнил с оригиналом. Полотно считалось еще творением Беллини в декабре 1793 года, когда его доставили в Уффици в порядке обмена с Императорской галереей Вены. Во время инвентаризации 1825 года оно было приписано Джорджоне, а через полвека – Марко Базайти, по заключению барона фон Лифарта. Наконец, в 1897 году Джованни Морелли возвратил картину Беллини. Эти превратности кажутся пустяком в сравнении с перипетиями, которыми была и будет отмечена пока еще недавняя история толкования произведения. Ибо тайне его присуще именно то свойство, которое я когда-то предложил считать критерием поэтического совершенства: свойство неизменности и одновременно неисчерпаемости.

Из-за этой картины лились потоки чернил. Конечно, будут и впредь появляться новые интерпретации,

* Бернсон Бернارد (1865–1959) – известный американский исследователь итальянского Ренессанса.

равно бессильные разрешить ее загадку*. Она заслуженно занимает особое место в творчестве Беллини, богатом на аллегории. Но другие, в отличие от нее, не дают такого простора мысли: во всех них есть нечто абстрактное и почти механическое, позволяющее думать, будто для их расшифровки не хватает лишь хорошего словаря символов, – примерно так обстоит дело с алхимическими и герметическими гравюрами**. Напротив, когда речь идет об этом полотне, подобное соображение не способно сдержать разум. Зритель быстро убеждается в том, что предоставленное его воображению пространство не ограничено. Очевидно, он волен по своему желанию домыслить какой-то эпизод, чтобы объяснить поведение тех или иных персонажей. Однако всегда остается возможность предположить другую историю, быть может, более удовлетворительную. Разные рассказы, общей основой для которых послужит созданное Беллини изображение, будут представлять собой версии авторского замысла, родственные ему и дополняющие его, вряд ли более смутные или менее точные по сравнению с ним, поскольку художнику удалось, как я в том убеждаюсь, сконцентрировать в пространстве картины сообщение, не являющееся ни дискурсом, ни просто живописью, ибо оно не сводимо целиком ни к содержанию, ни к чувственной форме.

Между тем, используя образы с двойным дном, он обращается к той намагниченной части нашего ин-

* Последняя по времени и особенно значимая интерпретация принадлежит Жану Лоду (*Tel Quel*. № 12. Hiver 1963. P. 73–82). *Р. К.*

** То же относится, в частности, к огромной раковине в «Клевете». Напротив, аллегории «Венеры» и «Истины» сохраняют нечто от непревзойденного стиля «Душ чистилища». *Р. К.*

теллекта, что приближается к тайне вслепую, ощупью, но заранее стремится в нее проникнуть. Единосущное такому поиску, фантастическое достигает на этом пути высочайшей выразительности. Со своей стороны, я никогда бы не подумал, что «Души чистилища», как и «Сон Рафаэля» (творение Раймонди), можно без всякого объяснения и даже без упоминания исключить из исследования, посвященного фантастическому искусству. Однако обычно так и происходит.

Но неважно. Я вспоминаю другие произведения, которыми вкус эпохи равнодушно пренебрегает: творения Дж. Кампаньолы, Агостино Венециано, Бартоломео Венето и Мастера Игровой Кости (если ограничиться итальянской школой и назвать почти наугад лишь несколько имен). Они более способствуют славе этого жанра, нежели значительная часть обычно репродуцируемой иконографии. Иллюстрируя резервы забытых произведений и взяв на сей раз пример из фламандского круга, контрастирующий со знаменитым шедевром Беллини, перейду к описанию скромной, никем не замеченной гравюры, которую едва спасает от анонимности сокращенная подпись Филипа Галле. Если не ошибаюсь, гравюра эта никогда не репродуцировалась. Тем не менее ее могут знать специалисты, занимающиеся одной эпохой, одной школой или одним жанром, но поскольку они, вероятно, не видят в ней ничего выдающегося, суть дела не меняется: эрудитам, будто бы знакомым с гравюрой, она ничего не говорит – почти так же, как и тем (практически всем), кому она никогда не попадалась на глаза. На ней изображена пышная женщина, похожая на «Меланхолию» Дюрера: она так же сидит и грезит, но обнажена и изогнула торс – быть может, впервые в западном искусстве в такой позе предстает иная аллегорическая фигура, Ночь с надгробия Джулиано

Медичи из церкви Сан-Лоренцо во Флоренции. Заплетенные в косы волосы уложены вокруг головы, и одна непокорная прядь ниспадает на лоб. Женщина сидит под сводом пещеры, опершись левой ногой или, скорее, положив ее на гигантскую пустую раковину, покачивающуюся на тихой воде.

Вдали силуэт дворца: если присмотреться, кажется, будто он охвачен огнем, – должно быть, царство мертвых. Это лишь фантастический горизонт некой вневременной декорации. Женщина опустила руки, и вытянутые пальцы правой почти касаются темной, манящей водной глади. Другая рука, еще более неуверенная, застыла над водой. Раздвинутые ее пальцы не так безвольны, даже несколько напряжены, и на сей раз осторожность, видимо, берет верх над силой притяжения. Она с вниманием склонила голову. Взгляд опущенных глаз устремлен на руки. Все говорит о ее готовности совершить некое простое и страшное движение – быть может, лишь наклониться еще чуть-чуть и коснуться наводящей ужас поверхности. Что произойдет, если она поддастся чарам соблазна?

Название рисунка состоит всего из четырех букв: STIX – так звалась река, водами которой клялись боги; одно имя ее значит ненависть, ужас и омерзение; вода этой реки растворяла железо и превращала землю, изливаясь на нее, в бесплодную пустыню; смертоносная для всякого, проглотившего хоть каплю, она одаривала бессмертием того, кто пил ее в определенный день года. Я сомневаюсь, признать ли в этой опечаленной, черпающей в своей печали наслаждение, нимфу, отождествляемую с рекой и зовущуюся ее именем. Согласно мифологии, она была матерью Отваги, Победы, Силы и Ярости и помогла Зевсу в борьбе с титанами. Неужели потомство, что дышит такой энергией и мощью, ни в чем не знает меры и в неуме-

ренности обретает награду, лишило ее аппетита, утасило в ней всякую радость и всякое желание? И вот, склонясь под бременем усталости, идущей, мнится, из глубины веков, очарованная и рассеянная, она созерцает воду, которая вернее, чем Лотос и Лета, дарит милосердное забвение, непробудный покой. Какое душевное поражение стало причиной отрешенности этого существа? В той, что была источником жизни, и жизни с избытком, жажда и сила жить иссякли полностью – кажется, в цветущем теле не осталось и малой толики энергии, необходимой, чтобы выбрать смерть.

Столько свежих сил, все обаяние красоты оказались вдруг отвергнутыми, ненужными, будто где-то в их недрах таилось преждевременное и бесповоротное отречение... Да, в этой композиции есть глубокая и настойчивая убедительность, вероятно, вызванная тем, что образ необыкновенной точности – точный как в плане изображения, так и вымысла – наполняется здесь обыденным и вечным предчувствием. Говорю «обыденным», ибо в своей банальности оно черпает преимущество яркости и долговечности.

Одна из гравюр Раймонди, ничем не напоминающая «Стикс», изображает тем не менее женщину, похожую, как родная сестра, на сумрачную обительницу берегов. Она прислонилась спиной к дереву и так же сосредоточенна и вместе небрежна. Ступни деформированы, будто у нее артрит, а лодыжки крепки. Сжав ноги, она удерживает на бедрах покрывало, оставляющее открытыми грудь и лобок, – тем самым подчеркнута нагота тела, очерченного плавными округлыми линиями. Стоя, женщина одной рукой поднимает закрытый сосуд, а другой, не наклоняясь, сверху поливает из кувшина одинокое растение, почти не глядя на него и как бы отстранясь. Для нее слов-

но и важно и неважно то, что она делает, а потому поза и осанка, как и выражение лица, в котором неразделимы озабоченность и небрежность, приближают ее к нимфе с раковиной. Струя воды напоминает летящие перья или даже язычки пламени. Будь автором не Раймонди, мы усмотрели бы здесь недостаток мастерства художника. Но у такого виртуоза? Быть может, это лишь придает произведению дополнительный оттенок таинственности, хотя и незначительный по сравнению с тайной духовного родства двух образов. Даже если бы Галле заимствовал лицо своей героини из гравюры Раймонди, такое заимствование, дружественное и столь своеобразное, было бы лишним свидетельством меланхолического достоинства первоисточника.

Не всякое ли искусство, намеренно отступающее от реальности или систематически представляющее ей противовес, содержит фантастическое измерение, резерв фантастики? В мире ирреального вообще надлежит выделить область более узко определенную, которая включает лишь произведения, озаренные рассеянным, лишенным тени светом скрытой загадки.

IV.

Фантастическое неизбежное и логичное

Необычность, не бросающаяся в глаза, фантастическое неявное, закравшееся тайком, – что это значит? Только одно: есть фантастическое высшей пробы, высшей *прочности* по сравнению с иным – тем, что украшает себя мишурой чудес и, пуская в ход ребяческие средства, без труда бросает вызов обыденности. Потаенное фантастическое легко растворяется в обыденном, скрываясь за ним и обнаруживая свое присутствие с такой необычайной скупостью, словно его власть прямо пропорциональна его сдержанности. Случается, впрочем, что это тайное и оттого особенно действенное фантастическое прячется за показной пышностью и вновь проглядывает в безудержно-яркой феерии, которую губит собственная избыточность. Так, у Антуана Карона источник фантастического – не мифология, а роскошь торжественных процессий. У Гюстава Моро фантастическое кроется не столько в сюжетах, сколько в изобилии драгоценных камней и украшений. В гравюрах Исаака Брио, Яна Матеуса, Мишеля Фольта и Пьера Фиренса, иллюстрирующих новое, подготовленное в 1619 году издание «Метаморфоз» Овидия, фантастическое заклю-

чается вовсе не в чудесах самих превращений: оно таится в слишком правильных фестонах рисунка волн, в ясном спокойствии лиц и благородстве поз, в высокомерном безразличии этих смертных, которые обрастают корнями и листвой, покрываются перьями и чешуей, растекаются влагой или каменеют, претворяются в частички пламени, разлетаются брызгами волны или звездной пылью и неизменно сохраняют все тот же отсутствующий вид, даже когда боги изгоняют их из собственного существа, дабы перелить в иную форму, переселить в иное природное царство.

По сравнению с этими картинами куда менее странными кажутся изображения гидр и драконов, шествующих по небу Меркурия и Ириды. Дело в том, что они целиком принадлежат мифу и потому не содержат ничего необычного. Напротив, беспокойство порождается конфликтом, который выражает лишь заминка, быть может, замешательство гравера, колеблющегося между классической строгостью, настоятельным требованием совершенной и устойчивой формы и, с другой стороны, самой идеей метаморфозы, этой угрозой недопустимого превращения, приводящего к путанице и смешению видов, живых существ и элементов, городов и светил.

В мифе смущает не сверхъестественное (оно составляет его сущность), а скорее столкновение с концепцией незыблемого порядка, утверждающейся гораздо позднее и исключаяющей чудо мутации, переноса, перехода или смешения в минералах и животных, растениях и человеке.

Не иначе обстоит дело и в отношении христианской иконографии, где священный мир так резко отделен от века сего. Там правят чудо и благодать, сатанинские миражи, чудовища, выпускающие когти, и

нагие дьяволицы осаждают отшельников. Однако правило непреложно: ничто из предметов веры не может представляться фантастическим. Но фантастическое возникает вновь, когда в этот мир, требующий пиетета и благоговения, вторгается элемент фривольности, который выглядит здесь святотатством. Вот почему, в моем понимании, «Воскресение», пусть даже оно написано Грюневальдом и изображает Христа в ослепительном радужном ореоле, с развевающимся мистическим флагом, кажется, не столь противоречит мировым законам, как «Три Марии» Жака Белланжа. Возле пустой гробницы, охраняемой ангелом-девой – беспечным, шаловливым и таким же соблазнительным, как эти женщины, одна в прозрачном дезабилье куртизанки, другая в туалете от именитого кутюрье и третья, одетая им под стать, с мудреными прическами и заученными жестами, будто в грациозном танце, они втроем демонстрируют изящные манеры и стройные тела манекенщиц.

Не думаю, чтобы в подобном офорте крылся какой-то кощунственный умысел, так же как нет намерения снизить греческие мифы в гравюрах Рене Буавена из Анже. В его «Похищении Европы», исполненном животной грубости, черная, словно гангренозная, свисающая на бычью грудь нога, вытянутая, отвратительная, вопреки всякому правдоподобию принадлежит растрепанной финикиянке, уносимой божественным быком в незнакомую землю. Еще сомнительнее «Три Парки», упакованные в портупей, тесемки, плетенки и жесткие кокетки, застегнутые, засупоненные, зашнурованные. Между тем из-под складок смятых тканей, сквозь разрезы кофт и юбок, прихваченные какой-нибудь пуговицей, чтобы не распахивались слишком широко, торчат наружу кишки и железы, груди и утробы. Смешная нерешительность бесстыдно-конфузлив-

вого разоблачения подчеркнута обилием препятствий, застежек, корсетов и финтифлюшек в одежде, представляющей собой одновременно броню. Как мы только что видели в иллюстрациях к «Метаморфозам», именно противоречие между сюжетом и стилем вызывает здесь то смущение перед неожиданным или необъяснимым, которое я рассматриваю как главный признак фантастического искусства. К чудесам мифологии, к тайнам религии, совсем так же как к обычной реальности, добавилось присутствие чего-то иного, их миру чуждого и как бы подпольно туда приносящего чудо более потаенное, тайну более сокровенную.

Подобная гармония, подобная безмятежность посреди стольких страшных драм и коренных перемен – достижение без будущего, как, впрочем, и расиновская трагедия, в которой можно увидеть такое же точно напряжение между внешним спокойствием и скрытым смятением. Греко-римская мифология быстро оборачивается резервом то нравоучительных рассказов, то скабрёзных анекдотов, и чаще всего это свод светских адюльтеров и придворных скандалов, перенесенных в мир богов.

В 1655 году господин де Мароль, аббат Виллелуэна издает в Париже «Картины Храма муз». Некоторые из них воспроизводят в упрощенном виде листы из «Метаморфоз» 1619 году. На одной гравюре изображена статуя, оживленная по просьбе Пигмалиона, на другой – труп Ифиса, повесившегося перед домом жестокой Анаксареты. Достаточно сравнить их с соответствующими гравюрами Фиренса и Матеуса, особенно последнего, неодолимо увлекающего мысль к трагическим площадям Де Кирико, – и мы констатируем упадок и скорое выхолащивание жанра. В следующем столетии, видимо, все потонет в манерности.

Любопытно, что тот же сборник 1655 году включает и многочисленные гравюры Абраама Ван Дипенбека (1596–1675), чей резкий, склонный к крайностям стиль обнаруживает удивительный романтизм в разгар XVII столетия. Его листы напоминают *terribilità** фресок Джулио Романо из Палаццо дель Те в Мантуе, где изображены титаны, погребенные под руинами титанического масштаба. С другой стороны, эти произведения (в особенности «Муки Иксиона», представленные в мрачно-патетической манере) предвосхищают мучительные видения Гюстава Доре.

Оба варианта – подслащенный или исполненный остроты – возвращают сюжет в мир чудесного, и необычность исчезает. Мгновенный просвет, когда еще не обретший уверенности классический дух торжествует над чудовищами и безднами, не отрицая их, когда свои победы над ними он рассматривает лишь как временные, совпал с зарей молодых науки и техники. Сопротивление року и самим божествам сопровождается упорным стремлением исследовать мир и подчинить природу. Изгнанное из тематики искусства, ограниченного теперь украшением и развлечением, фантастическое проглядывает вновь в амбициозных и неловких сочинениях, хранящих то, что втемную отвоевано у реальности. Часто оно встречается в самый неожиданный момент в иллюстрациях к первым трактатам по анатомии, металлургии или артиллерии, как будто тайны человеческого тела, производство металлов или применение боевых орудий оплодотворяют воображение, и семена чудес и нелепых выдумок дают такие обильные всходы, каких оно не спо-

* Ужас (*итал.*); здесь: неистовая, экспрессивная манера письма (современники определяли этим термином, в частности стиль, присущий некоторым творениям Микеланджело).

собно породить, будучи предоставлено самому себе, когда ничто не мешает ему сочинять вволю. Можно подумать, свобода воображению совсем не нужна. Оно испытывает необходимость если не в дисциплине, то, по крайней мере, в некотором сопротивлении. Во всяком случае, факт остается фактом: отчеты о путешествиях в нетронутые земли и ранние, едва складывающиеся учебники по естествознанию с легкостью, как некогда бестиарии, заполняются странными картинками, убедительность которых, ощутимая и сегодня, связана с тем, что добросовестные авторы, рисуя предмет, стараются передать его со всей доступной им точностью.

Иллюстрация к трактату по фехтованию, соляная копь, камера обскура до изобретения фотографии, охота на стрижей в некоем итальянском городе около 1570 года или изображение китайцев, которые охотятся на диких уток, надев на голову пустые половинки тыквы, — все что угодно служит поводом к неприметному появлению прикрывшегося маской фантастического. С этой точки зрения гравюры к старинным трудам по медицине и хирургии являют собой нечто особенное. Между тем трудно представить случай, когда было бы более очевидно утилитарное предназначение иллюстраций, призванных доставить точные сведения. Их цель — способствовать обучению медиков, помочь яснее понять скрытое строение мускулов, внутренних органов, связок, с тем чтобы в ответственный момент рука хирурга уверенно ввела скальпель в ничем не заменимую человеческую плоть. В принципе не может быть изображений, в большей степени подчиненных чисто документальной задаче: ведь всякая фантазия в этой области преступна и опасна. Казалось бы, здесь искусство не имеет права выбирать путь на свой страх и риск — лишь продви-

гаться с предельной осмотрительностью, заботясь об одном: правдивом и тщательном изображении тех органов, которые придется резать по живому.

Однако же эти картинки, как никакие другие, полагают к грезам*. Благодаря чрезвычайной скупости средств они одновременно и скрывают, и обнажают деликатную, двусмысленную и нерушимую тайну. Это касается не всех изображений подряд: трепанации, ампутации конечностей, вправления переломов этого качества лишены. По правде говоря, лишь рисунки определенного рода – причем определенной эпохи, определенного стиля – будто волшебные окна, распахивают перед зрителем фантастический мир, управляемый удивительными законами. Речь идет о рисунках со странным изображением скелета и человека без кожного покрова, которые в каждом банальном случае, без малейших признаков чего-то насильственного, живут вполне непринужденной и естественной жизнью. Мы видим их то веселыми, то серьезными, хотя ни то ни другое не может быть присуще телам, окончательно лишенным чувствительности и преданным вселенскому покою или же, напротив, подвергнутым такой невыносимой пытке, что мука стала их сутью. А между тем скелеты погружены в раздумья, люди без кожи прогуливаются. Они приняли твердое решение (невероятное бремя которого несут так достойно): не обращать внимания на состояние, определенно не позволяющее им вести себя таким образом, как они себя ведут. Однако это никого не может ввести в заблуждение. Каждому понятно:

* Убедительная галерея таких изображений представлена в «Истории медицины и медицинской книги» (*L'Histoire de la médecine et du livre médical*) par *André Hahn, Paule Dumaitre et Janine Samiot-Contet*, Paris. 1962). P. K.

одни почти целиком обратились в первичную глину и ничего, кроме безжизненной груды обломков, от них не осталось; другие, потерявшие оболочку, способны только вопить. Кого же стремятся они обмануть: первые, притворяясь, будто заняты какой-то разумной деятельностью; вторые, демонстрируя столь неприличную развязность? В любом случае они пытаются доказать, что смерть – пустой звук.

Быть может, первое из этих созданий, так дерзновенно бросающих вызов основному закону, – человек с еще грубой гравюры на дереве из сочинения Мандино ди Луцци (1532). Изображенный стоя, он услужливо придерживает по обе стороны собственной грудной клетки распахнутый кожный покров, чтобы нам легче было разглядеть местоположение сердца. Судя по его виду, боли он не испытывает. Кожа живота, рассеченная до самого низа, свисает на бедра. Правда, обнажившаяся часть окрашена в серые тона. Модель целомудренно выставляет лишь то, что надлежит показать. Другая, более поздняя, нарисованная Юлиусом Кассериусом, приподнимает до подбородка, будто фартук, кожу брюшной полости. Чуть перегнувшись вперед, этому любопытному удастся заглянуть внутрь поверх подобранной оболочки, которую для удобства он охотно прихватил бы зубами. Он тоже хочет посмотреть на свой кишечник, раскрывшийся, как огромный фестончатый венчик цветка. Фигура этого колосса возвышается на берегу крошечного озера, из которого, по-видимому, он только что вышел. По воде неспешно плывут несколько парусников, а у подножия дальних гор белый город завершает пейзаж. Массивная башня на мысу – это, возможно, маяк. Все исполнено мира и располагает к спокойствию.

В трактате о вскрытии, изданном в Париже Шарлем Этьеном в 1545 году, обнаженный человек, чуть

ли не переломленный пополам, лежит лицом вниз на высоком легком столе. Грудь прижата к столу, руки свешиваются вперед, левая кисть пуста, а правая предъявляет читателю пространную надпись, где можно разобрать названия различных частей головного мозга. Ибо человек так изогнулся именно ради того, чтобы под наиболее удобным углом представить на обозрение свой мозг, для чего из черепного свода извлечен сегмент. В глубине, на своеобразном портике в римском стиле, изрядно обветшалом (на нем уж выросли сорняки), под великолепными облаками двое мужчин комментируют зрелище. Должно быть, они педантично пересчитывают видимые извилины.

В той же книге еще один пациент, с которым обошлись так же скверно, уже не скрывает, что силы его покинули. Рухнув на стул, он уронил руки; голова, демонстрируя обнаженный мозг, все еще запрокинута; но все в нем вопиет об изнеможении. Он один в кабинете, почти свободном от мебели. Анатомы, вероятно, закончили его изучать. Он может вздохнуть спокойно.

Кто не знает гравюр, нередко приписываемых Тициану, которыми иллюстрирована «Fabrica» Везаля*? Небрежно облокотившись о надгробие, скелет размышляет над человеческим черепом, как будто смерть даровала ему досуг и вкус к размышлению именно о смерти. Его поза грациозна, чуть неестественна. Гладкие кости (все, что осталось от верхних конечностей)

* Речь идет о медицинском трактате хирурга Андре Везаля (1514–1564), уроженца Брюсселя, ставшего профессором в Падуе (итальянизированная форма имени Андреа Везалио) «De humani corporis fabrica» (1543); по предположениям искусствоведов, автором иллюстраций к нему мог быть один из учеников Тициана.

кокетливо скрещены, что придает ему приятно не-принужденный вид, несомненно подходящий для этой тщеславной медитации. Скелет-землепашец, опершись на лопату, вкушает миг отдыха. Третий персонаж явно удручен: он подпирает обеими руками поникший череп. В своей озабоченности он точь-в-точь напоминает живого человека, думающего, что только смерть может избавить его от забот.

Откровенная манера держаться, свойственная экорше, неоправданно контрастирует с видом этих истязаемых: оторванные мышцы висят, по меткому замечанию, «как шелковые лохмотья или чудовищные лепестки»*. Происходит ли это под действием тяжести? Или оттого, что мышцы еще удлиняются за счет сухожилий? Или по той причине, что отсутствие импульса, вызывающего напряжение и сведение мышечных волокон, приводит к излишнему их расслаблению? Во всяком случае, мускулы иногда кажутся более крупными, чем должны быть; они болтаются, как ненужная ветошь, а всё вместе наводит на мысль о том, что эти утомленные чересчур распухшими и только крайним безразличием объясняется их окончательный отказ вести себя прилично. Можно подумать, будто вместе с силами их покинуло и само желание соблюдать правила хорошего тона.

Экорше Вальверда держится более достойно: в его руке нож, с помощью которого он целиком снял с себя кожный покров. Другой рукой он указывает на свою пустую оболочку, дряблую и скомканную. Особенно пострадало лицо. Кажется, его материя лопнула, совсем как те ткани, что не выдерживают стирки, и теперь оно напоминает деформированную, растянувшуюся театральную маску. Впрочем, вероятно, так

* *A. Hahn, P. Dumaitre et J. Samiot-Contet. Op. cit. P. 142. P. K.*

же думает и сам человек без кожи: он держит маску на уровне глаз и, рассматривая ее, похоже, не узнает самого себя. В «Страшном Суде» Микеланджело святой Варфоломей тоже показывает собственную кожу, будто развевающуюся рубашку, и на ней проступает лик – не персонажа, а художника. Однако впечатление здесь совсем иное, поскольку мышцы святого не обнажены. Тело его невредимо – оно обросло новым, сверхъестественным эпидермисом. Никакого страха он не внушает. Этот блаженный нас уже не волнует*.

Еще один снятый кожный покров служит фронтисписом к «Anatomia reformata» Томаса Бартолина (Лейден, 1651)**. Кожа держится на двух гвоздях, подцепивших ее за плечи. Она расправлена вширь, как рубище, развешенное для просушки. Ужас в том, что она не пуста: с кромки свисают голова, ноги и руки – невредимые, тяжелые, каким-то чудом сохранившиеся. Голова никнет под собственной тяжестью. Длинная прядь черных волос почти касается заголовка книги, напечатанного посередине этого ненужного теперь мешка, служившего вместилищем для человека.

Смотрю я и на экорше с гусарской выправкой в изображении Пьетро Берретини да Кортонна (1741). Он присел на каменные ступени, которые, кстати, поддерживают стекло, закрывающее часть его внутренних. Глаз его сверкает – единственный, ибо

* Что касается скульптуры, отметим аналогичный разрыв между «Человеком без кожного покрова» Лижье Ришье в Бар-ле-Дюке и «Святым Варфоломеем» Марко Феррари д'Аграти из Миланского собора, задрапированным в собственную кожу, свернутую наподобие шарфа вокруг его шеи. *Р. К.*

** «Преобразованная анатомия» (*лат.*). Автор – датский анатом (1616–1680).

второй спрятан под кожей лба, рассеченной вдоль надбровной дуги, вывернутой наизнанку и упавшей ниже восхитительно очерченного рта. Кожа спины представляется чем-то вроде мундира, а вздернутая мышца лопатки напоминает эполет спесивого вояки. Левой рукой он придерживает опирающееся на обнаженную мышцу бедра овальное зеркало, оправленное в раму изящной работы. В этом зеркале (или в картине) виден он сам, на сей раз в профиль: голова совершенно цела, зато от уха до основания шеи просвечивают все артерии, вены и внутренние органы. Отражение (не точнее ли сказать: портрет?) слегка развернуто назад, как будто человек в медальоне старается рассмотреть своего близнеца с закинутой головой, кудрявыми волосами и единственным гордым глазом, который, кажется, велит не замечать второго, скрытого чудовищным бельмом.

Как видно, этой эпохе не чужда бравада. Скелеты Бернарда Зигфрида Альбинуса (1747) выглядят столь же самодовольными. Один из них возвышается среди буйных зарослей; левая рука простерта, а открытая ладонь правой словно подчеркивает очевидность аргумента. Порхающий в воздухе ангелочек готов окутать его плечи торжественной мантией из тяжелого шелка, о великолепии которой красноречиво свидетельствуют четко прорисованные складки. На костях другого скелета кое-где еще сохранились остатки связок и сухожилий, а целая диафрагма похожа на половинку расколотой ненароком скорлупы яйца. Этот скелет благороден, горд и отчасти даже свиреп. Он покровительственно простирает руку над непонятым гиппопотамом (впрочем, равнодушным), чья шершавая шкура контрастирует с безупречным костяком, а маленькие глазки – с огромными пустыми глазницами скелета.

В тот же период Готье Даготи изображает ажурные скелеты, которые отбрасывают тени, наполненные живой плотью. Он раскрывает спину или грудь улыбающихся молодых женщин, прекрасно причесанных и накуманных, высвечивая устройство тканей их тела. Подобные контрасты, не оправданные какой-либо дидактической целесообразностью, пробуждают в сознании разнообразные грезы, где странно сочетаются – без всякой примеси чего-то болезненного – ужас и чувственность. В этой парадоксальной безмятежности, без сомнения, заключается чудо. Впрочем, надо признать, что век ее недолог. Отдельные рисунки из «Трактата по остеологии и миологии» Жака Гамлена (Тулуза, 1779) еще напоминают Везаля и его последователей (илл. VIII, X, LXI и т. д.), однако оригинальные творения автора, «Появление Смерти в концертном зале» (ил. XXVI), где скелеты ловят испуганных модниц за платье, и «Приход Смерти в кабаре» (ил. XXIV), где те же визитеры обращают в бегство пьяниц и игроков, гораздо ближе к благочестивым предупреждениям на сей счет, на которые не скупились Средневековые.

Но довольно примеров. К тому же другие иллюстрации большей частью либо ужасны, либо комичны. Остается догадываться, почему в подобных материалах, вся ценность которых заключается в точности, проглядывает больше подлинной таинственности, чем в самых бредовых выдумках какого-нибудь Босха. Со своей стороны, я снова стал бы искать причину в том факте, что стойкое фантастическое не связано с элементами, внешними по отношению к миру людей, будь то причудливые монстры, инфернальная фауна, вторжение гротескных или зловещих демонических существ. Фантастическое порождается противоречием, которое относится к самой природе жизни и создает – ни больше ни меньше – тщетную, но вол-

нующую иллюзию, будто граница, отделяющая жизнь от смерти, на время уничтожена.

Эти скелеты и экорше поражают тем, что ведут себя как живые люди. Они не перестали чувствовать, волноваться, проявлять интерес, размышлять. Они кажутся алчными или высокомерными, предупредительными, безразличными или любопытными, и в последнем случае они выказывают любопытство к самим себе и к секретам собственного тела, которое им не терпится рассмотреть со своей точки зрения в тот момент, когда они раскрывают его для других. Они придают естественность тому, что невозможно по определению. Их непринужденность смущает постольку, поскольку означает пренебрежение к смерти: они забывают, что должны считаться со смертью, которую как раз и призваны воплощать. Они сами вскрывают себя, терпеливо и осторожно, – себя или еще какого-нибудь псевдомертвеца, единомышленника, не менее жадного до знаний. Они занимаются вивисекцией с самой живой непосредственностью и раскованностью, на фоне мирных пейзажей, принадлежащих, однако, некоей невообразимой державе. В этом новом мире жизнь упряма и нетленна, хула и жестокость обращения ей нипочем. Жизнь перестала быть тем хрупким началом, для которого все чревато опасностью: достаточно пустяка – и гибель неотвратима. Здесь же любое тело, без малейшего для себя ущерба и не теряя ни малейшего из свойств, расстается с кожей, с плотью, с органами, с кровью, с чем заблагорассудится, если только оно находит в том удобство или удовольствие.

ИБО ФАНТАСТИЧЕСКОЕ – ЭТО НАРУШЕНИЕ ОБЩЕ-ПРИНЯТОГО ПОРЯДКА, ВТОРЖЕНИЕ В РАМКИ ПОВСЕДНЕВНОГО БЫТИЯ ЧЕГО-ТО НЕДОПУСТИМОГО,

ПРОТИВОРЕЧАЩЕГО ЕГО НЕЗЫБЛЕНЫМ ЗАКОНАМ, А НЕ ТОТАЛЬНАЯ ПОДМЕНА РЕАЛЬНОСТИ МИРОМ, В КОТОРОМ НЕТ НИЧЕГО, КРОМЕ ЧУДЕС.

В других отраслях науки и техники сходные устремления приводят иной раз к результатам, быть может, не столь волнующим, но нередко еще более нелепым. Так, одно немецкое издание XVIII века, «Physica Sacra»* Иоганна Якоба Шейхцера (в 4-х томах; Аугсбург и Ульм, 1723), популяризирующее современную науку, берет в качестве отправной точки цитаты из Библии. В подтверждение мыслей Сократа и Иова (Книга Иова 10, 8–12) о «познании самого себя»** гравер последовательно изображает на берегу моря скелет, экорше и древо кровеносных сосудов из старинных анатомических трактатов. Стоит Давиду сравнить себя с блохой (1 Цар 24, 15) – и вот, наряду с Саулом и его воинами на фоне горного пейзажа представлена блоха и различные ее органы, а вдобавок гигантская лапа, изображенная во всю ширину гравюры. Заходит ли речь о Левиафане (Книга пророка Исайи 27, 1), о винтовой лестнице (3 Цар 6, 8), о летучей белке (Книга пророка Исайи 20, 20)***, о

* «Священная физика» (лат.).

** Иов здесь обращается к Богу со следующими словами:

«Твои руки трудились надо мною и образовали всего меня
кругом, – и Ты губишь меня?

Вспомни, что Ты, как глину, обделал меня, и в прах обращаешь
меня?

Не Ты ли вылил меня, как молоко, и, как творог, сгустил меня,
Кожею и плотию одел меня, костями и жилами скрепил меня,
Жизнь и милость даровал мне, и попечение Твое хранило
дух мой?»

*** Как в русском, так и во французском переводе Библии в цитируемом стихе говорится о летучих мышах.

сердце человеческом (Пс 32, 15)? Художник рисует непропорциональную и пучеглазую рыбу-молот, вынырывающую из тихого залива, а вторую выносит на рамку своей композиции; он рисует в высшей степени странную, бесполезную и непригодную лестницу, просматривающуюся сквозь отверстие в стене театрального храма; он выдумывает огромное животное – помесь летучей мыши, лисицы и тюленя, с руками чуть ли не человеческими: вцепившись в своеобразную простыню, оно летит над панорамой горных вершин, лесов и пещер; он показывает горящий дом и суматошную толпу, которая тушит пожар с помощью ведер, баков, корзин, брандспойтов, приставных лестниц, – и все это обрамлено мышцами, лоскутами мышц, слизистых оболочек и клапанов на том основании, что сердце – это откачивающий и нагнетательный насос для крови. В Библии упомянут спящий лев (Числа, 24, 9): в невиданной пальмовой роще, ночью, гигантские хищники, растянувшись на спине, простирают к звездам сложенные лапы. Наконец, нас хотят убедить, что человек произошел из грязи: рамка, иллюстрирующая должным образом пронумерованные стадии развития большеголового эмбриона и скелета зародыша, окружает озеро, в котором развита разнообразная фауна (дикие ослы, белые цапли и лебеди), в то время как Ева – ростом меньше, чем самый большой зародыш, скорее удивленная, нежели согласная, оплодотворяется небесным лучом. Большой из скелетов оттирает отсутствующие слезы, прижимая к пустым глазницам невест чью плевру, щедро напитанную кровеносными сосудами. Самый маленький непонятно почему держит в левой руке три равновеликих шара, подвешенных на нитях.

Композиция в целом с первого взгляда приводит в замешательство. Но тайна рассеивается, как только

мы понимаем намерение автора и, если можно так сказать, правило игры: следует выбрать библейскую цитату, содержащую ключевое слово, затем гравировать сцену, о которой говорит Священное Писание, или на худой конец любую другую, лишь бы задуманное слово на нее намекало; наконец, окружить изображение рамой (наступающей, впрочем, на саму картину), составленной из соответствующих дидактических мотивов. Ни художники, заботящиеся о точности и полноте (И. А. Фридрих, Г. Д. Хейманн, Й. Г. Пинц, Х. Шперлинг и др.), ни читатели, которые, я полагаю, пользовались этой книгой как своего рода занимательной энциклопедией, думать не думали о фантастическом: оно является нам только сегодня, когда необходимо приложить усилие, чтобы постичь столь нелепый метод.

Что касается описания экспедиций в далекие земли, иллюстраторы, работавшие понаслышке, по отчетам, уже содержащим искажения, не преминули оставить нам материалы, в которых экстравагантность цветет пышным цветом. В составленной Джозеффо Петруччи апологии сочинений о. А. Кирхера* мы видим то людей с лошадиными головами, то рыбака, который предательски убивает некое гибридное существо, почти человека, несмотря на голову моржа и рыбий хвост. Больше чем через сто лет эта книга достойно принимает эстафету сочинения Улисса Альдрованди «De Monstris»**: здесь на гравюре изображена обитательница Луны в большой корзине, снесшая несколько яиц, причем один из новорожденных разбивает скорлупу яйца, которое она держит в руке. В 1678 году в Лондоне издано иллюстрирован-

* Prodomo apologetico alli studi Chircheriani. Amsterdam, 1677. P. 95 et 142. P. K.

** «О чудовищах» (лат.).

ное описание четвероногих животных, принадлежащее доктору Джону Джонстону*. Не считая грифона, в нем содержится не менее восьми различных изображений тех или иных видов единорога, о которых имеются свидетельства. Единственное словцо во фразе позволяет предположить, что автор не вполне убежден в реальном существовании таких животных в природе, но в конце концов он придерживается традиции и следует за авторитетами в этой области.

Случается также, что обряды, маски, богослужения народонаселения, встреченного путешественниками – первопроходцами, представляются поистине в фантастическом свете, но это несколько или почти совсем не связано с фантазией гравера. В подтверждение сошлюсь лишь на две иллюстрации к «Путешествиям капитана Кука», сделанные Бенаром.

Первый рисунок – вытянутая в ширину панорама – изображает высокий помост, крытый навесом из сухих волокон. Там покоится умерший. У подножия этого несложного сооружения безутешная женщина вытирает глаза полой своей накидки и в знак скорби воздевает руку к небесам. Она одета и причесана на манер женщин Древней Греции. Распростертый у ее ног мужчина обхватил голову руками. Возникает мысль, будто это какая-нибудь Ифигения, заблудившаяся в тропиках, феерическая растительность которых великолепно обрамляет сцену. С правой стороны из аллеи пальм, возвышаясь над кокосом и длинными изрезанными листьями банана, показывается громадного роста персонаж: голова без лица окружена ореолом лучей – вероятно, соединенных вплотную одна

* A Description of the Nature of Four-Footed Beast. London, 1678. Единороги представлены на ил. X, XI, XII. Изображение грифона – на ил. XLIX. *Р.К.*

к другой тростинок, образовавших грандиозный венец. Сопровождающий исполина голый человек, чьи очертания почти сливаются с фоном, едва достает ему до пояса. По-видимому, это ведущий траурной церемонии: стоя на ходулях, он кажется великаном. Вдобавок у него как будто нет рук, вместо них – широкое черное полукружие, над которым, по обе стороны того, что должно быть его лицом, подняты ввысь два белых световых пятна. Явление медленно приближается, а скорбящая пара его пока еще не замечает. Не многие из известных мне изображений вызывают столь же сильное впечатление сверхъестественного ужаса.

Другой документ представляет нам двойную пирогу с Сандвичевых островов, на ней ритмично работают веслами гребцы в масках. При помощи паруса она плывет с большой скоростью вдоль гористого берега. Вопреки указанию, данному в названии, на гребцах надеты скорее каски, а не маски: в действительности, что-то вроде капюшонов, непроницаемых и жестких, причудливо увенчанных листьями. Головные уборы, как правило, позволяют видеть лицо, словно заключенное внутри полого шара, но иногда они снабжены еще своеобразной выпуклой решеткой, которая прерывается на уровне подбородка (там, где замыкается сфера), а затем продолжается, опускаясь до середины груди. На самом деле это пустотелые бутылочные тыквы, к которым спереди прикреплены узкие параллельные полоски ткани. Они напоминают средневековые шлемы, забранные проволочной сеткой, а еще больше – шлемы водолазов. По признанию Кука, ему неизвестно, в каких случаях дозволено или положено их надевать. Таким образом, маловероятно, чтобы мы когда-либо узнали, какая миссия возложена на гребцов с закрытыми лицами и куда они

держат путь, с такой поспешностью двигаясь по залитой солнцем морской глади. Будь они вооружены, мы бы тут же предположили какую-нибудь зловещую карательную экспедицию. У одного из них в руках идол. Быть может, они направляются в укромное место для совершения тайного обряда? Гравер, очевидно, располагавший для своего рисунка только теми сведениями, которые он мог получить от Кука, также этого не знал. Как и любому зрителю, ему приходилось догадываться о смысле изображаемой сцены, которая уже тогда предоставляла его воображению, как и нашему, полную свободу.

В качестве последнего примера я заимствую изображение соляной копи в Англии, в Марбери близ Нортвича, из одной немецкой книги, предназначенной юным читателям и озаглавленной «*Museum der Naturgeschichte und Schopfungswunder*»*, изданной в Глаце без указания даты, но приблизительно в 1810 году, если принять во внимание характер печати. В 1946 году я случайно наткнулся на один из разрозненных томов этого дешевого издания (наподобие тех, которыми торговали вразнос) у букиниста в Берлине, в ту пору более чем на три четверти разрушенном. Полистав книгу, я был поражен своей удачей: она изобиловала наивными диковинами. Возьмулишь этот рисунок соляной копи, менее всего на свете напоминающий какую бы то ни было копь, как бы мы ее себе ни представляли. Правда, то же можно сказать и об умопомрачительном «Алмазном прииске» Мазо да Сан Фриано из Палаццо Веккьо во Флоренции.

С первого взгляда мы замечаем только бескрайнюю местность, погруженную во мрак спускающейся или уже наступившей ночи, где высятся восемь

* «Музей естественной истории и чудес творения» (нем.).

огромных чернильно-черных столбов, отблескивающих на фоне менее густой тьмы. Эти неровные колонны кубического сечения похожи на грубо обтесанные балки черного дерева. Видимо, они не поддерживают ни крышу, ни потолок. Они теряются в вышине, как геометрические менгиры. В центре три элегантно одетых персонажа, в сюртуках или фраках ярко-красного и ярко-синего цвета, в эффектных шляпах, окружают плетеную решетчатую гондолу, соединенную жестким стержнем с белым овалом, необъяснимым посреди сумрачного пространства, будто петля, прорезанная в ночном небе. Вдали, вдоль неотчетливого подножия мягких холмов, слабо отсвечивающих на горизонте, бесконечно тянутся одна за другой какие-то балюстрады, между которыми маячат крошечные силуэты. Отраженный свет при отсутствии его видимого источника пробуждает любопытство. На все воздушное пространство накинута тонкая сеть, нечто вроде тканого покрывала.

Огромные столбы отбрасывают лиловые тени: поначалу их сизый оттенок не выделяется на черной земле. Перед гондолой, там, где земля внезапно светлеет, видно, что она вся покрыта прожилками, как поверхность мадрепорового коралла с необычайно гибкими и трепещущими извилинами. Приходится во второй раз задуматься, откуда идет рассеянный свет. Несомненно, он пробивается из центрального отверстия, повисшего в пустом пространстве, которое, выходит, не является небом. Значит, нужно все пересмотреть. Действительно, понемногу новая картина встает на место первой. Колонны, стало быть, поддерживают свод. Он невидим, это правда. Но он непременно есть, поскольку уже неяркоое свечение, скупо просачивающееся в этот обездоленный мир, могло бы проникнуть только через округлую дырку,

проделанную в толще коры. Холмистая местность с балюстрадами, казалось бы не имеющая границ, накрыта куполом, хотя она беспредельна. Это гигантская пещера, которая сообщается с миром дневного света только через пупочное отверстие колодца. То, что мы приняли было за стержень, – на самом деле кабель, предназначенный для перемещения хрупкой корзины, которая представляет собой не что иное, как грузоподъемник. Безмерность этого подземелья, простирающегося так же далеко, как бескрайняя поверхность Земли, рождает тревогу. Взгляда не останавливают ни стены, ни (что еще важнее) потолок. Гость этих мест не знает, что над ним: крепкий свод дома или неощутимый, необъятный небесный свод. Тогда возникает мысль – и в ней сила неумелой гравюры – о повторении, о заключенных одна в другую грандиозных концентрических темницах: свет, скупое в них проникающий, всегда освещает высокие, лишённые стен залы, незаметно переходящие в эспланады, луга, холмы, пустыни, планетарную поверхность. Каждый раз то, что можно назвать открытым воздухом для сферы, ближайшей к центру, оказывается пещерой для следующей сферы, в свою очередь объемлющей первую.

Итак, технические, документальные, научные труды, словно соревнуясь, предлагают иллюстрации, в которых поиск реального приводит к встрече с фантастическим. Они открывают большой простор для грезы, ставят больше проблем, удивляют или тревожат сильнее, чем произведения, где художник сознательно спекулирует ощущением тайны, стремясь внушить его зрителю. Повторяю: фантастическое, вызванное не явным намерением автора произвести ошеломляющее впечатление, а как будто вопреки его воле или даже втайне от него проникающее в плоть произве-

дения, на поверку оказывается особенно убедительным. Мы понимаем: в этом случае фантастическое — не каприз, не хитрость, оно верно своей природе, суть которой заключается в том, чтобы направлять ум к реальности еще неизвестной, доступной лишь предчувствию. Вот почему, на мой взгляд, фантастическое с неопровержимой силой и столь же неопровержимой наивностью воплощается в произведении, автор которого с превеликим трудом и отвагой старался достичь только правдоподобия и был бы глубоко огорчен, узнай он, что его изображение ошибочно.

Существует, таким образом, фантастическое догадки и поиска: оно исчезает по мере прогресса позитивного знания, для которого поначалу служит как бы антенной, дающей побудительный импульс. Справедливость требует уделить должное внимание эпюрам, где, вопреки намерениям авторов, мир фантазии оттеснил реальность, и потому сегодня они стали для нас прежде всего источником знаний о воображении.

Продуктивная неопределенность

Существует мир смутных устремлений души, ее желаний, ее разочарований – от опасности бесследно растаять его охраняет неодолимая темнота. Ни слова, ни видимые образы не способны уловить точные контуры этих внутренних реалий – бесформенных, непостоянных, ускользающих от описания или изображения. Имея дело с ними, нельзя обойтись без перифраз. Чтобы приблизиться к этим реалиям, пробудить ностальгические чувства к ним в других людях, необходимо прибегнуть к языку-посреднику и воспользоваться способом познания, к которому еще более, нежели к тому, что описан в Послании к Коринфянам, может быть отнесено данное апостолом определение: увиденное в зеркале отражение загадки*.

Именно тогда фантастическое искусство так же, как и поэзия, пускает в ход продуктивную двусмыс-

* 1 Послание апостола Павла к Коринфянам, XIII, 12: «Per speculum in aenigmate» (лат.).

(Приведем полный русский перевод этого стиха: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан».)

ленность, и я почти готов усматривать в этом их подлинное призвание. Впрочем, они предлагают лишь косвенный путь к приручению того, что по природе своей не дается ни языку, ни изображению. Но никакой иной путь невозможен. В довершение всех бед в этой области любой обман легок, соблазнителен, даже забавен. Он чарует нас, подобно цветным стеклам волшебного фонаря на заре его истории. Я не собираюсь отрицать прелесть этих чар. Но глубокая, подлинная тайна не перестает быть тайной – не составленной кем-то развлечения ради из отдельных фрагментов, а тайной, которую необходимо пережить, поскольку рассеять ее невозможно. Иным чувствительным натурам она порой не дает покоя, а других тревожит будто издалека, время от времени напоминая о себе. Некоторые художники пытаются расставить ловушку для незримого и хотят, как и поэты, силой вырвать у него крупицу тайны. Они надеются, что в их творчестве оно оставит свой след, мерцание своей тишины. Думаю, не случайно и художники, и поэты выражают тогда себя с помощью того, что в той и другой областях называют *образами*.

И в речи, и на картине только *образы*, то есть приблизительный, условный, метафорический способ выражения, могут хотя бы в некоторой степени удовлетворить мучительное, почти непереносимое стремление. Такого рода образы живут в самом сердце фантастического, на полпути между теми образами, которые я однажды назвал бесконечными, и образами связанными. Первые в принципе тяготеют к алогизму и несут в себе сознательный отказ от всякого смысла. Вторые переводят определенные тексты на язык символов, с которого, при помощи соответствующего словаря, возможен дословный обратный перевод на обычный язык. Это образы закрытые, они таинственны лишь в силу случая – оттого, что ключ к ним потерян, или

оттого, что он стал не нужен. Изначально в них не было никакой тайны. Нет ее точно так же и в бесконечных образах – слишком открытых, придуманных с одной только целью: удивить – и быстро утрачивающих эффективность. Как можем мы удивиться только потому, что это нужно, и продолжать удивляться, если заранее знаем, что потрясение, которое мы должны испытать по желанию автора, – это и есть *все*, чего ему важно добиться? Я готов засвидетельствовать, что он получил то, чего хотел, но, по моему убеждению, в его недальновидной затее нет места для тайны.

По счастью, подобные случаи в чистом виде никогда не встречаются. Ибо художник с неизбежностью оставляет в произведении, иногда помимо собственной воли, какие-то ориентиры, выдающие значимое предпочтение с его стороны. Поскольку желание автора сбить с толку намного сильнее, чем его невольное признание, почерпнутое отсюда указание неминуемо окажется стертым и искаженным. Если все же указание повторяется, если оно очевидно вступает в сочетание с другими знаками, может случиться так, что на фоне организованной бессмыслицы постепенно начнут проступать элементы менее произвольные, обладающие скрытой логикой. Благодаря этим разрозненным сигналам бесконечные образы обретают возможность заключать в себе отдаленную весть, что сближает их с метафорическими образами, о которых я говорил ранее, – их можно было бы также назвать гипотетическими и аллюзивными. В итоге я предпочитаю назвать их *аналогичными* или *аналогическими* (сказал бы: «*анагогическими*»*, если

* От греч. *anagoge* – «раскрытие внутреннего смысла»; богословский термин, относящийся к толкованию мистического, духовного смысла образов Священного Писания.

бы был уверен, что они открывают доступ к какой-либо высшей реальности) – потому, что их значение (если только у них есть значение), по крайней мере, их действительность основана на системе совпадений и запретов, многочисленных интерференций, соответствий между регистрами, заменяющей в этом царстве аллегории яркий свет аналитического знания.

Сопротивление толкованию в поэзии – феномен той же природы, не имеющий особых отличий. Порой родство проявляется не только в манере и слоге, но обнаруживается и в содержании. Так, сонеты цикла «Химеры»* интерпретировали с помощью алхимических ключей. Не отрицаю и не исключаю того, что открытые таким образом точные соотношения между этими стихотворениями и забытой символикой реальны или правдоподобны. Нерваль, действительно, мог черпать из этого источника. Но я придаю второстепенное значение этим сближениям: главное сходство заключается в параллельном обращении к миру эмблем – миру множественных эквивалентностей, разнородному и одновременно логичному. В нем живут божества, цари и герои: на вызов судьбы или обстоятельств они отвечают торжественными, метафорическими деяниями, буквальный смысл которых оправдан лишь отсылкой к реальности отсутствующей, быть может, невыразимой.

Не думаю, чтобы Нерваль (он и сам дает это понять) вложил вполне конкретный смысл в свои сонеты: это означало бы, будто ему было нужно только замаскировать ясное высказывание; но еще сомнительнее, чтобы поэт сочинял свои стихи наудачу, стараясь лишь избавить их от такого зла, как внятность.

* Их автор – французский поэт Жерар де Нерваль (1808–1855).

Как я могу предположить, скорее он хотел передать нечто, не до конца понятное ему самому, и прибег к лабиринту аллегорий, решив, что каждый читатель сможет найти в нем свое, лишь бы подспудная логика сети озадачивающих образов показалась ему достаточно заманчивой. Как бы то ни было, возможно, связность здесь – только иллюзия и за нею – ничего, кроме тупика. Но пусть даже и так: ведь это связность, которая выражает некий порядок или свидетельствует о нем, и потому наши блуждания в поисках этого порядка, наверное, не напрасны. Кипение ума, жаждущего раскрыть спрятанный от него секрет, не может не развить в нем гибкость, чуткость, а обретенные благодаря этому сила и радость навсегда останутся его достоянием. Каких еще милостей ждать от искусства, если не такого обогащения?

Некоторые прозаические произведения отвечают той же цели. В жанре «*Märchen*»*, характерном для литературы немецкого романтизма, легко сплетаются в узор символы, заимствованные при случае из какой-либо посвятительной традиции (например, «Зеленая змея» Гёте) или, по крайней мере, обыкновенно интерпретируемые как таковые. Роман Рэймона Русселя «*Locus solus*»** представляет собой пример загадки, не имеющей ключа. Тайна, тщательно продуманная, разветвляется и постепенно кристаллизуется, а между тем даже в необъяснимом утверждается единство, спасающее от произвола массу необычных элементов, включенных в систему.

* Сказки (*нем.*).

** Руссель Рэймон (1877–1933) – французский прозаик, предшественник сюрреалистов, высокоценимый также писателями «нового романа». *Locus solus* (*лат.*) – единственное место.

Недавно Оливье де Маньи* удачно и убедительно показал, что исключительная притягательность, которой обладают подобные произведения, в основном объясняется именно тем, что они дают повод подозревать в них связность. «Locus Solus», – пишет он, – «высится перед вопрошающим читателем, как замкнутый в себе иероглифический памятник, где каждая часть, каждая деталь отсылает к другой детали глубоких извилистых лабиринтов этого каменного чуда; однако же исходящее от памятника странное сияние говорит о его кристаллической структуре и позволяет нам предположить наличие скрытых смыслов внутри этой блистающей загадки. Загадки блистающей, а главное – наделенной логичностью бесчисленных призм. Каждая из поразительных находок Русселя, предлагаемых читателю, начиная с летающей девицы, выкладывающей мозаику из зубов („Рейтар, дремлющий в темной крипте“), и кончая исполинским бриллиантом, в котором плавает танцовщица с „музыкальной“ шевелюрой или огромной витриной, где целые и неведимые мертвецы разыгрывают главную сцену своей человеческой жизни, – каждое из этих изобретений соединяет нити невероятных соответствий, устанавливает связи между причинами и следствиями, на первый взгляд, разделенными астрономическим расстоянием, сплетает сеть взаимовлияний между самыми разнородными элементами, координирует систему взаимодействий, реакций и последствий, предопределенных и стянутых в единый узел в театре вселенной, от зенита до надира, – короче, каждое из этих ухищрений воплощает объективный анализ невозможной и, однако, явной анало-

* Автор предисловия к немецкому изданию романа: *Roussel R. Locus Solus*. Neuwied; Berlin: Luchterhand, 1968.

гии. Множество детальных описаний умопомрачительной сложности, регулярно сопровождаемых демонстрацией функционирования описываемого объекта, объяснением его происхождения, назначения и связанных с ним аллюзий, скрытых в разных пластах исторического или легендарного прошлого, позволяет нам проникнуть в перспективы фантастической логики целого, воспринимаемого как нечто поддающееся пониманию, несмотря на то что смысл ускользает по мере нашего приближения и оставляет нас, как заблудившихся путников посреди лабиринта догадок, как пленников в сердце проблематичного мира».

Я счел необходимым полностью процитировать рассуждения критика, поскольку, мне кажется, их можно было бы с успехом применить к некоторым комплексам изображений. Стоит выбросить совсем немного (разве что конкретные намеки на роман Русселя) – и создается впечатление, будто это скорее описание серии гравюр Пиранези «Тюрьмы» или пустынных городов, изображенных Де Кирико около 1925 года, или какого-то иного мира, замкнутого и вместе с тем загадочного, населенного странными существами и наполненного необычными предметами: его потаенная геометрия подчинена неведомым законам, которые мы смутно улавливаем. Тайну неизменно и в равной мере порождают и гипотетический порядок, и то видимое безумие, которое он организует. Ведь именно этот порядок наводит на предположение, что безумие – не более чем видимость и что эта озадачивающая шахматная доска – клетки и фигуры – нужна для какой-то игры, правила которой, должно быть, возможно восстановить.

Такого рода живопись, фантастическая направленность которой заранее обдумана автором, неизбеж-

но является живописью дискурсивной, или, как говорят, литературной – в том смысле, что она обнаруживает явное намерение о чем-то рассказать. Ее довольно часто в этом упрекают, не осознавая, однако, в достаточной степени, что склонность нагружать изображение информацией приспосабливается к особенностям живописи как таковой не хуже, чем символическое повествование осваивает качества литературного стиля. Беллини остается великим живописцем в своих аллегориях, а Раймонди – столь же выразительным графиком в офортах со скрытым смыслом. Точно так же, Нерваль-поэт в «Химерах» великолепен, как никогда, а Кафка-прозаик нигде не достигает такой прозрачности, как в лабиринтах «Замка».

Едины не только цели, но и пути их достижения. Неважно, что слово и знак, эмблема и девиз меняются местами. Словарь заменен репертуаром форм, название – изображением, вместо слогов – линии, вместо звука – цвет. Все равно речь идет о том, чтобы представить неуловимо изменчивый мир опосредованно – с помощью аналогии, метафоры, вроде того, как в плане материальном электронный микроскоп переводит в разряд видимых мельчайшие феномены, не достигающие длины световой волны. Здесь же художник или поэт таким вот гадательным способом, посредством форм или слов, хотят сделать доступной для восприятия чрезмерно тонкую субстанцию, которую ни обрисовать, ни назвать не удастся. Не утверждаю, что затея их осуществима. Но, в конце концов, они дерзают, и трофеи, добытые ими на этой охоте, пусть и обманчивые, обладают несомненными достоинствами и притягательной силой.

Фантастическая картина, подобно стихотворению, стремится уловить ускользающую реальность.

Выразить ее пытаются, и в том и в другом случае, странно схожими способами, усиленно добиваясь хорошей проводимости, то есть гарантированного поступления тока ценой наименьших потерь. Иногда как писатель, так и художник избегают ярких эффектов: то, что они выражают или изображают, кажется слишком естественным, и только позже мы замечаем, что все залито светом грезы, который преображает произведение и делает его неисчерпаемым. Иногда, напротив, тайна не растворена повсюду, а сконцентрирована в каком-либо образе, и внезапная ее вспышка напоминает тусклый блеск свинцового излома, вдруг озаряющий черную поверхность антрацита. Крайняя резкость или предельная сдержанность – возможно, с подобными контрастами манеры мы сталкиваемся в любом искусстве. В фантастическом искусстве они в равной мере помогают придать обстоятельствам, вначале почти немым, силу красноречия, необходимую, чтобы удерживать внимание разума и побуждать к плодотворным грезам воображение.

*Пирров агат**

* Пирр – царь Эпира, погибший при осаде Аргоса (272 г. до н. э.).
По Плинию, был обладателем перстня с чудесным агатом.

Владение метафорой – достоинство, намного превосходящее все прочие. Это единственное искусство, которому невозможно выучиться у других. Это еще и признак оригинального гения. Ибо подлинная метафора предполагает интуитивное восприятие подобия в вещах непохожих.

Аристотель

Интерес к красоте камней – таких, какими находят их в месторождении, а иногда с одной стороны отполированных для того, чтобы ярче засиял их блеск, ожили все оттенки и яснее проявилась зернистость камня или его судьба, – явление, по-видимому, редкое и недавнее, если не говорить о Китае и Японии. Возможно, прежде скульптор должен был вытесать, вылепить или отлить формы, представляющие собой только формы и ничто иное, а живописец – соединить линии и краски, ничего не изображающие, – и тогда глаз, приученный искусством извлекать удовольствие из чистых соотношений объемов, поверхностей и цветов, смог наконец оценить в царстве минералов те же резервы красоты, которые он научился ценить в картинах и скульптурах.

Раньше, если человек не приписывал камню силы талисмана или целебных свойств, он искал в нем нечто особенное. Необычная черта, выделяющая отмеченный образец среди всех прочих, превращает его в своеобразное чудо природы, которое, кажется, чуть ли не оспаривает ее законы. По крайней мере, здесь свидетельство совершенно невероятной встречи со

случаем, завораживающей разум. Именно присутствие в камне подобия знака вызывало изумление и разжигало желание им обладать. В Китае книга Ли Шэчэня – компиляция XVI века – рассказывает об агате, называемом *ма-нао*, – будто бы и не камне, и не нефрите. Как наиболее ценные из этих минералов упомянуты те, что содержат изображения людей, животных и предметов. Точно так же в богатых семьях переходят от отца к сыну, «как истинное сокровище», шары из горного хрусталя, внутри которых различимы стебель бамбука или ветка сливового дерева, «сохранившиеся так хорошо, словно их недавно туда поместили». Определенно, речь идет лишь о дендри-тах марганца – они в самом деле являют иллюзию нежной листвы. Такие изображения крайне редко встречаются в кварце, но в его прозрачной толще они выделяются особенно четко – и вот чудо из чудес: растение или то, что за него принимают, – волшебный пленник в темнице из вещественного света, необъяснимое изображение в уменьшенном масштабе какого-то уже знакомого существа или предмета, чей образ внутри камня будто бросает вызов правдоподобию. Отсюда мода на так называемые фигурные камни, наполняющие в XVI–XVII веках кабинеты редкостей принцев и банкиров.

Уже Плиний в своей «Естественной истории»^{*} упоминал о Пирровом агате, в котором распознают Аполлона, играющего на лире в окружении девяти муз со свойственными каждой из них атрибутами, попавших внутрь камня без какого-либо вмешательства искусства. Можно ли вообразить лучший пример *природного фантастического*? Ни один человек из тех, кто описывает агат, его не видел. Но о нем спорят ве-

^{*} XXXVII, 3. Р. К.

ками. Около середины XVI столетия Жером Кардан пытается рационально объяснить феномен: он предполагает, что некий художник сперва написал сцену красками на мраморе и что этот кусок мрамора по воле случая или в силу хитрого умысла оказался зарытым «в месте зарождения камней-агатов, вследствие чего мрамор обратился в агат»*, сохранив, само собой разумеется, контуры и краски картины. Эту экстравагантную версию принимали, кажется, добрых три четверти века. Однако в 1629 году Гаффарель, пользующийся немалым авторитетом, утверждает, что автор этого шедевра, как и других рисунков, которые находят в камнях, – одна лишь природа и что она «создает их не иначе, нежели цветы»**. «Созданием подобных чудес управляют Бог и Провидение. Не должно относить их на счет случая – ведь из множества листьев, которые мы видим в лесу, ни один не упадет без воли Того, Кто все их сотворил»***.

Нет ничего, что не удалось бы разглядеть в камнях снисходительному воображению. В «*Museum Metallicum*»****, изданном Амброзини в 1648 году, естествоиспытатель из Болоньи Улисс Альдрованди классифицирует виды мрамора в зависимости от узора, которым украсила их природа: так, он перечисляет мраморы с религиозными сюжетами, водоемами, впечатляющими волнами, лесами, лицами, собаками, рыбами, драконами и т. д. Автор составляет также весьма полный каталог изображений, подаренных при-

* *De Subtilitate*. Nuremberg, 1550. *Gaffarel M. I.* *Curiosités inouïes sur la Sculpture talismanique des Persans, Horoscopes des Patriarches et Lectures des Etoiles*. Paris, 1629. P. 156–157. *P. K.*

** *Gaffarel M. I.* *Ibid.* P. 173. *P. K.*

*** *Ibid.* P. 170. *P. K.*

**** Музей металлов (*лат.*).

родой и прославивших коллекции того времени. Афанасий Кирхер широко использует эти материалы в своем «Mundus Subterraneus»* (Амстердам, 1664); рисунки и извилины на алебастре и агате, яшме и мраморе интерпретируются как птицы, черепахи или раки, города, реки и леса, распятия, епископы, черепа, иноверцы в чалмах. Одним словом, в пятнах и прожилках минералов, очевидно, можно обнаружить более или менее точные подобиya любых пейзажей, персонажей или предметов, подлинники которых наполняют необъятный мир.

Если бы во всех этих случаях речь шла только о смутных аналогиях, простое объяснение которых поспешно подыскала столь глубокая и постоянная человеческая страсть открывать сходство, то, вероятно, проблема не вызвала бы таких дискуссий. Но встречались еще и окаменелости животных или растений: сходство поражало не меньше, что вполне понятно. Казалось, были столь же веские основания его оспаривать, когда находили, например, изображение рыбы на вершине горы. Велико было искушение приписать это явление игре природы, то есть чистому совпадению форм, вызванному капризами неисчерпаемого случая. Не зная, что речь идет об отпечатках существовавших некогда животных, люди не отличали эти точные рисунки от весьма приблизительных и неясных изображений, которые обманутое воодушевление кичливо идентифицировало, полагаясь на малоубедительные ориентиры. Казалось, разница заключается лишь в степени сходства или, наоборот, в степени свободы интерпретации.

Итак, следовало найти общее объяснение, способное истолковать картины столь разнообразные и рас-

* «Подземный мир» (лат.).

пространенные. Исходят из того факта, что замкнутой толще камня свойственно особое преимущество заключать в себе узнаваемые изображения животных, растений или предметов. Авторитетом пользуется теория двоякого порождения: согласно ей, как утверждает Аристотель, инертное вещество может без зародыша и без семени создавать подобию животных и растений, внешне практически неотличимые от настоящих. Эта странная доктрина была затем дополнена учением об *aura seminalis*: оно позволяет считать правдоподобным, если не доказанным, будто семя животных и растений разносит ветер. Зародыши эти развиваются в камне или в земле под влиянием «бурных испарений», и из них формируются «окамененные» тела, соответствующие животным или растениям, от которых они произошли. В то же время привлекает внимание особое качество, благодаря которому камни образуют загадочные рисунки. Альберт Великий именует это таинственное свойство «камнеобразующей силой минералов» (*vis mineralis lapidum formativa*), Афанасий Кирхер – «архитектоническим пластическим духом» (*spiritus plasticus architectonicus*), Гассенди – «литогенной семенной силой» (*vis seminalis lapidifica*). Между тем, Бюрне в «Космологии» и Гаффарель склонны допустить, что окаменелости были когда-то настоящими животными, но тот факт, что отпечатки раковин попадаютя вдали от моря, вплоть до самых возвышенных плато, побуждает их передумать.

Конечно, следы морских животных на большой высоте можно истолковать как доказательство мирового потопа и заручиться таким образом поддержкой Церкви. Но, с одной стороны, некоторые эрудиты, что вполне разумно, отвергают мнение, будто библейская катастрофа может быть чем-либо кроме вымысла. Дру-

гие же ученые, убедившись, что многие отпечатки не соответствуют никаким известным животным или напоминают их лишь отдаленно, приходят к прямо противоположному выводу: все рисунки на камнях в равной мере относятся к фантазиям природы, чудесным случайностям, *gamahes*, как определил их уже Альберт Великий*. Вероятно, озадаченный, знаменитый теолог предполагает, что их удивительный вид как-то связан с влиянием климата, планет и звезд. Так, он объясняет, что *gamahes*, или фигурные камни, чаще встречаются в Индии, «где светила мощнее»**. Спустя четыре столетия Гаффарель вновь подтверждает: должна быть открыта приемлемая причина подобных чудес.

Теория петрификации, то есть окаменения, торжествует лишь с появлением «Протогеи» Лейбница. Только начиная с середины XVIII века наука без колебаний устанавливает различие между отпечатками вымерших видов растений и животных, изучая их как свидетельства истории жизни, и случайными подобиями, как бы они ни были поразительны. Последние низведены в разряд любопытных находок: они способны лишь позабавить фривольный ум или пленить воображение поэта, наука же, очевидно, не имеет оснований ими заниматься. Пирров агат, о котором больше не заговарят, флорентийские мраморы и всяческие «*gamahes*» относят с этих пор к такого рода безделицам.

Что касается строгих научных исследований, дело ясно, вопрос разрешен окончательно и благополуч-

* Альберт Великий (1193–1280) – немецкий философ, теолог-доминиканец, ученый, один из наиболее образованных людей своего времени.

** «In India, plures quam hic *gamabe*, quia potentiora astra». Tract. 3, cap. 4. Цит. по: *Gaffarel M. I. P. 160. P. K.*

но. Но этот вердикт – не преграда для постоянных искушений, которые пускает в ход живучий демон аналогии.

Приведу в пример всего один, но крайний, случай граничащий с безумием. В начале XX века Жюль-Антуан Леконт, одиночка, помешанный на модных тогда теориях спиритов, подбирает на дорогах кремни, отмывает, чистит и открывает на них множество замысловатых и волнующих изображений. Леконт удивляется, что другие этого не видят (но, как он говорит, все дело тут в неподготовленности наблюдателей). Он классифицирует, зарисовывает кремни и самые замечательные из них воспроизводит в тонкой книжечке «*Gamahes* и их происхождение»*. Автор объясняет, что эти картины созданы под влиянием сильных эмоций излучениями духа, которые фиксируются в камне совершенно так же, как прихоти беременных женщин, истинные *gamahes* во плоти, фиксируются в эпидермисе еще не рожденного существа. Итак, в оплавленном камне, в отложениях ила, в наростах заболони – во всем запечатлеваются горести, желания, боль живых людей, особенно в их предсмертные мгновения. Изобилие камней с рисунками должно быть вполне закономерным в лавах Помпеи и вокруг горы Пелион.

Оставляю в стороне экстравагантность этого объяснения. Оно нужно автору только для того, чтобы получить право признать что угодно в едва заметном знаке. На одном из камешков он различает призрак Наполеона I: «Император в легендарной треуголке (здесь она скорее напоминает шляпы щеголей времен Директории), кажется, парит посреди пуль и ядер. Когда камень влажен, перед ним появляется орел.

* Paris, 1905. *P. K.*

Внизу круг с точкой в центре: похоже на погруженную в воду корону. (Весь рисунок в смешанных оттенках синего. Только три землистых пятна напоминают острова – Корсику, Эльбу, Святой Елены. Белая и голубая глина.)».

Тот факт, что кремьнь старше Наполеона, нимало не смущает толкователя, и он отклоняет мысль (ведь природа – это бесконечные повторения), что перед нами какой-то предшественник Наполеона, живший на Земле или на другой планете. Он предпочитает верить в эманацию духа императора. Напротив, когда на другом камне он различает показавшийся из туннеля паровоз с двумя вагонами, то для объяснения изображения привлекается реминисценция иной реальности, поскольку «наших железных дорог сто лет назад еще не было на земле».

Ограниченная поверхность кремня раскрывает перед ним целый мир – как, например, в случае с анатомическим чудо-камнем, описанным дважды. Первое описание сопровождает набросок, который в итоге, при почти несомненной его пристрастности, показывает в общих чертах, что способно извлечь воображение из нескольких беспорядочных линий. Во втором любопытно отразились щепетильность автора и причины, не позволяющие ему приписать подобное произведение побуждению некоего таинственного художника. «В массе кремня проступают слегка выпуклые очертания человеческой головы – или, скорее, представленного в профиль черепа в вертикальном разрезе, наподобие анатомической модели. Глаз имеет красноватый оттенок, который мне приходилось наблюдать на рельефных изображениях головы, но общей закономерности здесь нет. Эта голова – барельеф – окрашена в довольно характерные для анатомического атласа бледные цвета. Как

мне показалось, внутри черепа, там, где помещается мозг, смутно различим пейзаж; однако не могу ничего утверждать по этому поводу. Все остальное, напротив, видно исключительно отчетливо. Над черепом выделяется чрезвычайно странный мелкий горельеф: во-первых, карлик или девочка, с головой, закутанной в длинное покрывало, ниспадающее до пят, как платье; позади шествует еще один персонаж в пышных панталонах, похожий на старика или, пожалуй, на дуэнью с вьющимися волосами. Все в целом изваяно, вылеплено природой почти совершенно. Но неопределенность сюжета, обожженная рука (левая рука персонажа без покрывала) – высохшая, цвета ржавчины, как и глаз анатомической модели, бесформенные ноги: для знатока все указывает на то, что этот диковинный камень – продукт вулканического кипения. Впрочем, художник, стремящийся представить свое произведение в выгодном свете, не стал бы изображать таких маленьких персонажей, с обугленными конечностями, что – странное неправдоподобие – как будто их вовсе и не заботит».

Понятно, что Жюль-Антуан Леконт без устали, со спокойной уверенностью интерпретирует не только *gamañes*, но и все, что попадаете ему на глаза: «У меня есть картофелина – точь-в-точь присевший на корточки человек, вытянувший правую руку. На паркетной доске я увидел портрет одной родственницы».

Искушение во всем искать аналогии, принимающее в заблуждениях любителя кремней маниакально-карикатурную форму, – явление самое что ни на есть распространенное. Эта одна из особенностей функционирования разума. Никто не может утверждать, будто свободен от этого свойства, и проблема скорее в том, чтобы ограничивать и контролировать его проявления. Когда бы не эта властная тяга, не были бы

открыты все те образы, что просматриваются в узорах на камне, начиная от Аполлона и муз на Пирровом агате. То, к чему наука, точные исследования по праву питают недоверие (но из чего и они при случае извлекают пользу), для поэзии, напротив, служит источником. Здесь обретает она опору и черпает нечто особенное, с наибольшей несомненностью характеризующее ее силу. Очевидно, и в поэзии любая аналогия, любая метафора несет откровение о каком-то скрытом отношении, которое мешает распознать только недостаток воображения: вспомним, как Жюль-Антуан Леконт, опечаленный, но ничуть не усомнившийся, приписывает людской неопытности тот факт, что, интерпретируя еле заметные точки на своих камушках, он не находит последователей среди друзей.

Андре Бретон, знакомый с брошюрой Леконта, цитирует ее в очерке, озаглавленном «Язык камней»*, но подчеркивает притом, что мнимые знаки на кремнях действовали на автора, как наркотик, и дурная голова не давала покоя ногам, заставляя его гоняться за обманчивыми чудесами. Между тем сам поэт, уступая искушению, открывает в подобранных на пляжах Лота камнях сходство, позволяющее ему окрестить их «Касиком» или «Большой Черепахой». Он знает, однако, что аналогии эти чисто субъективны и носят эмоционально-эстетический характер. Если он приписывает этим камням «ключевое положение между капризом природы и произведением искусства», то, конечно, имеет в виду их способность благодаря форме, окраске или рисунку особенно активно стимулировать воображение.

Пока что мне хотелось бы только констатировать непреодолимую склонность ума открывать или вооб-

* Le Surrealisme. № 3. Automne 1957. P. 62–69. P. K.

ражать сходство, причем требования к степени сходства весьма растяжимы: во многих случаях оно оказывается совсем ничтожным и тогда почти все исходит от фантазии. Кому неведомо удовольствие отождествления гор, барханов пустыни, скал с гигантскими животными? Точно так же узелки кремня обрисовывают торс, или акулу, или медведя. Конкреции* пещер, как и стремительные облака, изображают то прыжок хищника, то корабль-призрак, взъерошенную сову или астронома, приникшего к своему телескопу, битву при Мариньяно, Гастингсе или Рокруа (чтобы ее представить, не нужно ничего, кроме тумана) – словом, все, что пожелает угадать жадное до узнавания воображение.

Чем сложнее сцена, чем точнее сходство, тем упительнее иллюзия. Это касается и рисунков, которые угадываются или прочитываются в трещинах на стене, размазанных чернильных кляксах, на коре деревьев. Поэтический образ, высвечивающий новое отношение между двумя далекими явлениями, использует то же свойство разума испытывать удовлетворение при констатации или открытии сходства – либо неявного, либо бросающегося в глаза – там, где он этого ожидает меньше всего. Похоже, разум устроен так, что его неудержимо тянет отыскивать узнаваемый образ там, где ничто не может быть изображено, и вместе с тем ему не терпится придать значение тому, что не может ничего означать. Он принужден интерпретировать, пытаясь проецировать знакомую форму на любую систему линий или объемов, соотношений

* Конкреции (стяжения) – минеральные образования округлой формы, в осадочных горных породах; центрами стяжения могут быть зерна минералов, обломки пород, раковины, остатки животных и растений.

света и тени, не содержащих, по-видимому, ничего постоянного или поддающегося определению. Эту склонность разума даже используют психологи. Стремясь выявить тайные предпочтения и душевный склад субъекта, они предъявляют ему расплывчатые, неопределенные пятна, и в зависимости от того, какие формы он увидит, можно, по их мнению, сделать более точные выводы, чем на основании непосредственных его признаний.

Думаю, не стоит пренебрегать побуждением, на которое люди откликаются с таким постоянством и готовностью, особенно когда оно проявляет свойство вызывать вдобавок своеобразное опьянение или экстаз.

Если изображение изменчиво, чудо меркнет. Облака, дым, огонь принимают любые формы, не сохраняя никакой. Но картина, скрытая в камне и явленная лишь в тот миг, когда минерал найден, в высочайшей степени наделена способностью удивлять: она заведомо невозможна – и вдруг обнаруживает себя как очевидность, как длительность, которая вырывается из недр материи, попирая правдоподобие.

Конечно, изображение это неопределенно, мы произвольно интерпретируем, реконструируем его, но оно присутствует здесь, как присутствует камень, служащий ему основой: и изображение, и камень неопровержимы. Они настолько превосходят возможности человека и искусства, они так стары и в известном смысле так невероятны! Благодаря какому чуду существует замкнутый внутри камня опознаваемый рисунок? Без сомнения, человека приводит в недоумение именно тот факт, что перед ним видимость произведения, выполненного умело и решительно, – произведения, какие призван создавать только он и ни в коем случае не могла бы создать слепая сила. Вот где истоки *природного фантастического*, присуще-

го каменным «картинам» и «скульптурам». Ведь если не перепрыгивать через пропасть, а на такое, видимо, готовы решиться немногие (конкуренты в этом предприятии мне не встречались), и если слова имеют смысл, нет и речи о том, чтобы подобные изображения могли быть когда-либо приравнены к творениям искусства*. Отсюда следует, что всякий раз, как одно из них напоминает плод деятельности наделенного сознанием существа, наш разум, вместо того, чтобы признать нечто родственное в счастливом результате тайных и чуждых свершений материи и случая, отвергаемых или непостижимых, предпочитает верить во вмешательство человека – деятеля, впоследствии скрывшего собственное участие в деле: так и Жером Кардан некогда принимал Пирров агат, что весьма знаменательно, за своеобразную окаменевшую картину. Коль скоро, в самом деле, фантастическое заключается в смешении или совпадении двух миров, природы неживой и живой, случая и проекта и проявляется в дерзком нарушении негласных законов, на которых держится весь миропорядок, тогда чудо оборачивается скандалом, пугает не меньше, чем если бы, наоборот, человек достиг умения сотворить лепесток цветка, перо птицы – и не просто до неразличимости схожие с настоящими, но еще и столь же живые, трепещущие, а значит, подверженные распаду, обреченные на гниение, в отличие от жести и железного лома, удел которых – ржаветь.

* Я имею в виду тезис, намеченный в моей книге «Медуза и К^о» (Париж, 1960), в частности, в главе «Крылья бабочек» (с. 35–53), и получивший систематическое развитие в «Обобщенной эстетике» (Париж, 1962).

Жюлю-Антуану Леконту не требовалось почти ничего, а Альдрованди и Кирхеру хватало самой малости, чтобы различать в рисунках на камне кораблекрушения или эшафоты, мавров, епископов или раков, собак или драконов, города или реки. Решившись пойти по их стопам после того, как я чуть ли не поднял их на смех – пусть не без симпатии и сочувствия, придется позаботиться об элементарных мерах предосторожности. Я признаю тот факт, что в некоторых случаях, напротив, сходство между изображением и оригиналом объективно, то есть воспринимается единодушно всеми или большинством, и зрители не привносят в рисунок слишком много от себя. Чтобы чары подействовали, это должна быть чисто случайная находка, непредвиденное совпадение, которое не свидетельствует ни о каком действительном сближении и не несет никакого поучения – разве что косвенное и проблематичное.

Отпечаток заранее напроць исключается. В самом деле, повторение одной и той же формы, ее механическое воспроизведение и акклиматизация в чуждом природном царстве, когда заключенную в ней живую

материю заменяет минерал (что происходит с окаменелыми отпечатками животных или превратившимся в кремнь деревом), приводя к идентичности почти совершенной, но неизбежной, ничуть не удивляет. Вот почему, как ни парадоксально, излишне точное сходство чуду противопоставлено. Так, восхитительные дендриты марганца удивляли бы гораздо сильнее, если бы в них видели то, чем они являются на деле: кружевные, ажурные отложения солей металлов, а не принимали бы их за мхи в каменном плену, на что они очень похожи. Между двумя крайностями (на одном полюсе воображению почти нечего добавить, на другом почти все определяется его вкладом) развернута целая гамма подобий.

Мое внимание обращено теперь именно к этой обширной спорной территории – впрочем, она может быть и почвой для согласия, во всяком случае, эту новь нам предстоит взорвать. Хотелось бы попытаться определить пути, которыми идет природа, создавая порой впечатление, будто она способна что-либо изображать и рисовать, как художник. В то же время я хотел бы объяснить, на чем основана необычайная привлекательность подобных иллюзий, явно ложных и ничего не значащих.

Конечно, притягательность фигурных камней для разума зависит в основном от точности и сложности предложенного изображения. Чем больше ясности в рисунке, чем меньше он нуждается в дополнении, тем больше поражает сходство. Вместе с тем изображение простого мотива: круга, звезды или креста, ленты или кружевного узора удивляет меньше, чем изображенные с той же степенью четкости животное, человек или сцена, хотя они становятся узнаваемыми и правдоподобными только при соавторстве зрителя, сочиняющего множество деталей.

Следует принять в соображение и другие обстоятельства. Сходство ожидаемое, связанное с самим строением минерала и обычно в нем обнаруживаемое, даже если оно кажется вначале чудесным, вскоре неизменно представляется банальным именно из-за его повторяемости. Непреходящее впечатление производит рисунок, нетипичный для данной породы камня, но заявляющий о своей уникальности, неожиданности, почти немыслимости. Недавно я упомянул о хрупкой и одновременно густой листве дендритов. Она незыблема, как шестигранник снежного кристалла. Сразу понятно, что это явление вызвано какой-то доисторической необходимостью. Точно так же монотонность мраморных руин – этих потоков, несущих свои бурные волны под бирюзовым небом у подножия обращенных в обломки зданий, однообразные пейзажи на мраморе или агате с их вечными тополями, рассеянными в лугах, неизменными рядами елей и бороздящими раскаленную землю дорогами, утомительные завитки алебаstra, все до единого неумолимо схожие с облаками, в конце концов разочаровывают своей избыточностью, хотя поначалу любопытные соответствия удивляют. Каждому понятно: речь идет об эффекте бесконечного повторения несложной системы элементов. Полагаю, что-то убедительное лучше искать не здесь.

Разнообразие очертаний, принимаемых инкрустациями кальцитов в узелках *септарий**, собственно говоря, неограниченно. Тут и быки, и рыбы, стрелки из лука, ларвы и балерины, иероглифы и расширяющиеся небесные светила. Снова, как во времена Альдрованди и Кирхера, воображение работает вовсю и вволю идентифицирует. Среди всей этой пестроты, всего

* Септарии – то же, что конкреции. См. примеч. на с. 142.

этого изобилия нет рисунка, которому нельзя было бы дать название, приписать определение, позволяющее его выделить, опознать, подобрать для него оригинал. Любая смутная конфигурация кажется отражением какой-то близкой или далекой реальности, и разум остается неудовлетворенным, пока ее не откроет. Некоторые из предлагаемых картин ясны и отчетливы, другие – воплощенная невнятность. Переход от одного типа к другому почти незаметен. Пластическое богатство *септарий*, которым лично я никогда не бываю пресыщен, словно непрерывно бросает вызов демону аналогии и показывает, что в определенных областях стоит только поманить воображение, и оно тут же, без рассуждений, послушно проглотит наживку.

Но именно потому, что я осмеливаюсь отдать *септариям* пальму первенства в этом смысле, я проявлю черную неблагодарность и не стану выбирать из их необозримого ряда самые яркие примеры, которые мне нужны. Конечно, рисунки их свободны, бесконечно оригинальны, никогда не повторяются, хотя поддаются классификации по родам и видам (впрочем, такое подразделение неточно и допускает отдельные исключения и смешанные категории). Однако случай, от которого зависит структура септарий, творит их неутомимо и неотвратно. При таких обстоятельствах даже в высшей степени невероятное совпадение кажется счастливым следствием своего рода нормы. В самом деле, в этой земле обетованной существует слишком много возможностей для бесчисленных чудес, и потому чудо уже не потрясает.

Убедительные иллюстрации можно найти только там, где они попадают реже всего, – например, среди агатов, если мы условимся не принимать во внимание уже получившие оценку мотивы, иногда на них

представленные: стройные ряды сосен или многоугольные фортификации в духе Вобана*. Между тем, со своей стороны, я никогда не встречал среди них экземпляра, который был бы привлекателен с первого взгляда и не потерял выразительности при последующем рассмотрении. Тем не менее агаты с изображениями мне известны: на одном из них две безобразно-угловатые рыбы, на другом – кварцево-аметистовый колибри на сине-зеленом фоне, в своем недвижном полете собирающий пыльцу с едва видимой чашечки цветка; в маленьком частном музее Оберкирхена в Саарской области – закат солнца, озаряющего ореолом лучей море облаков; наконец, совсем уж неожиданно – траурный факел: монументальная урна на солидном многослойном основании, извергающая в возмущенные небеса чахлое и дымное пламя. Однако в этих разнообразных подобиях нет того, что можно было бы счесть явным и необыкновенным сходством с каким-либо предметом в мире. Все эти изображения без исключения – результат интерпретации, порой весьма изобретательной. И мне понятно, почему потерянный Пирров агат веками могли принимать за неповторимое чудо: убеждение это попросту поддерживала молва, и ни у кого из увековечивших память об агате никогда не было возможности разочароваться в Аполлоне Мусагете, скорей всего, не столь отчетливым, как хотелось верить. По крайней мере, благодаря его отсутствию составленное о нем представление могло неизменно приводить в восторг. С моей же точки зрения, самые поучительные и, может быть, самые выразительные образцы дает порода минералов, которая до сих пор почти не привлекала внимания: тос-

* Вобан Себастьян (1633–1707) – французский маршал, инженер-новатор в области сооружения крепостей.

канский известняк, на редкость мелкозернистый – изображения на нем весьма маловероятны, но уж если такое заблагорассудится фортуне, они ближе, чем иные, к творениям человека.

Иллюзия на сей раз почти совершенная: пейзажи и портреты не отличишь от картин, тем более что темная кайма, повторяя контуры камня, словно берет в раму центральный мотив. Нередко тонкие прожилки рисуют на поверхности минерала сеть треугольников разных оттенков, переходящих один в другой, – можно подумать, что художник хотел с их помощью передать впечатление игры света, изображая аллею деревьев или же лицо человека, которые он старался изобразить.

Не стану описывать – по крайней мере, не теперь и не здесь – эти удивительные картины. Я знаю: это каприз природы и ничего больше. Впрочем, только фотография способна предъявить доказательства и позволить оценить магию столь точных совпадений. Они вызваны редкой комбинацией элементов, которые малозначительны сами по себе, но, будучи соединены и расположены в соответствующем порядке, предоставляют воображению своего рода залог или награду. В этих знаках, обманчивых и утонченных, оно находит оправдание своей дерзости и своих удовольствий, подтверждение того, что оно идет путем славы, уступая собственной потребности черпать блаженство в идентификации мнимостей, в погоне за аналогиями, в поисках сходства, пусть мимолетного или бездоказательного. Восхищенный разум верит тогда, будто он на пороге открытия секретов вселенной.

Разумеется, все совсем не так. Фантазмагория, будь она хоть каменной, рассеивается в два счета. Разбив ее на части, рефлексия без промедления показывает

ничтожность каждого осколка. Это был только мираж. Блеснувшая на миг иллюзия сопричастности обернулась тем, что есть на самом деле: удивительной случайностью, не скрывающей никакой тайны. Однако когда поэзия, волнуя нас, просвещая и обогащая, отваживается строить догадки о хрупких отношениях, исток этих догадок в каждом случае один и тот же: воля к предвидению. Она первична и так глубока, что даже точнейшие из наук ей подвластны и берут в ней начало. Они также ищут подобий, испытывая их на прочность; идут путем замены грубых и очевидных аналогий иными, все более тонкими и абстрактными, все менее доступными восприятию, основанными на структурах, а не на видимости. Так постоянная переоценка направляет развитие точных исследований. Наука совершает шаг вперед, поднимается на новую ступень всякий раз, как чей-то дерзкий, опытный, пытливый ум обнаруживает и применяет неизвестное дотоле отношение, внезапно открывшееся перед ним, словно картина в облаках или на древесной коре. Падение яблока и устойчивость светила подсказывают Ньютону, что силы тяжести и тяготения вызваны одной и той же причиной. Но необходимо, чтобы вновь открытое отношение было предметом долговременного поиска, а *истинность его должна подтвердиться*.

Фантазия, прикованная к рисункам на камнях, сводившим с ума Жюль-Антуана Леконта, — несомненно, только низшая, дикая форма дара, предназначенного для целей более высоких. Культура ей чужда, зато не чужды самонадеянность и легкая эйфория. В ней есть какая-то бездумность, неутомонность и несобранность, а дисциплина и контроль полностью отсутствуют. Но она отвечает на тот же призыв и, ковыляя, движется тем же путем, что и строгая высокая наука,

благодаря которой человек вопрошает вселенную, накапливает знания и сводит их в грандиозные системы. И кому ведомо: не будь этой вечной мании все толковать – впопад и невпопад, правдоподобно или несуразно, – возможно, познание лишилось бы необходимого импульса своих поисков, а вместе с тем и первичного инструмента, самого метода, в котором залог успеха.

Отражённые камни

Пролог

Отступник

Камни иногда становятся здесь предметом созерцания, почти что основой для духовных упражнений. Я рассматриваю их не с точки зрения размеров или достоинств. Меня привлекает только их внешний вид – ведь это едва ли не все, что я о них знаю, все, что я могу воспринять. Как древние китайцы, я склонен видеть в каждом камне особый мир. Как Паскаль, я полагаю, что модели двух бесконечностей – от атома до туманности – совпадают, и, подобно Парацельсу, мне хочется представить, что есть своего рода *сигнатуры* вещей, постоянные, хотя и отличающиеся. Формы поначалу удивляют своим многообразием, но, если вселенная исчислима, они неизбежно должны повторяться.

Вопрос иерархии мне безразличен – не задумываясь об этом, я убежден: на любом уровне проблемы, пропорции, архитектоника аналогичны. Я исхожу из предмета. На него направлено все мое внимание – пристальное, подчас надоедливое. У меня нет стремления погрузиться в предмет. Я требую от самого себя мак-

симальной точности, определенности в подходе к нему, и тем ненавистнее мне метафоры, к которым я вынужден прибегать: образ ускользает – ты пытаешься его усилить, а в итоге он окончательно обесценивается, как ничем не обеспеченная бумажная купюра. Я стараюсь лишь обнажить скупость линии, экономность упорядоченной сетки, законы, объединяющие родственной связью эти решетки, эти неизменные членения пространства – и медитацию, к которой они дали повод.

Пространство вдруг перестает быть противоположностью мысли, иным, несовместимым с ней (как учит нас философия) модусом бытия. Оно становится для мысли естественной средой. Я думаю тогда, что разум может лишь пытаться удачно и правильно классифицировать, то есть располагать вещи и принципы согласно идеальной розе ветров. Мне уже не кажется, будто геометрия или хитроумная система чисел – это построение интеллекта или отражение разума, разумительное наконец для него самого. Напротив, мысль как раз представляется мне гадательным, неуверенным приближением к скрытому порядку вещей: она то дерзко ищет его продолжение, рискуя заблудиться, то стремится с ним совпасть. Как бы далеко ни отважилась забраться мысль, она разгадывает или заново выстраивает разрушенный или ставший непонятным порядок. Тут она в своей стихии. Она опознает порядок интуитивно, всякий раз как ей удастся вырваться из тьмы физиологии, оставить позади тот неизбежный и невыгодный обходной путь, которым пришлось воспользоваться, чтобы прийти к сознанию. Едва успела выделиться мысль – продукт брожения, как она уж сублимирована и воссоединена с грамматикой, строгими правилами неизменяемого пространства, и эта строгость отныне – ее собствен-

ное свойство, чистое и возвышенное в прямом смысле слова, ибо она воспаряет в сферу, запретную для существ неполных и временных.

Мы не имеем в виду отдать преимущество пространству в ущерб мысли: скорее здесь речь идет о некоем тайном – по-видимому, постоянном и фундаментальном – соглашении между ними. Говоря о пространстве (которое нередко тождественно пустоте), не обязательно подразумевают материю, но мы тем более отклоняем идею исключительно духовного начала, будто бы по определению ей противостоящего. Во время одной из первых медитаций о камнях, стремясь определить свои особые состояния, вызванные длительным всматриванием, я дерзнул ввести термин «мистика», но употребил это слово не в религиозном смысле, а положил в его основание саму материю. Сознаю, что это парадокс. Мне известно, что мистики проходят через внутреннюю борьбу, пытаясь освободиться от материи, хотя, пережив очередной экстаз, тут же вновь впадают в зависимость от нее; а тех, для кого материя – единственная и последняя реальность, обычно возмущает одно только слово «мистика». Однако, побуждаемый опытом, я упорно отстаиваю возможность мистики без теологии, без церкви и без божества – чистого деяния, более самозабвенного, чем философия (если употребить слово, к которому мои современники привили мне отвращение). Душа, чувствуя, что она принадлежит целому и принята им, испытывает мимолетное, но глубокое блаженство, своего рода духовное опьянение.

Некоторым моим текстам о камнях свойственна подобная направленность – в частности, в данном сборнике тексты такого характера составили последний раздел, давший название всей книге. Здесь я ши-

роко использую метафоры, несмотря на неискоренимое недоверие к ним, в котором я недавно признался. Однако они занимают так много места в свидетельствах религиозных мистиков, что естественно задуматься, не является ли метафора в этой области чем-то незаменимым. Кроме того, я заметил, что многие из них в этом случае обращались к стихотворной форме. У меня грезы и размышления чередовались. Я не выбирал: настроение и конкретный день все определяли. Конечно, ни сверхъестественного мира, ни озарения, ни преображающего единства я не достиг. Камни не так податливы на излияния чувств, как Бог. Я не пережил особой радости или просветления. Меня не посетил неизъяснимый восторг. Зато я, без сомнения, не испытал подобного чувства богооставленности, когда с небес блаженства опустился на песок.

Я попытался сейчас уточнить некоторые сопоставления, на мой взгляд, неоспоримые. В конце концов, не так уж я настаиваю на слове «мистика». Мне не пришло в голову ничего лучшего, чтобы определить некие устремления и состояния, которые, мне кажется, далеко выходят за рамки сферы религии; более того, я подозреваю, что запрос, их вызвавший, в свою очередь, выходит за рамки мира человека, а может быть, и мира всего живого.

Камни стали для меня отправной точкой этих по природе своей неподвижных, так сказать, посвятельных прогулок. Венчики цветков, кораллы, кроны, крылья – любой каркас, архитектоника, складчатость могли бы с тем же успехом по воле случая передать – или, скорее, разбудить – знание, заложенное во мне таинственными тысячелетними осадками. Конечно, это не источник откровения, а лишь повод для случайных, взаимозаменяемых аллегорий.

Полярная противоположность человеку во вселенной, камень, возможно, говорит самым убедительным языком. Живя дольше, чем все живое, но сам того не зная, он напоминает: именно такова цена вечности. Познающий прибавляет что-либо самому себе, а чего-либо себе прибавляя – будь то сознание, будь то память, – он умирает, стареет или изменяется. Формы и рисунки камней то увлекают мой ум в свободное плавание, то заставляют его вникать в свои загадки. Продолгу в них всматриваясь, я порой впадаю в рассеянность, забываюсь, отдаюсь дрейфу. В этих водах грезы я сверяю свой путь то с навигационными приборами, то с сигнальным рожком, доносящимся сквозь туман. Если бы я думал, что озарение – нечто иное, чем ослепление, я назвал бы экстатическими эти противоположные состояния: они схожи либо с гипнозом, либо с игрой воображения, когда точные или дикие догадки чередуются, теснясь, наподобие того, как бурьян – крапива и плевелы – отвратительно разрастается в грядках, тесня рассаду, высаженную агрономом-селекционером.

Осаждающие меня образы я не воспринимаю в буквальном смысле. Они побуждают к киносказанию – так же, как камни увлекли меня за собой по тропе фантазии. Я не обманываюсь насчет масштабов, притворяясь иной раз, будто мне довольно камушков, которые умещаются в руке, и говоря о них так, словно это горы, крепости, дворцы. Приписывая им свои страхи, сомнения, колебания, я все же не забываю: эти проекции – только мираж. Я строю их лишь потому, что не достиг необходимой степени абстракции или безразличия, позволяющей без этого обойтись. Однако на сей раз ловлю себя на том, что строгость, как и мечтательность, имеет для меня сомнительную ценность. Мне хотелось бы по возможности не отрывать-

ся от древнейшей реальности, от старейшего ее порядка – порядка, который стоит во главе углов и граней кристаллов и вышел непосредственно из хаоса. Больше всего мне хотелось бы воссоздать извечную его суровость и слиться с ним, признав в нем прочную суть хрупкой речи.

Обнаружить, раскрыть алфавит – дело бесконечно более трудное, задача куда более редкая, чем что-либо сочинить – исторгнуть крик, выплеснуть признание, вспыхнуть на миг: одним словом, сложить стихотворение. Я искал и ищу в этом мире, ограниченном для Бога, но неисчерпаемом для смертного, элементарную основу, шифр, именно алфавит. Пустая затея. И мне еще слишком везет, если в поисках, никогда не приводящих к цели, случается наткнуться на стихотворение.

I.

Против сока

Возможные сады

Я искал антипод бесстрастного камня. Камень – не создание рук человеческих и не живое существо, а потому следовало найти нечто такое, что живет, подобно растению или животному, и вместе с тем задумано, спланировано и выполнено вплоть до мельчайших деталей разумом, волей и выбором. То, что рождено из семени, вынуждено расти и подвластно смерти, но между тем представляет собой творение человека, выношенное и завершенное, как стихи, картины, статуи. Мне не пришло в голову ничего лучшего, чем сад, который соединяет эти противоположные условия. Сады принадлежат живой природе, они хрупки и смертны, зависимы от солнца и ненастья, однако для того, чтобы замыслить и разбить сад, нужна способность познавать и обуздывать энергии запустения и одичания.

Чтобы родился сад в любом уголке мира, прежде всего в чьем-то разуме должен возникнуть его образ; затем чьи-то руки должны возделать землю, выбрать камни или с их помощью разрыхлить и дренировать

почву, очистить ее от паразитов, подчинить чуждому распорядку, сделать пригодной для взращивания более тонких культур. Оттого сады повсюду редки и занимают так мало пространства. Их скудные территории отвоеваны в битвах с засушливостью или буйными зарослями, а леса или пустыни безраздельно господствуют на необозримых просторах, которые как будто только для того и существуют, чтобы все орудия садовника – лопата и секатор, грабли и лейка – предстали одинаково бесполезными и даже смешными.

По каким признакам узнают сад? Сады зависят от климата, и мы ожидаем, что они должны быть так же различны, как климатические условия. Однако если можно говорить об искусстве разведения садов, то оно оказывается на удивление менее разнообразным, чем другие искусства. В конечном итоге образцы его до странности немногочисленны.

Если задуматься, садоводство, вероятно, наименее определенное, самое сложное и в то же время самое неуловимое из всех искусств. Сад создается только из материала природы, однако между ним и природой должна пролегать какая-то граница, явное или едва заметное изменение: именно оно делает сад садом, открыто или исподволь обособляя его среди окружающего пространства. Любой сад – это сад Цирцеи или Армиды, то есть фантасмагория, это и уголок природы, и вместе с тем картина, призванная очаровать зрителя, или ковер, предназначенный для приема почетных гостей. Сад – часть хозяйства человека, однако он не приносит урожая: это не саванна (не тундра или маки) и не огород (не поле, не плодовый сад или питомник). Но и не пустырь – в таком случае говорят, что сад заброшен. Он требует тщательной заботы и ничего не обещает взамен – лишь удовольствие, ко-

торое с легкостью губят град, засуха или избыток питательной влаги.

Сад – это кусочек организованной географии среди невозделанного пространства, несколько обособленный от природы. Человек создал сад не ради выживания, а ради наслаждения. Объект бесполезный и вожделенный: вот две особенности, по которым без труда узнает произведение искусства тот, кто не является художником. Этот преобразованный пейзаж в оправе пейзажа природного или сельскохозяйственного иногда обнесен стеной – самой назойливой из рам, иногда окружен живой изгородью, ручьем или уступом холма либо, наконец, выделен качеством травы, густой или подстриженной – сеянной, политой, ухоженной: граница почти отсутствует, но все-таки различима. Ибо нужно, чтобы было видно: именно здесь начинается творчество человека.

Здесь задуманное разумом соединяется с тем, что приносят капризные соки земли; план, образ, фантазмагория, как я сейчас сказал, – с климатом, почвой, условиями участка, обильной или скупой гидрографией. Художник komponует по своему желанию на стене или на холсте линии, плоскости и цвета. Ювелир, изготавливая украшения за своим столом, подбирает, как считает нужным, драгоценные камни и металлы. Скульптор и архитектор учитывают сопротивление материалов, соблюдают нерушимые законы равновесия и тяготения. И те, и другие полностью свободны. Они имеют дело с веществом послушным или непокорным, но всегда инертным, и манипулируют им, подчиняя своему вдохновению. Можно не опасаться, что оно вздумает артачиться, увиливать или выкинет какой-то фокус. Замышляя и взращивая сад, садовник цивилизует, исправляет, преобразует беспутную природу. Ему приходится считаться с пло-

дородностью почвы, круговоротом времен года, режимом дождей, сроками сева, ритмами роста и цветения, множеством коварных ловушек экологии. Он вынужден думать о риске.

В отличие от художника, садовник не обогащает бытие вселенной каким-то новым предметом, новым творением. Преображенный клочок природы – вот его произведение. Предполагаю, что именно поэтому в музыке, литературе, изобразительном искусстве стили так многообразны, а в садовом искусстве их так мало – меньше, чем империй и климатических зон. Обозреть их не составит никакого труда.

Классический французский сад состоит лишь из симметричных членений пространства и перспектив, партеров и бассейнов, подстриженных кустов самшита, фестонов клумб и фонтанов. В нем больше сходства с действием трагедии Расина или с уравновешенной композицией Пуссена, чем с дикой природой. Напротив, организованный беспорядок английского парка с его каскадами и гротами (искусственными), извилистыми (но расчищенными) тропинками, дебрями растущих вперемешку (и изысканно подобранных) цветов оставляет впечатление естественности, для создания которого требуется немало терпения и изобретательности. Итальянцы в эпоху Ренессанса придумали лабиринт из тисов или кипарисов – приют метафизики, любовных походов и заговоров. Дзэн-буддизм предписал выкладывать камнями и песком небольшие территории, где может находиться лишь то, что бессмертно, растения же, парадоксальным образом, сюда не допускаются – так душа причащается к покою, то есть блаженному созерцанию пустоты. У японцев в ограниченном пространстве уместается весь мир в миниатюре: гора, озеро, лес, равнина, храм и при нем крошечный садик, которо-

му отводится ничтожная, символическая площадь в окружающем его саду – микрокосме, где представлена в отдельных образах полнота вселенной. Продолжая этот перечень, я бы скоро его исчерпал.

Бразильский художник Роберто Бурле Маркс* расширил короткий список садов. С самого начала он имел в своем распоряжении баснословные ресурсы, но для того, чтобы подобный подвиг увенчался победой, должна была возникнуть идея: приблизиться к этим богатствам и извлечь из них выгоду. В мире не было сада ненасытной, ослепительной, подавляющей тропической флоры. И вот явлено ее лицо: плотные массивы листовых пластинок и венчиков на однотонном фоне просторных пляжей, гигантские кактусовые, колкостью превосходящие морских ежей, клетки лиан и воздушных корней, лакированные листья, изумрудные налицо и ртутные с изнанки, затем щиты эпифитов, стебли геликоний с косо расходящимися листьями, напоминающими пурпуровых ласточек на жерди, зонты папоротников и пальмовых ветвей, зеленый шелк банановых деревьев, растрепанных порывами ветра; под их сенью – шипы, султаны, еще ниже – миндалины, вульвы, слизистые висцеральной, жирной флоры. Жизнь, развернувшаяся в своем брожении, как нигде, невиданно алчная, вдруг попала под обстрел аэролитов – и там застыла, оцепенела, забыв о расточительстве. Звездные призмы, срезанные выступы утесов, немые прямоугольные стелы – их жесткая ребристость контрастна ползучей растительности. Камни, которые уже было начали обтесывать для строительства циклопической стены какие-то непо-

* Бурле Маркс Р. (род. в 1909) – бразильский ландшафтный архитектор и художник, создатель крупных садово-парковых ландшафтных ансамблей.

стоянные зодчие, да так и бросили; эрратические валуны, осколки небесных тел, скалы, облепленные мхами и сухими водорослями или лишайником, будто череп мертвеца, – свидетельства износа и терпения планеты. Таков сад мира, оставшегося незавершенным в силу самой его избыточности и великолепия.

Что же еще остается придумать после этого? Может быть, арктический сад, почти нематериальный, царство инея и стужи, где мерцают на ледяных полях звездные блики и световой пеленой подернуто отступление ночи – долгой ночи, угасившей память о дне.

Сикоморы

Из всех растений деревья ближе всего к человеку и к камню одновременно. Они живут долго и оседло, развиваются и дышат. Они стоят крепче других представителей растительного мира, ибо некая уже омертвевшая, деревянистая их часть служит им опорой. Они чувствительны к солнцу и непогоде. Приходит час, когда над живой растительностью высоко возносятся их хрупкие белые скелеты, которым предстоит затем вернуться в землю и стать пищей для других деревьев. Но иногда на их долю выпадает вечное окостенение, и они превращаются в агат, яшму или опал, хотя когда-то были живой материей, в которой бродили соки.

Неумолимый кремнезем занял место мягкой целлюлозы; мертвенно-бледную ткань заменила феерия красок: отблески раскаленной печи и пожара, царственные багрянец и пурпур, ядовито-темная лиловость живой изгороди – кричащая пестрота слепит глаза, но не убеждает, не приносит мира.

Ствол остается заключенным в окаменелую, как и он, кору: попытки ее оторвать теперь уже напрасны. Между сердцевинной и заболонью еще различимы концентрические годовичные кольца, проводящие каналы, оси роста. Рядом видны радиальные трещины высыхания и смерти. Эта неполная метаморфоза, как и агрессивная полихромия сверкающих минералов, лишает меня дара речи. Я ищу более сдержанных, почти суровых стилистических форм, близких к графике сухой иглы, к «черной» манере. Так, в стволах первобытных пальм мельчайшие спрессованные капилляры напоминают одетые в оболочку провода подводного кабеля. В других породах густо-чернильное небо усеяно кляксами звезд, окруженными бисером брызг, выплеснутых вон неудержимой центробежной силой. Иногда на том же гагатовом фоне поблескивают тяжелые мотки витых волокон, стянутых узлами, надежно закрепленных, – игрушки медленных завихрений, напоминающие пучки светлых водорослей, плененные ночным мелко-водьем.

На этой стадии мир деревьев неузнаваем. Изношенные и опустошенные оболочки растительных форм являют лишь немые тени, размытые временем неразборчивые чертежи. Непроницаема окончательная анонимность сикомор олигоцена, изобилующих в некоторых залежах Орегона. Настойчивое вторжение камня, непрощенная нежность минерала, как нигде, стерли здесь последние следы бывшего царства. Рисунки и объемы, в свою очередь, загадочны. Мы говорим уже не об окаменелых стволах, последовательные спилы которых разошлись по музеям и среди туристов. Перед нами как будто фрагменты параллельных досок, выпиленных вдоль ствола, а затем разрезанных на куски удобного формата.

Пока что тут нет ничего удивительного: мастер волен изготовить из цилиндрической массы плинтус или обрешетину вместо того, чтобы рубить ее поперек. Но если круглые спилы естественно обрамлены корой, то продольные доски не должны иметь никакой рамы, поскольку их случайные границы определяет лишь прихоть рабочего. Однако чаще всего они обведены непрерывным коричневато-серым бордюром равной ширины, столь четким, что порой он кажется вычерченным по линейке. Это след геологической работы, для которой потребовались тысячелетия. Древесина уже рассыпалась на мелкие чешуйки, стала почти трухой, когда началась фоссилизация* и возникла эта немыслимая бледная рамка.

Чудом скорее можно назвать прямолинейность, а то и прямоугольность этих осколков, издревле наделенных безупречным контуром. Один из них напоминает визитную карточку без угла. Вдоль нижнего края примерно на треть ее длины недостает тонкой полоски, словно кто-то сделал два перпендикулярных надреза ножницами, изъяв таким образом адрес просителя. Отсутствующая часть вдавливается в плоскость безукоризненно очерченным прямым углом. Вдоль линии отреза неотступно идет кайма цвета слоновой кости.

Немногие фигуры, на мой взгляд, столь же далеки своими очертаниями от облика растительного мира, которому, похоже, по праву принадлежит все, что есть на свете извилисто-гибкого. Оформление странно поврежденного четырехугольника не в меньшей степени контрастирует с тем, как обычно выглядят окаменелые остатки дерева. Здесь нет ни следов какой-либо системы циркуляции или питания, ни микроскопических трубок, ни лучеобразных векто-

* Процесс окаменения.

ров, ни концентрических колец, ни силовых линий или линий роста: сплошная дымка, туман паров, переливчато-прозрачная размытость, светлый муар, где палево-медовые, смолистые тона сгущаются до темноты обожженной глины – целая гамма оттенков улья, жнивья, гари и плодородной золы. Бесформенное крошево просачивается сквозь сетку из слабо натянутых, колеблющихся нитей, наподобие основы для древних папирусов или расставленных на горном перевале сетей для поимки вяхиря, только еще тоньше, – силки для призрака, для облаков, тенета, которые способны удержать лишь нечто неуловимое, нематериальное.

Длинный шлейф копоты, как колдовские чары или мгла, омрачает праздничное сияние золотого песка и рыже-бурого меха, оттененное синими блестками ночи. То искрятся мелкие вкрапления пиритов, напоминая о невидимой пылице. Такие же вкрапления по краям, соприкасаясь с воздухом, превращаются в лимонит и образуют светлую раму: она с несомненностью подтверждает статус заключенной в нее картины.

Дерево – существо одинокое. Больно даже представить (хотя такое бывает) два дерева, сросшиеся ветвями. В этом мне видится нечто более чудовищное, чем близнецы с одним телом или одной головой, ибо срастись кончиками пальцев – еще отвратительнее. Сам Данте не решился соединить лишенные кожи ладони Паоло и Франчески. Итак, деревьям присуща независимость, которой другие растения не обладают. Благодаря листве они питаются светом, благодаря корням вбирают соки из гумуса. Они рассеивают семена и выделяют испарения. Тонкий механизм регулирует их обмен с внешней средой и снабжает соками все почки вплоть до самой последней. Расти вертикально – их судьба, и победить ее способен только

непрекращающийся сильный ветер. Они стоя ждут старости, дровосека или молнии.

Как все, что дышит и растет, они обречены в конце концов рассеяться, и тогда от них не остается ничего опознаваемого и автономного. Но лишь на них может нисходить благодать минерализации. И случается, что каждая хрупкая клеточка, теперь пустая, теперь уже никчемная, на том самом месте, которое отведено ей в устройстве целого, оказывается заполнена кристаллической массой, сперва еще пластичной, но вскоре неподатливой. Вскоре она станет неуязвимой и для все перемалывающего времени, и для топора, и для удара молнии. Отныне бесстрастный камень занял вместилище жизни, повторив все ее формы, полости, скрытые ячейки.

Странная привилегия эфемерной сущности, созданной даже не из хрупкого известняка, как раковины, – вместо того чтобы разлагаться, она принимает от инертной материи физическое бессмертие, которого не могут обеспечить непрочной человеческой оболочке бальзамировщики, чьи усилия смехотворны. Ссохшееся подобие сломанной куклы – вот и все, что у них получается. Камень, сильный и хитрый, наделен большей властью.

Гордая пирамида прячет ужасную мумию, надгробная скульптура воспроизводит и увековечивает видимость брэнного тела. Бессмертный кремнезем, вселившись в поверженный ствол, отныне спас его не только от превращения в торф и от распада. Алхимия, его преобразившая, удары, под которыми он раскололся, создали из тленного вещества прочные шедевры в готовых рамах для художественных галерей.

Какое творение человеческих рук дальше уносит мечты? В какой картине образ совершенной гармонии явлен убедительнее, чем в окаменелых сикомо-

рах третичного периода, окрашенных в цвет песка и палой листвы? Сикоморы, псевдоплатаны: их имя напоминает о зрелых смоквах, а в чистом звучании гласных слышится обетование неизбежного покоя*.

Девонское наследие

Камни с рисунками – кладовые грез. Это приманка для воображения: оно не успокоится, пока не отыщет в этих коробах какой-нибудь образ. Иллюзорные картины, которые оно скорее проецирует, нежели открывает, целиком зависят от случая – я хочу сказать: от стечения скрытых причин. Вот почему, завораживая своим неизбежно фантастическим, но в то же время произвольным характером, они отчасти так и остаются для нас лишенными смысла. Совсем иначе обстоит дело с окаменелостями: они, напротив, порождены неумолимо-строгой морфологией. В них нет ничего от грезы. Разум вынужден воспринимать их во всей полноте индивидуальной геометрии.

К ним восходит начало архива жизни. Окаменелости не принадлежат царству минералов, хотя и оказались стремительно в него водворены. Новая энергия создала для них небывалую форму, которая означает конец хаоса. Они свидетельствуют не о постоянстве видов, но о неограниченном копировании теперь уже устойчивых образцов. Ракушки-призраки, то вполне

* Сикомора (лат. *Sycomorus*) – от греч. *Sukon* (смоковница) и *могон* (зрелый): название фигового дерева египетского происхождения с легкой, не гниющей древесиной; позднее так стали называть разновидность граба (граб-сикомора, или псевдоплатан). Конец слова созвучен французскому «mort» – смерть.

целые, то поврежденные, позволяют представить первую обитель дрожащей эмульсии, которая трепетала всего одно мгновение. На фоне зарева тонкие, кольчатые, острые ракеты во все стороны разметало в толще материи, лишенной памяти, – их опустевшие кабины отныне недвижны и бессмертны.

Скелеты, из которых жизнь выжата до капли, однажды обратились в камень. Многоярусные высотные здания, напоминающие шипы, бессмысленно заостренные пирамиды, зубы нарвала, не витые, а вытянутые, как башни, рассеяны в застывшей массе. Среди этих шпилей сплюснутые спирали других жилищ, закрученные, как бараний рог Юпитера Амона, но компактные и круглые, словно диск дискобола, запечатлевают космическое движение туманностей, доносят в недра осадочных пород чистое эхо пустого пространства.

Миновали эпохи. Мраморный оссуарий* занял место испарившихся морей. Неистощимое терпение замедленной хронологии, физика нежных и упорных сжатий, алхимия металлоносных солей сберегли от возврата в исходную невнятность хрупкую и отважную речь форм. Грубый динамит, а вслед за ним пила каменолома явили свету коллекцию рисунков, будто нанесенных мелом на фантастическую стену, отливающую множеством муаровых и глянцевых оттенков – лилово-черничных, воронено-синих, багровых, как набухшая слизистая. Облеченные великолепным саваном, объятые огнем, который не сжигает – увековечивает, сияют эрфудские отпечатки**.

* Место захоронения костных останков (в частности, в монастыре).

** Эрфуд – оазис на юге Марокко. Текст Кайуа изначально был приурочен к выставке минералов из Эрфуда (см. Библиографическое примечание автора в конце книги).

Так сумма разрозненных монограмм составила первый воображаемый музей. Второй впоследствии соберет самые значительные из заранее обдуманых творений, которые человек создавал, преследуя только одну – или еще одну – цель: выразить нечто, его волнующее, – достичь совершенства, именуемого на его языке, довольно выпендренно и так неопределенно, красотой. Древние остатки представляют реестр форм, предваривших позднейшее появление человека. Они описывают былое совершенство, за которым не стояли мысль, проект и выбор, иное превосходство, которое не было наградой мастерства или счастливого вдохновения, зато обходилось без переменчивых людских восторгов.

Призматическая архитектура кристаллов утвердила в инертном веществе власть порядка и постоянства. Потом начались дерзкие инновации, словно кто-то искал выход: суровый полиэдр отвергнут – чаши, завитки, спирали раковин открыли противоположный путь, мир пустотелой криволинейности заполонили хрупкие известковые футляры. Они служили защитой еще более уязвимой мягкой плоти – и это уже были губы.

Яшма с берегов Арно

Среди камней с узорами *тосканские известняки* справедливо относят к самым строгим. Рисунок здесь иногда сводится к нескольким линиям, обрамляющим монохромное пятно цвета сливы или ржавчины, лаванды или абсента. Нейтральный контур выделяет пустынную луговину, над которой змеятся испарения. Эти отравленные пастбища, покинутые скотом и даже

призраками, озарены слабыми отблесками какого-то опального светила.

Сквозь неровные отдушины среди ясного полдня открываются потусторонние ночные ландшафты, окрашенные в глухие, мягкие тона. В расселине скалистой породы видны водоемы, озера (или чаны), полные недвижимой жидкости – темной, тяжелой, слишком вязкой для жизни, похожей на асфальт или битум Мертвых Морей; емкости, которые некогда служили китайским астрономам для измерений движения звезд, а теперь, заброшенные, отражают лишь небосвод, совсем темный или поблекший.

Иной раз на размытых полях возникают густые поперечные штрихи, выстраивая в пространстве широкий кружевной пилон. Лонжероны, балки, перекладины – арматура этажей сужающегося кверху здания становится все более воздушной, словно с высотой она постепенно избавляется от плотности; а может быть, это означает, что войти и выйти одинаково легко. Сплетение труб чертит головокружительную перспективу, наподобие Эйфелевой башни, рассматриваемой снизу по центральной оси, или гигантской нефтяной вышки, нацеленной острой вершиной в небо, скрывающее нечто более невероятное, чем нефтяной карман в недрах земли. Ажурный каркас, насколько хватает зрения, оплетает необратимо сужающуюся воронку. Взгляд летит в лазурную бездну, желая подцепить там ослепительно яркий, недоступный метеор и завлечь его в роковую сеть, где жар свечения угаснет и скоро станет почти невидим, иссякнет в игре спектральных призматических отблесков, растворится среди бледных миражей, в бесцветной праздности.

Между тем заросли колючек на унылых склонах все так же сухи под постоянным и неукротимым лив-

нем. За ускользящей чередой ближних декораций, пурпурных или коричневых, проглядывают полотнища задника: сливаясь до неразличимости, они меркнут и наконец пропадают из вида, как бесконечные отражения в зеркалах, поставленных одно против другого. Фон выцвел и много испытал: он изборозжен косыми полосами, рассечен узкими отверстиями, прорезан биссектрисами, испещрен зарубками молний и дротика, – и никогда ничто не напоминает о присутствии здесь живого существа или предмета. Разреженные пространства, просветы, в которых открывается только небо, где нет ни птиц, ни облаков. Жуткая пустыnnость восхищает, ошеломляет, заставляет отступить.

Введение в минералы

Камни стары: старше жизни, старше человека, которому они дали материал для первых орудий, первого оружия. И для укрытий, святилищ, могил, не говоря уже о решающей искре, исторгнутой из строптивного кремня. До камней не было ничего – лишь геометрия пустых пространств. Звезды, рождаясь, сложены минералами, а когда они гаснут, истощив запас жизни, то лишь снова становятся инертным веществом, изгнавшим все, что трепещет и дышит, все непрочное и преходящее. Они вновь обретают свою устойчивость, свою суровую основу: хронологию, в сравнении с которой любая долговечность – только миг.

В бесчисленных породах – конгломератах случайного и локального – развернута целая гамма возможных различий. Напротив, ряд химически определенных, однородных минералов с правильной,

специфической, незыблемой структурой атомов легко исчерпывается. Их количество раз в двадцать превышает число элементов таблицы Менделеева, которых немногим больше сотни. Кажется, это почти ничто рядом с тремястами пятьюдесятью тысячами описанных видов жесткокрылых или ста двадцатью тысячами известных видов бабочек.

Минералы и горные породы представляют собой неподвластный времени театр, где последний актер трижды обходит сцену, прежде чем ее покинуть. Впрочем, эти высокие шедевры сценографии явлены в их выразительной наготе только там, где продолжение жизни невозможно: на ледяных вершинах или в пекле и ночном холоде пустынь. Непогода, тектонические взрывы, непрерывное выветривание продолжают формировать ландшафты, которые эфемерному узурпатору кажутся воплощением вечности. В остальном почти все по-прежнему скрыто от взгляда в толще земных недр.

Я не устаю перебирать камни, один за другим. Абстрактные призмы кристаллов (они, как и души, не отбрасывают тени) дарят мне чудо гладкой, прямолинейной, незамутненной прозрачности: твердость, порядок, пустоту и блеск – все сразу. Летучая ртуть раскрывает передо мной чудо замерзшего и жидкого металла. Темное зеркало обсидиана порой удерживает в сумрачном плену пойманную радугу. Дендриты марганца в известняке, в кремне, даже в непроницаемом кварце копируют и превосходят изяществом филигранную изрезанность хвощей и плаунов. В сероватых агатовых ядрах таятся ледовые завесы, планы симметричных крепостей, лесные пожары, обильные искрами и пеплом. В толще яшмы, гранита, слюды рассеяны повторяющиеся знаки непонятного алфавита. Самые невообразимые рисунки не противоре-

чат простоте божественной геометрии. Галенит сложен кубами, флюорит – октаэдрами, кальцит представляет ромбоэдр, пирит – пентагондодекаэдр. Наконец, сильнее, чем любая другая фигура, удивляет своей предельной строгостью совершенный треугольник – тот, что всегда сопутствует турмалину или бесконечно отражается на поверхности железного блеска.

Мне кажется тогда: науке не измыслить точности, бреду не создать фантазии, искусству не добиться гармонии и смелости, которыми не обладали бы в зародыше, в идее или в несомненной и великолепной законченности структуры, формы, рисунки камней.

Минералы – исходный запас, основа существования всего, что способно растворяться, истощаться и рассеиваться, – включая, быть может, откровения грезы и головокружительный восторг. Минералы убеждают меня: фантазия – лишь одно из мыслимых продолжений материи.

Я бы не спешил занести в разряд мудрых речений поговорку: «несчастный, как камни». В самом деле, где найти покой более невозмутимый, речь более лапидарную, славу, построенную на более прочном фундаменте?

Камни, даже в манере письма вы даете мне образец: чужой, лаконичный, твердый.

II.

Хищения

Поддельные знаки

Посвящая одну из книг «письменам» камней, я, разумеется, вкладывал в это слово самый дерзкий метафорический смысл. Я и представить не мог, чтобы существовала малейшая возможность хотя бы внешнего сближения между случайными линиями и обдуманными знаками. Я не искал подобия между алфавитами и рисунками, начертанными на минералах. Мне приходилось между прочим обращать внимание на некоторое их сходство с арабской вязью или китайскими иероглифами, но то были скорее отдельные орнаментальные формы, вроде выделенной начальной литеры абзаца, а не собственно буквы. Я не знал, что природа вселенной избыточна и в ней нет ничего, что не имело бы своего отражения. Тогда я не предполагал, что бывают камни с повторяющимися поверхностными изменениями, которые по видимости имитируют если не печатную страницу, то, по меньшей мере, какой-то сумбурный варварский шрифт. Такие подобия, однако, существуют, и порой они вводили в заблуждение так же, как дендриты мар-

ганца: наивное сознание до сих пор верит, что это окаменелые водоросли или мхи в глубине камня. Некоторые срезы минералов представляют собой поверхности, усеянные знаками, так что возникает иллюзия конкуренции между творениями природы и делами рук человека.

Полиграфия

У одного из продавцов в Сан-Франциско я приобрел два образца лавы, происходящей, как уточнили, из Долины смерти, – ни изображения, ни описания такой лавы я никогда прежде не встречал. Грубые знаки, словно начертанные рукой, написанные известковым молоком на матовом, тускло дымчатом фоне грифельной доски, можно принять за какие-то наспех набросанные указания – на самом деле так запечатлелись в камне скрещения минералогических путей. Что существенно, здесь отсутствуют жесткость, неизменность, ритмичность, промышленное качество типографского шрифта. Этого не скажешь о разновидности гранита, называемого письменным как раз потому, что его отполированный срез выглядит так, будто на нем выбито множество необыкновенно четких рисунков, сравнимых со знаками какого-то геометрического алфавита, будь то, к примеру, клинопись или, еще лучше, древнееврейские письмена. Мечтатель (или ясновидец) мог бы предположить – с неопишуемой надеждой доподлинно убедиться: глыбу именно такого камня Моисей, спустившийся с Синая, предъявил в качестве скрижалей Закона, врученных ему Иеговой.

Здесь – палочки и треугольники из прозрачного кварца в оправе матовой жильной породы. Они ка-

жуются пустотами, отверстиями, пробитыми в однородном, прочном веществе, так что поверхность минерала напоминает картонки, которые в недавнем прошлом вставляли в шарманку или в механическое пианино: они превращали какой-нибудь надоевший томный мотив в последовательность кричащих, странно одиноких нот.

Знаки проступают на поверхности камня впере-мешку, взброс: невозможно различить ни строчек, ни столбцов, ни особого порядка в их расположении. Вначале сутолока тире, шевронов, миниатюрных накладок в виде квадратных скобок, молотков вызывает ощущение, будто они рассыпаны как попало. Потом что-то в этом сумбуре наводит на мысль: а может, перед нами упорядоченная система знаков, которые представляют собой не обязательно буквы, но все же логичные, связанные между собой символы. В таком случае правильное расположение, расстановка по местам позволила бы им донести до нас гипотетическую весть, которую они призваны передать. Да, здесь стоит оглушительный шум, но это не поток случайных и бессвязных элементов, а скорее незакрепленный, сдвинутый типографский набор, рассыпавшийся по каменной странице вследствие какого-то злополучного толчка. Я задаюсь вопросом, чем объяснить двойственное впечатление, заставляющее заподозрить в подобном хаосе вероятность невозможного алфавита.

Во-первых, предполагаю я, тем фактом, что все знаки более или менее одинакового размера. Как можно заметить, они отличаются по высоте не больше, чем строчная буква от заглавной того же шрифта. Что самое важное, они кажутся различными вариантами единой модели – простой и изменяемой, видами или фрагментами определенной фигуры. Писать, распознавать и множить их не составляет труда: пря-

молинейность и краткость – вот их основные свойства. Если сегменты и углы ориентированы в любых направлениях, то они не пересекаются, не сливаются, не налезает друг на друга, не толкаются. Кроме того, линии, у которых всего один изгиб, редко – два и никогда – больше, кажутся при ближайшем рассмотрении обломками состоящей из одних ребер арматуры какого-то карликового полиэдра, разбившегося от удара или, вернее, быть может, хитроумно разрезанного на куски – совершенно разные и характерные, так что ни один из них не спутаешь с прочими, хотя между ними сохраняется очевидное родство. Чтобы такая система знаков стала пригодной для письма, не хватает только точного соответствия ее элементов основным звукам языка: тогда природные отпечатки составили бы алфавит, совсем как условные изображения, и так же, как они, вступая в комбинации, могли бы перечислять двойную бесконечность данных мира и фантазмов воображения.

Впечатление беспорядка противоречит впечатлению единства. Впрочем, беспорядок порождается скорее неравномерной плотностью распределения знаков, чем их расположением или структурой. Там они теснятся слишком близко друг к другу, тут – чересчур разрежены. Быстро обнаруживаешь среди них те, что повторяются: они далеко не так многообразны, как нам показалось было вначале. Потом замечаешь, что они ориентированы не наудачу: короткие палочки кварца, из которых они составлены, выстраиваются, хотя и с неравными промежутками, в параллельные ряды, образуя своего рода шахматный порядок. Исследование не развеивает, а, напротив, подкрепляет аналогию с печатной страницей...

...печатной страницей, которую не прочесть вовек. По крайней мере, эта иллюзия помогает лучше по-

нять, что такое система письма. Она показывает, что буквы какого бы то ни было алфавита и даже знаки не азбучного письма (где, следовательно, алфавит в пределе совпадает со словарем) послушно, со странным постоянством подчиняются одному условию, которое в действительности вовсе не является обязательным для выполнения их функции. Они связаны единством: коллекция их начертаний очевидно и бесспорно выстраивает некий ряд, то есть оригинальное письмо. В конце концов, ничто не мешало бы собрать азбуку пестрого состава, попури из распространенных и неупотребительных алфавитов, используя буквы, заимствованные попеременно то из латиницы, то из кириллицы, потом из санскрита, арабского, древнееврейского, гэльского, сирийского, финикийского алфавитов, а то и выдуманные знаки, непохожие ни на что уже известное. Прodelать это было бы нетрудно: существует гораздо больше алфавитов, чем букв в каждом из них.

Результат оказался бы не просто абсурдным – чудовищным: ведь была бы разрушена внутренняя, едва ли не тайная целостность, которая обеспечивает каждому алфавиту собственный стиль, подобно тому как имеют свой стиль колода карт или фигуры шахматной игры. В подобном единстве архитектурного порядка нет необходимости, чтобы охватить все разнообразие тембров и основных способов артикуляции звуков. Но именно оно и придает письму характерный вид. Знаки письменного гранита, будучи идентичными по фактуре, с неодолимой силой внушают мысль об алфавите, хотя, совершенно очевидно, они лишены фонетического значения, которое позволило бы с их помощью получить доступ – не говорю уж: к языку, но хотя бы к какому-то звучанию, крику.

Итак, откуда берется эта иллюзия условных символов? Скопления кварца в минерале-партнере образовались не случайно, но в соответствии с законами строения обоих минералов: ромбоэдры кварца столкнулись – в зависимости от залежи – с ортоклазом или микроклином, у которых система симметрии иная, но столь же строгая и жесткая, как у кварца. Таким образом, здесь возможны далеко не любые пересечения, но лишь те немногие и единственные, что обусловлены встречей конкурентных форм кристаллизации. Вот почему одни и те же модели слепо и неотвратно повторяются в камне – возможно, чаще, чем повторяются в тексте буквы настоящего алфавита, или, во всяком случае, с частотой того же порядка.

В царстве абсолютного безмолвия, где какие-либо значения непредставимы, ряд знаков – только потому, что они образуют некую целостность – предвосхищает (чтобы не сказать больше) тот редкий и сложный, в принципе исчерпывающий тип организации, который представляет собой алфавит. Они выявляют присущий алфавиту дополнительный закон, постоянный и одновременно скрытый, едва ли не излишний. Согласно этому закону, знаки, которые могут использоваться в неограниченных и экономичных комбинациях, должны были возникнуть в результате случайного или предумышленного взрыва из единой, невидимой и простой структуры, либо порожденной самим синтаксисом вещества, либо, возможно, не существовавшей предварительно, а скорее предугаданной, но втайне наделенной той же функцией.

Что касается настоящей письменности, ограничения, подразумеваемые переходом от системы звуковых элементов к соответствующей системе визуальных символов, определяют требования к любому фонетическому алфавиту. Когда же речь идет о бес-

полезном, призрачном алфавите письменного гранита, аналогичным ограничениям подчиняется совокупность обломков ребер и углов, производных определенной кристаллической структуры, столкнувшейся с некой организацией, которая оказывает на нее давление, направляет и ломает. Снова простая очевидность подводит меня к дерзкому умозаключению: письменный гранит, не будучи носителем какого-либо алфавита, представляет идеальную матрицу любого алфавита, принцип, без которого настоящие алфавиты могли бы и обойтись, когда бы они стали чисто алгебраическими. Однако они, в свою очередь, как видно, веками остаются – отчасти, до некоторой степени – естественными. Благодаря буквам одного начертания, одного стиля легко немедленно идентифицировать любой алфавит, быстрая человеческая рука способна выводить их подряд, не отрываясь, меж тем как человеческий глаз может воспринимать заключенное в них обещание смысла.

Расшифровку знаков письменного гранита, строго говоря, следовало бы считать совершенно бессмысленной, так же как и попытки что-либо прочесть на коре платанов, в очертаниях облаков или в расположении планет, как и толкование сновидений – ведь они не что иное, как кора и облака: кора и облака души. Единственное, что можно обнаружить в этих знаках и что мы в них обнаружили, – это структуры разбитых многогранников или парь, которые вот-вот рассеются. И все же в архивах геологии уже существовала в готовом виде – хотя пока и не пригодились, не произвела ни резонанса, ни потомства – модель того, что гораздо позднее станет алфавитом. Непосредственное сопоставление, с самого начала соблазняющее наивное сознание, оборачивается не такой уж пустой метафорой, вопреки убеждению, в

котором некогда утвердилась мысль, порицая себя за легковерие.

Скоропись

Между кристаллами и печатными буквами (если не говорить об их происхождении и функции) нет коренной противоположности: те и другие отличаются жесткостью, отсутствием нюансов, признаками чуть ли не фабричного изделия. Трепет жизни чужд и тем, и другим. Неудивительно, стало быть, что между ними обнаруживается какое-то дальнее родство. Но строка слитно написанных букв – с нажимами и волосяными линиями, палочками и соединительными кривыми, предвосхищаемых движением твердой руки, которая, в свою очередь, послушна мысли: перевод ее в письменную форму заставляет работать нейроны, мускулы и связки посредством невообразимых передач, загадочных проводок, действующих все как одна с безупречной точностью... – кажется, что-либо хоть отдаленно с этим схожее никак не может быть следствием безразличного автоматизма, причастного к фундаментальному синтаксису вселенной. На сей раз пути слишком расходятся. И все же есть невероятные природные скрижали, начертанные не людьми и не демонами, где текст неотделим от своего носителя; исходно, от самого рождения это были некие следы – следы чего-то несуществующего, подобные видимости никогда не строившегося здания, которую археолог принял бы за руины.

На прозрачной слюде заметны словно фрагменты написанного, или, скорее, отпечатки наскоро набросанного и тут же высушенного послания, остав-

шиеся на мерцающем бюваре. Волосяные линии исчезли, но сохранились штрихи, нанесенные с более толстым нажимом, запятые, тире, зачеркивания, росчерки. Как и следы на бюваре, они не поддаются чтению. Черные чернила остались черными, красные сделали алыми или даже оранжевыми. Они сильнее расплылись, образовали ореолы, кляксы.

Первое впечатление: линии, пересекаясь, идут во всех направлениях. Можно предположить, что бювар всякий раз прикладывали как попало. Но ничего подобного. Бисерные штришки имеют лишь три направления, всегда одни и те же. При пересечении они чертят правильные треугольники, которые, в свою очередь, перекрывают друг друга. Все в целом образует довольно частую сетку, хотя и с разумными интервалами между строк. Бювар, однако, послужил на славу. Красные брызги несколько оживляют всю картину. Что касается неизменного угла пересечения, он обусловлен кристаллической структурой слюды.

Минерал так легко расслаивается, что, какими бы тонкими ни представлялись пластины, можно расщепить их еще, введя внутрь пластины тончайшее лезвие и отделяя слои слабым нажатием. Деление происходит перпендикулярно направлению кристаллов. Так что слюду называют иногда «книгой», а податливые отслаивающиеся чешуйки – «листочками».

Я отваживаюсь проделать эту операцию с заполненной письменами пластинкой: на каждом из отделенных листов сохранился текст, теперь уже менее плотный. Промокательной бумаги было бесконечно много, и каждый листок использовался всего один раз. Пачка прозрачных пластинок заключает в себе неисчерпаемый архив: в толще наслоений погребены прерывистые знаки, пленники вещества, насквозь просвечивающего и исключительно стойкого, ибо

оно сопротивляется и огню и воде, в то время как соль растворяется, а алмаз сгорает. За поблекшими, высохшими, наполовину впитавшимися буквами маячит смутная тень, призрак мнимого текста. Конечно, любая предназначенная для чтения страница оставила бы на алчном бюваре столь же неразборчивые следы. От того, что она содержала некогда сообщение, не было бы уже никакого прока. Понапрасну растянулись по деликатной поверхности пунктирные строки, каракули стремительного почерка, выдающего поспешность нетерпеливой руки. Отсюда – образ окаменелого письма, заключенного в сверкающей массе, где ничто не стирается и копятя листья делимого до бесконечности палимпсеста. На них – зеркальные отпечатки тысяч призрачных черновиков. Тонкие пленки наслаиваются горой, они расплывчатые, но не сливаются вместе, как фотографии, снятые со злорадным упорством на одну и ту же чувствительную пластинку. Однако дремлющие в библиотеках настоящие тома, так же состарившись, станут столь же неразборчивыми.

Я люблю совершенством мнимости: похоже, это кем-то нарочно придумано, просто чтобы напугать писателей. Напрасный труд, думается мне, ибо страсть к писанию крепко засела у них в душе. Но нелишним было бы для них иметь перед глазами напоминание о скромности, подобное черепу на старинном натюрморте, – красно-черные письма слюды: мираж и предупреждение, убогие руны, от которых ничего не осталось, кроме тревожного влажного следа на бюваре разрушенной памяти, как будто капризы породы предвещают неизбежность выветривания всего написанного.

Прежде всего, видишь удивительный, многокрасочный каллиграфический знак. Запутанный узор разместился в сердцевине пластины горного хрусталя. Похоже на большой китайский иероглиф вроде тех, что рисуют на шелке широкими мазками густой туши – мутно-маслянистой, как органическое вещество, секрет головоногого моллюска. Фигуры, подобные буквам, приписываемые эффекту стягивания, – не редкость в царстве минералов. Возможности выбора ограничены. Это изображение не является исключением из правила: напоминая множество глифов* из какого-то древнего словаря, в действительности оно не приближается ни к одному из них. Как в большинстве случаев, его составные элементы – фундамент, кровля и козлы. С тем же успехом здесь могли быть котел на кривых ножках и прибитая к столбу табличка или же вилы, мотыга, решетка, портик. Рисунок заведомо принадлежит к реестру миниатюр письменной графики, источниками которой послужили храм и садовый инвентарь: более пятидесяти тысяч фигур из этого каталога в уменьшенном виде дублируют бесконечность данных мира.

Знак этот не был начертан рукой художника или писца. Он воцарился в самом центре кварцевой пластины, вкрапленный в прозрачную массу, словно в средину осторожно распластанного венчика. Кажется, что плотные ряды призм расступаются: эмблема раздвигает, теснит их. Рассредоточенные, они обессилели: редкие сизые языки пламени, схожие с лепе-

* Глиф (от *греч.* *gluptos* – вырезанный) – орнаментальный мотив в архитектуре (углубление, желобок на гладкой поверхности). В лингвистике – знак письменности майя.

стками георгина. Жесткость сцепления призм оттого не нарушена. Крепко спаянные, соединенные без цемента, пригнанные одна к другой, они не допускают между собой ни малейшего зазора, словно стремятся преградить доступ воздуху. Отчаянная сплоченность кристаллических стрелок имитирует страх, немислимый в этом неразрушимом веществе – чуде прочности, которое трепещет лишь от света.

Это образование напоминает о лучистости кварца в сталактитах, где он окружает сверкающими солнцами халцедоновое ядро. Но здесь в качестве очага или стебля, на котором растут и распускаются почки, выступает абсурдный рисунок – такой сложный и неправильный, что на первый взгляд он не только не может быть источником какого-либо естественного и гармоничного роста, но скорее способен ему помешать.

В сердце застывшей сумятицы водворилось нечто невообразимое: подпись, надпись на стеле или, наоборот, какая-то пометка; быть может, это пугало, увешанное лохмотьями, а вернее, скрещенные крылья берегового телеграфа. Во всяком случае, все не так, как мне сначала показалось: вместо решительных мазков кисти уверенного в своей руке художника здесь, пожалуй, неровно уложенная мозаика, на глазок подобранные элементы, сходные по природе, близкие по форме. Грубо выстроенные цепочки где-то сходятся, почти не соприкасаясь, где-то словно стянуты четырехугольным болтом. Они налезают одна на другую и переплетаются в тех местах, где перекрещиваются мелкие прямоугольники слабо окрашенного кальцита, из которых они сложены.

В первозданную неразбериху на время внесены рудименты инкрустации. Зыбкие небрежные оттенки скользят или медлят, как выющийся над водной

гладью туман. Анемичный зеленый, холодный сиреневый, тусклый серо-коричневый – погасшие, вялые цвета. Природный витраж, экспрессия груды зарождающихся самоцветов в недрах кристаллической породы, которая никогда не бывает украшена рисунком.

Погруженные в гель камни, призрачные балки, соединенные более толстой, переломленной пополам косой перекладиной, второй отрезок которой вдвое длиннее и основательнее первого. Над серединой верхнего бруса – что-то вроде надстрочного знака неопределенной окраски, сдвинутого влево каким-то скрытым и неодолимым порывом ветра; почти параллельно, зацепившись одной из вершин за нижнее основание, повис полый треугольник: ниша уничтоженной призмы, острое со всех сторон отверстие с зеленоватыми краями. Эта наклоненная вправо фигура, кажется, подает реплику верхнему штриху. Она завершает композицию – простую и вместе с тем непредсказуемую, редкостно лаконичную в ее неустойчивом равновесии: отсюда впечатление каллиграфического знака, поразившее меня вначале. Будто воздушный змей, улетев, оставил след на сетчатке.

Сквозь этакую отдушину можно наблюдать разве что зарю или ночь потустороннего мира. Она прибавляет таинственности целому, еще больше озадачивая. Четкость оконного проема, внезапное отсутствие вещества подчеркивают приблизительность, неопределенность общих очертаний рисунка – палочек, за которые не однажды принимался ученик, прежде чем смог довести до конца начатое, истратив не один пузырек туши, испробовав несколько кисточек. Не обошлось без помарок и поправок. Высунув язык, он подравнивал свои палочки. Подобные огрехи намекают на то, что здесь замешано нечто неве-

домое – дрожащее, чувствительное, а вместе с тем рискованно-неловкое, лишенное как слепой ясности кристалла, так и дерзкой отваги гения. Я вглядываюсь в работу поденщика – неоднозначное творение на полпути между минералом и живой природой.

В этой изъязвленной углами и исхлестанной красками пластине минерал, не дрогнув, сохранил весь блеск своей неприступности. Незамутненный свет – гарантия неизменной стойкости. Однако родился образ: в силу особых превратностей обрисовалась в пустоте, в противовес ей, четкая, величественно-холодная картина.

Такое чудо – редкость, которую трудно себе представить. Крупные бесцветные кристаллы подверглись слишком сильному освещению и дистилляции, выдержали слишком суровую очистку и потому сделались идеально ровными. Здесь не встретишь ни слоистости, ни разломов или изменений поверхности, которые испещряют набросками вещества менее однородные. Клубы тумана, гривы, водоросли, белесая ползучая растительность, косматые губки, зацепившись за основание кристалла, могут, конечно, запятнать или нарушить его восхитительную прозрачность. Но это лишь вкрапления и включения, не злостное посягательство и малый урон, изредка – повреждения более тяжкие: язвы проказы, пятна гнили. Но чтобы в самом сердце нетронутого минерала дерзко внедрился чуждый, законченный, ясно очерченный и самодостаточный символ, провозглашая начала, права и славу законной власти, – никогда. Мятежность света запечатана клеймом кальцита – дабы доказать его приоритет и склонить на его сторону преданность вассалов. Свернувшиеся вокруг острия кварца преподносят ему в дар диадему из обнаженных клинков.

Гербы и геральдические щиты, напротив, естественно образуются в полостях, где завершается охлаждение еще вязкой массы. Инерция усиливается, растягиваются края отверстий, ветвятся или звездобразно расходятся трещины, складываются, один за другим, слои различной плотности и контрастных цветов. Тысячи гербов хранятся про запас внутри жеод*. Каждая фигура – результат неповторимого равновесия, соответствующего особым условиям ее формирования. Вплоть до мельчайших деталей она зависит от вещества и истории основы, на которой возникла.

Конечно, ни за одной из этих фигур не стоит какого-либо намерения. Все они – только случайное следствие обстоятельств, которые – так же как намерения – могут быть продолжительными, но главное, как и намерения, никогда не станут вновь такими, какими были однажды. В этом продукты сил тяготения и случая предвосхищают стихи и картины, творения людей.

*

Еще на мгновение я задерживаю внимание на одиноком среди шумных призм знаке. Кажется, будто я заразился бесчувствием камней и почти все человеческое стало мне чуждо. Не то чтобы я ожесточился, но мне чаще, чем прежде, случается теперь чувствовать себя почти неотличимым от любой данности вселенной. Изгнанник, я примкнул к подданным царства более обширного. Сомнамбула, я подвластен иному свету. Мне все привычнее расширенный сло-

* Жеода – округлая замкнутая полость, заполненная наросшими на ее внутренних стенках кристаллами.

варь – в его составе не одни только слова, но и всякая счастливая находка, которую мир позабыл или положил передо мной, в силу ее мимолетности или чрезмерной изменчивости пока безымянная. Меня уже не удивляет, что первозданный рисунок изображает букву, которая, как мне известно, служит проводником мысли, передаваемой из уст в уста, соприродной нам, но ущербной и неполной, как и все усилия, направленные на понимание объемлющей нас необъятности. Я держу в памяти, что в исчислимой вселенной формы фатально отражают друг друга. Когда мне попадает одна из них и я с удивлением узнаю ее там, где меньше всего ожидал повстречать, напрасно напоминаю я себе, что это совпадение неизбежно: я чувствую, будто немного приблизился к недоступной сути вещей. Для меня не секрет, что это всего только игра в жмурки, и я знаю, что двигаюсь наощупь, большей частью вслепую. В конце концов я испытываю от этого больше счастья, чем смирения. Видишь плохо, если видишь сразу слишком много. Вдобавок лишение одного органа чувств способствует обострению остальных. Я извлекаю преимущества из слепоты, учась ею пользоваться. Она обязывает проявлять упорство и осторожность. Я стараюсь быть внимательным и в каждой мете, тщательно отысканной, по складам вычитываю поэтическое наслаждение.

Рассеянные в ожидании срока

На коре обычные изменения: кариес эрозии, альвеолы выветривания, шлак окаменелой миндалины – щербатой, набитой соломинками, начиненной железной охрой. За истерзанной стенкой, отделенное

от нее (вот это уже необычно) полосой траурных букв, расстилается замерзшее озеро, сквозящая светом гладь, покрытая трещинами-фантомами, нематериальными и резкими, как контраст светотени. Разбегающееся вширь пространство сложено концентрическими кольцами, плотно сжатыми, как страницы тончайшей бумаги на обресе ежегодного справочника.

Сверкающая масса, обработанная каким-то демоном (не иначе, из Элеи), быстро убеждает в том, что она непроходима. Каждый отрезок пути пересечен новой перегородкой. Расстояние, которое, сокращаясь, тут же удваивается, отделяет золотушную корку от срединной петли – стерильного надреза с четким остроугольным контуром, как у подсохшей раны, вернее – достигнутого наяву предела чистоты, ошетилившегося иглами света. Слои, окружающие отдаленный лучистый колодец, очерчивают не круги, а скорее пластичные многоугольники.

По краю, кажется, прикреплен к каким-то скрытым шероховатостям прозрачный занавес, видимый лишь там, где он образует складки. Похожие на трещинки, они рассеивают по гладкой плоскости бегло скользящее сияние. Они выполняют функцию заграждений, капканов, которые на лету улавливают свет, заставляя его менять угол падения. Я быстро осваиваю искусство управления чудом.

Держа пластину обеими руками, стремительно раскачиваю ее винтообразным движением. Тогда по немоу циферблату, словно обезумевшая стрелка, начинает метаться молния, а он, вращаясь, спешит догнать мимолетный сполох, будто жаждет, поймав его, все поджечь одним отраженным лучом. Поверхность то загорается, то гаснет, и цвета меда и лаванды заливают ее поочередно. На миг высвеченная солнцем, она затем внезапно погружается в ночь в ритме

равномерно вертящегося маяка; если же я замедляю вращение, темное пятно кружит по агатовому полю, как кружит над жаркими волнами нивы тень коршуна, высматривающего добычу: подвижная точка в небе вмиг обернется разящей молнией.

Пламенные краски вспыхивают лишь на мгновение, пробужденные кратким пленением зарницы. Сама по себе пластина бесцветна. Я кладу ее на страницу, на которой пишу: взгляд проникает насквозь. Я без труда читаю только что написанные строчки – она не закрывает и не искажает их. По ней растекаются, дрожа, муаровые эллипсы – попеременно исчезают и снова разворачиваются, то втягиваясь в воронку, то развеваясь бесконечно длинными лентами. Зыбь хлебов, волнуемых дуновением, непрерывное колебание то замкнутых, то разомкнутых кривых – только чары; моча или золотистое солнечное зелье, настой волшебной незабудки – все это только покачивания коромысла световых весов, мираж ледяных глыб в отблесках отраженной зари.

Черная кайма: уведомление о печальном событии на торжественном материале – благородном минерале великолепной прозрачности, атласного блеска, жемчужно-серого оттенка с переливами. Текст не просто разрежен – если говорить точнее, здесь всего несколько знаков на лицевой стороне и немногим больше на обороте; вдобавок благодаря прозрачной основе те и другие читаются одновременно; по своему желанию, я вижу их слегка волнистыми или отчетливыми: стоит перевернуть пластину, и очертания либо растушевываются, либо приобретают определенность.

Самый крупный из них: прямой угол, раскрытый по направлению к срединной прорези, соприкасающийся с ней. Готовясь обогнуть ее, основание угла

отклоняется и внезапно обламывается. Таким же образом обламывается вовнутрь конец другой стороны угла. Угольник, поначалу строго правильный, закрыт к пространству, на которое он ориентирован. Завершаясь своеобразными крючками, хотя и едва намеченными, он кажется западней, тупиком. Взгляд, вдруг обращенный вспять, вместо открытости к миру видит здесь мышеловку. Действительно, на дне сети – скопление черных лишайников, битумных отложений, колючек и веточек каких-то растений – все это блекнет, разлагается, растворяется в мутных сумерках. Чернота удерживается в глубине. Она не рассеивается в прозрачности, едва приближаясь к свободным водам.

Внизу, по вертикали от угла, развернут в том же направлении на своем стерженьке гагатовый веер – должно быть, он легче гагата, но не менее интенсивной окраски, весь из тонких перьев, черного пуха, волосок к волоску – каждый независим от других и с двойным кончиком: похоже на брови из жестких, как конский волос, раздвоенных щетинок. Описывая четкую дугу, веер намекает на присутствие циркуля. Да он и есть раскрывающийся циркуль. Два знака могли бы, кажется, составить пару, если бы не очевидный факт: оба они – пленники одиночества вдвоем.

В отдалении второй веер, вполовину меньшего размера и распахнутый пошире, мрак в его сердцевине еще глубже: неожиданный сгусток краски или более мощный мазок кисти. Так же разметав аллювий по окружности своего чернильного меха, он развернулся, как неподвижная река без русла, исток которой совпадает с началом дельты.

Иных знаков почти нет: срезанные в расцвете пальмовые ветви – от них остались лишь какие-то зависшие в пространстве отпечатки, не различимые

без усилия. Близ оболочки рассыпаны одна-две нити черных семян. Непосредственно в корке несколько непокорных выступов деформируют первое, самое широкое кольцо оникса и тут же разглаживаются. Повсюду вокруг – пустыня, сияющая плотность тонких оград, точно вписанных одна в другую, более четких и частых, нежели круги заболони.

II.

Я пытаюсь понять, чем заворожил меня этот срез халцедона – один из сотен тысяч подобных. Так много прошло их через мои руки, что я устал ими наслаждаться. Зато лучшего капкана для воображения не найти: оно проецирует все, что ни изобретет, на послушную основу, отзывчивую ко всем его запросам. Первое же предложение соблазненной фантазии с готовностью принимается: здесь умеют лишь соглашаться. Я только что назвал знаками изображения угольника и циркуля, которые разглядел на поверхности случайного среза, открывшейся благодаря углу сечения, выбранному равнодушным каменотесом. Это действительно знаки – или по крайней мере рисунки, имеющие вид знаков. Ведь это не размытые пятна, не листва дендритов, а изменения оригинального, редкого типа, с чистыми, без помарок, очертаниями: именно угольник и циркуль, но только опередившие во времени круг, начерченный человеком, и перпендикуляр, восставленный по законам человеческой геометрии.

Мне вспоминается один из оттисков, сделанных на непрочном материале, благодаря которым нашему восприятию доступны вырезанные на камне полустертые древнекитайские рельефы. Зернистость оригинала запечатлелась на шелковом листке, таком легком, что рука невольно тянется его придержать: не

улетел бы, — хотя в зале нет ни малейшего ветерка. Пунктирный отпечаток в аспидно-серых и пепельных тонах, кажется, вобрал в себя бессмертие камня. На кальке изображены Фу-си и Нюй-ва — божественные близнецы и супруги, родоначальники письма, гадания и брака. Они упорно поворачиваются друг к другу спиной, но ниже пояса их змеевидные тела переплетены. Брат высоко поднимает в правой руке угольник, порождающий угол и прямую; сестра держит в левой руке циркуль — источник кривой и окружности. Циркуль напоминает об округлом куполе неба — мужском принципе. Земля — женская ипостась и квадрат — отправляет к угольнику. Начала и свойства переплелись, подобно драконьим хвостам четы первопредков.

Угольник и циркуль еще не стали инструментами повседневной работы, они еще полны тайны. Угольник Фу-си — орудие поверки, циркуль Нюй-ва — атрибут геомантии. Оба предмета представляют собой космические эмблемы и кастовые знаки, говорят о власти придирчивых правителей и силе темных мистических действий, утверждают миропорядок, согласие между полами, величие установлений. Они принадлежат полной загадок державной вселенной даже тогда, когда превращаются в простые инструменты — первые орудия, с помощью которых человек на свой страх и риск подражает непогрешимому сомнамбулизму природы (потому-то они и должны были представляться магическими). Позже, соединенные вместе «валетом», они на века запечатлелись в гербах каменщиков, архитекторов, посвятивших сект. Они неустанно повторяют: без их посредничества ни за что не построить ни храма, ни дворца, ни крепости, ни гробницы, ни даже мира и Божьего дома. И наоборот, утверждают они, благодаря им может быть выстроено любое пригрезившееся здание.

Но в массе минерала тени их – ничто: не след, не символ, менее всего – обещание. Эти молчаливые виньетки, сомнительные контуры не несут ни вести, ни примера. Они таились в шарике кремнезема, и только самая непредвиденная случайность раскрыла их секрет. Изображения, возникшие по прихоти судьбы, значение которых почти ничтожно, – они иллюстрируют лишь неизбежную избыточность законченной вселенной. Так время от времени одному из множества знаков, заключенных в ночи и безмолвии минералов, нечаянно удастся выйти на свет. И вот он обнаружен и обнародован. Возвращаясь к этимологической предыстории слов, к самому грубому смыслу, который могли бы за ними стоять, скажу: его пустили по ветру – вырвали из сумрака породы и тем самым выкрали из общей казны, унаследованной от начала времен, – казны, что никогда уж более не пополнится.

III.

Таковы преимущества и потери неограниченного расточительства; но вновь, как в лотерее, неизбежно и вместе с тем непредсказуемо проходят перед нами одни и те же исчислимые его образцы. Поначалу в разбросанных пятнышках, кажется, нельзя ни распознать, ни предугадать намека на что-либо связанное. Лаконичные реперы, привлечшие мое внимание, могли обрести значение лишь после того, как родилась архитектура. Они ничего не выражали прежде. Я оспариваю незаконное и посмертное присвоение ими смысла, который на время одолжило им мое наивное удивление. Но стоило разоблачить и вывести на чистую воду этих самозванцев, как меня охватывает волнение: я вдруг вижу, в какую бескрайнюю пустоту они брошены.

Рисунок агатов почти всегда полностью занимает их объем. Формируется ли агат в капле, в кармане – они целиком заполняются изображением сирены, грифа, испепеленного акрополя. Если на камне различимы только концентрические волны, они расходятся до самой стенки. Чаще всего рисунок изобилует деталями. Мотивы узора, беспорядочно теснясь, захватывают пространство. Шум и толчея царят на перенаселенной территории. Здесь – ничего подобного: безмолвие, ритм свободного простора, ни пигментов, ни световых сигналов. Единственное убранство пустынного гербового щита – предполагаемый квадрант, откуда бьет фонтаном черный растворимый порошок, а подальше, побледнее, семена – два парашюта, которые сбросили почти весь балласт, но неуклонно приближаются к земле.

Лаконичные изображения, отмеченные общей печатью траура, обнажают бедную геометрию, заключающую в себе нечто пророческое, и ажурную сеть жестких темных волокон – из этих нитей, слишком скупо мною описанных, соткана вся картина, они же создают образ непрочности, несмотря на то что рисунки выполнены в камне и, прозрачные, заключены в прозрачность камня. Какая-то горькая солидарность объединяет заблудившиеся водяные знаки. Зонтики затеряны в пространстве, что полностью исключает их встречу, а между тем, когда будут изобретены и изготовлены прообразованные ими орудия, эта встреча породит архитектуру всех городов, всех памятников мира. Здесь же одинокие пленники свидетельствуют лишь о том, что они предварили самый первый фундамент. От начала времен они были воплощением стены и тяжести, окружности и ортогонального пересечения: приоритет их неопровержим.

Только что почти необдуманно, произвольно у меня вырвалось банальное выражение: *затеряны в пространстве*. Несколько безобидных слогов вдруг прозвучали ужасно. Сами по себе они провозглашают окончательное проклятие, которое, как ни парадоксально, лишь усугубляют подвиги космонавтов: ведь они позволяют ощутить его по-настоящему, во всей непосредственности.

Затерянные в пространстве: как бессмертные звезды в бездонной пустоте, как частицы в невидимом атоме, совершающие все те же неизменные обороты вокруг ядра, как малые островки архипелагов, как камни на песке, воздвигнутые в саду для созерцания дзэн-буддийскими священниками, как те существа, к которым мы принадлежим: разрозненные и заблудшие; угольники, семена или эфемерные палимпсесты, брошенные на скользкий муар. Узники на чужбине.

III.

Миражи

Грезы о камнях с отверстиями

Пробитые отверстиями скалы в изобилии встречаются на морском побережье, там, где могучие волны непрестанно обрушиваются на гряды утесов. Они точат камень, утончают, а затем пробивают его насквозь. Хрупкие слоистые стенки, перпендикулярные береговой линии, превращаются в занавес из жесткого, острого, как лезвие, кружева. В пустыне, где постоянно дует ветер, песчаные вихри крошат рыхлую породу, не оставляя ни углов, ни ребер, полируя любой объем. Они без конца оттачивают покатые кривые линии, арки, драпировки и углубления – дары, которыми их настойчивая ласка наделяет скалистые массы.

Таково действие выветривания. Оно множит полости и проемы в твердой плоти минерала. Но есть камни, изрезанность которых никак не связана с этим явлением. На вид совсем другие, они явно принадлежат иной породе, никогда не испытывавшей ударов стихии. В самом деле, этот блок кварца, пролежавший все

время глубоко в земле, не был сформирован выветриванием. В нем нет ни каверн, ни трещин, ни минералов, которые образуются вследствие испарения или замерзания. Его пронизывают прямолинейные желобки без всяких помарок или неровностей. Можно подумать, их начертил с помощью линейки и рейсфедера инженер, не смущенный препятствиями, ибо, работая на эпоксе, он не обращает внимания на сопротивление породы. И порода повинует его прихоти. В суровом веществе высечен лабиринт пересекающихся коридоров. Крытые каналы – не что иное, как точно вымеренные отсеки, где могли бы поместиться длинные узкие ящички, которых здесь нет и никогда не будет. Вот коридор внезапно оканчивается тупиком, стенки смыкаются. Они сходятся в точке, образующей вершину полой пирамиды. Ансамбль состоит из ножен – в каждом случае они совершенны, рассчитаны с точностью до миллиметра так, чтобы вложить в них иглу, которую легко вообразить: она может быть из того же материала, только, пожалуй, тверже и прозрачнее, чем камера – белая и едва пропускающая свет, как и подобает чехлу.

Правильность, четкость плоскостей и углов достаточно ясно показывает, что они не могут быть результатом выветривания. Некая сила, ничего общего не имеющая с теми, что подтачивают или разъедают, выкраивает изнутри эти матрицы, целые и нетронутые, будто они только родились. Как отыскать объяснение загадочной структуры? Кажется, мы имеем дело с геометрией пустоты. Здесь необходимо продвигаться не спеша, разделяя смежные случаи, и, начав с самого ясного, шаг за шагом приближаться по возможности к успокоительному решению.

Сперва я задерживаю внимание на поверхности агата, сплошь изрытой мелкими полусферическими

выемками, перекрывающими одна другую. Очевидно, этот кусок камня получил наружную обработку: он повторяет контур примыкавшей к нему бутристой стенки. Он целиком, со всех сторон покрыт вмятинами – отпечатками многочисленных выпуклостей. Тело минерала ничуть не пострадало: уступив давлению, он заполнил нишу, наилучшим образом распределив в ней свою массу. Здесь нет ничего таинственного, что возбуждало бы мысль.

Кварц, напротив, заключает в себе загадку. Будучи цельным и замкнутым, образец напоминает рваный лоскут: во все стороны его продолжают изрезанные выступы. В довершение того, он полый. Бессчетными огнями сверкают стенки – тонкие, легкие, хрупкие. Внешнее давление исключено – о том свидетельствует сама архитектурная фантазия этой странной пещеры. Вдобавок поверхность, вся в выбоинах, похожа на сугроб после дождя, превращенный в искрящуюся губку, ибо каждая капелька оставила в нем след. Однако же налицо природа кристалла: в отличие от того, что мы сейчас наблюдали в агате, ни одно из отверстий не имеет криволинейной формы – все они крошечны и неглубоки, с идеально ровными остроугольными очертаниями. Дополнительное тело, если так назвать форму, которая могла бы к ним плотно прилегать, не оставляя ни малейшего зазора, на этот раз должна представлять собой вместо холмистого рельефа округлых протуберанцев густую россыпь мелких шестигранных пирамид.

Толстое острие прозрачного кварца собирает воедино несколько параллельных игл, как донжон, поддерживаемый боковыми контрфорсами, которые устремляются к центральной башне и одновременно ее

подпирают. Основание не вырастает из аморфной породы, как чаще всего происходит. Мощный массив не является и двойной пирамидой, как бывает в иных случаях. В нем зияет каверна, ошестинившаяся, в свою очередь, иглами, направленными противоположно общей формации. В промежутки вонзаются призматические пустоты с такими же остриями. Они, кажется, приготовлены для того, чтобы новый, дополнительный к первому, пучок стрел точно вошел в свободные пространства – длинные колодцы, высверленные в обелисках. Излишне уточнять: подобный пучок стрел не мог покинуть ненужный колчан и никогда не мог в нем находиться. Возможно, футляр лишь создает представление о своем идеальном и необходимом соответствии. Вроде того, как на шахматной доске черным клеткам соответствуют белые, повторяя их размер и форму, внутри частокола игл-многогранников с необходимостью сохраняются узкие углубления, которые зеркально отражают их форму: симметричный рельеф направленных им навстречу виртуальных игл, на самом деле – просто промежуточных отверстий.

Мне вспоминается осколок берилла, который я недавно пытался описать. Бесчисленные заостренные полости, послушные геометрии породы, пронизывают светящуюся массу, и в этой форме нет отпечатка какой-либо матрицы. Это в буквальном смысле пустотелые иглы: так благородное вещество свидетельствует о том, что оно умеет соблюдать собственный модуль даже в свободном пространстве.

Лучше осведомленный, я могу вернуться к блоку кварца, которому только что удивлялся. На разных его гранях видны впадины, неравные выемки, ограниченные отрезками прямых и равновеликими углами. Некоторые из них внезапно завершаются, другие идут

в глубь минерала, пробивая его насквозь. Стенка изоброждена заграждениями, между которыми проложены ровные ходы под открытым небом, словно вычерченные по линейке. Ничто не заставит их отклониться в сторону. Коридоры (хочется назвать их квадратическими или обтесанными на четыре канта, хотя я знаю, что в эти определения вкладывают другой смысл; однако нет эпитета, который лучше передал бы угловатость их очертаний) то впадают один в другой, то расходятся или встречаются, то сливаются, образуя одну галерею из двух. В этом случае по всей ее длине острым как бритва ребром отмечен уровень совпадения двух полостей.

Лабиринт коридоров напоминает термитник, но без единой кривой, без единого свода: повсюду наклонные линии, перпендикуляры. Закон кристаллического мира царит здесь безраздельно, не зная исключений. Колодцы кажутся столь же сложными и беспорядочными, как иглы друз, что выстраиваются произвольно, пучками или попарно, перебрасывая между собой своего рода мостки или прорастая одна в другую: маленькая в большую, тонкая в толстую. Они с легкостью проходят одна сквозь другую, будто это газообразные или нематериальные тела, а их прямолинейность между тем ничуть не повреждена и не нарушена. В сети туннелей я узнаю знакомую архитектуру, причудливую и упрямую. Снова – и на сей раз с какой очевидностью – кварц словно ускользнул в пустоты, оставленные удаленными иглами.

Я отказываюсь от своей нелепой гипотезы, едва ее сформулировал: не существует достаточно крепких игл *[в действительности, ничто меня в том не убеждает]*, которые раздвинули бы кристаллы кварца и навязали ему свой закон, свои оси роста, свои контуры – ведь, чтобы расти, им необходимо свободное

пространство. Кстати, какое вещество [*может быть, просто вода*] могло бы их затем растворить? Какая сила тяги могла бы вырвать их массу из каменного корсета, который все еще ее обрисовывает? При какой температуре [*если бы вместо накаливания ту же функцию выполнял крайне замедленный длительный процесс*] они могли бы превратиться в жидкость или испариться, оставив лишь пустую, но со всей точностью воплотившую их образ форму? Все эти решения мысль вынуждена отбросить, едва она их выдвинула [*хотя сомнение остается*]. Искать нужно не здесь, следует подумать о неожиданных последствиях основного свойства, обратиться к деспотическим общим принципам, которые, вероятно, направляли загадочное строительство изнутри, пресекая всякие колебания и ропот, как определяют они создание любого кристаллического сооружения.

Кристаллы – форма минерала, рожденная бесконечным повторением элементарной атомной модели – звена. Это касается и кварца: каждый атом кремния расположен в центре тетраэдра, вершины которого заняты атомами кислорода. Звенья соединены углами. Они строятся в цепочки, благодаря чему кристалл получает в итоге ровные грани. Кристалл – простое геометрическое тело – отражает топологические свойства звена. Вот почему для каждого минерала характерны определенные кристаллы, если только для него не оказываются возможными несколько равноэкономичных решений, как в случаях с немногочисленными полиморфными телами. Что касается тетраэдров кварца, они неизбежно объединяются в гексагональные призмы с общей формулой угла, почти всегда завершенные пирамидой или двойным фасетом в сплюснутых кристаллах. Вся кристаллография основана на непреложном постоянстве одной

и той же трехмерной структуры для данного минерала. Таким способом формируются кубы пирита, галенита или соли, тетраэдры квасцов, ромбы топаза, скаленоэдры кальцита или, в сростках, звезды церуссита, копыа гипса. На макроскопическом уровне, на вид и на ощупь, стенки их всегда совершенно гладки. Кристалл растет вокруг одной или нескольких осей. Возникшие при смыкании граней ребра образуют выступающие углы – они могут быть раскрыты, насколько хватает воображения. Углы заключают устойчивое вещество в структуру, которая, путем механической аккумуляции, переносит конфигурацию частиц в видимую реальность.

Тут я погружаюсь в грезы. Я хочу сказать, что течение мыслей выходит из-под моего постоянного контроля: теперь уже не будет ни курсива, ни квадратных скобок. Я воображаю цепочки атомов. Каждая первичная комбинация, сцепляясь с другими, примыкает к устойчивой массе, присоединяющей свободные элементы до тех пор, пока не будет исчерпан их запас. Тогда образование достигает цели. Я предполагаю, что по какой-то причине – неведомой, но отнюдь не противоречащей логике этой системы – последние звенья оставляют позади примечательную позицию, соответствующую моменту, когда каждая из двух сторон угла становится продолжением другой. Стоило пересечь эту границу, и выступающий угол превратился во входящий. Вместо того чтобы завершать тело, он начинает точно обрисовывать его отсутствие. Действительно, я представляю себе, что в разных направлениях роста кристалла, то есть со всеми его гранями одновременно, происходит то же самое. Отныне форма кристалла существует вне его материи. Вещество, вместо того чтобы составлять крис-

талл, заключает его в оболочку и ограничивает снаружи. Кристалл очерчен в пустоте, он стал обратной величиной, своего рода негативом, но присущая ему геометрия по-прежнему нерушима.

В этом отношении очевидную аналогию представляют раковины моллюсков – вещество также инертное и вместе с тем живое, способное развиваться. Спираль раковины обычно ориентирована в правую сторону: раковина, закрученная влево, – настоящий раритет, если только, в силу еще более редкого исключения, она не характеризует вид в целом, и тогда уже редчайшей находкой оказывается правосторонний образец. Кристаллы, как и раковины, отличаются противоположной поляризацией: как у раковин, она может быть правой или левой. Не разумно ли подозревать у кристаллов возможность более радикальной переориентации, которая, однако, не нарушала бы императив закона, определяющего породу? Разве есть что-то абсурдное в том, чтобы представить себе, как, при сохранении полной симметрии, меняются местами внутреннее и внешнее – присутствие и отсутствие? Достаточно малейшего щелчка, и все может перевернуться. В топологии обычны подобные решения.

Люди говорят об антивеществе, вот и я уступаю соблазну порассуждать об антикристаллах, и не метафорически, а почти в математическом смысле слова. Я заметил, что есть правильной формы полости, которые образованы согласно строгим законам и занимают место кристаллов. В них попросту поменялись местами наполненность и пустота. Способ образования остается неизменным, только с обратным знаком. Я не питаю иллюзий относительно ценности моего предположения, оно ценно разве что как пример. Я не нашел ничего подобного в трудах по

минералогии и даже не заметил, чтобы в них уделялось внимание структурам, освещению генезиса которых, надеюсь, могла бы послужить моя гипотеза. Возможно, она уже давно известна и так банальна, что наука не удосуживается о ней помнить, или ошибочность ее очевидна и не стоит опровержения. Я доволюсь тем, что обнаружил загадку и отважился на догадку, которая, кажется, удовлетворяет брошенному вызову. Мне не так уж важно, что мой ответ заслужил лишь категорический отказ, ибо я быстро понял: другой ответ, оставшийся подразумеваемым, тот, что я держу наготове (я имею в виду курсив и квадратные скобки), вероятнее и экономнее, а также шире, поскольку он объясняет псевдоморфозы, случай с ложными кристаллами, которые заполняют полости, освобожденные кристаллами другого минерала, растворенными или вынесенными и оставившими вместо призрака пустую форму.

Опыт внимательного наблюдения был для меня всего лишь развлечением. Я попытался, в пределах своих знаний и запросов, восстановить логичность картины, казавшейся вначале чистым хаосом. Мое предприятие принесло мне удовлетворение. Неудача меня бы раздосадовала, но я был счастлив, что сумел выполнить условия, поставленные мыслью для самой себя, как и те, что продиктовал ей камень, выбранный именно из-за необычности его строения. Я готов примириться со своим заблуждением – ведь любая мыслительная гимнастика обогащает, не говоря уж об удовольствии.

...Уподобившись актерам
в древней драме...

А. Рембо*

Вот он, в белом, стоит, окружив себя пустотой и безмолвием, погруженный в свои мысли, негибачаемый, скроенный сплошь из углов, в платье, жестком от крахмала. Руки воздеты на уровень плеч, согнуты в локтях, слегка приподнятых, будто для полета; кисти – навстречу одна другой – спрятаны в широких рукавах. Он словно боится, что руки задрожат, может быть, шевельнутся.

Опасаться нечего. Они надежно скрыты рукавами, огромными и диговинными: каждый похож на многоярусную пирамиду из составленных вместе нагрудников лат, и шаткое нагромождение хребтов и стенок грозит обвалом при одном неверном движении. Постройки столь сложные и хрупкие подразумевают степенность жестов. Над их непорочной симметрией возвышается немая стела – голова персонажа в непроницаемом шлеме, блистающем, будто снежный наст. Ни одного отверстия, даже для дыхания, острый косой срез соединяет гладкие боковые поверхности – вот все, что осталось от лица: вспоминаются мас-

* Из стихотворения «Пьяный корабль». Отблески этого эпиграфа падают и на другие эссе раздела – приводим строфу полностью:

Я видел, как всплывал в мистическом дурмане
Диск солнца, озарив застывших скал черты,
Как, уподобившись актерам в древней драме,
Метались толпы волн и разевали рты.

Перевод М. П. Кудинова.

сивные, резкие черты шарнирных манекенов, используемых скульпторами как модели.

Тяжелый, ниспадающий до сандалий стихарь – облачение призрака, вернее, актера, чье лицо вылеплено с помощью штукатурки или свинцовых белил, появившегося на мостках (где он и пребывает бесконечно) перед тем, как выскользнуть на сцену и прогреметь гимн так, что все замрут. Накрахмаленная ткань – панцирь для души, она сверкает белизной, светится изнутри и отблескивает снаружи, как иней. Подобно мифам, маскам, смерти, она сводит человеческую оболочку к простым и ясным, прочным и чистым объемам. Сейчас это жрец, недвижный в своем тяжелом вычурном одеянии, псалмопевец, собственным пением обращенный в камень, а по правде говоря, это даже не окаменевший мим, а кальцитовый столб, сrostок, в котором осведомленная память случайно узнала синтоистского священника в литургической драме.

Простые, чистые объемы, нерушимое основание грез. Она могла бы здесь узнать как священнослужителя, так и куклу из детской считалки: «Ай-яй-яй, какой конфуз! Где ладошки, где картуз? – Виноват, исправлюсь живо, шапку я сниму учтиво, руку каждому подам: добрый день, месье, мадам». Фантазия снисходительна и эластична: в ромбоэдрах минерала ничего нет – только прямолинейные, нередко параллельные ребра, только острые, приближенные к прямому углу, только гладкие, чуть искривленные грани, только ромбы, соединяющие их вершины, – ничего, что опровергает или нарушает строгую и скупую геометрию. Такая конструкция способна напомнить разве что кубические фигурки полугномов-полуроботов Луки Камбьязо или Брачелли, если бы не ее сверхъестественная неподвижность, контрастирующая с не-

поседливостью этих паяцев. Торжественность пресекает всякое движение, исключая самую мысль о резвых прыжках и веселых кульбитах. Здесь в покое воцаряется всесильное чудо. Вот вспыхнул сноп нетерпеливо-мятежных косых лучей, разметав во все стороны фонтаны искр, кипучих, как буруны на горных порогах. Вдруг они гаснут, мгновенно застывая, обуздывая присутий им хаос. Они смиряют его тишиной и серьезностью, и рождается ошеломляющее великолепие.

Видимый ритм вспышек известковой звезды дает знак: нечто, вселившись в нее, дышит и управляет ею. Она отбрасывает шлак и готовит светопроницаемое тело к прозрачности. Раскинув лучи по осям абстрактного пространства, она намечает стыки, благодаря которым все вещи находят в нем свое место. Тот, кто ее созерцает, чувствует, как поневоле начинает подражать ей, разводя руки в стороны. Тогда наблюдатель прочитывает собственную форму в расположении кристаллов. Он вдруг замечает, что сам превращает мнимость, не колеблемую ни вздохом, ни движением, в иератический образ экзорциста или призрака, нелегальных – по ту или другую сторону границы – проводников в иной мир.

Сомнительный вестник свидетельствует о благородстве царства недр. Он воплощает умиротворенное смятение, достигнутое постоянство. Вдобавок для человека – и только для человека – это залог тайного соглашения с подземным миром, почти ничтожный и все-таки решающий: едва уловимое предвестие, трофей и печать.

На противоположном полюсе шумливых форм, среди засеянных полей карикатурные силуэты в лохмотьях, повторяя перпендикулярное пересечение двух осей в пространстве, рисуют тот же образ человека с распростертыми руками. Оснастка состоит из

двух скрещенных жердей, на которых вывешено яркое тряпье и звякающие жестянки – бросовая ветошь и заводской мусор, грязный хлам цивилизации. Птицы, быстро осмелев, садятся на эти чучела, вместо того, чтобы улетать прочь.

Бесполезные пугала, на свой лад изображающие задумчивого человека, нужны, чтобы оттенить потаенную, безмолвную красоту, которую некогда, еще до перипетий человеческой истории, измыслила материя-сомнамбула. Она либо приняла темный закон, либо изобрела его. Не ведая о том, она заселила будущее правдивыми миражами.

Жрица

I.

Яшм из Орегона множество, и они разнообразны. Нередко потрясаяще красивые, они принадлежат к области декоративного и вместе с тем вычурного искусства. Самые замечательные из них напоминают груды внутренностей. Они окрашены в лоснящиеся цвета разложения. При всем желании лишь в исключительных случаях в них можно различить какой-либо сюжет. Между тем на пластине, которую я собираюсь описывать, сюжет явлен с такой очевидностью, что, выбирая для нее название, я остановился на прежнем, уже найденном ее продавцом: «Солнцеклонница». Он хранил яшму больше двадцати лет, и мне стоило труда уговорить его с ней расстаться.

Изборозженная, выжженная земля. Огромное мутное небо, в котором скоро сгустится мрак и заблестит

молния. Высоко над горизонтом, у самого верхнего края камня – почти в зените – солнечный диск жемчужно-серого, пыльного цвета – цвета закипающего металла, подернутого дрожащей пенкой, как молоко. Он окружен раскаленным ореолом, яркая белизна которого блекнет, растворяясь в знойной дымке.

Слева, вытянувшись в струну, стоит на цыпочках жрица. Она высоко вскинула руки, и кажется, из-за эффекта перспективы, будто они воздеты намного выше светила, к которому обращена ее мольба. Тело ее тонко, величаво, все его мускулы вытянуты, напряжены в этом безупречно-вертикальном порыве. Живая стрела: плоский торс, чуть выпуклый живот, бедра едва обрисованы, шея выгнута, скована ритуальными ожерельями, голова запрокинута в транс или оттянута назад тяжестью огромной девственной гривы – ее заплетенные в косы волосы с детства приглаживали, умащали, стягивали в узел священной прически, который, быть может, распускала любовь.

Воздетые руки словно касаются купола мира. Позади молящейся – пламенеющий горизонт. Перед ней – выцветшая от зноя лазурь. Не обычного благословения так истово испрашивает молитвенница. Столь красноречивы иссохшая почва и пустое небо, что, мнится, она взывает об уничтожении жестокой земли. Пусть она испарится от собственного жара – вот какое пожелание слышится в этом вопле. Если не гроза, не ливень – пусть хотя бы мрак принесет успокоение и изнуренному от света перегною, и истерзанной душе, измученному телу, с которого будто заживо содрана кожа. Оно как струна, что вот-вот лопнет: некоторые волокна уже не выдержали и скрутились кольцами по обе стороны разрыва.

Благородство осанки, силуэт, поза и особенно характерный профиль, напоминающий жертвенный

топор: эта хрупкая девушка – точное подобие юкатанских принцев майя.

Такое родство более чем удивительно, оно настолько противоречит всякому правдоподобию, что поначалу возникает мысль о каком-то мошенничестве, ловком обмане. Убедившись в подлинности изображения и признав его чисто геологическую природу, я обратил свой скепсис на другое: мне подумалось, что, не имея таких поручителей, как изваяния на колоннах и фасадах храмов, я бы ничего здесь не разглядел, кроме продолговатых коричневых пятен на охристом и бледно-голубом фоне. И вот доказательство: стоит повернуть пластину на девяносто градусов – и эта безумная, эта исступленная, которая меня околдовала, вдруг исчезает. Ее монументальная прическа превращается в скалистый выступ – боковой отрог невидимой горы. Руки, вытянутые параллельно и настолько сближенные, что для меня они сливались в одну линию, и исхудавшее тело стали раскрытыми крыльями гигантской парящей птицы, а перетянутая шея – корнем, который эта птица старается вырвать из каменистой ниши. Расплавленный диск – теперь всего лишь досадно-неопределенное изменение породы: им можно пренебречь и на него не обращаешь внимания.

II.

При созерцании картины, зрелища, да и любого объекта, представшего перед глазами, чаще, чем кажется, устанавливается компромисс между ощущением и тем, что привносят, дополняя и корректируя его, смутные воспоминания, мгновенные догадки ума или игра воображения. Даже фотография не составляет исключения. При малейшем озадачивающем отклонении тре-

буется ключ, который придаст образу прочность, неизблемость. Достаточно, чтобы на снимке был изображен предмет, странный сам по себе или вследствие непривычного ракурса, в котором фотограф решил его показать, – и разум спешит заполнить образовавшуюся брешь, то есть подавить свое удивление. Моментально включается интерпретация – рассудочная или импульсивная, которая, впрочем, не столько угадывает, сколько пассивно чему-то поддается.

Точно так же торопливый читатель часто подменяет одно слово другим. Глаз подменяет то, что он видит, тем, что предвосхищает таинственное нетерпение. Видимая картина мира редко доходит до зрителя такой, какова она есть. Она тонет в неясном сплаве воспоминаний и желаний, где получает завершение, приобщаясь к его особой мифологии. Чаще всего восприятие оставляет незаполненным скудное пространство, но случается также, что оно уступает фантазии почти неограниченное поле деятельности.

На карте неба каждый соединяет звезды, как ему заблагорассудится. Каждый волен рисовать драконов или своих любимых героев вместо Большой Медведицы, Ориона, Весов и Большого Пса. Единственное затруднение – это выбор. Многим не хватит воображения, чтобы заполнить предоставленную им пустоту. Больной, наоборот, на самые конкретные, неопровержимые изображения неутомимо накладывает один и тот же навязчивый контур.

Я отклоняю эти крайние случаи. Меня интересуют только рисунки камней: как и рисунки облаков, коры или трещин на стене, они искушают прихотливую фантазию неотъемлемой от их природы неопределенностью. Часто здесь можно вычитать разное, как только что мы видели на яшме солнцепоклонницу или птицу. Подчас я спрашиваю себя: не является ли

такая конкуренция достаточной причиной, чтобы эти изображения утратили всякий интерес, а их расшифровка свелась к какой-то произвольной, пустой игре, для которой с тем же успехом подошла бы первая попавшаяся основа. Ничего подобного.

В действительности камни с рисунками ценятся очень по-разному. Любители, которые охотятся за этими камнями, устанавливают среди них иерархию, принимаемую непосредственно и единодушно. Для них нежелательно, чтобы минерал предоставлял излишнюю свободу интуиции. Напротив. Как бывает в поэзии, образ тем ценнее, тем привлекательнее, чем большее сходство с объектом в нем обнаруживают: сходство властное и в то же время неожиданное. Но какая странно-требовательная покорность удостоверяет иллюзию?

Бегущая панорама на флорентийском мраморе поражает сходством с дальней перспективой разрушенного города, но не какого-то определенного города с его особой топографией и памятниками, даже не города в более обобщенной, так сказать, интерпретации – испанского, турецкого или китайского. В самом деле, на рисунке видна лишь зубчатая стена узких прямоугольников – одни заостренные и высокие, другие пониже и как бы сплюснутые. Однако любой город состоит из зданий неодинаковой высоты: в нем есть колокольни, минареты, башни или пагоды. Иллюзия, таким образом, легко объясняется, стоит лишь признать, что дело в строении камня: вот почему она неизбежно и послушно повторяет один и тот же образец. А разум, в первый момент покоренный, быстро устает от монотонного урбанистического профиля этих «*paesine*»*.

* Пейзажей (*итал.*).

На агате бесспорно, с удивительной четкостью изображена птица, но это ни зяблик, ни сова, ни орел. Это обобщенная птица, в которой представлены все птицы сразу. Сочетание кварца с полевым шпатом дает беспорядочную россыпь мелких ломаных многогранников: они вызывают почти непреодолимую ассоциацию с печатными буквами. Несомненно, это изображение знаков неведомого письма. Ни один из известных алфавитов они, однако, не напоминают. Это имитация целого ряда прямолинейных алфавитов, ни к одному из них в отдельности не близкая. Сходство случайно, в нем нет подражания.

С чем, наконец, связано столь банальное впечатление, будто камень изображает пейзаж или чудовище? Не с тем ли фактом, что нет практически ничего такого, в чем невозможно с легкостью усмотреть пейзаж или чудовище? Несколько соответствующих элементов, расположенных едва ли не наудачу, непременно напомнят природный ландшафт: равнину или же гору, холмистую местность или отвесную скалу, узкий ручей или широкую реку, одинокое дерево (платан, тополь или пальму), заросли кустарника или корабельную рощу. Все зависит от форм, размеров, композиции. Образцов бесчисленное множество, отсюда следует, что случайная картинка неизбежно будет напоминать один из них. Что же касается чудовищ, на то они и чудовища, чтобы являть очертания нелепые и непредсказуемые: именно таков обычный удел рисунков на минералах.

III.

Очарование таких изображений, даже если они создают убедительную иллюзию, недолговечно. Мысль быстро проникает в их загадку. Ибо оригинал, реплика которого якобы представлена на камне, не су-

ществует и не поддается определению. Ведь в действительности, как ни парадоксально, именно предполагаемая копия внушает идею объекта, который она должна более или менее точно воспроизводить. Копия заказывает памяти придумать специально для нее оригинал, и память спешит извлечь из накопленного ею обширного фонда взаимозаменяемых данных нечто, более всего подходящее к мнимому факсимиле, которое ей предъявлено. Обманутая, она восторгается обманчивой точностью произведения, но настоящий его автор – только она сама.

Чудо происходит лишь тогда, когда образ открывается сразу и недвусмысленно, ослепительно-яркий, даже властный, а главное, когда вероятность его почти ничтожна и, значит, разумно рассуждая, вторичное его появление исключено. Ибо количество игральные костей, как и количество их граней, неисчислимо. Тогда совпадение оказывается чудом; по правде говоря, это случай не просто исключительный – уникальный. В самом деле, ведь если разрезать неповторимый образец на тонкие шлифы, контуры рисунка будут меняться с такой быстротой, что мы получим невероятную копию лишь на одном из срезов, причем только на одной из его сторон. Непосредственно до того и сразу после (безразлично, в какой последовательности) картина либо еще неясна, либо уже разрушена. Совпадение возникает мгновенно и так же быстро рассеивается. Вот как складывается шкала ценностей, пропорциональная объективным достоинствам вещи. Чудесное и мимолетное совершенство зависит не только от четкости композиции, спрятанной в непрозрачности камня и открытой благодаря провиденциальному распилу. Нужно вдобавок, чтобы в камне соединились в сложное целое различные необъяснимые, бесконечно маловероятные элемен-

ты — я хочу сказать, что они не должны вытекать из особенностей формирования горной породы или присущей ей структуры. При таком сочетании условий зрителю может предстать целая картина — как, например, на знаменитом Пирровом агате, описанном Плинием, где был различим Аполлон с лирой в руках, окруженный музами, каждая из которых изображалась со свойственными ей атрибутами. Споры вокруг этого агата не утихали в течение нескольких веков. Ученый библиотекарь Ришелье Гаффарель еще продолжает комментировать эту проблему в сочинении, полном эрудиции и безумства.

Столь же непредвиденные и в высшей степени случайные обстоятельства стали причиной формирования других, не менее чудесных камней, которые не оставили следа в истории, зато обладают одним преимуществом: они известны не только по слухам. Полагаю, мне будет позволено уделить в этом ряду скромное место явлению священной девы древней Мексики, представшей в ту минуту, когда она прославляет божественное светило, воздев к нему руки, как того требует обряд.

Меня не удивляет, что яшма, где случай удачно сложил из неровностей породы женский силуэт и с точностью циркуля очертил диск — предмет ее поклонения, сразу была увидена мной под тем единственным углом, который обнаруживает присутствие жрицы, позволяя любоваться ее изяществом, а не в другом ракурсе, где столь же очевидна огромная птица с раскрытыми крыльями. Ведь на камнях с рисунками можно различить множество птиц всякого рода и каких угодно форм... Но, без сомнения, вторую жрицу майя не встретишь никогда.

Я бросаю последний взгляд на четырехугольник из кремнистой глины. Для минералога нет никаких при-

чин выбрать за основание одну его сторону вместо любой другой. Однако в двух положениях камень нем. Третье представляет некую аналогию, не банальную, но лишенную подлинной тайны. И лишь последняя позиция распахивает двери маленького музея фантастического в природе. Камень занимает свое место рядом со светоносной* и теми редкими образцами невероятного сходства, которые, как я недавно заметил, повторяют, не подражая.

* Суринамская светоноска – насекомое из отряда полужесткокрылых пестрой окраски, сливающейся с цветом коры деревьев, обитатель тропической Америки. По некоторым свидетельствам, в определенных обстоятельствах способна светиться.

IV.

Отражённые камни

Живой кристалл

Кажется, у меня перед глазами укороченная вершина светящейся органной трубы. Я ищу ее язычок. Приземистый, широкий столбик кварца закрылся, едва успев сформироваться. Его преждевременное завершение отличается от обычной пирамиды. Отсутствует центральное острие, где сходятся, достигнув предела и взаимно уничтожаясь, грани призмы. Этот кристалл с самого рождения оказался усечен косой плоскостью чуть ниже того уровня, где его стенки, пока еще параллельные, должны были перейти к наступлению друг на друга и взаимному сокращению, прежде чем исчезнуть в точке соединения, которая все их сводит на нет.

Необычный срез обрисовывает наклонный шестигранник; его переднее основание – самое широкое, затем фигура несколько раздвигается, после чего сужается еще больше, так что замыкающее ее сверху ребро короче всех остальных. Слегка скошенное, оно выдвинуто навстречу усечению. Незримый полированный откос – сильно наклоненное широкое тор-

жественное зеркало – занимает почти весь фасад кристалла. Сквозь него просматриваются вертикальные ребра иглы и шершавая поверхность, образующая дно. Кристалл покрыт горизонтальной штриховкой, деликатной и частой – точь-в-точь тонкие, ровные пластинки венецианских жалюзи: можно предположить, будто они наделены парадоксальной функцией – не пропускать тень в обитель сияния. Иногда пластинки все же расступаются, оставляя между собой более широкие промежутки. Но не тень, как я было подумал, проникает сквозь них, а свет – резкий и еще более яркий, чем тот, что внутри: он усиливает и зажигает его.

Вверх, к самой оконечности кристалла, возносится бесцветная прозрачность; под нею корка фирнового* льда, от которого вскоре ничего не остается, лишь отдельные хлопья, быстро тающие в новом сиянии.

Прозрачность эта несовершенна. Она не достигает абсолютного небытия, к которому стремится ее природа. Там и сям ее замутняют пятна, темные или серебристые, смотря по тому, преграждают ли они или отражают свет. Вот чудо: эти шторы столь же изменчивы, как и пространство, где их повесили. Под неким непредсказуемым углом они становятся прозрачными: взгляд не встречает ничего похожего на бельмо или на зеркальную амальгаму. Стирается сам их контур, так что невозможно очертить место, где они поблескивали, прежде чем внезапно исчезнуть. Однако в контражуре они проявляются в виде рваных

* Фирн – уплотненные слои снега крупнозернистой структуры, превратившегося в лед; образуются в полярных областях и высокогорных районах, где выпадающий снег не успевает растаять (толщина фирна может превышать 100 м).

экранов, ослепительно сверкающих черными ключьями. Кажется, это чужеродные тела – металлические стружки, которые взлетают и, играя искристыми бликами, медленно тонут, увлекаемые незримым потоком.

Иногда встречный луч с силой бьет по призрачным лохмотьям. Тогда блеск их почти невыносим: они словно брызги ртути, раздавленные между двух стекол, но по-прежнему непроницаемые, теперь из-за того, что ослепляют.

Я только слегка изменил направление кристалла. Пятна зажглись и погасли. Являясь внезапно, они так же мгновенно скрываются. В зависимости от того, как падает ударяющий в них луч, который они пропускают, поглощают или рассеивают, они то есть, то отсутствуют, либо тусклы, либо горят. Луч обнаруживает их и тут же стирает. Он сообщает им вторичную, мерцающую прозрачность, которая становится источником их магии.

Загадка этой западни для света все же не решена. Исследование более внимательное показывает, что причина чуда – не какая-то благоприятная геометрия, а странная сеть с невидимыми петлями. По одной из граней кварца будто скользит волосок – тонкая, чуть ли не воображаемая линия. За ней, продолжая ее в толще кристалла, выгибается нематериальный свод из трепещущих точек, волнуясь, как знамя, и соединяясь на противоположной грани со вторым идеальным фалом*: секрет раскрыт, и видению конец.

С иллюзорной оснастки свешиваются перевязи из бесплотного тюля, который удерживает снопы и искры. Точно так же, когда проясняется, паутина часа-

* Фал – снасть, служащая для подъема и спуска парусов, флагов и сигнальных знаков.

ми держит в плену капли быстрого ливня. Здесь озеро почти вечны, и алмазы без конца рождаются вновь.

Итак, бывают иглы с загрязнениями, помутнениями, парами, таинственными расщеплениями, и оттого в тиши минерала звенят литавры света.

Верно: подобным кристаллам недоступна абсолютная ясность – условие холодного совершенства кварца. Им незнакомо ни высокое бесстрашие, ни почти невысказанное сочетание достоинств, из которых складывается незамутненная прозрачность. Призвание души, пустота, отвергнутое усилие и в итоге – примирение с гибелью.

Вот почему эта поврежденная прозрачность особенно трогает человека – существо само по себе неустойчивое и нечистое. Он следит за началом какого-то головокружительного взлета в этом взбаламученном геле. Ему грезятся поднятые знамена, изрезанные морозными и огненными парчовыми узорами. Он видит дрожание радужных печатей, расцветивающих перистилии и балконы пышного эмпирея. Языки пламени вырастают в твердую воду, занозы вонзаются в нее накрепко. Здесь трепещет занавес полярного сияния, распускаются венчики ледяных цветков. Погребенные и застывшие внутри большой призмы, в которой они заключены, иглы все же вздымают собственные острия, тщеславясь, множат бесчисленные отблески.

Этот неизменный шум – лишь порождение миражей. Игривое веселье привносит в абстрактный минерал, дважды мертвый, суету жизни, ту поверхностную мимику, в которой сосредотачивается и догорающая жизнь человека. Даже самый рассеянный не может видеть это без волнения.

Черный кристалл

Необычно плотный, этот кристалл напоминает низкорослые, уныло съезжившиеся кактусы, которые, подражая камням, выживают в местах, где ничего не растет. Он намного крупнее и не такой серый и пыльный, как они. Напротив, он сияет глянцем черного фаянса. Редкое явление: он покоится на своем корневище, сохраняя идеальное равновесие. Будь у кристалла другое основание, он бы перевернулся. Полностью закрывая свой постамент, он даже со всех сторон выступает за его пределы, точно старается скрыть его происхождение, спрятать его рисунок, как печать плебейства или позорное клеймо. Однако стоит перевернуть камень, и мы обнаруживаем, что эти постыдные корни во всех отношениях привлекательны. Здесь разворачиваются зубчатые кружева, concentрическими звездами расходится бахрома. Она темнеет по мере удаления от неясно очерченного ядра. Эти шлюзы или перегонные аппараты фильтруют, дистиллируют кварц – серый, нечистый, шершавый. Мерцая, он будто хочет напомнить об утраченной, а быть может, отвергнутой прозрачности. Ибо чернота – это то, что терпеливо всасывают, повинувшись слепому пристрастию, витражные розы. Из неопределенных акварельных разводов, путем последовательной конденсации, они добывают интенсивный, редкий цвет, квинтэссенцию темного, формулу которого науке пока не удалось найти. Они сгущают таинственный битум и выталкивают его на границу кристалла, который оденется в панцирь, извлеченный из его собственного сублимированного вещества. На стенках ничего не остается от фестонов, гризайлей, выстилавших минерал изнутри. Ценой неторопливого упорства достигается гладкая равномерность чисто-

го пространства, вынесшего наконец из всех перипетий чернильный цвет.

На этом рафинированном цоколе слегка выдаются три толстых и плоских иглы – вырастая одна из другой, они темны непосредственной темнотой, без степени или оттенка, без просвета и изъяна. Надрезанная до блеска поверхность окаменелой ночи.

Сбоку приплюснутый пик взметнул в пустоту короткую вершину. Нависая почти горизонтально, он представляет нечто парадоксальное – лежащую пирамиду. С противоположной стороны – башня, увенчанная террасой, на которой нет ни зубцов, ни бортика. По глянцевой поверхности скользят мимолетные отблески. Посередине – рельефное возвышение из нескольких ярусов тонких плоскостей: хрупкие равнобедренные трапеции отчасти наслаиваются друг на друга наподобие чешуек. Они почти не образуют выступов. Стоя на узком основании, они как будто возникают одна из другой. Каждая последующая фигура, опираясь на площадку, возносит вверх стройный удлиненный силуэт, пока ее не перекрывает новый потолок. Остроугольные многогранники обрисовывают лесенку с едва выдающимися на фоне ровной стены ступенями. Эти площадки не притягивают и не останавливают взгляда – лишь говорят о том, что неизбежность допускает трепет. Они привносят живость в каменное оцепенение. Поперечные призмы с широкими и крутыми скатами, покрытые безупречным лаком, плотно соединяют три отрога, которые отважился выбросить из своей опоры враждебный всякой центробежности монолит. Он неохотно поддерживает их, силится снова втянуть внутрь. Обычно кристалл в таком случае великолепно ярок в своем раздражении:

В самом деле, обычный кристалл – это застывший свет, громко о себе заявляющий. Он демонстрирует

счастливого сочетание непроницаемого, невидимого и ослепительного. Даже в молочных, мраморно-бледных кристаллах брезжит смутное обещание полной победы света или видится зачарованная медузой-горгоной заря, которую в одно мгновение расколдует и выпустит на волю более сильный волшебник. Напротив, тусклые мглистые морионы, густо-лиловые, как йод или черная смородина, по крайней мере прозрачны. Искры пробегают в их пурпуровом желе в бессмертный миг гибели алого сумрака. Рутил рассеивает в дымчатом кварце феерию тонких русых волос. Сияя, они плавают в жестком пространстве, окрашенном светлее или темнее, опутывают его ленивыми золотыми прядями.

По природе кристаллы неотделимы от света, они питаются светом, являют и прославляют свет. А этот, мятежный, отрешивается от света сразу двумя способами: одновременно низвергает себя в немилость темноты и удаляется в опалу непроницаемости. Выражая эти свойства с предельной силой, он превращается в своего рода символ суровости, даже непреклонности – черт, которые развивают в себе натуры резкие, не знающие меры, неистовые: те, кого влекут кощунство, бездна, ночь.

Это подлинно ночной камень, прибежище темной первозданной силы – опаснее, чем силы дня, и более истинной. Есть мрачное наслаждение, смешанное со страхом, переходящим в почтительность, в мысли, будто отражения в этом колодце предшествовали первому рассвету и их домашний блеск будет все еще звонок, когда солнце совсем погаснет.

Кто сказал: «Черное не так уж черно»? Чернота этого кристалла чернее, чем мог замыслить какой-нибудь падший ангел. На шелке сажу лежат порой пятна росы. Челнок рассекает муар холодно сверкающим бичом. В стеклянных ладонях обсидиана отражают-

ся тени, контуры. По гибкой шее вынырнувшего баклана каждый раз струится темная вода. Металлическими блестками вспыхивает антрацит. Кристаллы основного железа при легком сотрясении мерцают.

Здесь, однако, свету ни за что не проникнуть в гагатовую цитадель, ему даже не дано играть на ее откосах. Он не только лишен малейшего шанса рассеять или осветлить плотную тьму, но не властен и раствориться в ней, дабы смягчить ее потихоньку ценой собственной гибели. Свет отскакивает от брони, которая остается неприступной, как будто строптивое вещество, замкнувшись в мрачной подозрительности, не верит разъяснениям и – тем более – не желает открыться.

Архитектура мрака всегда невозмутима. Конечно, в чернильной окраске нет ничего необычного. Но эта – невиданная – ночь точна во всех измерениях, выстроена, сформирована параллельными склонами, подобными гранями, безошибочными медиатрисами, неизбежными углами. Строгая геометрия заявляет о том, что перед нами не пропасть, ожидающая заполнения, и отнюдь не провал в памяти, который должно исправить, но порядок со своими законами, провозглашающий достоинство порядка.

В Жедре*, в месте, так метко прозванном: «Кумелийский беспорядок», прохожий с удивлением замечает голые стены, совсем будто новые гребни тысячелетних громад – судя по их воинственному виду, они не признают своего смещения и краха, ознаменованного внезапным обвалом, разметавшим по глубокому ущелью осколки покатога фасада горы. Поражение запечатлели их неправильные формы – наследие случайных разломов: разбросанные глыбы,

* Район в Высоких Пиренеях (отсюда минерал «жедрит», именуемый так по месту находки).

обнажившие пустоту породы до самых недр. Мельчайшие иглы кристалла, очевидно, богаты ресурсами, которых лишены гигантские утесы.

Кристалл выражает простой, упрямый закон, впервые соединивший экономию и силу. Подобный союз неуязвим ни для какого обвала. Природная призма – вечный памятник древней строгости. Она вписана в поверхность и числа призмы, таится в ее тени, в ее гнезде – словом, она неизменна: судьбу силой не одолеть. Она прежде безмолвна, потом божественна. Прекрасна, но черна, как невеста из Песни песней*. Неразрушима и неразрешима. Полна скорби и, не отказывая, не уступает.

*

В этих строках – лишь пустые химеры и бедные аналогии. Я описывал кристалл цвета сажи, жалкий камушек – лабиринт граней, хаотичное нагромождение плоскостей. Со смирением, но без веры, я обратился к символике цветов, к обертонам, которые обычно вызывают образы прозрачности и твердости. Я всем сердцем согласился со старыми распространёнными сопоставлениями. Во мне чуть было не проснулось желание обогатить их – точно так же иной раз в пылу самомнения я желал, как высшей и единственной награды, прибавить – хоть одну – к сумме притчей, анонимных и долговечных.

Анонимность и долговечность камней меры не имеют. И потому, когда так рано пришло время ра-

* Дщери Иерусалимские!

Черна я, но красива,
Как шатры Кидарские,
Как завесы Соломоновы.
(Песнь песней I, 5).

забрать свои бумаги, я – дерево в час листопада – прошу, чтобы камни снабдили меня столь необходимыми ориентирами potvrђе.

Последняя и неискоренимая ностальгия заставляет меня благоговеть лишь перед теми камнями, что явно упорядоченны, хотя они еще безличнее, чем вселенная или жизнь. Они убеждают в том, что только синтаксис оставляет шансы длительности. В сомнительных знаках, которые я в них высматриваю и стараюсь удержать, мне открывается нечто более основательное, чем я, – эфемерное отражение их постоянства. Да будут эти нетронутые временем руны проводниками по неложному пути для меня, только что родившегося и уже уходящего.

Лестницы кальцита

*Ж. Мантьену**

Крупные ромбоэдры кальцита просвечивают, как кварц, и наклонились сильнее, чем Пизанская башня. Покосившиеся кубики производят странное впечатление неустойчивости. В действительности, поставленные на любую из граней, они легко удерживают равновесие. И все же предвестие неизбежного, но пока еще отсроченного их падения не перестает тревожить разум.

Воплощенную невозмутимость колеблет ложная угроза. Расшатаны сразу все грани кристалла. Спотыкаясь, он припадает на каждое из ребер. С какой сто-

* Жан Мантьен – французский минералог (его имя носит открытый в 1984 г. минерал мантьеннеит).

роны ни посмотри, он кособок и хром. Адуляр с его неровной поверхностью выглядит в конечном счете более гармоничным: острые венцы набегающих друг на друга шипов, по крайней мере, уравновешены взаимным соответствием.

Порой кристалл уклончивого кальцита растет уступами, словно карабкается по лестнице, хотя лестница – не что иное, как сам кристалл. Иногда он расширяется, как будто собирается стать четырехугольной башней, в притязаниях которой заключен двойной риск: она, очевидно, массивна, однако стекловатость ее природы свидетельствует о хрупкости. Скорее, это не башня, а пьедестал – или эшафот, словом, помост, на который надо взбираться.

Здесь, в толще фундамента, высечены гигантские ступени: шаг, второй – и ширина фасада полностью преодолена. Ступени оборвались бы в пустоту, если бы не были ограждены от нее тонкой стенкой. Следующий пласт пересекает вторая лестница. Она почти доходит до вершины кристалла. Можно себе представить и третью, и другие вслед за ней. В бледном камне рисуется головокружительный образ бесконечной Вселенной – власть бездны, сила повторяемости.

Вторая лестница параллельна первой, но сильно сдвинута по отношению к ней. Хотя ничто их не разделяет, перейти с первой на вторую невозможно, поскольку ее ступени располагаются гораздо выше, чем предыдущие. Оба марша соответствуют наклону лестничной клетки, в которую вписаны, и так же скошены. От этого бессмысленного удвоения грандиозных лестниц становится дурно. Первая из них нелепо прерывается, дойдя до половины высоты стены. Именно здесь начинается вторая, следующая по противоположной стороне и столь же несуразная: нет никакого способа на нее взобраться.

Сооружение в целом бросает вызов разуму. Последние ступени приводят на широкую платформу, над которой возвышается гребень крепостных стен. Они ограждают тюремный двор – голый, замкнутый, откуда есть лишь один выход: непосредственно на лестницу. Стены неравной высоты образуют в свою очередь огромные уступы. Тот, что в конце, самый длинный, разделен пополам ступенькой, соразмерной всем остальным, и потому терраса, венчающая постройку, представляет собой последнюю монументальную лестницу: она завершает здание, одновременно отождествляясь с ним. Приходится признать очевидное. Все сооружение – только лестница в чистом виде, тотальная, не имеющая ни этажей, ни назначения, подобно триумфальной арке, которая являет не что иное, как абсолютные врата, открытые в открытое пространство.

В такой архитектуре абсурдно все вплоть до мельчайших деталей, извращенных, по-видимому, каким-то фатальным лукавством. Углы убеждают в том, что они должны быть – или же были – прямыми. Все они чуть острее или чуть тупее по сравнению с угольником. От уникального материала ожидаешь прозрачности, но его замутили заранее разведенные чернила, словно оставил невозможный след спасшийся бегством сквозь минерал головоногий моллюск.

С наблюдательной вышки, как ни странно, обзор запрещен. Вид открыт лишь с одной стороны – там, где это совсем не нужно и куда ведут неприступные ступени, по которым не подняться никакому часовому. Столько несовершенств, такая иллюзорность заставляют предположить, что ромбоэдр неверно ориентирован: достаточно его перевернуть – и в нем все встанет на места и наконец исправится. Происходит прямо противоположное: ситуация только ухудшает-

ся. Теперь монументальные лестницы, прикрепленные к потолку, могут служить лишь гостям из потустороннего мира, которые, при обратной величине силы тяготения, передвигаются головой вниз.

Пришпорив еще на мгновение свою неограниченную власть, фантазия рисует какую-нибудь Вавилонскую башню, воздвигнутую на другой планете существами, не имеющими ничего общего с человеком. Наверное, ее построили, чтобы достать до небосвода, непохожего на наш, или с целью, непостижимой не только для умозрения, но даже и для воображения разумных существ. Подозрительно косая структура, воплощение шаткости – все в ней только неуравновешенность и вызов. Мир огромен: в нем есть призмы кварца, серые блестящие кубики галенита, зубчатые колеса марказита, увенчанные петушиным гребешком; есть в нем и побеги папоротника, на которых медленно распускаются тончайшие живые кружева, напоминающие ветви дендритов, что развертывают в камне свою пышную мертвую листву. Мир всюду разный, и всюду он обнаруживает порядок, грубый или изящный, явный или прикровенный. Экономность порядка выявляют вычисления. Разум и без них заранее предчувствовал, в силу естественного согласия, его неизбежное совершенство. Кривобокий кристалл нарушает приличия в этом мире властной и вездесущей геометрии. Он стимулирует мысль, чтобы полностью ее разочаровать. Похоже, он дает понять, что есть предел для человеческой способности строить аналогии, формулировать законы, ограничивать несовместимость. Конечно, существует бесчисленное множество непонятных вещей: за ними стоят случай, прихоть, безумие. Неразумно и отыскивать в них смысл. Это порождения сумятицы, а не правил. От разума требуется лишь одно: окончатель-

но признать ничтожество этих быстро лопающихся пузырей.

Фальшивая нота кальцита, напротив, тревожит – не оттого, что в ней слышится тонкая, беззлобная насмешка над устоями прочности, но как раз потому, что камень сохраняет изощренную структуру, сопрягающую симметрию и рост. Каверзный кристалл убеждает: рядом находится некий смежный и недоступный пониманию мир, который вторгается даже в ту область, где, как я полагал, интеллект и природа согласны между собою. Я узнавал здесь, как в зеркале, свой ритм и слог, свои изломы и извивы. В собственном устройении я открывал ту же основу – со смирением и с гордостью, неотступной тенью смирения. Но вот – существует эта безобразная конструкция, раздражающая и действенная. Вычисления (я это знаю) включают ее в некий более тонко организованный порядок. Тогда появится иное препятствие, потом иной порядок, еще более сложный и способный разрешить проблему. И так далее, до бесконечности, по образу и подобию возникающих одна за другой лестниц, созданных в моем воображении кальцитом.

*

Спустились сумерки. Я едва различаю нескладные стенки, экстравагантные ступени – стартовую площадку моей грезы. Фантаσμαгория рассеялась. В отличие от многих, мне нужен свет, чтобы удержать ее в себе. Нередко мне дарит грезу вспышка света. В рождающейся тьме кальцит становится самим собой. Он больше не кажется мне Пизанской или Вавилонской башней. Его заблудившиеся лестницы уже не родственны тем, что изображал Пиранези: это только

странноватый кливаж*, за который ответственные законы, управляющие образованием кристаллов. Восхитительный минерал, медленно поглощаемый тьмой, помогает мне – такому самодовольному – осознать меру своей ущербности. Точно так же, как он, я и крив, и шаток. Я прокладываю путь среди моих камней с повязкой на глазах и, как паралитик, опираюсь на две трости, но этих опор недостаточно.

Каменная соль

Нагромождения прозрачных кубиков соли образуют жесткие конструкции: доходные дома, стеклянные квартиры которых совсем было застыли, как вдруг начали рассыпаться от мягкого подземного толчка. Постройки, задуманные в целях экономии, распадаются. Однако природа кубиков позволяет составлять их во всех направлениях. Выстроенные рядами, собранные в кучку, плотно уложенные штабелем, они с неизбежностью спонтанно восстанавливают одну и ту же прямоугольную фигуру, вытянутую или квадратную, постоянно, без всяких неожиданностей, почти тавтологически множа собственную форму.

Охваченные торжественной паникой кубики рассеялись в беспорядке, будто соблюдая дистанцию между собой. Каждый из них прекратил свой рост, когда счел нужным, распространившись так далеко, как мог, не отрываясь при этом от корня. Каждый держится за других, но не прилегает к соседям всеми гра-

* Кливаж – расщепление горных пород (образование трещиноватости) по параллельным поверхностям, большей частью не совпадающим с напластованием.

нями или всей поверхностью какой-либо из граней. Одни отступили в глубину, другие выдвинулись вперед – их балконы рискуют вот-вот обрушиться. Они нависают со всех сторон, низвергая в пустоту каскады прямых углов. Сочетание параллельных выступов, пересекающихся плоскостей повторяет, иллюстрирует непреложность деления абстрактной пустоты на четыре поля. Три соединенных перпендикуляра, определяющие каждый прямоугольный трехгранник, задают положение любой точки в беспредельности, и точно так же любая точка в беспредельности, подобным образом оснащенная, становится центром тиранической структуры. Они настойчиво утверждают фатальность видимого пространства, в котором, в силу чрезмерной их строгости, судя по всему, исключается даже наклон.

Остается лишь решетка переплетения твердых тел. Согласно закону кристаллов, они легко проникают друг в друга, уничтожая, растворяя внутренние ребра в собственной светящейся материи. Они исчезают в ней, как исчезли бы, благодаря своей прозрачности, в недрах фантастического ледника.

Кубы, фланкируемые другими кубами, плодятся и ветвятся, обрастая быстро обрывающимися выступами выветривания. Единственное их предназначение – увековечить присутствие прямого угла путем непрерывной кооптации экеров* и молний.

Лестницы из соли: ее кристаллы устойчивее, чем иглы кварца. Раскрывая свои кусты, он обнажает клинки, напоминающие индийский кинжал на пружине. Их острые окончания не могут иметь продол-

* Экер (призменный экер) – простейший оптический геодезический инструмент для построения углов, кратных 45 или 90 градусам.

жения и не способны что бы то ни было поддерживать. Эти короткие обелиски составляют контраст фундаментам, массивные, чуть сдвинутые элементы которых без конца созывают крепких собратьев, и из необузданных кубиков воздвигаются странные зубчатые торосы.

Будь они даже выделены, как картуши генеалогического древа или рамки, обводящие в официальном тексте имя фараона, кубики соли привержены порядку и солидарности. Они все так же несут в мир свои особенные письма, вознаграждающие их правильность. Они не толкаются наобум, роняя аристократическое достоинство, подобно кристаллам флюорита, которые выступают на поверхность пустой породы как хаотические скопления пирамидальных вершин: три равновеликих грани – вот и вся видимая часть заключенного в оправу объема. Кубы соли остаются кубами – их форма отчетливо просматривается, ясно прочитывается, цельная и узнаваемая, как саркофаги барита, шестигранники турмалина, скаленоиды и рогатины кальцита.

Все та же ревнивая и простая фигура, модулируемая только соседними объемами, ничем не искажаемая и неsgiбаемая; та же замкнутая фигура, восьмикратно закрытая углом, всегда равноудаленным от центра, неизменным и беспристрастным, четким и нелицеприятным. Лишь по ту и другую сторону его вертикали начинаются коррумпированные углы, которые несут с собой разнообразие нюансов. Однако из скудного источника, обреченного, можно сказать, на пресную нейтральность, искусство комбинаторики извлекает бесчисленные профили, пропилены света, сверкающие усыпальницы, руины стен, разобранные шахматные доски, где световые квадраты не оттеняются квадратами тьмы, как будто все темные

клетки, оказавшись под запретом, собрались в свинцовом блеске и там – бархатистые и непроницаемо-плотные, чередуясь между собою, составили шашечные доски ночи.

Каким же тайным отречением оплачено подобное совершенство: простота света, застывшего в четырехугольных построениях, прозрачная материя, столь возвышенная, что внушает идею нематериальности? Со своей стороны, будучи песком и грязью, аллюви-ем, нанесенным неведомой мне рекой, я восхищаюсь превосходством совместившего в себе множество чудес хлористого соединения, выброшенного на берег инертного мира. Упрямый миф приписывает, однако, этим кристаллам происхождение жизни, первую лихорадку, первый зуд, легкое нетерпение – предвестие нового царства, схожее с морщинками, серым налетом окисления и подергиванием поверхности металла, когда он, дрожа, закипает в горне.

Призмы кварца не властен расплавить даже жар паяльной трубки. Чтобы разбить минерал, как правило, необходим хотя бы молоток. Чтобы уничтожить четкие кубики соли, достаточно влажности. Она притупляет их края, сглаживает грани. Для них губительны самые низкие показания гигрометра. Влажность разъедает ребра и углы, придает кубам округлую неопределенность, уподобляет их гальке, обкатанной речным потоком, обтекаемой и бесхребетной. Струйка воды уносит растворимые бастионы. Однако то был вовсе не обман и не мираж, а слишком дерзко выдвинутый форпост, который в конце концов рухнул от одного дуновения. Таков удел всего, что чрезмерно и хрупко. За то, что они предугадали жизнь, питали ее, несли о ней благую весть, эти многогранники, самые строгие из кристаллов, заплатили правом первородства – бесстрастной долговечностью камней.

Соль – что она теперь? Вкус слез, жгучая острота жизни на губах; в памяти существ, недавно явившихся и бранных, – догадка о том, что когда-то давно в море она стала источником их проклятия и дорого обходящейся славы.

Рыхлее талька и самых сыпучих тел, что рассеиваются, как мука, или воплощаются в пыльце, мягче отзывчивого на прикосновение графита, более хрупкая, чем слюда, гипс и любая порода, что слоится листками папиросной бумаги, соль – нежнее нежного: невольница капли воды, вкус гумора*, дрожжи океана, раздражение, требующее утolenия, и восторженная жажда. Соль – перебежница из безмятежного стана минералов, сок и жар, нечто безлично-заразительное, подстрекательница бунтов. В грубой коре планеты, за фасадом светящихся плит, возможно, далекие еще зачатки того, что позже назовут эмоцией: поверхностно-непостоянного способа – не жить, но испытывать уколы бытия.

Кем, чем привито мне это сумасбродство – завидовать камням? Я в ловушке, под гипнозом и не могу заняться ничем другим, будто загнан в тупик, где наткнулся на последнюю стену.

Неофитка жизни, соль-отступница оставляет строгость по ту сторону памяти. И вот этот обломок крушения, брошенный на сомнительный берег, попадает в мир круга и цикла, износа и трудной смерти, пола и раздора. Ее приданое – та же живительная пряность, благодаря которой в материнских водах пучины рас-

* От *лат.* «humor» (влага, жидкость) – жидкость в организме человека; в истории медицины гуморальная теория (представители которой – Гален, Ибн Сина, Парацельс и др.) объясняла болезни расстройством «соков» организма (крови, слизи, желтой и черной желчи).

пускаются розы диатомей – правильное, чем на порталах соборов, игольчатые сферы радиолярий – точнее, чем грезы Платона: их нерушимо симметричные формы удерживают в преходящем клейком веществе пленный фермент, уже готовый пуститься в бегство.

Вся история жизни – это взмах ресниц, дыхание оформленного вещества – то расширение, то сокращение; слабое, подточенное усталостью усилие, цель которого – избавиться от первородной геометрии, но вместе с тем ожидание того, что в ней будет вновь обретен покой, последняя и глубочайшая неподвижность.

Какая империя берет начало там, где прямой угол, воплощение Недвижности – уже не правило, а чудо? Здесь все без исключения гласит о язвах и спазмах изменчивого царства, о боли, слезах в слезнике*, наполненных растворенной солью: забыв о прежнем великолепии кристаллов, она олицетворяет опустошительный закон, который предписывает отныне всякому существу быть недолгим и неполным, как и мы – благодаря генам и хромосомам, возможно, вечные, но лишенные покоя.

Железный блеск

Самородное железо – редкость на земле. Оно почти всегда звездного происхождения, и встречается здесь, как правило, железо, упавшее из космического пространства. Планета знает его только в виде оксидов, среди которых есть кристаллы: например, октаэдры магнетита или железный блеск, в порошке – крова-

* Железа у внутреннего угла глаза оленя.

во-красный (он близкий родственник гематита), с сильным металлическим блеском. Его кристаллы бывают пластинчатыми, в форме разносторонних шестигранников, или пирамидальными. Из жильной породы вырастают насыщенные железом полиэдры, гладкая поверхность которых, черная и сверкающая, отражает свет, как зажигательное зеркало, окрашивая его густотой ночи. Крутые грани ведут к ровной площадке, где бежит едва ощутимый трепет муаровых переливов, радужной игры. Здесь начертана сложная сеть тонких линий, гильошировка* из идеальных треугольников с абсолютно равными сторонами и углами. Они увеличиваются в размерах и сдвинуты относительно друг друга, хотя расположены по строго параллельным осям. Иногда основание треугольника не замкнуто, и одна из его сторон продолжается, устремляясь почти в головокружительную даль. Доходя до границы шестигранника, она оканчивается лишь вместе с ним. Чаще ее останавливает основание, гомотетическое первому, но более широкое. Отдаленное и неполное, оно обрывается в перспективе, точно соответствующей обрыву предыдущего, открывая анфиладу.

Эти просветы, нарушающие сетку фигур, придают им удивительную, победоносную живость. Параллельные прямые, вырезая острые углы, расходятся от центра или спешат к нему приблизиться. Они размечают пространство, деля его отчетливо пропорционально. Линии выходят за пределы платформы, венчающей полиэдр: еще несколько изгнанниц продолжают бороздить боковые грани. Здесь рождается

* Гильоширование – гравирование сложного орнамента из пересекающихся линий, выполняемое в соответствии с определенной программой на специальных станках.

или умирает некий ритм, движение треугольников в металле напоминает складки, что разбегаются по водной глади. Здесь они образуют не круги, а многогранники, отнюдь не гибкие и покладистые, а колючие и сердитые.

Центральный мотив варьируется. Бывает, что два равных треугольника с противоположащими основаниями проникают друг в друга вершинами. В этом случае они обрисовывают контур недавней игрушки, называемой диаболо, или силуэт роковых песочных часов былых времен. И снова рисунок отражается от границ поля расходящимися волнами, повторяясь и увеличиваясь.

Посреди вершинной грани, подобные гербу на неоспоримой печати, вибрируют, надвигаясь одна на другую, ирреальные, но ровные пилы, ряды законченных и одновременно открытых треугольников. Эта непогрешимая сеть, кажется, свидетельствует о том, что тайные пленницы ее петель – грозные молнии. В действительности, в плену здесь нечто куда более значительное, чем молния: правило, план-основа.

Иногда кристалл гематита завершается ступенчатой пирамидой, почти распластанной, похожей скорее на гирю, чем на памятник Джосера в Саккаре*. Неважно. Везде – то же решающее превосходство недр, которое заново обрели (или думали, будто изобрели) Евклид и Пифагор. Везде та же абстрактная строгость, позволяющая человеку стать вровень с богами, придуманными им, дабы она имела поручителей.

Так, убеждая себя в том, что ущербность лишает его права приписывать себе источник и залог непогре-

* Шестиярусная ступенчатая пирамида, построенная Имхотепом для фараона Джосера, основателя III династии (между 2800 и 2600 гг. до н. э.).

шимого, он ищет внешний ориентир и отказывается открыть его в природе, сам ей принадлежа. Природу он знает лишь по собственной глупости: в его восприятии она чувствительна, неуверенна, нерешительна и противоречива, подвластна случайностям, ошибкам, вынуждена выбирать. В тылу, однако, остаются незыблемые фестоны пирамидального железа.

На треугольном сечении редких пиритов (на сей раз солнечном, а не ночном) появляется тот же мотив: мелкие треугольники, рассыпанные в определенном порядке внутри более крупных, скупое рассеянных по главному треугольнику. В любом случае абсолютные углы вычерчены так, что приходится сомневаться, достижимо ли когда-нибудь с помощью техники совершенство, равное стихийному. Это – природный эталон, которого не способен предоставить ни один циркуль или отражательный гониометр, никакие утонченные, самые хитрые угломерные приборы. Здесь – первоисточник, здесь – образец. Знай, человек: ты опоздал, ты зависим. И да будет тебе известно, что ты носитель универсального шифра, вписанного в тебя, как и во все вещи, во все живое, пусть более чем на три четверти стершегося.

Заключительный герб

Камень, размером, цветом и формой схожий с бразильским орехом. Что-то вроде тетраэдра. Единственная полированная поверхность представляет выгнутый треугольник, заключенный в очень тонкую шершавую оболочку. К ней примыкает прерывистый бордюр из нанесенных кончиком кисти голубых мазков. Непосредственно за ним идет, в свою очередь,

более широкое поле цвета окаменелой слоновой кости. Блеклый фон усеян мелкими ярко-красными букетиками. Местами расплылись не столь заметные темные пятна, похожие на клубы дыма или на подпалины, оставленные горячим утюгом на тонком белье. Затем свивается сердечком кирпичная лента, на которой в одном только месте проступают коричневато-серые переливы, отсвечивая мимолетным блеском; за ней следует ярко-синяя полоса, затем снова красно-коричневая, потом тонкие, более тусклые голубые полосы, все тоньше и бледнее; наконец в середине – лужа, полная тоски, где погасли, потонули все оттенки, непритязательно-безразличные, нечувствительные даже к свету. Природный герб – величиной меньше чем с кулак, простой, без почетных и прочих геральдических фигур; если я достаточно долго его созерцаю, это душа или образ мира.

Что такое душа или изображение мира? По правде говоря, что угодно. Кто-то, для кого вдруг меркнут краски вселенной, освобождается от своих желаний и знаний. И вот однажды вечером его будто избавили от уроков и шрамов жизни, от ее лохмотьев и излишеств. В нем поднимается большая усталость, обольщая новым соблазном, которому, как другие, должен уступить и я. Меня наполняет ощущение легкости; в то же время двигаться я неспособен или совсем этого не хочу. Я вознагражден за то, что расстаюсь с пустыми мыслями, обременительными чувствами. Разочарованно смотрю я на то, что недавно настойчиво пытался заполучить. Быть может, я осужден, но и приговор приносит облегчение: в нем – прощение.

Если кто-то тщательно всматривается в предмет, в любую основу, он вскоре получает искомый ответ. В тишине он отрекается от всего суетного. Он один; вероятно, брошен, однако он и сам бросает позиции,

меж тем как вокруг медленно сгущается сумрак. Он не знает, то ли его отрешенность возрастает от многой мудрости, то ли, утратив воодушевление, он предается безразличию. Камень (если это камень) воплощает тогда для него (для меня) итог внутренних побед и поражений. Оставшийся от них неосязаемый осадок уже не имеет с ними ничего общего и даже не напоминает о них – за эту крайнюю сдержанность я ему благодарен. Камень, с гербом или без него, прозрачный и твердый кристалл становятся на несколько мгновений образом или средоточием мира. Глядясь в это зеркало, сокрушенное сердце видит себя в своей отъединенности и без прикрас. Присущей им бедностью камни обогащают мою новую бедность, в которой я еще не утвердился и оттого постоянно впадаю в банальное убожество, расточая или крохоборствуя – это уже не имеет для меня значения.

Погружение в их архитектуру или прозрачность не дает мне явственных откровений. В этих зеркалах я стараюсь рассмотреть свое – далекой давности – отражение. Я пытаюсь приблизиться к истокам науки о печатях, которой подначальны и мы, поздние и хрупкие глиняные сосуды. Зачарованные этими смутными образцами, кратковременные существа угадывают в них свою судьбу.

Раненые камни

Изъяны и вкрапления спасают драгоценный камень от анонимности чистоты, делают его единственным и несравненным. Два, несколько, бесконечное множество безукоризненных алмазов, одной воды, равного веса и одинаковой огранки, неотличимы. Различаются они лишь благодаря возможным несовершенствам, которые их портят. Однако, если достигнут некоторый рубеж – быть может, рубеж очевидности – и вместо робко-неприметного дефекта налицо повреждение, открыто заявляющее о себе, затронутый им минерал переходит в иную юрисдикцию, относящуюся скорее к искусству, чем к коммерции. Теперь уже уникальное получает приоритет над одинаковым, незаменимое – над тем, что легко обменять. Ведь камни и драгоценные камни – это не одно и то же.

Далеко не любое насилие наносит урон, который может считаться примечательным. Для этого необходимо чрезвычайное потрясение, явное постороннее вторжение, наделяющее образец признаками поля брани, где упрямые антагонисты пришли к соглаше-

нию или застыли в кульминационный момент напрасной ярости.

*

В кристалле кварца плавают млечные туманы; он заполонен растрепанными губками непокорных оксидов; его покрывают зеленоватые мхи хлорита; в нем развеваются пряди рутила; копыта турмалина пронзают его насквозь; как снопы, вспыхивают здесь темные букеты марганца; невидимые заграждения неожиданно разворачивают знамена ртути: зеркала, погруженные в самую прозрачность, оборачиваются экранами, вдруг озаряемыми фейерверком света; между параллельными стенками – вежами промежуточного роста – струится столь же бесцветная жидкость, недоступная и близкая. В таких сюрпризах нет ничего отталкивающего, ничего, что снижало бы ценность камня: это свидетельства славы, оставленные первородными силами, натиска которых не мог отразить даже неприступный кристалл.

Эти жестокие удары высокого происхождения никто не спугает с какой-то случайной трещиной или разломом, со шрамом, вызванным течением обстоятельств, или с неуместной эрозией. Здесь было упорное противоборство, происходили тайные химические превращения. Совсем как в поэзии, где образ набирает силу оттого, что мы сталкиваемся с данностью изображений или символов, сближение которых превосходит понимание и вместе с тем шокирует. В первый момент оно кажется неприемлемым, но затем все разрешается сочувствием, а убедительность обращается неотвязностью. Так и здесь, удовольствие порождено благодатью умиротворяемого спора.

В синей ночи агата зажигается скопление глубоких полупрозрачных альвеол – колодцев, соединенных в плотном шахматном порядке. Понемногу петли сети редуют, становятся призрачными и растворяются в ночи. Но пока она их не поглотила, то были ясно различимые необитаемые гнезда диких перепончаток-рылых, сотовые ячейки, собранные в космическую завесу, искрящуюся и пустую, плавающую без роя и без швартовых в пространстве, как математическая модель. Что-то невещественное, рассудочное, отторгнутое от материи. В то же время сбоку – страшная прореха, клок, вырванный с бешеной силой, не соответствующей легкости этого тюля: скверная рана, нанесенная захлопнувшимся волчьим капканом. Острые челюсти света сомкнулись над перемолотыми остатками, обломками кузницы, сожженной в свой черед после того, как в ней, шипя, прокалилось добела столько железа. Так божественная молния самодержавно поражает нежность и красоту.

На долю турмалина, который часто бывает драгоценным камнем (и тогда ювелир старается не обделить его своим вниманием), порой выпадают столь же тяжкие и счастливые превратности. На широкой пластине, срезанной перпендикулярно вертикальной оси, выступает из темной зелени выведенный будто по линейке равносторонний треугольник. Он поистине исполнен величия – я имею в виду, что его никак невозможно принять за творение смертного. Стороны его попарно соединяют три из шести вершин природного шестиугольника. Он с магической точностью очерчен оранжеватыми полосами без единой помарки. В моих руках он перевернут вершиной кни-

зу. Ближе к центру его повторяет подобный треугольник, такой же строгий и безупречный, на сей раз нежнейшей вишневой окраски. В двух верхних углах, точно вдоль биссектрис, – обширные полости, не доходящие до центра фигуры; третья ось сохранила полноту и, наоборот, усилена, уплотнена почти непроницаемым веществом угольного цвета, более интенсивного, чем красный фон треугольника. Сердцевина этого фантастического геометрического узора, место встречи пустот и наполненности, также пострадала, поврежденная неизвестной кислотой, придавшей темный оттенок веществу, прежде чем разложить, разрушить его.

Здесь, опять-таки, не просто эрозия или коррозия. Безукоризненное совершенство троичного эпюра не подменено никакой приблизительностью. Но теперь в его контурах прочитывается лицо, маска, сложенная зияющими провалами воображаемых глаз и носовым хребтом, как бы подчеркнутым одним мазком кисти. Потустороннее явление, опередившее лик человеческий и его предвосхитившее, проступает сквозь безразличную структуру минерала. Никогда в неповрежденном профиле не могла бы отобразиться подобная фантазмагория, сбивающая с толку и в то же время прекрасная.

Я раздумываю над этим новым бунтом против внутреннего порядка и неизбежных требований аскетизма, которые намагничивают даже инертную материю. Для того чтобы погубить прозрачность или помешать ей достичь конечной цели – стать абсолютно невидимой, всякий раз пробуждается древняя грубость. Она расталкивает негибкие прямые, наводит коросту на зеркально гладкие стенки, своим фырканием подрывает суровую полигональную стратегию. Энергия, враждебная свету и спокойствию,

повсюду распространяет свои завихрения, оставляет трещины и выбоины в недрах кристалла, несет с собой заряды взрывчатки и плавающий жар. Она стремится разрушить деятельность мирных сил, которые освещают, дистиллируют или кристаллизуют, выстраивают вещество в виде правильных звезд. Она как может саботирует требующие терпения операции, конечным результатом которых оказываются прозрачность и равновесие чистых структур, основанных на отношениях углов и чисел. Минералы, испытывавшие варварское обращение человека или жестокость судьбы, потерявшие угол, обломанный из-за удара, онемевшие от трения, всего лишь испорчены. Но тектоническая борьба приводит к последствиям иного масштаба, нежели случайная травма или морщины, которые ничего не сулят в будущем.

Ранения камней волнуют, когда они говорят о столкновениях сил равного достоинства и могущества: вулканического гнева – и терпения, хитрости псевдоморфоз. Всему, что существует, – от бесчувственного камня до меланхолического воображения – хотя бы однажды приходилось или придется держать перед ними ответ. Есть исключения. Однако если кто-то был избавлен от испытаний, мы задаемся вопросом, следует ли ему благодарить за это чересчур милостивую судьбу. Наверное, благополучного художника или поэта просто не бывает. И все же, с точки зрения неотвратимого оседания мира, избыток счастья – тоже рана, в итоге, возможно, самая опасная, труднее всего поддающаяся исцелению.

Отступник

С. 157. «...Положим в его основание саму материю».

Считаю небесполезным процитировать мое самое раннее описание этих пограничных между мыслью и грезой состояний, основой для которых послужили скорее минералы, чем, к примеру, христианские образы или тантрические символы. Это первое признание помещено в книге «Камни» («Pierres»; Gallimard, 1966. Р. 107–109):

«Внимательно разглядывая камни, я иногда стараюсь, не без наивности, разгадать их секреты. Я погружаюсь в смутные представления о том, каким образом сложилось столько загадочных чудес, возникших в результате законов, как видно, часто ими нарушаемых, словно они порождены суматохой, вернее, праздником, которые ныне их способ существования подвергает осуждению. Я пытаюсь настигнуть мыслью горячий миг их генезиса. Тогда на меня находит своего рода особенное возбуждение. Я чувствую, что становлюсь почти соприродным камням. В то же время они сближаются с моей собственной природой благодаря неожиданным качествам, которые мне случается им приписывать в моих умозрениях, поперемен-

но точных и свободных, где сплетаются нить грезы и цепочка знания. Здесь без конца воздвигаются и рушатся хрупкие, быть может, необходимые здания. Здесь метафора подкрепляет (или разлагает) силлогизм, видение дает пищу строгости (или сбивает ее с пути). Между неподвижностью камня и кипением ума возникает своеобразный ток, и в какое-то мгновение – правда, незабываемое – я черпаю в нем мудрость и поддержку. Еще немного, и я усмотрел бы в этом возможное семя неизвестного и парадоксального направления мистики. Подобно прочим, оно как будто приводит душу к *получасовой тишине*, к растворению в некой нечеловеческой огромности. Но в этой бездне, видимо, нет ничего божественного, более того, она всецело материальна и только материальна: активное, клокочущее вещество лавы и шихты, подземных сотрясений, оргазмов и великих тектонических ордалий* – и недвижимое вещество самого длительного покоя.

Тогда медитация беспрепятственно переходит в опьянение, в экстаз. Не знаю, может ли подобная основа дать импульс к озарению, которое, как говорят, освобождает от превратностей судьбы и внутренних перевоплощений. Со своей стороны, я склонен полагать, что основа не имеет значения. Мне кажется, я знаю из более надежного источника, что если бы случайно я был одарен этим преимуществом (или введен в заблуждение этой иллюзией) и однажды обрел бы цельность и достиг отрешенности, то в следующую секунду темные ночи и замки души вернули бы меня – точно так же, как и других освобожденных (других очарованных), – в обычное состояние, на свое место, в свое брренное тело, не являющееся ни долговечным, ни каменным. Все же у меня осталось бы воспоминание, некая заноза, едва заметный, но не проходящий

* Ордалия – «суд Божий», испытание невинности огнем или водой.

след. Ибо совсем не пустяк – подобное затишье посреди грохота, посреди безостановочной, не разделенной запятыми речи, что поглощает наши дни».

Возможные сады

Этот текст, как и *«Поддельные знаки»*, представляет собой попытку, исходя из самого широкого понятия (здесь: сад, алфавит, медаль), вывести разнообразные формы, которые могут принимать соответствующие объекты, не только реально существующие, но и все мыслимые объекты, подразумеваемые данным понятием.

Сикоморы

С. 169. *«...Хотя такое бывает».*

Я имею в виду, в частности, фикусы, которые в очевидном самолюбовании срastaются если не ветвями, то по крайней мере воздушными корнями: эти жесткие, выпрямленные, покрытые корой и листвой корни не отличить от настоящих ветвей. В этом отношении особенно впечатляют фикусы сквера Лапа в Рио-де-Жанейро. В эссе *«Деревья Лапа»* я пытался их описать и выразить отвращение, внушаемое подобными противоестественными союзами (*«Обман поэзии»*: *«Les impostures de la poésie»*, 1945. Р. 15–21). Омерзение и ужас вызывает этот безудержный блуд распутных растений, этот возврат хаоса.

С. 169. *«Сам Данте...»*: ни Данте, ни Сад. Кажется, только у Марианны Андро родился замысел срastить плоть двух ладоней, правда, имеются в виду обе руки одного истязуемого (*Marianne Andreau. Lumière d'éprouvante. Paris, 1955*).

С. 174. «...И завлечь его в роковую сеть...».

Идея поимки звезд – очень древняя. Феокрит посвятил одну из «Идиллий» фессалийским волшебницам, которые заманивали луну в колодец и удерживали ее там на привязи все время, пока они колдовали. Хашим ибн Хаким аль-Муканна, Закрытый Покрывалом, хорасанский пророк VIII века, в течение двух месяцев каждый вечер вызывал из колодца светящийся шар, *подобный луне*, который поднимался и, достигнув определенной высоты, возвращался в исходную позицию («Таджариб-ас-Салаф», перевод на персидский яз. аль-Фахури, с. 121). Хашима считают лжецом: ортодоксальная традиция недвусмысленно дает понять, что так называемое чудо сводится к ловкому фокусу.

Поддельные знаки

Этот текст, как и некоторые другие из написанных мной и в еще большей степени, чем предыдущие, имеет целью напомнить, что между творениями природы и человека, который представляет собой часть природы, нет коренной разницы и, во всяком случае, больше сходства, чем принято думать. Впрочем, то, что человек составляет часть вселенной, – банальность, чтобы не сказать: вещь самоочевидная. Более трудным оказывается принять крайние последствия этого, простые и настоятельные констатации, которые род человеческий в силу гордыни нередко предпочитает забывать или игнорировать.

С. 198. «...Изображены Фу-си и Нюй-ва».

Речь идет об отпечатке с одного из рельефов, открытых в провинции Шаньдун экспедицией Шаванна*. Он воспроизведен в «Китайской цивилизации» Марселя Гране (Marcel Granet, *«La civilisation chinoise»*, Paris, 1929, Planche I). Его датируют II веком н. э. Примерно шесть столетий спустя Сыма Чжэнь**, желая отодвинуть в глубь веков хронологию Китая, придумал предпослать Пяти Императорам трех первовластителей. Он разделил легендарную чету Фу-си и Нюй-ва и даже сделал последнюю мужчиной, последователем Фу-си, не заботясь о том, что «Нюй» означает «женщина»***. Он поступил бы разумнее, объединив их в одно существо – гермафродита. Это действительно была неразделимая пара – брат и сестра, рожденные одной матерью, изобретатели брака и, быть может, самодостаточной сексуальности.

Великий Юй, проходя под землей, встретился с Фу-си близ Ворот Дракона в массиве Хуайнь, изобилующем минералами и металлами, которые рассматривались как величайшее чудо. Гробница Нюй-ва, согласно преданию, находится недалеко от порога на реке Дунхэ, то есть в том же районе.

Циркуль и угольник символизируют благоприятное устроение природы и совокупность действенных

* Шаванн Эдуард (1865–1918) – французский китаевед.

** Сыма Чжэнь – исследователь и комментатор «Исторических записок» («Шицзи») Сыма Цяня – первого китайского историка (II–I вв. до н. э.). Сыма Чжэнь жил в эпоху Тан (VIII в.); он дополнил сочинение Сыма Цяня главой «Основные записи о трех властителях».

*** Последний упрек автора в адрес Сыма Чжэня необоснован, однако, согласно комментаторам, в ранних китайских источниках (I–II вв.), действительно, нет единства относительно пола Нюй-ва (с тех пор, как она возводится в ранг «властителя»).

институтов. Циркуль, воплощение кривой, имеет отношение к женщине и является атрибутом Нюй-ва; угольник, составленный из прямых, относится к мужчине: это эмблема Фу-си. Однако Небо, считавшееся круглым, отождествляется с мужским началом, а Земля – квадратная – с женским (*Marcel Granet. Dances et légendes de la Chine ancienne. Paris, 1926. Т. II. Р. 498, n. 2*).

Речь идет, таким образом, о перекрестном обмене качествами, призванном подчеркнуть либо то, что угольник и циркуль взаимодополнительны и неразлучны по примеру Фу-си и Нюй-ва, либо то, что Земля, хотя (или потому что) она квадратная, нуждается в циркуле, а Небо, хотя (или потому что) оно круглое, требует ортогонального инструмента.

Супруги вдобавок изобрели музыкальные инструменты: Фу-си – 25- или 35-струнные гусли (прямоугольные), а Нюй-ва – шэн, своего рода портативный органчик из 13 или 19 трубок, крепящихся на корпусе из бутылочной тыквы (округлой формы) (Сыма Чжэнь, «Основные записи о трех властителях» – *Se-Ma Tcheng, «Annales des Trois Souverains», in: Se-ma Ts'ien, «Mémoires historiques de la Chine», trad. Chavanne, 2-e éd., Paris, 1967. Т. I. Р. 8–10*).

Предполагаю, что на Западе сочетание угольника и циркуля, к которым скоро добавился отвес, никак не связано с этой далекой мифологией, долгое время остававшейся неизвестной. Скорее оно ее подтверждает, как будто указывая, что согласно необходимым для рода человеческого представлениям, любой памятник, если не любая упорядоченность и регулярность, строится на основе прямого угла и круга. Во всяком случае, человек охотно признает в них собственное изобретение.

Однако круг и прямой угол существовали в природе до человека, как и равносторонний треугольник, совершенные полиэдры, логарифмическая спираль и многие другие фигуры: он заново открыл их геометрию и научился их строить. Вот почему я вздрог-

нул, когда в толще древнего камня распознал при-
зрак элементарных орудий, доставивших человеку
славу строителя. Я был не менее взволнован тем, что
в рельефах из Шаньдуна они получили раннее косми-
ческое освящение. Меня так радуют знаки, подтверж-
дающие, как мне кажется, тот факт, что человек – про-
должение природы, даже когда он воображает, будто
отстоит от нее дальше всего, и кичится тем, что спо-
рит с ней.

Эпилог

Вначале я озаглавил этот текст не *«Раненые камни»*,
а *«Немезида»*. Он был нужен для того, чтобы прояснить
довольно таинственное, на первый взгляд, различие
между критериями ювелира, который вставляет дра-
гоценные камни в оправу и делает из них желанные
украшения, и мечтателя, открывающего источник
радости в рисунках и формах минералов и рассмат-
ривающего их как своего рода микрокосм.

Мне кажется значимым следующее противопос-
тавление. Для торговца драгоценными камнями, как
известно, их ценность зависит от прозрачности. Тре-
щинки, пятнышки, помутнения – любая примесь сни-
жает их качество, а значит и ценность. Тот, кто выби-
рает камни основой для грез, испытывает совсем
другие чувства. Конечно, и ему не особенно нравятся
позорные дефекты – волосок или облачко пота, пор-
тящие совершенство и блеск в остальном восхити-
тельного камня. Зато он с охотой отыскивает мине-
ралы, отмеченные настоящими ранами, которые
порой придают им потрясающий вид. Так что, в кон-
це концов, если и для него почти невидимый недо-
статок снижает достоинство камня, то очевидное
повреждение прибавляет ему ценности. Однако это
изменение должно быть ярким: можно сказать, имен-
но оно должно привлекать внимание и всецело за-

владевать им, именно в нем, больше, чем в составе минерала, должен заключаться интерес образца.

Как обычно, установив противоположность, я попытался объяснить расхождение неким законом, общим если не для вещей и людей, то по крайней мере для природы и искусства.

Библиографическое примечание

Первым вариантом «Возможных садов» было предисловие к каталогу выставки Роберто Бурле Маркса в Музее Гальера в мае 1973 года. «Девонское наследие» послужило введением к выставке образцов мрамора из Эрфуда, содержащих ископаемые органические остатки, в выставочном зале Эспас Карден (сентябрь–октябрь того же года). Я расширил эссе «Яшма с берегов Арно» (под заголовком «Известняки Тосканы» этот текст сопровождал в качестве комментария экспозицию, организованную Клодом Булле также в октябре 1973 года).

Что касается второй части («Хищения»), вместе с приложенным тестом «Открытие природных медальей» и графическими иллюстрациями Карреги она была напечатана ограниченным тиражом (издатель Андре де Раш); четвертая часть, «Отражения камней», сопровождаемая литографиями Рауля Юбака, публиковалась издательством «Адриан Мэт».

Вехи жизненного пути Роже Кайуа

1913, Реймс. 3 марта у служащего сберегательной кассы Гастона Кайуа и его жены Андре Фернанды родился сын Роже.

В годы Первой мировой войны Реймс оккупирован немцами, Гастон призван в армию, семья вынуждена покинуть родные места.

1918, Витри-ле-Брюле (Верхняя Марна). Роже живет у бабушки и открывает мир деревни – новые впечатления глубоки и незабываемы. В семье Кайуа рождается второй ребенок – Ролан, будущий философ.

1925, Реймс. Улицеиста Роже появляется старший друг и сосед Роже Жильбер-Леконт, который позже станет одним из основателей группы «Большая игра».

1929, Париж. Гастон Кайуа – секретарь столичной сберегательной кассы. Роже, блестящий ученик, поступает в лицей Людовика Великого.

1930–1931. Жильбер-Леконт вводит Кайуа в круг молодых писателей и художников, членов близкого к сюрреализму объединения «Большая игра».

1932. Кайуа учится на подготовительных курсах для поступающих в Эколь Нормаль. Газета «Энтрансижан» публикует анкету о литературных вкусах будущих студентов. Отвечая на вопросы от имени группы учеников, Роже подчеркивает значение сюрреализма. Посылает свой ответ Андре Бретону и вскоре, по приглашению мэтра сюрреализма, вступает в его группу.

1933–1936. Роже – студент Эколь Нормаль. Он поступает также на отделение религиоведения Высшей школы практических исследований, где посещает лекции Жоржа Дюмезиля, Александра Кожева, Марселя Мосса (вплоть до 1939 года).

Публикует эссе «Богомол» в журнале «Минотавр». Порывает с сюрреалистами. Эссе «Интеллектуальный процесс над искусством».

Участвует в антифашистских и коммунистических демонстрациях.

Знакомится с философом Жоржем Батаем и и готовит совместный проект антифашистского и антисталинского манифеста «Контратака» (поссорившись с Батаем, Кайуа отказывается подписать манифест).

По предложению Жана Полана начинает сотрудничать с журналом и издательством «Нувель Ревю Франсэз».

Вместе с Тристаном Тцара, Луи Арагоном и Жюлем-Марселем Монро основывает орган Группы исследований феноменологии человека – журнал «Энкизисьон» («Расследования»). Выходит лишь один номер этого журнала.

Получает степень «агреже» по специальности «Грамматика» с правом преподавания в лицее.

Знакомится со своей будущей женой Иветт Бийо.

Посещает Польшу, Италию, Чехословакию, Лапландию.

1937. Вместе с Жоржем Батаем и Мишелем Лейрисом основывает Социологический коллеж. «Богомол» издан отдельной книгой.

1938–1939. Публикует книгу «Миф и человек».

Лекции и статьи Кайуа вызывают полемический отклик, обвинения в проповеди «фашистской революции». Он объявляет себя коммунистом.

1939. Знакомится в Париже с Викторией Окампо – яркой женщиной, на 22 года старше Кайуа, оказавшей глубокое влияние на его личность и судьбу. Блистательная аргентинская аристократка руководит журналом и издательством «Сур» («Юг»). Это своего рода мост между латиноамериканской и европейской культурой. По ее приглашению молодой культуролог летом прибывает в Буэнос-Айрес. Он не знает испанского, по-французски читает лекции о мифе. Во Франции выходит его книга «Человек и сакральное». Для журнала «Сур» он пишет статью «Природа гитлеризма».

1940–1944, Латинская Америка. Кайуа сотрудничает с Великобританией и читает антифашистские лекции в Уругвае. Протест германской миссии закрывает ему путь на родину. Вместе с соотечественниками организует в Аргентине Комитет поддержки генерала де Голля.

Виктория Окампо знакомит его с латиноамериканскими писателями и их творчеством.

В марте 1940 года во Франции рождается его дочь Катрин, и в 1941-м Кайуа женится на Иветт Бийо, приехавшей с ребенком в Аргентину.

С помощью Викторией Окампо издает журнал «Леттр Франсэз» – рупор свободной Франции. Устанавливает контакты с писателями, покинувшими оккупированную Францию (Андре Бретоном, Сен-Жон Персом, Жюлем Сюпервьелем, Жоржем Бернаносом, Жаком Маритеном и др.).

Совершает путешествие в Патагонию и пишет очерк «Патагония». Совершает поездку с лекциями в Бразилию. Выходят его книги «Детективный роман», «Сизифов камень» (в Аргентине), «Власть романа» (в Марселе).

1945–1950, Франция. По возвращении в Париж Кайуа возглавляет новую коллекцию издательства «Галлимар»

«Южный Крест» – собрание произведений испанской, португальской, латиноамериканской литературы. Переписывается с Викторией Окампо – их переписка продлится всю жизнь (Виктории суждено пережить Кайуа на месяц).

Руководит журналом «Констелласьон» («Созвездие»).

Совершает командировки в США, Мексику, Колумбию, Гватемалу в целях развития культурных связей. В 1948 году принят на службу в Бюро идей ЮНЕСКО.

Готовит к изданию Полное собрание сочинений Монтестье. Публикует ряд эссе («Обман поэзии», «Словарь эстетики», «Вавилон», «Описание марксизма» и др.).

Его брак с Иветт распадается.

1951. В коллекции «Южный Крест» выходит первый том – «Вымышленные истории» Х. Л. Борхеса. По поручению ЮНЕСКО Кайуа работает над программой переводов латиноамериканской литературы. Публикует «Четыре эссе по современной социологии».

1952–1953. Кайуа создает журнал «Диоген» – орган Международного совета по философии и гуманитарным наукам – и разрабатывает теорию «диагональных» наук (исследования «пограничных» проблем, объединяющих смежные дисциплины).

Присоединяется к организованному Альбером Камю комитету защиты Виктории Окампо, преследуемой правительством генерала Перона.

1954. Выходит в свет его книга «Поэтика Сен-Жон Перса».

В этом году и в дальнейшем Кайуа совершает много поездок по поручениям ЮНЕСКО.

1955–1965. Бессрочный контракт с ЮНЕСКО. Публикуются книги «Поэтическое искусство», «Сокровища мировой поэзии», «Антология фантастического», «Игры и люди», «Понтий Пилат», «Обобщенная эстетика», «В глубь фантастического»...

В 1957 году Кайуа женится на Алёне Вихровой.
С увлечением коллекционирует минералы.

1966. Выходят в свет книги «Камни»; «Образы, образы...». Кайуа совершает поездку в Аргентину, вновь встречается с Викторией Окампо.

1967. Кайуа назначен руководителем Отдела культурного развития ЮНЕСКО.

1970. Изданы его книги «Клеточки шахматной доски»; «Письмена камней». Он выступает в защиту чехословацкого профессора Вацлава Черны, жертвы нападок газеты «Руде право».

1971. 4 января Кайуа избран членом Французской академии.

Читает в Оксфорде доклад, посвященный асимметрии. Мигель Анхель Астуриас вручает Кайуа шпагу от имени латиноамериканских писателей.

1973–1976. Выходят в свет «Асимметрия», «Спрут», «Подходы к воображаемому», «Рискованные связи», «Отражённые камни».

1977. Кайуа избран иностранным членом Бразильской литературной академии.

1978. Изданы опыт автобиографии «Река Алфей» (премия имени Марселя Пруста); «Встречи», «Подходы к поэзии», «Три урока тьмы», «Скрытые повторения». В сентябре писатель удостоен Национального Гран-при в области литературы.

21 декабря Кайуа умирает. Его похоронили на Монпарнасском кладбище в Париже.

Грани опыта Роже Кайуа

Говоря о Роже Кайуа (1913–1978), трудно избежать противопоставлений. Автор более трех десятков книг, в 1971 году он удостоен редкого почетного отличия – избран членом Французской академии; в 1978-м увенчан национальным Гран-при в области литературы. А между тем «он не был ни романистом, ни философом, ни поэтом, ни драматургом. По его произведениям не сняли ни одного фильма... Невозможно отнести его к какой бы то ни было рубрике»¹. Он не был похож на отшельника: напротив, находился в гуще общественной жизни, борьбы идей, эстетических и научных концепций, был участником и организатором литературных и исследовательских объединений, занимался издательской деятельностью, работал в ЮНЕСКО, выступал как правозащитник – и, несмотря на все это, оставался одиночкой, который неуклонно шел своим путем. В 1972 году, в связи с переизданием ранней книги, он отмечает «единство, непрерывность, настойчивость» своих изысканий и радуется тому, что верен «своей исходной мысли»². Однако в «Отражённых камнях», вышедших в 1975 году, называет себя не иначе, как «отступником».

¹ *Ormesson J. d'*. Diagonales et cohérences sur l'échiquier de l'univers // Europe. 2000. № 859–860. Р. 9. Этот номер журнала целиком посвящен творчеству Р. Кайуа.

² *Кайуа Р.* Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003. С. 35.

Поразительна широта его интересов. Он «все читал и все понял»³. Он писал о многом. Он объездил мир. И оказалось в итоге, что всего привлекательней для него пейзаж, увиденный в камушке, который уместается на ладони. Внутренние противоречия этой по-настоящему многогранной фигуры разрешаются «лишь в высшем единстве личной судьбы»⁴.

Нельзя не согласиться с тем, что противоречия эти во многом обусловлены «игрой двух дискурсов» – художественного и научного, «между которыми располагается его творчество»⁵. В начале пути Кайуа – важный эпизод сближения с сюрреалистами, завершившийся в 1934 году открытым размежеванием с Андре Бретоном. Отголоски этого расхождения прозвучат спустя тридцать лет. «Меня влечет тайна... неразгаданное притягивает... словно магнит». И вот почему: ему не нравится «не понимать». «Вместо того, чтобы заранее считать неразгаданное не подлежащим разгадыванию и застыть перед ним в блаженном изумлении, я полагаю, напротив, что оно *ждет разгадки*» («В глубь фантастического»).

В 1930-е годы, порвав с сюрреализмом, он выбирает путь понимания, ясности. «Человек разума»⁶, обладатель блистательного, острого, универсального ума, он погружается в культурно-антропологические изыскания, подчеркивая строгую объективность и беспристрастность аналитического подхода к предмету, будь то само воображение. «Принципы „структурализма“ послевоенных лет были уже ясно изложены в первых социологических работах Кайуа», – отмечает Ж. Старобински⁷. Знакомые русскому

³ Ormesson J. d'. Op.cit. P. 11.

⁴ Zenkin C. Роже Кайуа – сюрреалист в науке. В кн.: Кайуа Р. Миф и человек... С. 8.

⁵ Там же.

⁶ Юрсенар М. Человек, любивший камни // Юрсенар М. Избранные сочинения, СПб., 2004. Т. 3. С. 562.

⁷ Starobinski J. Saturne au ciel des pierres // Europe. P. 15.

читателю книги «Миф и человек» (1938), «Человек и сакральное» (1939), вместе с более поздними – «Люди и игры» (1958), «Беллона, или склонность к войне» (1963), определили существенное место, которое отводит автору Клод Леви – Стросс в интеллектуальной истории нашего времени.

От художественной словесности Кайуа тогда решительно отворачивается. Впоследствии он комментирует свою «ненависть к литературе»: «...Писать о чем-то вымышленном означало, в моем представлении, лгать... Я не мог написать что-либо, не считая это правдой»⁸. Предпочтя науку, Кайуа уходит от коллизии, условно говоря, между поэзией и правдой. А точнее, для него были неприемлемы художественная фантазия, поэтический троп, не обеспеченные достоверностью внутреннего опыта.

Подчинясь судьбе, забросившей его в 1939 году в Южную Америку, где ему пришлось надолго задержаться из-за войны, он (поневоле, не без колебаний) вернулся к литературе: стал ее защитником, пропагандистом, переводчиком и, наконец, писателем. М. Юрсенар с благодарностью вспоминает тонкие тетрадки издававшегося им журнала «Леттр франсэз» – свидетельства живучести французской литературы в эпоху оккупации Франции. Ему выпала миссия проводника латиноамериканской литературы в Европе, основателя серии «Южный Крест» в издательстве «Галлимар».

Открытие нового мира, непознанного континента разбудило в нем поэта. К очерку «Патагония» (1942), по праву названному Юрсенар «маленьким шедевром»⁹, восходят истоки той поэзии-прозы, которой, как признают исследователи его творчества, невозможно найти место в традиционной литературной классификации. При всем тематическом и формальном многообразии написанного, сочинения Кайуа (как и все, что не подлежит классификации в литературе) укладываются в неопределенно-растя-

⁸ *Rabourdin D. Entendre Caillois // Europe. P. 26.*

⁹ *Юрсенар М. Указ. соч. С. 570.*

жимые границы жанра эссе. «Я никогда не писал чего-либо вымышленного»¹⁰. Даже повесть «Понтий Пилат», считает он, ближе к этическому трактату, чем к художественной прозе. Не вымысел, но опыт – вот, кажется, единственный критерий этого самого свободного из жанров. Кайуа испытывает возможности всех его разновидностей – от пространного размышления-рассуждения до компактного философско-поэтического описания. В особенностях его эссеистики отразились все смысловые оттенки французского «essai»: проба, испытание, опыт, попытка, анализ.

Но и в рамках жанра творческая позиция автора не остается неизменной. В произведениях, представленных в нашем сборнике, мы встречаемся с собирателем диковин, готовым любовно и терпеливо рассматривать экспонаты своего «музея фантастического». В книге «В глубь фантастического» перед нами вооруженный логикой и эрудицией наблюдатель в анатомическом театре тайны. «Отражённые камни» описывают иной опыт – опыт человека, который бесстрашно погружается в головокружительную бездну созерцания.

Он двигался «от понятий к предмету»¹¹. Обратившись к «фантастическому в природе», он углубился в мир камней. Любовь к камням открыла новую и, может быть, лучшую страницу творчества Кайуа. Книги, посвященные минералам («Камни», 1966; «Письмена камней», 1970; «Отраженные камни», 1975; «Скрытые повторения», 1978), фиксируют внутреннюю перемену, которую он назвал своим отступничеством. «Когда-то сюрреалист стал рационалистом, теперь рационалист превратился в атеиста-мистика», – резюмирует Ж. д'Ормессон¹². Юрсенар связывает кризис рационализма и гуманизма Кайуа с «огромной усталостью» от потрясений эпохи, подорвавших веру в человеческий разум. «С этим великим мыслителем произошло нечто по-

¹⁰ *Rabourdin D.* Op. cit. P. 26.

¹¹ *Юрсенар М.* Указ. соч. С. 578.

¹² *Ormesson J. d'.* Op cit. P. 11.

добное коперниковской революции: человек больше не находится в центре вселенной... Он, как все остальное, является частью системы крутящихся колес»¹³.

К отказу от антропоцентризма вела сквозная для его творчества идея единства вселенной – идея, в которой он все более утверждался. На всех уровнях – физическом и психическом, материальном и интеллектуальном, в живой и неживой природе, в мире растений, животных и человека действуют одни и те же закономерности, проявляясь в виде необъяснимых соответствий, совпадений, повторений. Между творениями человека и природы нет принципиального различия: человек, с его разумом и воображением, лишь продолжает природу. В ней неопровержим приоритет минералов. На циферблате геологических часов время жизни мизерно, время человеческой истории ничтожно. «Камни стары: старше жизни, старше человека... До камней не было ничего – лишь геометрия пустых пространств»¹⁴. Камни – «исходный запас» и основа всего сущего; каждый из них – микрокосм и окно, за которым открывается анфилада зазеркалья. Взаимоотражения двух реальностей – мира камня и мира человека – убеждают в том, что «науке не измыслить точности, бреду не создать фантазии, искусству не добиться гармонии и смелости, которыми не обладали бы в зародыше, в идее или в несомненной и великолепной законченности структуры, формы, рисунки камней».

Камень становится отправным пунктом мыслегрезы Кайуа, пограничной между ясностью и дрейфом фантазии. Слово «мистика», которым он сам обозначает свое приближение к скрытой сущности вещей, принято им не без оговорок. Речь идет о мистике «без теологии, без церкви и без божества» – «мистике материи». Его чувство соприродности минералу так глубоко и подлинно, что он чуть ли не перевоплощается в кристалл – кварц, кальцит или крупницу соли.

¹³ Юрсенар М. Указ. соч. С. 572.

¹⁴ Здесь и далее цитаты без ссылок – из книги «Отражённые камни».

Поэзия в поздних размышлениях Кайуа предстает как «наука» – «наука о плеоназмах мира, наука о соответствиях»¹⁵. Тем самым он вводит поэзию в контекст междисциплинарных исследований, занятых установлением «диагональных» связей между явлениями универсума (с 1952 года Кайуа развивал этот проект на базе основанного им журнала «Диоген»). Опираясь «точной» метафорой (то есть образом, гарантированным реальностью), поэзия – на первый взгляд, вопреки здравому смыслу – обнаруживает «скрытые очевидности» и помогает «расчищать дебри мира», выявляя его «синтаксис»¹⁶.

Он совершенствует огранку найденной им литературной формы – поэтического очерка-миниатюры. Его портреты камней родственны и притче (ему так хотелось обогатить хотя бы одной новой притчей их сокровищницу), и стихотворению в прозе. Ритмическое членение текста на отчетливо выделенные абзацы напоминает о стихосложении, даже о строфике. Где искать параллели этой величавой афористичности, этих проникнутых скепсисом констатаций, этих «неизбежно» и «неминуемо»? Может быть, в библейских «книгах премудрости»?

Род проходит, и род приходит,
А земля пребывает во веки.
...Не может человек пересказать всего;
Не насытится око зрением;
Не наполнится ухо слушанием.
Что было, то и будет;
И что делалось, то и будет делаться,
И нет ничего нового под солнцем.
(Еккл 1; 4, 8–9)

¹⁵ Из последнего интервью Кайуа. Цит. по: *Laserra A. L'art du pontonnier* // *Europe*. P. 188.

¹⁶ Цит. по: *Gardes Tamine J. Un grammairien poète* // *Europe*. P. 234–235.

С чем сравнить щемящую пронзительность вдруг прорывающихся скупых признаний одинокого сердца стойка, лишенного иллюзий? Он видит себя «деревом в час листопада» и ищет опору в несокрушимой твердыне камня. Он вычитывает в этих скрижалях близкий ему кодекс «древней строгости», заповеди высокой дисциплины ума и речи.

У камней он учился смирению, подобно людям, «любящим всё малое» (Б. Паскаль). За смирением тенью шла гордость. Его дерзкий ум не покидала грандиозная мечта: «открыть, вычислить алфавит» – найти ключ к «универсальному шифру», вписанному «во все вещи, во всё живое», к тайному коду, связавшему воедино все структуры вселенной.

Этой идеей вдохновлена вышедшая в 1978 году книга «Скрытые повторения: Знаковое поле. Очерк о единстве и непрерывности физического, интеллектуального и воображаемого мира, или Начала обобщенной поэтики». Подзаголовок («Знаковое поле») странно омонимичен выражению «лебединая песня». Знаток языка, внимательный к тончайшим его нюансам, не проронивший случайного слова, проницательный толкователь аналогий предугадал судьбу. Книга стала последней.

Роковой приступ болезни, от которого он уже не оправился, настиг его на выставке минералов. Так хранители неизреченных тайн проводили его до порога безмолвия.

Именной указатель

Аббате Никколо дель 14, 76
Агостино Венециано
(Агостино Музи) 79, 80, 93
Альберт Великий 137
Альбинус Бернард Зигфрид
108
Альд Мануций 52, 53
Альдегревер Генрих 35, 69
Альдрованди Улисс 113, 134,
145, 148
Альтдорфер Альбрехт 23
Альчато (Альчати, Альчиато,
Альчиати) Андреа 35, 53
Амброзини (Ambrosini) 134
Аммиан Марцеллин 74
Андро Марианна 255
Апулей 46
Арагон Луи 262
Аристотель 131, 136
Арчимбольдо Джузеппе 24,
25, 31, 50
Астуриас Мигель Анхель 265

Базаити Марко 91
Балтрушайтис Юргис 48, 58
Бальдунг Грин Ганс 14, 23, 76
Бандинелли Баччо 77

Барра Дидье
(см. Дезидерио Монсу) 24
Баркгаузен Иоганнес Конрад
67
Бартолин Томас 107
Барч Адам Риттер фон 81
Батай Жорж 262
Белланж Жак 12, 99
Беллини Джованни 12, 23, 80,
88, 89, 91, 92, 127
Бенар (Bénard) 114
Беркли Джон 56
Бернанос Жорж 263
Бернсон Бернард 91
Берретини да Кортона
Пьетро 107
Бийо Иветт 262, 263
Бине Л. 46
Блейк Уильям 24
Бокки (Bocchi) 54
Борхес Хорхе Луис 264
Босх Хиеронимус 12, 20, 24,
26, 27, 29, 30, 33, 75, 109
Боттичелли Сандро 89
Брачелли Джованни Баттиста
23, 26
Брейгель Старший Питер 24
Бретон Андре 22, 27, 141, 262,
263
Брёй Старший Йорг 53
Бри Теодор де 68
Брио Исаак 97
Бруно Джордано 9, 63
Буавен Рене 99
Булле Клод 260
Бурле Маркс Роберто 165
Бюде Гийом 53
Бюрне (Burnet) 136

Вальверд (Valverde) 106
Ватто Жан-Антуан 47
Везаль Андре
(Везалио Андреа) 105, 109

Венето Бартоломео 93
Вениус Отто 55
Вергилий 82
Вехель Кристиан 53
Вихрова Алёна 265
Вобан Себастьян 149

Гален Клавдий 241
Галле Филип 93
Гамба Карла 91
Гамлен Жак 109
Гассенди Пьер 136
Гаффарель Жак 134, 137
Герунг Матиас 70
Гёте Иоганн Вольфганг 124
Гизи Джорджо 12, 34, 86
Гойя Франсиско 24, 69
Голль Шарль де 263
Гольбейн Младший Ганс 47
Гораполлон 53, 64
Госсарт Ян 16
Готье Даготи А.-Э. 109
Гранвиль Жан-Ильяс-
Исидор 76
Гранет Марсель 257
Граф Урс 23,
Грюневальд (Матис Нитхард-
Готхардт) 23, 99
Гурмон Жан 34

Давид Жак-Луи 33
Дали Сальвадор 24
Данте Алигьери 169
Дега Эдгар 91
Дезидерио Монсу 24, 37
Дейч Никлаус Мануэль 23
Де Кирико Джорджо 24, 100,
126
Делакруа Эжен 71
Джовио Паоло 59
Джонстон Джон 114
Джорджоне 88, 91
Джосер, фараон 244

Дипенбек Абраам Ван 101
Доре Гюстав 101
Досси Доссо 15
Дрексель Иеремия 55
Дюбуа Л. 26
Дюве Жан 58
Дюмезиль Жорж 262
Дюрер Альбрехт 18, 23, 26,
44, 58, 75, 87, 93

Евклид 244
Екклесиаст 47, 271

Жарри Альфред 22
Жильбер-Леконт Роже 261

Зенкин С. Н. 271
Зернер Хенри 83

Ибн Сина 241
Иоанн, апостол и евангелист
23
Иов, пророк 111
Иосиф Флавий 86
Исаак Жаспар (Яспар) 74
Исайя, пророк 111

Кавальказелле Джованни
Баттиста 88
Кайуа Андре Фернанда 261
Кайуа Гастон 261
Кайуа Ролан 261
Калло Жак 24
Камбьязо Лука 26
Кампаньола Джулио 93
Кардан Жером 134, 144
Карден Эспас 260
Карон Антуан 24, 97
Каррега (Carrega) 264
Картари Винченцо 54
Кассериус Юлиус 104
Кафка Франц 127
Квентель Генрих 58

Кирико (см. Де Кирико
Джорджо) 24, 100, 126
Кирхер Афанасий 17, 26, 113,
135, 136, 145, 148
Клейн Робер 59, 60, 82
Кожев Александр 262
Колонна Франческо 52
Коррозе Жиль 54
Котта Чезаре (см. Мортальто
Горацио) 59
Крапах Старший Лукас 23, 71,
87, 88
Кроу Джозеф 88
Кудинов М. П. 211
Кук Джеймс 114

Ла Перрьер Гийом де 54
Лафонтен Жан де 23
Легран Жерар 22
Лейбниц Готфрид Вильгельм
137
Лейрис Мишель 262
Леконт Жюль-Антуан 138,
140, 145, 151
Леонардо да Винчи 33, 81
Ли Шэчэнь 133
Лифарт фон 91
Лод Жан 92
Лука Лейденский 81
Луллий Раймонд 63
Люмине Эварист Виталь 31

Мазо да Сан Фриано 116
Майер Михаэль 67
Мандино ди Луцци 104
Мандьярг Андре Пьейр де 72
Мане Эдуар 33
Мантенья Андреа 79
Мантъен Жан 232
Мануэль Дейч Никлаус 23
Маньи Оливье де 125
Маритен Жак 263
Марк, св. евангелист 55

Мароль Мишель де 100
Массейс (Матсейс, Метсейс)
Квентин 15
Мастер дель Дадо (Мастер
Игральной Кости) 93
Мастер из Южных Нидерлан-
дов 26
Матеус Ян 97, 100
Медичи Джулиано 94
Мельес Жорж 22
Меровинги 32
Месмер Георг 55
Микеланджело Буонаротти
81, 107
Милле Жан-Франсуа 33
Миллес Джон-Эверетт 71
Момпер Йоост де 26, 50
Монро Жюль-Марсель 262
Монтень Мишель де 53
Морелли Джованни 91
Моро Гюстав 24, 73, 97
Мортальто Горацио 59
Мосс Марсель 262
Муканна (аль-) Хашим ибн
Хаким 256
Мунк Эдвард 24
Мэт Адриан 260

Наполеон I Бонапарт 138, 139
Наполеон III 25
Нерваль Жерар де 123, 127
Номе Франсуа де
(см. Дезидерио Монсу) 24
Нострадамус 39
Ньютон Исаак 151

Овидий 14, 97
Окампо Виктория 263, 264, 265
Ормессон Жан д' 269

Павел, св. апостол 120
Пановский Эрвин 83
Парацельс 39, 241

Паскаль Блез 62, 155, 272
Патинир Иоахим 15
Пенц Георг 75
Перон Хуан Доминго,
генерал 264
Перро Шарль 31
Перс Сен-Жон 263, 264
Петр, св. апостол 91
Петруччи Джозеффо 113
Пико делла Мирандола
Джованни 64
Пинц Й. Г. 113
Пиранези Джованни
Баттиста 18, 24, 126
Пирр, царь 129
Пифагор 244
Платон 242
Плиний 23, 133
По Эдгар Аллан 23
Полян Жан 262
Поллайоло Антонио дель 79
Псевдо-Феликс Кретьен 34
Пуссен Никола 76, 164

Раймонди Маркантонио 12,
80, 82, 86, 95, 96
Расин Жан 164
Раш Андре де 260
Редон Одилон 24, 37
Рембо Артюр 211
Рембрандт Харменс
ван Рейн 33
Ретиф де ла Бретон Никола
46
Рипа Чезаре 62
Ришелье Арман дю Плесси,
кардинал 56
Рише Лижье 107
Романо Джулио 101
Руссель Рэймон 124, 127
Руссо Анри 24
Рушелли Джироламо 60

Савольдо Джованни
Джироламо 15
Сад Донасьен Альфонс
Франсуа 255
Саламанка Антония 77
Свифт Джонатан 74
Скифаной 72
Сократ 111
Солис Виргилий 35
Старобински Жан 267
Сыма Цянь 256
Сыма Чжэнь 256
Сэв Морис 54
Сюпервьель Жюль 263

Тассо Торквато 59
Тассо Эрколе 59
Тинторетто Якопо 71
Тит Манлий 75
Тициан 105
Тцара Тристан 262

Фахури (аль-) 256
Феокрит 256
Феррари д'Аграти Марко 107
Филострат 74
Фини Леонор 24
Фиренс Пьер 97, 100
Фиchino Марсилио 61
Фольт Мишель 97
Френгер Вильгельм 29
Фридрих И. А. 113
Фукс Эрнст 24
Фюсли Иоганн Генрих 24,
76

Хейманн Г. Д. 113

Черна Вацлав 265

Шаванн Эдуар 257
Шагал Марк 24
Шейхцер Иоганн Якоб 111

Шён Эхард 26
Шонгауэр Мартин 23
Шперлинг Х. 113
Штейнер (Штайнер)
 Генрих 53
Штёр Лоренц 26

Энгельграве Хендрик 56
Энгр Жан-Огюст-Доминик
 22, 71
Элюар Поль 71
Эрнст Макс 24
Эсте Альберт V д' 72
Этьен Шарль 104

Юбак Рауль 260
Юрсенар Маргерит 267, 268,
 269, 270

Brion Marcel 21

Gardes Tamine J. 271

Dumaître Paule 103, 106

Hahn André 103, 106
Hocke Gustav René 22, 62

Laserra A. 271

Ormesson J. d' 266, 267

Rabourdin D. 268, 269
Roy Claude 21

Samiot-Contet Janine 103
Solier René de 21

Содержание

В глубь фантастического

Введение	11
I. На подступах	21
II. Обращение к эмблеме.....	52
III. Демон аналогии	79
IV. Фантастическое неизбежное и логичное	97
V. Продуктивная неопределенность	120

Пирров агат.....	129
------------------	-----

Отражённые камни

Пролог	
Отступник	155
I. Против сока	
Возможные сады.....	161
Сикоморы	166
Девонское наследие	171
Яшма с берегов Арно	173
Введение в минералы	175

II. Хищения	
Поддельные знаки	178
Полиграфия	179
Скоропись	185
Семафор	188
Рассеянные в ожидании срока	193
III. Миражи	
Грезы о камнях с отверстиями	202
Священнослужитель	211
Жрица	214
IV. Отражённые камни	
Живой кристалл	223
Черный кристалл	227
Лестницы кальцита	232
Каменная соль	237
Железный блеск	242
Заключительный герб	245
Эпилог	
Раненые камни	248
Примечания	253
Вехи жизненного пути Роже Кайуа	261
<i>Наталья Кислова</i>	
Грани опыта Роже Кайуа	266
Именной указатель	273

По всем вопросам, связанным с приобретением книг
Издательства Ивана Лимбаха, обращайтесь по адресу:

www.bookkiosk.ru

и к нашим торговым партнерам:

ООО «ИКТФ „Книжный клуб 36.6“»

тел.: (495) 540-45-44, Москва

Торговый Дом «Гуманитарная Академия»

тел.: (812) 430-70-74, Санкт-Петербург;

(495) 937-67-44, Москва

Магазин розничной торговли:

Санкт-Петербург, Лесной пр., д. 8

тел.: (812) 542-82-12; 541-86-39

Роже Кайуа

В ГЛУБЬ ФАНТАСТИЧЕСКОГО ОТРАЖЁННЫЕ КАМНИ

Редактор *И. Г. Кравцова*

Корректор *Л. Н. Комарова*

Компьютерная верстка *Н. Ю. Травкин*

Лицензия: код 221, Серия ИД, № 02262 от 07.07.2000 г.

Подписано к печати 14.02.2006 г. Формат 84×108¹/₃₂.

Гарнитура Garamond. Печать офсетная. Бумага офсетная.

Тираж 2000 экз. Заказ № 64.

Издательство Ивана Лимбаха.

197022, Санкт-Петербург, пр. Медиков, 5.

E-mail: limbakh@limbakh.ru

WWW.LIMBAKH.RU

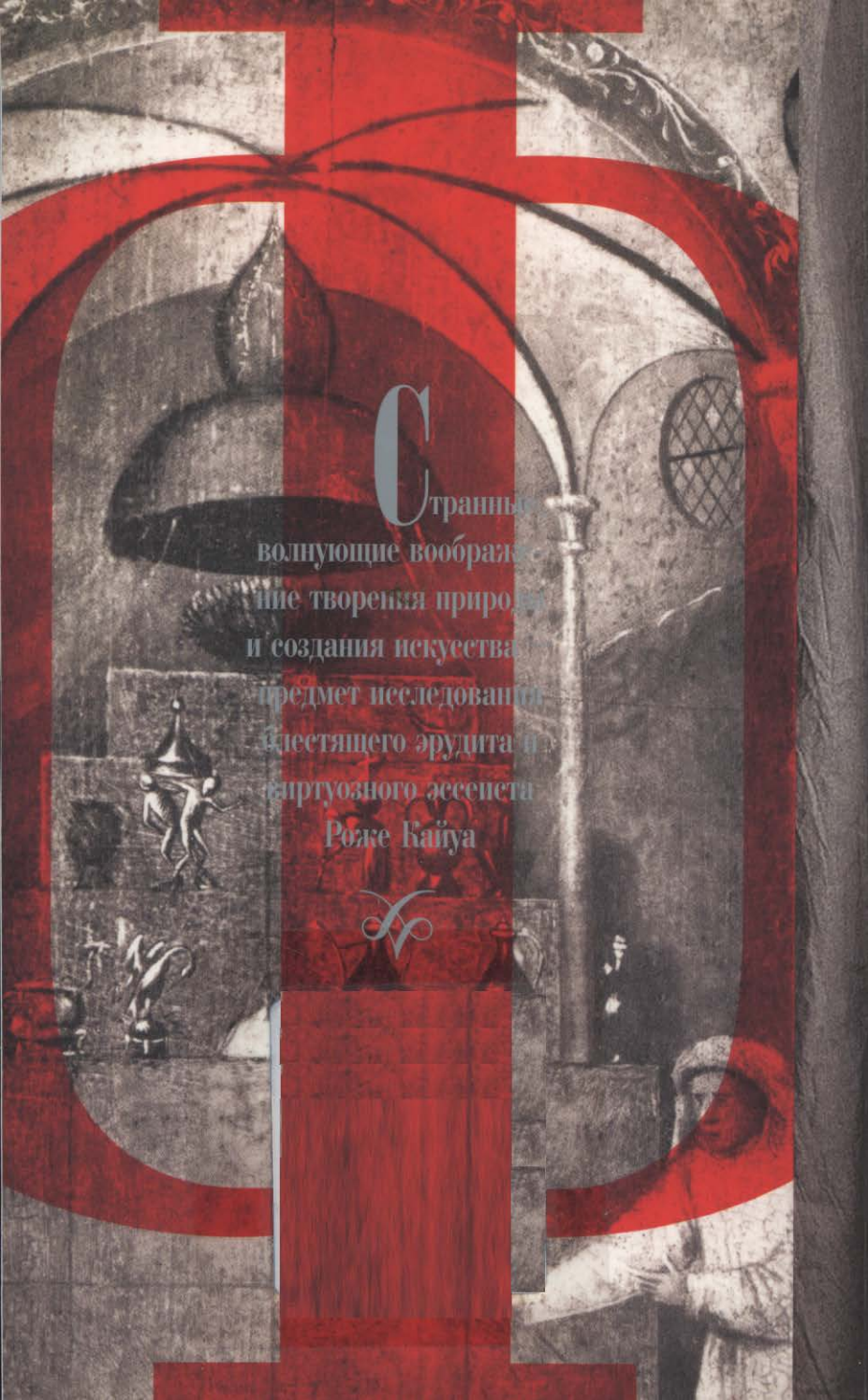
Отпечатано с готовых диапозитивов
в ГУП «Типография „Наука“».

199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

ISBN 5-89059-081-2



9 785890 590817



Странные
волнующие воображение
творения природы
и создания искусства
предмет исследования
известного эрудита и
виртуозного эссеиста
Рожке Кайуа

