

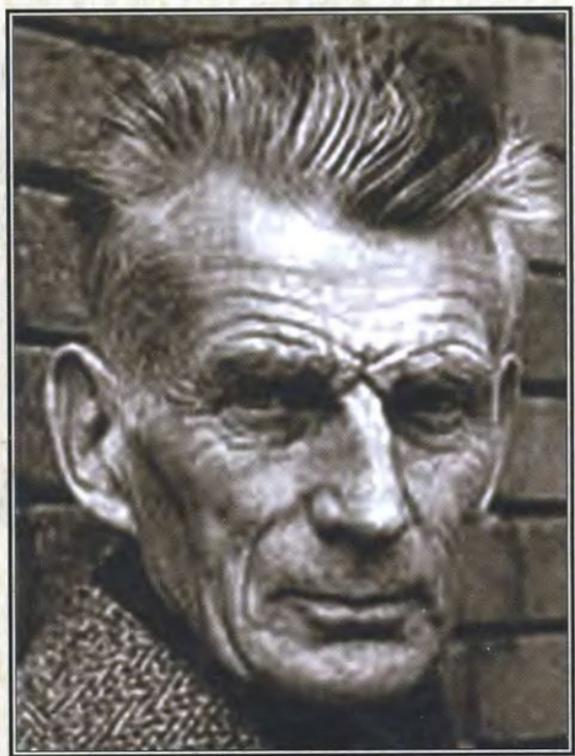


КОЛЛЕКЦИЯ / **ТЕКСТ**



Сэмюэль Беккет ОСКОЛКИ

СЭМЮЭЛЬ БЕККЕТ



ОСКОЛКИ

ТЕКСТ

t
e
t
x
t
t
e
k
c
t

Samuel Beckett

DISJECTA

PROUST

Сэмюэль Беккет
ОСКОЛКИ

*Эссе, рецензии,
критические статьи*

*Составление, перевод
с английского и французского,
послесловие и примечания
Марка Дадына*

УДК 008
ББК 71.0
Б42

*Издательство благодарит за поддержку
Фонд перевода ILE (Дублин, Ирландия)
www.irelandliterature.com
info@irelandliterature.com*

Печатается с разрешения издательства
Calder Publications Ltd.

ISBN 978-5-7516-0717-3

© John Calder, 1983
© The Samuel Beckett Estate, 2006
All rights reserved

Ecce

ПРУСТ

E fango è il mondo*
Леопарди

В этой книге нет отсылок ни к легендарной жизни и смерти Марселя Пруста, ни к болтливому, величавому, педерастичному старику-словеснику, ни к поэту, ни к эссеисту, ни к зельтерскому родственнику «прекрасной бутылки содовой воды» Карлейля. Названия произведений я предпочел оставить на французском**. Переводы текстов выполнены мной. Цитаты приведены по отвратительному изданию «Нувель ревью франсез», в шестнадцати томах.

Прустовское уравнение не назвать простым. Незвестное, выбирающее оружие из сокровищницы значений, становится непознаваемым. Качество его воздействия распадается на две сигнатуры. У Пруста каждое копьё может обернуться копьем Телефа. Эта двойственность во множественности будет исследована более внимательно в контексте «перспективизма» Пруста. В целях настоящей работы удобно при-

* «Трясина — весь мир» (*ит.*). Слова из стихотворения Дж. Леопарди «К себе самому». Перевод А. А. Ахматовой. (*Здесь и далее, если не указано иное, — примечания переводчика.*)

** В русском переводе приведены устоявшиеся в литературной традиции русскоязычные названия произведений.

нять *внутреннюю* хронологию прустовской книги и рассмотреть в первую очередь пресловутое двухголовое чудище проклятия и спасения — время.

* * *

Остов книги предстал перед повествователем в библиотеке принцессы Германтской (некогда госпожи Вердюрэн), а природа образующих ее материалов — во время последовавшего утренника. Книга обретает форму в его сознании. Ему известно о различных уступках, на которые вынужден идти художник из-за ущербности литературных условностей. Как писатель он не вполне свободен в отделении последствий от причин. Так, например, существует необходимость прервать (исказить) светящуюся проекцию желания комическим рельефом отличительных черт и признаков. Невозможно изготовить сотни масок, которые бы по праву принадлежали объектам даже самого беспристрастного авторского исследования. Он с сожалением берет в руки священную линейку и циркуль литературной геометрии. Но отказывается покориться мерительным правилам пространства, предпочитая измерять длину и вес человека не в категориях его тела, а в категориях его лет. В заключительных строках книги он определяет свое мировоззрение: «Все же, если мне отпущено достаточно сил, чтобы завершить мою работу, я бы не колеблясь запечатал ее печатью этого Времени, ныне с такой живостью присутствующего в моем сознании, и в ней я бы прежде всего описал людей (даже под угрозой того, что они будут походить на чудовищ) как существ, занимающих во Времени гораздо более значительное место, чем то, что отведено им пространством, место поистине растянутое сверх всякой меры, ибо подобно погруженным в года гигантам они единовременно касаются самых удаленных эпох своей жизни, разделенных таким-то числом дней, так далеко отстоящим друг от друга во Времени».

Следовательно, создания Пруста суть жертвы этого первостепенного условия и обстоятельства — времени; они — жертвы и узники подобно низшим организмам, сознававшим лишь два измерения и внезапно столкнувшимся с тайной высоты. От часов и дней нет спасения. От сегодня и вчера не убежать. Нет спасения от вчера, так как вчера изуродовало нас — или было изуродовано нами. Настроение не имеет значения. Искажение уже произошло. Вчерашний день — не века, а всего только камушек на исхоженной тропе лет, безнадежно принадлежащих нам, вместившихся в нас, тяжелых и опасных. Сегодня мы не только более утомлены, чем вчера, мы — другие, мы отличаемся от людей, которыми были до вчерашнего бедствия. Бедственный день, но бедственный не обязательно по содержанию. Хорошие или дурные качества объекта несущественны. Непосредственные радости и горести тела и разума — это лишь некое число суперфетаций. Как бы то ни было, вчерашний день растворен в единственном мире, обладающем сущностью и значением, мире нашего латентного сознания, космография которого претерпела смещение. Так мы оказываемся в положении Тантала, с той лишь разницей, что сами позволяем обречь себя на муки. Возможно, вечный двигатель наших разочарований более разнообразен. Устремления вчерашнего дня были важны для вчерашнего «я», не для сегодняшнего. Мы часто разочарованы ничтожеством того, что нам угодно называть достижением. Но что есть достижение? Отождествление субъекта с объектом его желания. Тем временем субъект умер — быть может, многократно. Разочарование субъекта В банальностью объекта, выбранного субъектом А, настолько же нелогично, насколько нелепа надежда на утоление голода посредством созерцания дядушки, поглощающего свой обед. Но даже если предположить, что благодаря одному из редких чудес совпадения (когда календарь фактов соответствует календарю чувств) реализация все-таки произошла и что

объект желания (в самом строгом смысле данного заболевания) обретен субъектом, совмещенность оказывается настолько полной, состояние достижения так бесповоротно уничтожает состояние устремления, что действительное кажется неизбежным и, учитывая бесплодность всех мыслительных попыток воссоздать невидимое и немислимое как реальность, мы не в состоянии оценить нашу радость в сравнении с нашим горем. Произвольная память (не устает повторять Пруст) бесполезна как инструмент воскрешения: она проецирует образ, настолько же удаленный от реальности, насколько миф нашего воображения или карикатура, произведенная прямым восприятием. Существует только одно подлинное впечатление и один адекватный метод воскрешения. Ни над тем, ни над другим мы не имеем ни малейшей власти. Об этой подлинности и об этом методе будет сказано в надлежащем месте.

Однако ядовитая изобретательность времени в науке несчастья не ограничивается воздействием на субъект, каковое воздействие, исходя из вышесказанного, приводит к беспрестанному изменению его личности, чья постоянная реальность (если допустить, что она существует) может быть постигнута лишь как обращенная назад гипотеза. Личность находится в средоточии вечного процесса переливания — переливания из сосуда, содержащего жидкость будущих времен, вязкую, невыразительную, одноцветную, в сосуд, содержащий жидкость прошлого, волнуемую и расцветиваемую чудесами прожитых нами часов. В целом эта первая жидкость безвредна, аморфна, лишена своеобразия, лишена борджианской добродетели. Лениво покоящаяся в преддверии и дымке нашей самодовольной воли к жизни, нашего губительного, неизлечимого оптимизма, она словно лишена горечи рока; жидкость эта *ожидает* нас, а не *выжидает* в нас. В некоторых случаях, однако, возможно частичное смешение. Нужно только, чтобы ее поверхность пришла в

движение от некоей даты, любого указания времени, позволяющего нам измерить число дней, отделяющих нас от опасности — или радости. Сван, например, с горестным смирением размышляет о предстоящей летом разлуке с Одеттой. Однажды Одетта говорит: «Форшвиль (ее любовник и, после смерти Свана, муж) собирается в Египет на Троицу». Сван переводит: «Я еду с Форшвилем в Египет на Троицу». Жидкость будущего времени застывает, и бедный Сван, оказавшись лицом к лицу с *будущей* реальностью Одетты и Форшвиля в Египте, страдает еще мучительнее, чем от своего теперешнего несчастья. Страстное желание повествователя увидеть Берму в «Федре» усиливается объявлением «Вход прекращается в два часа» куда больше, чем тайной «янсенистской бледности и солнечного мифа» Бергота. Его безразличие при расставании с Альбертиной вечером в Бальбеке уступает место ужасной тревоге из-за простого замечания, обращенного ею не то к тетушке, не то к подруге: «Итак, завтра, в половине девятого». Подразумеваемая возможность управлять будущим исчезает. Будущее событие нельзя взять на мушку, его последствия невозможно просчитать, пока оно не расположено со всей определенностью и ему не присвоена дата. Покуда Альбертина была его пленницей, возможность ее побега не слишком его волновала, так как была неопределенной и абстрактной, подобно возможности смерти. Каким бы ни было наше мнение о смерти, можно быть уверенным, что оно бессмысленно и бесполезно. Смерть не просит нас высвободить для нее день. Революция в искусстве публичности произошла по схожим причинам. Поэтому меня заклинаят не просто принять легкое слабительное пастыря, но и проделать это в семь вечера.

До сих пор мы рассматривали подвижный субъект в отношении идеального объекта, неизменного и нетленного. В действительности наше вульгарное восприятие имеет дело только с вульгарными явлениями.

Отсутствие в объекте собственного магнитного потока не влияет на то обстоятельство, что объект соотносится с субъектом, лишенным подобной неприкосновенности. Наблюдатель заражает наблюдаемое собственной подвижностью. Более того, в отношениях между людьми мы сталкиваемся с объектом, подвижность которого не просто функция подвижности субъекта, но величина независимая и обладающая личностным своеобразием; здесь мы наблюдаем две имманентные динамические системы, не связанные условиями синхронизации. Каким бы ни был объект, наша жажда обладания неутолима по определению. В лучшем случае всем, что реализуется во времени (всем, что произведено временем), будь то в искусстве или в жизни, можно обладать лишь последовательно, посредством частичных аннексий — но никогда целиком или за раз. Трагедия любовной связи Марсея и Альбертины типична для человеческих отношений, несчастливый конец которых предречен. Предлагаемое в работе исследование главного бедствия прустовской книги призвано прояснить отвлеченность и произвольность, с которой Пруст утверждает свой пессимизм. Но для каждой опухоли — свои скальпель и повязка. Память и привычка — свойства рака времени. Они управляют простейшими из прустовских эпизодов, и понимание механизма их действия должно предшествовать конкретному рассмотрению случаев их применения. Они — аркбутаны собора, посвященного мудрости архитектора, что есть мудрость и всех других ученых мужей, от Брахмы до Леопарди, мудрость, состоящая не в удовлетворении, а в размывании желаний:

In noi di cari inganni
Non che la speme, il desiderio è spento*.

* «Постиг, что погасла не только / Надежда, но даже желанье обманов прекрасных» (ит.). Дж. Леопарди, там же.

Законы памяти подчиняются более общим законам привычки. Привычка — это компромисс между личностью и ее средой или между личностью и присущей ей эксцентричностью, гарантия скучной незыблемости, молниеотвод существования. Привычка — балласт, приковывающий собаку к ее блевотине. Дыхание есть привычка. Жизнь есть привычка. Или скорее, жизнь — последовательность привычек, так как личность — это последовательность личностей; ввиду того что мир представляет собой проекцию личностного сознания (объективацию личной воли, сказал бы Шопенгауэр), договор должен скрепляться вновь и вновь, охранная грамота — обновляться. Сотворение мира не было единовременным, оно происходит каждый день. Таким образом, привычка олицетворяет бесчисленные соглашения, заключаемые между бесчисленными субъектами (из которых состоит личность) и соответствующими им бесчисленными же объектами. Точки перехода, разделяющие последовательные стадии приспособливания (ведь никакие уловки зловещего пресуществования не помогут обратить саван в свивальник), означают опасные области в истории личности — топкие, болезненные, таинственные и плодотворные, когда скука жизни на мгновение уступает место муке бытия. (Тут, с тяжелым сердцем и к удовольствию или недовольству убежденных и сомневающихся последователей Жида, я с вдохновением посвящаю краткий, заключенный в скобки пассаж всем аналогоядным, которые способны истолковать «Живи опасно», эту победную икоту в вакууме, как национальный гимн подлинного «я», сосланного в царство привычки. Привереженцы Жида защищают привычку жить — и ищут эпитет. Бесмысленную, убудочную фразу. Они подразумевают иерархию привычек, как если бы правомерно было говорить о хороших и дурных привычках. Автома-

тическое приспособление человеческого организма к условиям существования обладает нравственным значением не большим, чем пословица: «Одежку не снимай, пока не вышел май»; а призыв возвращать привычку — не большим, чем призыв возвращать насморк.) Муке бытия — то есть свободной игре всех наших способностей. Ведь губительная преданность привычке парализует наше внимание, усыпляет тех служанок восприятия, чья работа не представляется абсолютно необходимой. Привычка подобна Франсуазе, бессмертной кухарке прустовского дома, которая всегда знает, что нужно делать, и будет работать до изнеможения день и ночь, но не потерпит на кухне ничего лишнего. Наша нынешняя привычка жить так же не способна справиться с тайной чужого неба или незнакомой комнаты, с каждым непредвиденным обстоятельством, как Франсуаза не в состоянии постичь или осознать весь ужас дювалевского омлета. Затем на помощь приходят атрофированные способности, и максимальное значение нашего естества оказывается восстановленным. Но напряженная, преходящая ясность нервной системы может быть вызвана и менее драматичными обстоятельствами. Например, когда привычка не умерла (или, что одно и то же, не обречена умереть), но просто спит. Этот второй и еще более мимолетный опыт не обязательно сопровождается болью. Он не знаменует начало перехода. Но первое и основное состояние неотделимо от страданий и тревоги — страданий умирающего и ревнивой тревоги изгнанника. Старое «я» отчаянно цепляется за жизнь. Оно было не только прислужником скуки, но и агентом безопасности. Перестав выполнять эту вторую функцию, когда ему противостоит явление, несводимое к уютным и знакомым понятиям, когда, одним словом, оно обмануло доверие жертвы и немилосердно оставило ее наедине с реальностью, — старое «я» исчезает, и жертва (теперь бывшая жертва), на мгновение сбросившая оковы, сталкивается с реальнос-

тью, причем в этом столкновении есть свои достоинства и недостатки. Оно исчезает — с воем и зубовным скрежетом. Смертный микрокосм не в силах простить относительное бессмертие макрокосма. Виски затаил злобу на сосуд. Повествователь не может уснуть в незнакомой комнате, его мучит высокий потолок, так как он привык к низким. Что происходит? Прежний договор устарел. Он не содержал статьи о высоких потолках. Привычка дружеского расположения к низким потолкам стала бесполезной и должна умереть, чтобы родилась привычка дружеского расположения к высоким потолкам. Между этой смертью и этим рождением сосредоточена невыносимая реальность, которую лихорадочно поглощает работающее на пределе возможностей сознание, совокупное сознание, стремящееся предотвратить катастрофу, создать новую привычку, что вылушит тайну, извлечет из нее опасность — и красоту. «Если привычка, — пишет Пруст, — вторая натура, она держит нас в неведении относительно первой, будучи лишена ее жестокости и очарования». Таким образом, наша «первая натура», соответствующая, как будет показано ниже, более глубокому инстинкту, чем просто животный инстинкт самосохранения, обнажается в такие периоды отречения. Ее жестокость и очарование — это жестокость и очарование реальности. «Очарование реальности» звучит как парадокс. Но когда объект воспринимается как нечто частное и неповторимое, а не просто как член семейства, когда он представляется независимым от общих понятий и отделенным от здравомыслия причинности, когда он изолирован и необъясним в свете невежества, тогда и только тогда он может стать источником очарования. К несчастью, привычка наложила вето на подобную форму восприятия, и ее действие состоит как раз в сокрытии сущности — идеи — объекта в дымке суждений и ожиданий. Обычно мы находимся в положении туриста (традиционное уточнение избыточно), чей эстетический

опыт состоит в череде отождествлений и для которого «Бедекер» скорее цель, нежели средство. Для нас, лишенных, по природе, способности к познанию и, в силу воспитания, знания законов динамики, краткая надпись увековечивает чувство. Существо, порожденное привычкой, отворачивается от объекта (несопоставимого с одним из интеллектуальных предрассудков) и сопротивляется предложениям агентов синтеза, которых привычка собрала в команду на трудосберегающих принципах.

Книга Пруста изобилует примерами двух этих состояний — смерти привычки и кратковременного затухания ее бдительности. Я перескажу два эпизода из жизни повествователя. Первый из них, свидетельствующий о возобновлении *привычного* договора, необычайно важен как предвестник более позднего происшествия, которое я рассмотрю в связи с прустовской памятью и прустовским откровением. Второй служит примером отказа от договора в интересах *via dolorosa** повествователя.

Повествователь, в сопровождении бабушки, впервые приезжает в Бальбек, морской курорт в Нормандии. Они останавливаются в Гранд-отеле. Он входит в комнату, полубольной и изможденный после дороги. О сне в этом аду незнакомых предметов не может быть и речи. Все его чувства обострены до предела, он насторожен и натянут как струна, отдых невыносим для него так же, как для измученного тела Ла Балю, который не может ни встать, ни сесть в своей клетке. Для тела Марселя нет места в огромном, ужасном гостиничном номере, ведь его бдительность населила комнату гигантской мебелью, бурей звуков и мукой цвета. Привычка не успела заглушить грохот часов, смягчить враждебность фиолетовых занавесок, удалить мебель и приблизить недостижимый потолок бельведера. В одиночестве комнаты, что пока еще не

* Крестного пути (*лат.*).

комната, а пещера с дикими зверьми, окруженный со всех сторон безжалостными незнакомцами, сон которых он потревожил, он желает смерти. Входит бабушка, утешает его, останавливает его, когда он, сутулясь, пытается развязать шнурки на ботинках, помогает ему раздеться, укладывает в кровать, настаивает, чтобы он постучал в перегородку, разделяющую их комнаты, если ему что-то понадобится ночью. Он стучит, и она приходит к нему снова. Но той ночью и еще много ночей подряд он страдает. Эти страдания он истолковывает как смутный, органический, смиренный отказ всего того, что составляло лучшее в его жизни, — от чуждого мира. Это нежелание умирать, долгое, отчаянное, ежедневное сопротивление непрерывному отслоению личности, объясняет и его ужас от мысли о разлуке с Жильбертой Сван, о потере родителей, от мысли о собственной смерти. Но страх перед разлукой — с Жильбертой, с родителями, с самим собой — растворяется в еще большем страхе, стоит ему подумать о том, что за болью разлуки последует безразличие, что потеря перестанет быть потерей, когда алхимия привычки превратит индивида, способного к страданиям, в незнакомца, для которого история страдания — лишь пустая сказка, когда исчезнет не только объект чувства, но и само чувство; еще он думает о том, как нелепа наша мечта о рае, где сохраняется личность, ведь наша жизнь — последовательность райских снов, от которых мы последовательно отрекаемся, что единственный подлинный рай — это рай потерянный и что смерть многих излечит от стремления к бессмертию.

Во втором эпизоде, который я выбрал для иллюстрации *расторгнутого договора, поруганной привычки*, участвуют те же два персонажа — повествователь и его бабушка. Марсель — в Донсьере, со своим другом Сен-Лу. Он звонит бабушке в Париж. (По прочтении описания этого и того, другого, не менее важного телефонного звонка, когда, спустя годы, повествова-

тель говорит с Альбертиной поздним вечером, вернувшись к себе после первого посещения принцессы Германтской, «Человеческий голос» (Кокто кажется банальностью, причем ненужной банальностью.) После обычного недоразумения с Бдительными Девами (*sic*) на телефонной станции он слышит бабушку, или то, что принимает за ее голос, потому что теперь он слышит этот голос впервые, во всей его чистоте и реальности, такой отличный от голоса, который он привык считывать с партитуры ее лица, и в силу этого неузнаваемый. То горестный голос, уязвимость которого не скрыта тщательно прорисованной маской ее лица; этот странный, реальный голос — мера страданий его обладательницы. Марсель воспринимает его как символ ее одиночества, их разлуки, он неосознанно подобно голосу из загробного мира. Голос умолкает. Бабушка потеряна так же безвозвратно, как Эвридика среди теней. Наедине с телефонной трубкой он тщетно называет ее по имени. Ничто не может убедить его остаться в Донсьере. Он должен увидеть бабушку. Он едет в Париж. Он застаёт ее за чтением любимой г-жи де Севинье. Но его там нет, поскольку она не знает, что он там. Он присутствует в отсутствие самого себя. Вследствие поездки и острой тревоги его привычка — привычка нежных чувств к бабушке — временно бездействует. В его взгляде нет некромантии, благодаря которой мы воспринимаем каждый дорогой нам объект в зеркале прошлого. Представление о том, что ему *следует* видеть, не успело образовать призму между глазом и объектом. Его глаз обладает жестокой точностью фотографического аппарата; повествователь запечатлевает реальность своей бабушки. Тут он с ужасом понимает, что бабушка умерла — давно и многократно, что любимого человека, которого на протяжении лет милосердно создавало его сознание при содействии привычной памяти, больше нет, что безумная старуха, дремлющая над книгой, сгибающаяся под грузом лет, раскрасневшаяся, грубая и вуль-

гарная, — незнакомка, которую он никогда прежде не видел.

Передышка оказалась недолгой. «Из всех человеческих растений, — пишет Пруст, — привычка требует наименьшего ухода и первой произрастает в кажущейся пустынности даже самой голой скалы». Недолгой и угрожающе болезненной. Основная обязанность привычки, вокруг которой вращаются тщетные, дурманящие арабески ее сверхдолжных дел, состоит в вечных попытках приспособить нашу органическую чувствительность к условиям ее миров. Страдание представляет собой отказ от этой обязанности (по небрежности или неумению), скука — ее надлежащее исполнение. Маятник качается между двумя этими точками — страданием, что открывает окно в реальность и служит главным условием художественного опыта, и скукой, с ее толпой гигиеничных конторских служащих, скукой, которую следует считать наименьшим, ибо наиболее переносимым из человеческих зол. Воспринимаемая в качестве прогрессии, бесконечная череда обновлений оставляет нас равнодушными, ведь однородность какого-либо из членов этого ряда и непоследовательность каждого данного *меня* беспокоит нас не более, чем комедия подмены. В действительности мы так же мало осведомлены о первом, как и о втором, если не считать смутных мыслей, порой посещающих нас после события, или ясного, как в случае Пруста, понимания того, что журавль в небе бесконечно ценнее синицы в руке, и еще потому — если позволите добавить пух vomica* к аперитиву метафор, — что кочерыжка цветной капусты или идеальная сердцевина лука представляет собой более уместную награду за поэтические раскопки, нежели лавровый венок. Мне хочется завершить рассмотрение этого вопроса фразой из прустовской сокровищницы: «Не будь привычки,

* Рвотный орех (лат.).

жизнь непременно казалась бы восхитительной тем, кому смерть угрожает каждую минуту, то есть всему человечеству».

* * *

У Пруста была плохая память, так же как *неумелой* была его привычка... *потому что* его привычка была неумелой. Человек с хорошей памятью ничего не помнит, потому что ничего не забывает. Его память однообразна, это творение рутины, она — одновременно условие и функция его безупречной привычки, инструмент справки, а не инструмент открытия. Пеан его памяти — «Я помню так же хорошо, как если б это было вчера» — это и эпитафия, в точности выражающая ее ценность. Вчерашний день такой человек *помнит* не лучше, чем завтрашний. Его *вчера* сушится на бельевой веревке, а чуть дальше полощется на ветру самый дождливый в истории наблюдений августовский национальный праздник. Ибо его память — веревка, а его прошлое — это извлеченное на свет грязное белье, безупречно послушный слуга его ремиnisцентных нужд. Память, очевидно, обусловлена восприятием. Любопытство — безусловный рефлекс, то есть в своем наиболее примитивном выражении — реакция на опасность (раздражитель), редко свободный, даже в наивысшей или незаинтересованной форме, от соображений полезности. Любопытство — это волос нашей привычки, стремящийся стать дыбом. Редко когда наше внимание не запятнано, в большей или меньшей степени, этим животным элементом. Любопытство охраняет, а не убивает кошку (в юбке ли та кошка или на четырех лапах). Чем сильнее наш интерес, тем неизгладимее окажутся впечатления. Эти трофеи всегда под рукой, ведь агрессия — разновидность самозащиты, то есть функция постоянной величины. В исключительных случаях память так тесно связана с привычкой, что слово обрастает

плотью, и память становится доступной не только при необходимости, но и приводится в действие *машинально*. Так, забывчивость счастливым образом совместима с деятельностью наших органов артикуляции. Повторяю, что «воскрешение в памяти», в возвышенном смысле, неприменимо к выжимкам нашей тревоги. Строго говоря, мы можем помнить только то, что запечатлено нашим крайним невниманием и помещено в отдаленнейшую и недоступную темницу бытия, к которой у привычки нет и не может быть ключа, ведь там не хранятся отвратительные и полезные атрибуты войны. Но здесь, в «*gouffre interdit à nos sondes*»*, содержится наше естество, лучшие из множественных «я» и их отложения, то, что знахари называют миром, лучшие потому, что тайно, мучительно и терпеливо они оседают под носом нашей пошлости — прекрасная сущность полумертвого божества, чей шепот «*disfazione*»** тонет в здоровом реве неумного аппетита. Здесь таится жемчужина, способная уличить в бесстыдной лжи нашу раковину из мела и перламутра, — случись нам укрыться в просторных покоях умственной отчужденности, во сне или в свете редких приступов дневного безумия. Из таких глубин Пруст вытащил наружу свой мир. Его работа не случайна, но то, что она сохранилась, — случайность. Обстоятельства этого спасения будут рассмотрены позже, на пике нашего исследования. Второразрядная кульминация лучше, чем никакая. Но нет причин скрывать имя ловца жемчуга. Пруст называет его «непроизвольной памятью». Ту память, что есть не память, а приложение конкорданции к Ветхому Завету личности, он называет «произвольной памятью». То однообразная память разума; на нее можно опереться, чтобы воспроизвести, в целях удобства, сознатель-

* «Запретных нам безднах» (*фр.*). Слова из стихотворения Ш. Бодлера «Балкон».

** Разъятия (*ит.*).

но и рассудочно сформированные впечатления прошлого. Она не заинтересована в таинственном элементе невнимания, расцветивающем и наши самые банальные переживания. Она представляет прошлое одноцветным. Выбираемые ею образы так же произвольны, как воображаемые образы... и столь же далеки от реальности. Действие произвольной памяти Пруст сравнивает с перелистыванием альбома фотографий. Ее результат не содержит ничего из прошлого, это лишь смазанная, однообразная проекция, лишенная нашей тогдашней тревоги и оппортунизма, — то есть совсем ничего. Нет большой разницы, говорит Пруст, между воспоминанием о сне и воспоминанием о яви. Когда спящий просыпается, эмиссар привычки спешит с уверениями, что его «личность» не исчезла вместе с усталостью. Воскресение души (для тех, кто склонен к такого рода умственным играм) можно представить как последний, дерзостный акт из того же спектакля. Произвольная память настаивает на совершении самого необходимого, здорового и однообразного плагиата — плагиата собственного «я». Произвольная память — наш идущий напролом демократ — не делает различий между «Мыслями» Паскаля и рекламой мыла. В сущности, если привычка — это богиня скуки, то произвольная память — Шедуэлл*, причем ирландского извода. Непроизвольная память подобна взрыву, «внезапному, полному и восхитительному сгоранию». Она воссоздает не только объект прошлого, но и Лазаря, которого заколдовала или замучила, не только Лазаря и объект, но и нечто большее — потому что меньшее, большее, потому что она избавляется от всего полезного, удобного, случайного, потому что в пламени произвольной памяти поглощается привычка и все ее творения и ярко освещается то, что не может и никогда не сможет раскрыть потешная реальность опыта, — освещается подлин-

* До недавнего времени район трущоб в Лондоне.

ное. Однако произвольная память — капризный волшебник, и ему нельзя досаждать. Для своих чудес он сам выбирает время и место. Не могу сказать точно, сколько раз такое чудо происходит у Пруста. Мне кажется, двенадцать или тринадцать. Но первый случай — знаменитый эпизод с размоченным в чае печеньем «мадлен» — служит основой для утверждения, что вся книга — это дань произвольной памяти и эпос ее деяний. Из чайной чашки восстает весь мир Пруста, а не только Комбре и детство повествователя. Ибо Комбре приводит нас к двум «дорогам» и к Свану, а со Сваном можно соотнести каждый элемент прустовского опыта и, следовательно, его кульминацию в откровении. Сван стоит за словом «Бальбек», а Бальбек — это Альбертина и Сен-Лу. Непосредственно он вовлекает в повествование Одетту и Жильберту, Вердюренов и их клан, музыку Вентейля, магическую прозу Бергота; опосредованно (через Бальбек и Сен-Лу) — Германтов, Ориану и герцога, принцессу и барона де Шарлю. Сван — краеугольный камень всего строения и центральная фигура детства повествователя — детства, которое произвольная память, возбужденная или зачарованная давно забытым вкусом печенья «мадлен», размоченного в чайном настое, словно по волшебству воссоздает, во всех подробностях и красках, из мелководного колодца непостижимо банальной чашки.

От двухглавого, трехглавого, проворного чудища или божества, сиречь времени (условия воскрешения, ибо инструмента смерти), привычки (страдания в той мере, в какой она препятствует опасной игре с воскрешением, и благословения в той мере, в какой она смягчает жестокость смерти), памяти (клинической лаборатории, где хранится яд и противоядие, вещества возбуждающие и снотворные) — от него разум стре-

мится к единственному прибежищу, которое это тираническое, бдительное божество готово стерпеть. Такое случайное, ускользающее чудо посреди ветошной жизни возможно (но вовсе не предопределено), если небрежность или болезнь привычки разбудили непроизвольную память — и только в этих обстоятельствах. Пруст избрал этот мистический опыт лейтмотивом своего сочинения. Он появляется, настойчивый и монотонный, подобно красной фразе вентейлевского септета, больше невралгия, чем тема, скрывается под поверхностью и вновь всплывает, еще более пронзительный и нервный, украшенный странными, но необходимыми мелизмами, как сущностное выражение действительности, взбирается, по ступенькам уточнений и последовательного очищения, к остроконечной вершине, с которой повелительно разъясняет самый смиренный эпизод восхождения, возглашая свой триумфальный ультиматум. Впервые этот мотив звучит в эпизоде с печеньем «мадлен», затем, по меньшей мере, еще в пяти знаменательных случаях — до феерии в особняке Германтов в начале второго тома «Обретенного времени», его кульминационного, полнозвучного выражения. Следовательно, зачаток решения прустовской задачи содержится в самой ее постановке. Источник и точка отсчета этого «священнодействия», составные части обряда, кроются в физическом мире, в некоем нечаянном акте счастливого восприятия. Перед нами пример почти что интеллектуального анимизма. Ниже следует перечень фетишей:

1. Печенье «мадлен», размоченное в чае («В сторону Свана», I. 69—73).
2. Купола Мартенвиля, которые Марсель увидел, сидя на козлах экипажа доктора Перспье (там же, 258—262).
3. Затхлый запах в общественной уборной на Елисейских Полях («Под сенью девушек в цвету», I. 90).
4. Три дерева близ Бальбека, увиденные из экипажа г-жи де Вильпаризи (там же, II. 161).

5. Изгородь боярышника недалеко от Бальбека (там же, III. 215).

6. Приехав, во второй раз, в бальбекский Гранд-отель, он нагибается, чтобы расшнуровать ботинки («Содом и Гоморра», II, 176).

7. Неровные плиты во дворе особняка Германтов («Обретенное время», II. 7).

8. Звяканье ложки о тарелку (там же, 9).

9. Он вытирает рот салфеткой (там же, 10).

10. Шум воды в трубах (там же, 18).

11. «Франсуа ле Шампи» Жорж Санд (там же, 30).

Это неполный список. Я не включил в него несколько промежуточных, неудавшихся опытов: ни один из них не раскрывает мотива книги, но, скорее, служит его предвестием. Из этих туманных, незавершенных образов особенно примечательны три воспоминания («У Германтов», II, 80—82). Дома он ожидает прихода мадемуазель Стермарья (которая, явись она тогда, могла бы стать Альбертиной повествователя). Он последовательно переносится в Бальбек, Донсьер и Комбре благодаря угадываемым за занавесками сумеркам, спуску по лестнице с только что прибывшим Робером де Сен-Лу и густым туманом на улице. Три мысленных воплощения, несмотря на их незавершенность, неистовы, и он, на мгновение, осознает неоднородность вещества, образующего эти периоды прошлого — суровый, шероховатый песчаник Комбре, противостоящий плотному, сверкающему, полупрозрачному с розовыми прожилками алебастру Ривбея. Но в эту минуту он не один, его мысли прерывает Сен-Лу, и то, что могло бы стать решающим мигом в его жизни, кульминацией, которой он достиг лишь много лет спустя, во дворе и библиотеке принцессы Германтской, остается ускользающим провозвестником грядущего откровения.

Последние пять откровений — неровные плиты, ложка и тарелка, салфетка, вода в трубах и «Франсуа

ле Шампи» — следует воспринимать как составные части единого полотна, содержащего ключ к его жизни и творчеству. Шестой из упомянутых опытов исключительно важен (хотя и менее известен, чем знаменитое печенье «мадлен», неизменно отождествляемое с прустовскими откровениями); так как не только раскрывает во всей полноте мотив книги, но и демонстрирует работу сложной, неустойчивой машины привычки и памяти, которую создал Пруст. Альбертина и прустовское «Discours de la Méthode»* ждали уже долго и могут подождать еще, а тем временем мы сердечно приглашаем читателя опустить разбор величайших, пожалуй, страниц, написанных Прустом — «Les Intermittences du Cœur»**.

Упомянутый эпизод произошел в первый вечер второго посещения повествователем Бальбека. Его бабушка умерла годом ранее, и в Бальбек к нему приехала мать. Но мертвые поглощают живых так же бесповоротно, как Французское королевство аннексирует Герцогство Орлеанское. Его мать превратилась в его бабушку — по причине горя, или из слепого поклонения мертвым, или же вследствие разлагающего воздействия утраты, разбивающей кокон и ускоряющей метаморфозу атавистического зародыша, чье созревание без такого стимула, как скорбь, протекает медленно и незаметно. Она носит с собой сумку и муфту бабушки Марселя и не расстается с томиком мадам де Севинье. Она, раньше подсмеивавшаяся над собственной матерью за то, что та в каждом письме цитирует г-жу де Севинье или г-жу де Босержан, теперь и сама выстраивает письма к сыну вокруг строки из «Пи-

* «Рассуждение о методе» (фр.). Так называлось основное философское сочинение Р. Декарта.

** «Перебои чувства» (фр.). Эпизод из книги Пруста «Содом и Гоморра».

сем» или «Мемуаров». Мотивы второго посещения Бальбека повествователем уже не прежние — не те, что были рождены Сваном или его грезами; не те, что не давали ему покоя, пока Бальбек сохранял таинственное очарование своего имени, пока реальность не заменила мираж воображения на мираж памяти и не покончила с неизвестными величинами (так, в свой черед, ему откроется Венеция, так, в силу умиротворяющей, презрительной осведомленности и этимологии Бришо, утратит загадочность одиссея местного бальбекского поезда по некогда мифической земле). Персидскую церковь с «купающимся в морских брызгах» витражом и колокольной из нормандского гранита вытеснила точно сошедшая с полотен Джорджоне камеристка маркизы де Пютбю.

Он приезжает в Бальбек усталым и больным, так же как в первом случае, о котором мы уже говорили в связи со смертью привычки. Теперь, однако, дракон усмирен, а пещера стала комнатой. Привычка подверглась переустройству — действие, которое Пруст считает «более длительным и сложным, чем выворачивание глазного века, и которое состоит в наложении нашей собственной, хорошо знакомой души на внушающую ужас душу окружающей обстановки». Он нагибается — медленно и осторожно, так как страдает от сердечной слабости, — чтобы разуться. Внезапно он ощущает удивительно знакомое, божественное присутствие. Вновь его возвращает себе самому существо, чья нежность, несколькими годами ранее, в похожую минуту тревоги и усталости, даровала ему покой, — его бабушка, какой она была тогда, какой она продолжала быть до рокового удара, сразившего ее на Елисейских Полях, после чего от нее осталось только имя, так что ее смерть означала для повествователя так же мало, как смерть незнакомца. Ныне, через год после ее похорон, благодаря таинственному действию произвольной памяти он понимает, что она умерла. В каждый момент времени наша душа,

несмотря на таящиеся в ней богатства, обладает лишь мнимым значением. Ее капитал не подлежит полной реализации. Но из этого жеста он извлек не только утраченную реальность бабушки: он извлек утраченную реальность самого себя, реальность утраченного «я». Как если бы фигуру времени можно было представить в виде бесконечного ряда параллельных прямых, его жизнь перескакивает на другую прямую и продолжается, безо всякого разрыва целостности, с того мгновения в прошлом, когда бабушка склонилась над его встревоженным лицом. Он не в силах мысленно представить события, пронзавшие весь этот длительный период расстройства памяти, события последних часов, так как в этот промежуток времени он был безжалостно лишен того драгоценного фрагмента в гобелене его дней, что составляла бабушка и его любовь к ней. Но возобновленное прошлое отравлено жестоким анахронизмом: бабушка мертва. Впервые после ее смерти, после апоплексического удара на Елисейских Полях, он обрел ее той живой и завершенной, какой она была бесчисленное число раз — в Комбре, Париже и Бальбеке. Впервые после ее смерти он знает, что она умерла, он знает, *кто* умер. Ему суждено обрести ее живой и ласковой, прежде чем он сумеет признать ее умершей и — отныне — неспособной на нежность. Противоречие между присутствием и безвозвратным исчезновением невыносимо. Память — опыт — их взаимопредназначенности упраздняется нелепостью, в данных обстоятельствах, всяких разговоров о предназначенности, осознанием, что бабушка была ему случайной знакомой, что он ничего не значил для нее до их встречи и, следовательно, ничего не значит для нее после ее ухода. Он не в силах постичь это «скорбное сочетание жизни и полного уничтожения». Он пишет: «Понятно, я не был уверен, извлеку ли я хотя бы малую долю истины из этого мучительного и пока еще непонятного состояния, — я знал лишь то, что, если я когда-нибудь и до-

буду малую долю истины, то только благодаря ему, такому необычному, такому нежданному, не указанному мне моим разумом и не смягченному моим малодушьем, я знал лишь то, что сама смерть — внезапное откровение, каким она для меня явилась, — провела во мне, подобно молнии, по какому-то сверхъестественному и бесчеловечному графику двойную таинственную борозду»*. Но вот уже воля, воля к жизни, воля к избавлению от страданий, привычка, очнувшаяся от недолгого сна, заложила фундамент олицетворяющего злую необходимость строения, и образ бабушки начинает таять, теряя чудесную выпуклость и ясность, которую никакие усилия намеренного воспоминания не сумеют ему сообщить. Образ бабушки возвращается, на долю мгновения, когда он видит перегородку в гостиничном номере, некогда служившую сигнальным инструментом его запинаящейся тревоги; и позже, спустя несколько дней, когда он опускает шторку в вагоне поезда, причем воспоминание о бабушке оказывается таким ярким и мучительным, что он вынужден отказаться от визита к Вердюренам и сойти с поезда. Но прежде чем удастся затмить нестерпимое сияние вновь обретенного образа, необходимо пройти по крестному пути жалости и раскаяния. Настойчивая память о жестокости к умершему подобна самобичеванию, ибо умершие мертвы только в той мере, в какой они продолжают существовать в сердце оставшегося жить. И жалость к перенесенным другим человеком страданиям — это более страшное и верное отражение этих страданий, чем их сознательная оценка самой жертвой, которая избавлена, по меньшей мере, от ужаса созерцания. Повествователь вспоминает случай из своего первого пребывания в Бальбеке, когда он подумал о бабушке как о легкомысленной, суетной старухе. Она хотела, чтобы ее сфотографировал Сен-Лу, чтобы ее любимый внук

* Перевод Н. М. Любимова.

мог, по крайней мере, сохранить ее облик в эти тяжелые дни, ведь залп обмороков (которые директор гостиницы назвал «обормотами» и, так рассказав Марселю о первых признаках бабушкиной болезни, невольно предоставил ему еще один инструмент мучительного воскрешения) и приступов апоплексии уже заставил ее взглянуть в лицо близящейся смерти. Она с большой тщательностью выбирает позу и загибает поля шляпы, желая оставить внуку фотографию бабушки, а не болезни. Все эти ухищрения повествователь отнес на счет кокетства. Так, в противоположность Миранде, он страдает вместе с человеком, чьих мук не видел, словно для него, как и для Франсуазы (равнодушной к «Милосердию» Джотто в облике беременной судомойки или к насильственному превращению того, что может жить, в то, что можно есть, но неспособной сдержать слезы при вести о землетрясении в Китае), сострадание возможно только на расстоянии.

* * *

Трагедия цикла Альбертины зарождается при первом посещении Марселем Бальбека, развивается на фоне их любовной связи в Париже, получает продолжение во время второго визита в Бальбек и достигает кульминации с заточением Альбертины в Париже. Впервые она является ему в лучезарном ореоле «стайки» в Бальбеке — она ведет перед собой велосипед, непреходящий атрибут этой невыразимой, недостижимой процессии, плетущей изысканный узор на фоне моря, обладающей, в глазах жадно восхищенного повествователя, такой же вечной, герметичной самодостаточностью, как архитектурный фриз или изображенный на фреске кортеж. Она лишена личного своеобразия. Она всего лишь один из цветков в хрупкой изгороди пенсильванских роз, ломающих линию прибоя, и эта первоначальная, совместная тайна бальбекской стайки позволяет ему спустя много лет,

когда Альбертина отделена от подруг и превращена в пленницу, когда туманность этого созвездия сконцентрировалась в едином астральном наваждении, — отрицать не только объективную реальность своей любви к ней (как в случае с Жильбертой), но и субъективную реальность чувства, посредством соотнесения ее с другим образом. Однажды на берегу она встречается с ним глазами (отождествление с Альбертиной ретроспективно); и он пишет: «Я знал, что не смогу владеть этой юной велосипедисткой, если не овладею тем, что у нее в глазах». Его воображение плетет кокон вокруг хрупкой, почти абстрактной куколки, одной из вакханок в оргиастической стайке велосипедисток. Его представляет Альбертине художник Эльстир, и он узнает девушку посредством ряда вычитаний, причем каждый фрагмент его грез и желаний замещается другим, бесконечно более приземленным понятием. Так, ее отношений с г-жой Бонтам, прежних интрижек, претенциозной мушки на подбородке, употребления ею наречия «совершенно» вместо «вполне», воспаления кожи на виске, создающего оптический центр тяжести, вокруг которого организованы черты ее лица, — всего этого в совокупности достаточно, чтобы образовать Альбертину настолько же далекую от первой Альбертины, пляжного цветка, насколько еще один, третий ее образ, для которого характерно выраженное носовое произношение, ужасающий жаргон, исчезновение воспаления на виске и чудесное перемещение мушки с подбородка на верхнюю губу, удален от второго. Так утверждается *изобразительная* множественность Альбертины, которая со временем разовьется в ее *пластическую* и нравственную множественность — не просто состоящую в смене выражающих внутреннее разнообразие граней, вызванных изменением угла зрения наблюдателя, но сводящуюся к *множественности в глубине*, сумятице объективных, внутренне присущих противоречий, над которыми субъект безвластен. Но вот он заключает — еще до

карнавала ее личин, до того, как это лицо, некогда сплошная поверхность, гладкое и вощенное, переходит в почти что жидкое состояние искрящейся веселости, а блеск точеного опала сменяется лихорадочной, темно-красной густотой цикламена, — что Имя, выражая примитивность варварского общества, так же неадекватно, как «Гомер» или «море». Она холодно отвергает его первую, робкую попытку сблизиться. Он приходит к выводу, что Альбертина добродетельна и что его первоначальная гипотеза о том, что она, возможно, была любовницей велосипедиста-гонщика или чемпиона по боксу, не только неверна в конкретном случае, но и основана на совершенно ложном восприятии ее характера. Он заключает, что Альбертина добродетельна, и с этой мыслью завершается его первое пребывание в Бальбеке.

Первое впечатление меняется после того, как Альбертина приходит к нему в Париже. Ее новому словарю, украшенному такими изысками, как «выдающийся», «по моему разумению», «япошка», «течение времени», соответствует новая, усложненная Альбертина, настолько же роскошная в своей щедрости, насколько скудной была ее прежняя благосклонность. Повествователь, предполагая, что Альбертина прошла обряд посвящения, не в силах нащупать основу для соизмерения трех ее образов — страстной, неземной Альбертины с морского берега, подлинной, целомудренной Альбертины, какой она предстала ему перед отъездом из Бальбека, и, ныне, третьей Альбертины, выполняющей посулы первой в облике второй. «Избыток знания обусловил мой временный агностицизм. Что было утверждать, когда первоначальная гипотеза оказалась опровергнута, а вслед за тем доказана?» Наслаждение, которое он испытывает с Альбертиной, усиливается благодаря душевному стремлению к той неземной действительности, которую она призвана олицетворять, Бальбеку и морю — «будто материальное владение собственностью, скажем

городским домом, тождественно духовному владению». Этот составной объект желания — женщина и море — лишается своего второго члена в силу привычности первого. Для восстановления амальгамы человеческого и морского второй член может быть восполнен ревностью, но лишь в качестве сердечного, уже не визуального стимула. Но множественна даже эта новая Альбертина, и, подобно тому как современная фотография умещает одну-единственную церковь в аркаде других или же целый горизонт — в пролете моста или между двумя соседними листьями, разлагая предмет на многообразие составляющих его видов, так краткое путешествие его губ к щеке Альбертины порождает десяток Альбертин, превращая человеческую банальность в многоглавую богиню. Опасность будущей жизни с Альбертиной он осознает в тот вечер, когда, вернувшись после первого посещения принцессы Германтской, сидит в одиночестве комнаты, ожидая Альбертину (которую ранее в тот же день совершенно вытеснила из его памяти таинственная мадемуазель де Стермарья) — Альбертину, которая обещала прийти и не приходит, чье отсутствие обращает простое физическое раздражение в пожар душевной муки, так что он стремится услышать ее шаги, чистую трель телефона, он вслушивается в звуки не ухом или разумом, а сердцем. Ибо он присовокупил еще один кристалл к этой зальцбургской ветви — кристалл потребности, той потребности, которая мучила его в Комбре и которую могли утолить только ласковые губы матери. Но вот Альбертина звонит по телефону с объяснениями, вот он знает, что она скоро придет, и тут же с удивлением пытается понять, что он нашел в ней, как вульгарная Альбертина, похожая или даже уступающая многим другим женщинам, стала источником утешения и спасения, которое ни одно чудо не сможет заместить. «Человек любит только то, чем не обладает, только то, в чем он преследует недостижимое».

Со вторым посещением Бальбека, озаменован- ным повторной утратой и скорбью о бабушке, завер- шается преобразование Альбертины из *существа по- верхностей* в *существо глубины*, бездонной глубины, ее образ отвердевает. С той минуты, как доктор Котар ви- дит Альбертину и ее подругу Андре (одну из стайки) танцующими в паре в энкарвильском казино и высо- копарно диагностирует случай полового извращения, берет отсчет «взаимная мука» их отношений. Здесь на- чинается ложь и ложь в ответ, преследование и усколь- зание и, со стороны повествователя, чувство к Альбер- тине, напряженность которого находится в прямой за- висимости от успешности ее уловок и хитростей. Ведь Альбертина не просто лгунья (как лжецы все люди, считающие себя любимыми), она — лгунья по приро- де. Сомнения повествователя относительно Альберти- ны находят подтверждение в ряде эпизодов, которые, так сказать, ожесточают его любовь. Она не приходит на встречу, лжет о договоренности с мифической при- ятельницей своей тетки в Энфревиле, пристально смо- трит на отраженную в зеркале мадемуазель Блок и ее кузину, двух последовательниц Сафо, а затем отрица- ет, что видела их. Затем, когда ревность и отчаяние по- вествователя достигают предела, вдруг следует зати- шье, и его успокаивает покорность всегда доступной Альбертины. Он становится безразличен к этому ново- му существу, которое не оказывает ему сопротивления. Он решает порвать с ней и говорит об этом матери. Возвращаясь однажды вечером с Альбертиной в баль- бекском поезде с обеда в Ла Распельер, он думает о рас- ставании. Случайно он упоминает свою увлеченность музыкой Вентейля. Альбертина, чьи музыкальные вку- сы настолько же примитивны, насколько развито ее восприятие живописи и архитектуры, заявляет, наде- ясь произвести благоприятное впечатление, что пре- красно знает музыку Вентейля благодаря близкой дружбе с мадмуазель Вентейль и ее подругой, актрисой Леа. В пароксизме ревности повествователь мысленно

переносится в Монжувен, с ужасом наблюдая за двумя лесбиянками, которые приправляют свое наслаждение надругательством над фотокарточкой недавно почившего г-на Вентейля*. Мысль о Монжувене подобна Оресту, вернувшемуся отомстить за смерть Агамемнона. Он думает о бабушке и о своей жестокости к ней. Альбертина, такая далекая и чуждая его сердцу всего мгновение назад, вдруг становится не просто наваждением, но частью его самого, она — в нем, и движение, с которым она собирается сойти с поезда, словно грозит разорвать его пополам. Он вынуждает ее ехать с ним в Бальбек. Пляжа и волн больше нет, лето умерло. Уподобившееся целене море не может скрыть воспоминаний о Монжувене, невыносимое зрелище садистской похоти и оскверненной фотокарточки. Повествователь видит в Альбертине еще одну Рахиль и Одетту и замечает стерильную неискренность ее влечения, продиктованного выгодой. Он видит свою жизнь как череду безрадостных расцветов, отравленных муками памяти и одиночества. На следующее утро он привозит Альбертину в Париж и запирает ее в своем доме.

Его жизнь с Альбертиной подобна вулкану, и разум сотрясает череда извержений — Ярость, Ревность, Зависть, Любопытство, Страдание, Гордыня, Честь и Любовь. Формы любви изначально заданы произвольными образами, рожденными памятью и воображением, то есть вымышленной реальностью, которой он, себе на беду, заставляет девушку соответствовать. Личность Альбертины не значит здесь ничего. Альбертина — не мотив, а понятие, настолько же удаленное от действительности, насколько портрет Одетты кисти Эльстира (что есть портрет не любимой, а искажившей ее любви) удален от живой Одетты. Так что его тревогу следует выводить не из Альбертины, а из совокупности страданий и чувств, отождествляемых с

* «В сторону Свана», I. (Прим. автора.)

ее личностью и присвоенных ей посредством привычки. Его жизнь с Альбертиной, которая не сулит повествователю никаких благ, есть не более чем попытка замирения, символ безраздельного обладания. И даже не всегда замирения, так как тайна Альбертины не исчезла — тайна, которую он увидел в ее глазах при первой встрече у моря в Бальбеке, тайна, завораживавшая его тогда и которую теперь (так как она выражает хрупкость его господства над девушкой) он страстно желает вытравить. Эта последняя стадия его связи с Альбертиной носит отпечаток зарождения их отношений — в его ревности и ее двуличности. «Откуда же в нас мужество жить, как смеем мы ограждать себя от смерти в мире, где любовь вызвана ложью и состоит единственно в той потребности, чтобы наши страдания смягчились благодаря вмешательству существа, заставившего нас страдать?» Уж конечно, во всей литературе не сыщется столь дьявольски беспринципного исследования той пустыни одиночества и взаимных упреков, что зовется любовью. После книги Пруста «Адольф»* звучит надоедливой каплей, он — что пародийный эпос повышенного слюноотделения, госпожа де Камбремер** (чья фамилия, как заметила Ориана де Германт Свану, прерывается как раз вовремя) в слезах. Каждое слово и каждый жест Альбертины вовлекается в вихрь ревности и подозрений, истолковывается и перевирается. Каждый всплывший в памяти эпизод растворяется в кислоте его недоверия. «В этой алгебре желания мое воображение составляло уравнения для неизвестной величины». Но Альбертина — беглянка, и ее величину невозможно выразить, если только ей не предшествует некий символ, из тех что в физике используют для обозначения скорости. Статичная Альбертина была бы вскоре покорена, вскоре уподобилась бы всем

* Роман Бенжамена Констан (1816).

** Г-жа де Говожо в русском переводе Н. М. Любимова.

иным возможным победам, и потому бесконечность того, чего нет, следует предпочесть ничтожеству того, что есть. Любовь, утверждает он, может сосуществовать только с чувством неудовлетворенности, порождено ли оно ревностью или ее предшественником — желанием. Любовь олицетворяет наше стремление к целостности. Зарождение и развитие любви подразумевают осознанную нехватку. «Человек любит только то, чем не может обладать в полной мере». Течение любви до того, как произошел разрыв (и поистине долгое время после разрыва, даже если объект мертв, в силу нашей ретроспективной ревности, «*jalousie de l'escalier*»*), тождественно войне. Альбертина упоминает будничным тоном, что, может быть, посетит Вердюрен. Анаграмма: «Быть может, я схожу к Вердюренам завтра. Не знаю наверное. Не очень-то мне и хочется». Ключ: «Завтра, вне всяких сомнений, я пойду к Вердюренам. Это абсолютно важно и необходимо». Он вспоминает, что Морель обещал дирижировать септетом Вентейля для госпожи Вердюрен, и заключает, что среди гостей будут мадемуазель Вентейль с подругами и что благодаря какой-то адски хитрой уловке Альбертина договорилась с ними о встрече следующим вечером. Таким образом, те редкие минуты передышки, когда он мог бы решиться на разрыв с Альбертиной, покончить с двойным рабством, что не позволяло ему отправиться в Венецию, мешало писать, разлучало с друзьями и в лучшем случае даровало ему горькое удовлетворение от мысли, что ни один соперник не может насладиться тем, чем не может насладиться он сам, — эти редкие мгновения относительного затишья грубо прерываются вмешательством нового мотива ревности или преобразованием, в тигле его мыслей, некоей незначительной подробности их прошлого в разъедающий его сердцевид (который убивает его любовь, или ненависть, или

* Приблизительно: «ревность задним числом» (*фр.*).

ревность — взаимозаменяемые понятия). К примеру, когда он наконец решился на расставание, она клянется, что у ее тетки нет подруги в Энфревиле. Ее лживости и его способности страдать нет предела. Посреди своей Толомеи он *знает*, что в этой женщине нет реальности, что «наша самая исключительная любовь к человеку — это любовь к чему-то еще», что, в сущности, Альбертина меньше чем ничто, но из ее ничтожества бьет бурный, таинственный и невидимый ключ, заставляющий его склоняться перед темной, безжалостной богиней и приносить ей себя в жертву. Богиня, взыскующая жертв и унижений, покровительством которой можно заручиться только через тленность, молитвенное поклонение которой сопутствует всему человечеству, — это богиня времени. Ни один объект, протяженный во времени, не потерпит обладания (если под обладанием понимать безраздельное обладание); каковое достижимо только посредством полного отождествления объекта с субъектом. Непроницаемость даже самой пошлой, ничтожной человеческой твари — это не только иллюзия ревности субъекта (хотя такая непроницаемость гораздо заметнее в рентгеновых лучах ревности столь чудовищно преувеличенной, как у повествователя, ревности, что есть, несомненно, разновидность его комплекса доминирования и инфантильности, двух качеств, высоко развитых в героях Пруста). Все, что деятельно, все, что заключено во время и пространство, наделено, так сказать, абстрактной, идеальной и абсолютной непроницаемостью. Так что мы способны понять Пруста: «Нам кажется, что объект нашего желания может предстать перед нами во плоти. Увы! Он есть протяженность этого существа до всех точек в пространстве и времени, которое оно занимало и будет занимать. Но если мы не сообщаемся с каждым таким местом и каждым часом, то мы не в силах и владеть этим существом. А мы ведь не можем прикоснуться ко всем этим точкам». И еще: «Сущест-

во, рассеянное по пространству и времени, более не женщина, а цепочка не поддающихся объяснению событий, череда задач, не поддающихся решению, море, которое мы, подобно Ксерксу, сечем розгами в нелепом желании наказать его за то, что оно поглотило наше сокровище». Он определяет любовь как «время и пространство, ощущаемые сердцем». Он убеждает Альбертину пойти на праздник в Трокадеро, а не на прием к Вердюренам. Она соглашается. Теперь, когда угрозы со стороны мадемуазель Вентейль удалось избежать, он думает об Альбертине как о досадной помехе. Он лениво перелистывает «Фигаро», когда внимание его приковывает заметка — в том самом гала-спектакле, на который он послал Альбертину, участвует актриса Леа. Гала! В ярости он посылает Франсуазу вернуть ее домой. Альбертина, которой не удалось поговорить с Леа, возвращается одна. Его спокойствие восстановлено — и вновь нарушено случайным замечанием Альбертины о парке Бют-Шомон. Он подозревает Андре. Он понимает, что ему не будет покоя, пока Альбертина не уйдет насовсем. Он забудет ее, как забыл Жильберту Сван и герцогиню Германтскую. (Однако Жильберта относительно Альбертины есть то же, что соната относительно септета — эксперимент.) И мысль о том, что его страдания прекратятся, более невыносима, чем сами эти страдания. «Лев моей любви задрожал перед питоном забывчивости». Однажды рано утром, в пору затишья, он принимает решение. Альбертина должна его покинуть. Он больше не любит ее. Он отправится в Венецию и забудет ее. Он вызывает звонком Франсуазу, чтобы та раздобыла путеводитель и расписание поездов. Он поедет в Венецию — к готической мечте на весеннем море. Входит Франсуаза. «Мадемуазель Альбертина уехала в девять утра и велела передать тебе это письмо». Тут, подобно Федре, он осознает присутствие недремлющих богов.

...ces dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang,
Ces dieux qui se sont fait une gloire cruelle
De réduire le coeur d'une faible mortelle*.

Вскоре Альбертина погибает в Турени. Ее смерть, ее исход из Времени не смягчает его ревности и не помогает избавиться от наваждения, чьим колесом и дыбой были их дни и часы. Они и их подобная амфибии любовь погружены и в прошлое, и в настоящее. Существует нравственный климат и календарь чувств, где измерительным инструментом выступает не солнце, а сердце. Чтобы забыть Альбертину, он обязан — точно человек, пораженный односторонним параличом, — забыть времена года, их времена года, и, подобно ребенку, выучить их заново. «Чтобы утешиться, мне пришлось бы забыть не одну, а бесчисленных Альбертин». И не одного «я», но многих «я». Ведь каждой Альбертине соответствует свой повествователь, и никакой анахронизм не сможет разъединить то, что собрало время. Он обязан вернуться и вновь пройти по остановкам крестного пути — но в порядке затихающих страданий. Так его изумление тем, что Альбертина, такая живая в нем самом, умерла (понятие смерти покушается на факт ее жизни), уступает место менее болезненному изумлению — тем, что умершая все еще способна заботить его (понятие жизни покушается на факт ее смерти). Однако остановки этого перевернутого пути на Голгофу сохраняют изначальную динамику, крещендо, свою тягу к кресту. При каждой остановке его мучит видение, будто то, что осталось позади, еще предстоит пережить. «Такова жестокость

*...Послана богами мне любовь!..

Мой одурманен мозг, воспламенилась кровь...

Но тщетно к небесам я простираю руки,

Взирают холодно они на эти муки (*фр.*). Жан Расин, «Федра»,
(акт II, сцена V. *Перевод М. А. Донского*).

памяти». Он описывает три таких стадии, располагая их в порядке убывания сердечных мук. Первую, то есть одинокую прогулку по Булонскому лесу, когда каждая женская фигура представляется ему Альбертиной, а астральное сияние дерзкой стайки в Бальбеке тускнеет, превращаясь, в порядке обратной симметрии, в собственную туманность; вторую — беседу с Андре, раскрывающей двуличность и духовную нищету жизни своей подруги; и, наконец, третью, в Венеции, где телеграмма от Жильберты с объявлением о ее помолвке с Робером де Сен-Лу подписана «Альбертина» — так он прочитывает вульгарный, вычурный почерк Жильберты. Но восставшая из мертвых Альбертина не потревожит свою подлинную гробницу, единственную неоскверненную гробницу — на заброшенном кладбище его сердца. Альбертина, первая и последняя, — вакханка морского берега, увиденная повествователем благодаря чуду беспримесного понимания, то есть интуиции, и она же — пленница, обретшая свободу и жизнь, принадлежащая только себе среди юных прачек, купающихся в Луаре. Такое заключительное подтверждение первоначальной перспективы характерно для Пруста. Вспомним намек на совмещенность образов той последней герцогини Германтской, что приходит на утренник к своему кузену, и слегка распутной, тонушей в тайне меровингских времен, в пурпурной, лучезарной легенде своего имени наследницы Женевьевы Брабантской, впервые явившейся восторженному повествователю в церкви Св. Илария Комбрейского, после мессы в приделе Жильбера Дурного (ее беспокойные глаза цвета барвинка улыбаются, солнечный свет сочится через окно или даже через витражный пояс самой Женевьевы). И сама Жильберта восстает из череды превращений, из Жильберты Сван с Елисейских Полей, мадемуазель де Форшвиль после смерти Свана, мадам де Сен-Лу и, наконец, после смерти Робера, герцогини Германтской — восстает такой, какой он впервые увидел ее в Тансон-

виле, через изгородь розового боярышника, бесстыдной нимфой, опирающейся на лопатку, посреди кустов жасмина и левкоев. Любовь к Альбертине он воспринимает теперь как свидетельство в пользу своего раннего предвидения — утверждения ее, несмотря на доводы разума, в образе реющей далеко над морем хищной, неуловимой чайки. «Даже в полнейшей слепоте, укрытая нежностью и пристрастием, продолжает существовать пронизательность. Так что ошибочно говорить о дурном выборе в любви, ибо сам факт выбора подразумевает, что он был дурным». Как и раньше, мудрость состоит скорее в отказе от способности страдать, нежели в тщетных попытках устранить стимулы, обостряющие эту способность. «Non che la speme, il desiderio...»*. «Человек стремится быть понятым, так как он желает быть любимым, и стремится быть любимым, потому что любит. Мы безразличны к тому, понимают ли нас другие, и их любовь докучает нам».

Но если любовь, для Пруста, есть производное человеческой грусти, то дружба — проявление трусости; и хотя ни любовь, ни дружба неосуществимы из-за непроницаемости (обособленности) всего, что не есть *cosa mentale*** , неспособности владеть, по крайней мере, может быть присуще благородство трагичного, в то время как попытка общения, когда общение невозможно, — это либо обезьянья пошлость, либо жуткая комедия, вроде помешанного, ведущего беседу с мебелью. Дружба, согласно Прусту, — это отрицание непоправимого одиночества, к которому приговорен каждый. Дружба подразумевает чуть ли не жалобное признание кажущейся ценности. Дружба — общественно полезное средство, подобно обивке кресел или раздаче мусорных баков. У нее нет духовного значения. Для ху-

* «Не только надежда, но даже желанье...» (*ut.*). Слова из стихотворения Дж. Леопарди, см. примечание к эпиграфу.

** «Вещи ума», продукт рассудка (*ut.*).

дожника, который не ограничивается поверхностным, отрицание дружбы не только целесообразно, но и необходимо. Ибо единственно возможное духовное развитие состоит в ощущении глубины. Искусство тяготеет не к расширению, а к сжатию. Так искусство — апофеоз одиночества. Общение невозможно ввиду отсутствия средств общения. Даже в тех редких случаях, когда слово и жест верно отражают личность, они теряют смысл при прохождении через опускные ворота противостоящей личности. Либо мы говорим и действуем за себя, и тогда речь и действие искажаются, лишаясь смысла, разумом другого, либо же мы говорим и действуем за других, и тогда говорим и действуем лживо. «Человек лжет всю жизнь, — пишет Пруст, — особенно тем, кто его любит, и, прежде всего, незнакомцу, чье презрение доставило бы ему больше всего страданий, — себе самому». Но уж конечно, хула полудюжины — или полумиллиона — честных глупцов в адрес гения должна излечить нас от нелепой церемонности и способности обижаться на усеченную клевету, что зовется оскорблением.

Пруст помещает дружбу где-то между усталостью и тоской. Он не согласен с концепцией Ницше, что, дескать, дружба должна основываться на интеллектуальном родстве, так как не видит в дружбе ни малейшего интеллектуального значения. «Мы соглашаемся с теми, чьи идеи (не-платоновы) находятся в таком же состоянии смятения, как наши». Для него упражнения в дружбе равнозначны жертвованию единственно реальным, несообщаемым существом самого себя в угоду пугливой привычке, чье самообладание нужно постоянно подпитывать толикой внимания. Эта привычка обнаруживает лживое движение духа — изнутри наружу, от производимой художником духовной ассимиляции бестелесного, которое извлечено из жизни, к презренной, неусваиваемой шелухе прямого взаимодействия с материальным и конкретным, с тем, что мы называем материальным и кон-

кретным. Так он едет в Бальбек и в Венецию, встречает Жильберту, герцогиню Германтскую и Альбертину, влекомый не тем, что они есть, но их произвольным, идеальным образом. Плодотворно лишь то исследование, которое сосредоточено на раскопках, погружении, стяжении духа, схождении. Художник деятелен, но в отрицательном смысле, он уходит от ничтожности лежащих за пределами круга явлений и стремится к центру водоворота. Он неспособен на дружбу, так как дружба — центробежная сила страха перед самим собой, самоотрицания. Сен-Лу следует воспринимать в более общих, чем его личность, понятиях, то есть как представителя древней французской знати, и его изысканная вежливость, почти нежность в отношении повествователя — например, деликатнейшая гимнастика, которую он проделывает в парижском ресторане, только чтобы не потревожить друга, — истолковывается не как черта необычайного, очаровательного человека, а как неизбежное приложение к благородной родословной и превосходному воспитанию. «Человек, — пишет Пруст, — не здание, которое можно достраивать, а дерево, чей ствол и листва суть выражение его внутренних соков». Мы одиноки. Мы не можем знать и не можем быть познаны. «Человек не в силах отдалиться от себя, он знает других только в себе, и, если он утверждает обратное, — он лжет».

Здесь, как и везде, Пруст совершенно свободен от нравственных условностей. В Прусте и в его мире нет правого и неправого. (За исключением разве что страниц, посвященных войне, когда на время он перестает быть художником и возвышает голос вместе с плебсом, толпой, чернью, сбродом.) Трагедия не связана с человеческим правосудием. Трагедия состоит в искуплении, но не в ничтожном искуплении кодифицированного нарушения местных установлений, со-

ставленных плутами для дураков. Трагический персонаж олицетворяет искупление первородного греха, вечного греха, присущего ему и всем его *socii malorum** — греха рождения на свет.

Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido**.

* * *

По пути в особняк Германтов его не покидает ощущение, что все пропало, что его жизнь — череда утрат, что она лишена реальности, потому что ничто не сохранилось, ничто из его любви к Жильберте, к герцогине Германтской, к бабушке, а теперь еще и ничто из его любви к Альбертине, ничто из Комбре и Бальбека и Венеции, за исключением искаженных образов произвольной памяти, жизнь, тянущаяся в длину, последовательность смещений и согласований, где не святы ни тайна, ни красота, где все, за исключением алмазных колонн его вечной скуки, поглощено и растворено потоком лет, жизнь столь протяженная в прошлом и столь бессмысленная в будущем, с такой непреложностью лишенная какой бы то ни было личной и постоянной необходимости, что его смерть — теперь, или завтра, или через год, или через десять — станет прекращением, а не заключением. Он думает, как пуста фраза Бергота о «радостях духа». Ибо искусство, которое он так долго считал идеальной, неосквернимой частью брэнного мира, теперь представляется ему, от неизлечимой ли бесталанности или от присущей ему деланности, таким же нереальным и стерильным, как творения больного воображения, —

* Товарищам по несчастью (*лат.*).

** «Ведь худшая в мире вина — это на свет родиться» (*исп.*). Педро Кальдерон де ла Барка, «Жизнь — это сон», акт I, сцена III. Перевод И. Ю. Тыняновой.

«безумной шарманкой, вечно выводящей неверную мелодию»; а вещество искусства — Беатриче, и Фауст, и «*azur du ciel immense et ronde*»*, и опоясанные морем города, вся совершенная красота волшебного мира — кажется таким же пошлым и недостойным, как Рахиль и Котар, таким же блеклым, утомительным, жестоким, непостоянным и безрадостным, как луна Шелли. Так, после многих лет бесплодного одиночества, он вновь с неохотой втаскивает себя в общество, давно переставшее его интересовать. А теперь, на пороге суетного мирка, благодаря той самой депрессии и усталости, которая, к его отвращению, последовала за нечаянной ясностью сознания (благодаря, потому что посягательства смущенной памяти ненадолго сведены к самому непосредственному и утилитарному вочеловечиванию), ему является оракул, в котором неизменно было отказано даже самым возвышенным устремлениям его духа, оракул, которого его разум не сумел извлечь из сейсмической загадки дерева, цветка, жеста, искусства. Его постигнет религиозный опыт в единственно приемлемом для восприятия смысле слова, как одновременно успение и благовещение, так что он поймет наконец предвещанное Берготом, Эльстиром и Вентейлем, осознает скорбную необходимость собственной жизни и бесконечную тщету — в глазах художника — всего, что не есть искусство.

Утренник делится на две части. К первой относится мистический опыт и размышления повествователя в картезианской духовке библиотеки Германтов; ко второй — осознание важности этого опыта для произведения искусства, каковое обретает очертания в его мыслях во время самого приема. От победы над временем он переходит к обретению времени, от отрицания смерти — к ее утверждению. В конце книги, рав-

* «Сияние безбрежной лазури» (*фр.*). Слова из стихотворения Ш. Бодлера «Волосы».

но как и на всем ее протяжении, Пруст сохраняет двойное значение каждого жизненного состояния и обстоятельства. Идеальная тавтология предусматривает некие взаимоотношения, а равенство содержит лишь примерное отождествление и, утверждая единство, отрицает единство.

Пересекая двор, он спотыкается о неровные плиты. Окружающие его люди и предметы — толпа шоферов, конюшни, экипажи, гости, вся действительность двора в этот час — исчезают, его тревога и сомнения относительно реальности жизни и искусства улетучиваются, внезапно его окатывают волны восторга, он пронизан тем самым блаженством, что так скудно орошало прежде пустыню его жизни. Серость и однообразие растворяются в непереносимом сиянии. Тут вдруг из череды забытых дней восстает Венеция — Венеция, чью лучезарную сущность ему никогда не удавалось выразить, так как ее отвергала повелительная пошлость будничной памяти, но которую это случайное удвоение опасной неустойчивости на плитах баптистерия Сан-Марко вознесло с адриатических берегов и расположило — ослепительную, неистовую нарушительницу — во дворе принцессы Германтской. Но вот видение тает, и повествователь волен вернуться к социальным обязанностям. Его проводят в библиотеку, потому что экс-мадам Вердюрен, одновременно норна и жертва «гармонических мигреней», восседает в окружении гостей, страстно впитывая Рино-Гоменол в интересах своих слизистых оболочек и страдая от экстатической невралгии а-ля Стравинский. Пока он ожидает окончания концерта, чудо, происшедшее с ним во дворе, повторяется в четырех разновидностях. Об этом уже говорилось. Слуга звякает ложкой о тарелку, он вытирает рот жестко накрахмаленной салфеткой, вода в трубах кричит как сирена, он достает с полки «Франсуа ле Шампи». И как пьяцца ди Сан-Марко ворвалась во двор Германтов, утвердив там свое мимолетное, сияющее господство,

так и в библиотеку вторгаются, чередой, лес, прилив на побережье Бальбека, огромная столовая Гранд-отеля, затопленная, подобно аквариуму, закатным светом и вечерним морем, и, наконец, Комбре и его «дороги», и замечательная проза, звучащая голосом его матери, приглушенная, как журчание колыбельной, всю ночь разворачивающая тихие, милые страницы перед оком детской бессонницы.

Даже самый успешный опыт по воскрешению в памяти прошлого переживания проецирует лишь его эхо, потому что, будучи актом мышления, он обусловлен предрассудками разума, которые удаляют из данного переживания всё якобы нелогичное и незначительное, всех легкомысленных нарушителей — слова, жесты, звуки и запахи, которые невозможно уместить в мозаику. Однако сущность всякого нового опыта содержится в том таинственном элементе, который бдительная воля отвергает как анахронизм. Это ось, вокруг которой вращается переживание, условие его связности, центр его тяжести. Так что никакие произвольные манипуляции не помогут в целостности воссоздать впечатление, которое воля, так сказать, поженила с бессвязностью. Но если *нечаянно*, при благоприятных обстоятельствах (то есть при расслаблении мыслительной привычки и сокращении радиуса памяти субъекта, при общем снижении напряженности его сознания, что следует за приступом крайнего уныния), если в силу чуда аналогии основное впечатление бывшего переживания возобновляется как непосредственный стимул, который субъект может инстинктивно отождествить с образом удвоения (*чья целостная чистота сохранилась, ибо ощущение забыто*), тогда бывшее переживание целиком, не эхо или копия, но само переживание, сметая пространственные и временные преграды, спешит окутать, объять субъекта во всей красе непогрешимых пропорций. Так позвякивание ложки о тарелку подсознательно отождествляется со стуком молотка рабочего о колесо

остановившегося на опушке леса поезда, звуком, который его воля отвергла как нечто постороннее насущным делам. Но подсознательный, незаинтересованный акт восприятия сводит объект — лес — к его нематериальному и духовно усваиваемому эквиваленту, и акт чистого постижения не только соотносен со стуком молотка о колесо, но и сосредоточен на нем. Настроение, как обычно, не имеет значения. Отправная точка в рассуждениях Пруста — не кристаллическое нагромождение, а ядро кристалла. Пруст, по сути, говорит, что и самый тривиальный опыт инкрустирован логически не связанными с ним и, следовательно, отвергаемыми нашим разумом элементами: каждый опыт заключен в вазу определенного цвета, наполненную данным ароматом и нагретую до данной температуры. Эти вазы подвешиваются вдоль вертикали наших лет, и, недоступные памяти разума, они, в известном смысле, неуязвимы — чистоту их климатического содержания гарантирует забывчивость, каждая ваза удалена от нас, привязана к своей дате. Так что когда микрокосм подвергается, как говорилось выше, осаде, нас окутывает новый воздух и новый аромат (новый именно потому, что уже испытанный), и мы дышим воздухом подлинного рая, единственного рая, что не есть мечта безумца, — рая потерянного.

Отождествление нынешнего опыта с прошлым, воспроизводство былого действия или противодействия в настоящем состоит в сочетании идеального и реального, воображения и прямого постижения, символа и субстанции. Такое сочетание высвобождает сущностную реальность, недоступную для созерцательной или деятельной жизни. Общее между настоящим и прошлым важнее, чем каждое из них в отдельности. Реальность, подходим ли мы к ней умозрачительно или эмпирически, остается поверхностью, она герметична. Воображение, применяемое а priori к чему-то отсутствующему, творится в вакууме и не тер-

пит ограничений, налагаемых действительностью. Между субъектом и объектом невозможно непосредственное, чисто экспериментальное соприкосновение, так как они автоматически разделены сознающим восприятием субъекта, и объект, утратив чистоту, становится всего лишь интеллектуальным предлогом или мотивом. Но благодаря упомянутому удвоению опыт оказывается одновременно умозрительным и эмпирическим, воскрешением в памяти и прямым восприятием, настоящим, но не сугубо фактическим, идеальным, но не сугубо абстрактным, идеальной действительностью, чем-то сущностным, вневременным. Но если такой мистический опыт сообщает вневременную сущность, из этого следует, что сообщающее лицо на мгновение становится вневременным существом. Соответственно прустовское уравнение, в той мере, в какой оно было рассмотрено, состоит в отрицании времени и смерти, в отрицании смерти — ибо в отрицании времени. Смерть мертва, потому что мертво время. (Тут позволим себе дерзость, предположив, что «Обретенное время» — не самое подходящее описание прустовского уравнения, так же как «Преступление и наказание» неуместно в качестве названия шедевра, в котором нет отсылок ни к преступлению, ни к наказанию. Время не обретенно, оно — уничтожено. Время, а вместе с ним смерть можно считать обретенными, когда, покинув библиотеку, повествователь присоединяется к гостям, вышагивая на неверных ходулях времени, пока еще хранимый от смерти чудом оторопелого равновесия. Если признать название книги уместным, то сцена в библиотеке — пример нисходящей градации.) Так, в экстатической неге скоротечной вечности, вынырнув из мрака времени, привычки, страсти и разума, он осознает необходимость искусства. Ведь только в ярком свете искусства можно расшифровать тот восторг недоумения, который он испытал еще до непостижимых форм облака, треугольника, шпиля, цвет-

ка, камушка, — когда тайна, сущность, идея, заключенная в материю, щедро одаряет случайного прохожего (заключенного в собственную нечистоту), позволив ему, подобно Данте, обращающему свою канцону к «*ingegni storti e loschi*»*, насладиться нетленной красотой:

Ponete mente *almen* com'io son bella**.

Он понимает смысл бодлеровского определения реальности как «равноправного союза между субъектом и объектом» и яснее, чем когда-либо, видит гротескную ошибочность реалистического искусства — «ничтожного постулирования линии и поверхности», пошлость литературы символов.

Он покидает библиотеку и попадает на спектакль времени воплощенного. И если чуть раньше блестящие тарелки двух удаленных часов, застывшие в вытянутых руках силой вторгшегося между ними промежутка ушедших лет, повиновались непреодолимой тяге взаимного притяжения и сомкнулись, подобно грозовым облакам, в сверкании и медном лязге, то теперь расстояние между ними, от края до края, вычерчено на изможденном лице умирающего старца, согбенного, подобно гордецам Данте, под грузом лет — «ленив, тяжел он и бледней свинца»***.

e qual più pazienza avea negli atti
piangendo pareva dicer: — Più non posso****.

* «Глухим и темным душам» (*ит.*): Ф. Петрарка, сонет 221.

** «О, полюбуйся хоть моей красото!» (*ит.*). Данте, «Пир», канцона I.

*** У. Шекспир, «Ромео и Джульетта», акт II, сцена V.

**** «Но с виду терпеливейший и тот / Как бы вызвал в слезах: “Изнемогаю!”» (*ит.*). Данте, «Чистилище», песнь X, 138—139. Перевод М. Л. Лозинского.

Мы прощаемся с г-ном де Шарлю, бароном Паламедом де Шарлю, герцогом Брабантским, дамуазо Монтаржи, принцем Олеронским, Карансийским, Виареджойским и Дюнским, невыразимо надменным Шарлю, ныне смиренным, паралитичным Лиром, увенчанным копной седых волос, Эдипом, слабоумным и ничтожным, ссутулившимся над требником или расшаркивающимся перед ошеломленной мадам де Сент-Эвэрт (которую в зените своей ужасной гордыни он именовал не иначе как герцогиня де Кака или принцесса де Пипи), престарелым архангелом Рафаилом, все еще преследующим, украдкой, всех сыновей Товия, сопровождаемым верным Жюпьеном, настоятелем всех храмов бесстыдства. И замогильный шепот слетает с его губ как глина с лопаты могильщика: «Аннибал де Бреоте, мертв! Антуан де Муши, мертв! Шарль Сван, мертв! Адальбер де Монморанси, мертв! Барон де Талейран, мертв! Состен де Дудовиль, мертв!» Повествователь производит череду отождествлений, сложных, произвольных отождествлений — приводя их в равновесие с переживаниями, испытанными в библиотеке, произвольными, непринужденными. Из мерзкой, лыбящейся куклы, чего-то среднего между тряпичником-попрошайкой и умирающим паяцем, он извлекает старого врага, г-на д'Аржанкура, каким он его помнил, — накрахмаленного, непреклонного, безупречного; из тучной величавой вдовы, которую он поначалу принял за мадам де Форшвиль, — саму Жильберту. Так они проплывают мимо, Ориана и герцог Германтский, Рахиль и Блок, Легранден и Одетта, и многие другие, влачащие бремя Сатурна навстречу зарождающемуся свету, навстречу Урану, субботней звезде.

* * *

Во времени созидающем и разрушающем Пруст находит себя как художник: «Я понял смысл смерти, любви и признания, радостей духа и пользы боли».

Уже упоминалось его презрение к литературе, которая «описывает», к реалистам и натуралистам, поклоняющимся требухе опыта, распростертым перед идолом эпидермиса и эпилепсии, ограничивающимся перерисовкой поверхности, фасада, за которым томится в заключении идея. Тогда как прустовский метод напоминает Аполлона, сдирающего кожу с Марсия и без излишней чувствительности вбирающего суть — фригийские воды. «Chi non ha la forza di uccidere la realtà non ha la forza di crearla»*. Однако Пруст слишком эмоционален, чтобы довольствоваться рассудочным, отвлеченным символизмом Бодлера. Единство Бодлера — это единство *post rem*** , единство, абстрагированное от множественности. Его «соответствие» определено концепцией и поэтому строго ограничено, исчерпано собственным определением. Прусту нет дела до концепций, он преследует *идею*. Он восхищается фресками Падуанского цирка, потому что их символизм выражает реальность, буквальную и конкретную, а не просто использует живописные средства для передачи понятия. Данте, если к нему вообще применимо слово *неудача*, не удалась чисто аллегорические фигуры, Люцифер, грифон Чистилища и орел Рая, ведь их значение сугубо условное, внешнее. Здесь аллегория терпит неудачу, как и должно быть с настоящим поэтом. Аллегория Спенсера рассыпается после нескольких песен. Данте, ибо он художник, а не второразрядный пророк, не мог не раскалить аллегория так, чтобы она превратилась в аналогию. «Видение Мирзы» — хорошая аллегория, так как она *ровно* написана. Если для Пруста объект и служит символом, это символ самого себя. Символизм Бодлера стал *ав-*

* «Тот, кто бессилён уничтожить реальность, бессилён и создать её» (*ит.*). Франческо де Санктис, «История итальянской литературы: Комедия души».

** После вещей (*лат.*).

тосимволизмом Пруста. Быть может, отправная точка Пруста лежит в стране символистов или на ее окраине. Но он не шагает, *pari passu**, ни с Франсом, навстречу элегантному скептицизму или мраморным манерам, ни, как мы убедились, с Доде и Гонкурами к «*notes d'après nature*»**, ни тем более с парнасцами — к неопишущим помоям Франсуа Коппе. Он не домогается фактов и не вытаскивает челлиниевских флеронов. Его реакция противоположно направлена. Он отходит от символистов — назад, в сторону Гюго. И по этой причине он высится одинокой, независимой фигурой. Единственный современник Пруста, в котором я различаю нечто похожее на это попятное движение, — Жорис Карл Гюйсманс. Но тот ненавидел регрессию и подавлял ее в себе. Он с горечью говорит о «неотвратимой гангрене романтизма»; и все же его дез Эссент — фантастическое создание, некто Альфред лорд Бодлер.

Нам часто напоминают о романтической нотке в творчестве Пруста. Он романтик в том, что заменяет рассудок чувством, противопоставляет конкретное, явное эмоциональное состояние тонкостям рациональных ссылок, а также в отрицании *концепции* и предпочтении ей *идеи*, в скептическом отношении к причинности. Так его чисто логическое толкование того или иного события или его последствий (в противоположность его же интуитивному толкованию) неизменно шетинится вариантами***. Пруст — романтик в силу присущего ему тревожного стремления выполнить свою миссию, быть хорошим, верным слугой. Он не пытается уклониться от смысла рас-

* Наравне и одновременно (*лат.*).

** «Заметкам о природе» (*фр.*).

*** См. примеры этого «антиинтеллектуального» подхода: «В сторону Свана», I. 286, II. 29 и 234; «У Германтов», I. 162 (жест Сен-Лу *ex nihilo*); «Беглянка», I. 14 и далее в разных местах. (*Прим. автора.*)

крывшегося ему искусства. Он пишет так же, как жил, — во *времени*. Художник классической школы исходит из предпосылки собственного всеведения и всеислия. Он искусственным образом возвышает себя над временем, чтобы придать рельефность хронологии своего произведения и качество причинности — механизмам его развития. За хронологией Пруста крайне сложно уследить, события развиваются судорожно, а его персонажи и темы, хотя они, казалось бы, подчиняются почти безумной внутренней необходимости, представлены с замечательным, вызывающим в памяти Достоевского, презрением к пошлости правдоподобного сцепления фактов. (Импрессионизм Пруста вернет нас к Достоевскому.) Вообще говоря, художник-романтик чрезвычайно озабочен вопросами времени и сознает важность памяти для вдохновения («*C'est toi qui dors dans l'ombre, ô sacré souvenir! ...*»*), но при этом склонен придавать сенсационность тому, что Пруст изображает с болезненной мощью и сдержанностью. Интерес Мюссе, к примеру, в большей степени сосредоточен на туманном вневременном отождествлении (без подлинной связности и совместности между «я» и «не-я»), чем на функциональных особенностях мнемонического воплощения. Но такая аналогия слишком смазана и не приведет ни к чему путному, хотя Пруст и называет Шатобриана и Амьеля своими духовными предшественниками. Сложно увязать Пруста с этой парочкой меланхолических пантеистов, вытанцовывающих в сумерках фанданго смерти. И все же Пруст восхищался стихами графини де Ноай. *Saperlipopette!***

Повествователь объясняет собственную «бесталанность» недостатком наблюдательности или, точ-

* «Ты дремлешь во мраке, священное воспоминанье» (*фр.*)
Строка из стихотворения В. Гюго «Грусть Олимпии»:

** Черт поberi! (*фр.*)

нее, своей якобы *нехудожественной* привычкой наблюдать. Он не способен к изображению поверхностей. Так что когда он читает сияющие, многолюдные репортажи, вроде «Дневника» Гонкуров, то единственное, что можно противопоставить заключению об отсутствии у него драгоценного журналистского таланта, — это предположение, что между банальностью жизни и магией литературы утверждена великая пропасть*. Либо он лишен таланта, либо искусство — реальности. Он описывает радиографические свойства своей прозы. Изобилия — он не замечает. Он нащупывает отношение, общий делитель, глубинные слои. Следовательно, он в меньшей степени заинтересован в том, *что* говорится, чем в том, *как* говорится. Схожим образом его способности обостряются в первую очередь под воздействием промежуточных, а не конечных стимулов. В книге бесчисленное множество примеров таких вторичных рефлексов. В одиночестве своей прохладной, темной комнаты в Комбре он восстанавливает всю сущность палящего полуденного зноя по алым, рассыпающимся как звезды ударам кувалды на улице, по камерному концерту мух во мраке под потолком. Утром, на заре точные сведения о погоде, температуре и видимости доносят до него, лежащего в кровати, звон колоколов и крики лоточников. Именно так, в прустовском мире, можно объяснить первичность инстинктивного восприятия — интуиции. Ведь с точки зрения Пруста инстинкт, если его не исказила привычка, — это еще и рефлекс, идеально удаленный и опосредованный, то есть цепной рефлекс. Теперь он видит в ранее оплакиваемой неспособности к художественному созерцанию череду «вдохновенных изыятий», а произведение искусства воспринимает не как нечто созданное или избранное, а как нечто обнаруженное, раскрытое, добытое, как нечто существовавшее внутри художника и прежде,

* Ср.: От Луки, 16, 26.

как закон его природы. Единственно возможную реальность создают иероглифы, выводимые благодаря вдохновенному восприятию (отождествлению субъекта с объектом). Заключение разума обладает случайной ценностью, они достоверны лишь теоретически. «Впечатление для писателя то же, что эксперимент для ученого — с той разницей, что в случае ученого деятельность ума предшествует событию, а в случае писателя — следует за ним». Для художника, следовательно, единственно мыслимая иерархия в мире объективных явлений представлена в таблице сравнительных коэффициентов проникновения, то есть в категориях субъекта. (Снова насмешка над реалистами.) Художник обрел текст — ремесленник переводит его. «Долг и задача писателя (не художника, а писателя) состоит в переводе». Реальность облака, отражающегося в Вивоне, выражается не «Zut alors»*, а толкованием этой возвышенной фразы. Словесная наклонная должна вновь стать вертикалью: так фраза «вы прелестны» оборачивается фразой «мне нравится держать вас в объятиях».

Релятивизм и импрессионизм Пруста — свойства того же антиинтеллектуального подхода. Курциус говорит о «перспективизме» и «позитивном релятивизме» Пруста, противопоставляя их негативному релятивизму конца XIX века, скептицизму Ренана и Франса. Мне думается, что фраза «позитивный релятивизм» — это оксюморон, я почти убежден, что она неприменима к Прусту, и я знаю, что она происходит из гейдельбергской лаборатории. Мы наблюдали, как в случае с Альбертиной (а Пруст распространяет свой опыт на все человеческие отношения) множественность аспектов (читайте вместо этого замученного слова — *Wlickpunkt****) не привела к позитивному синтезу. Объект возникает, и ко времени развязки (если

* Вот черт (*фр.*).

** Точка зрения (*нем.*).

она вообще последует) он уже устарел. В известном смысле Пруста можно назвать позитивистом, но его позитивизм не имеет ничего общего с релятивизмом — последний у Пруста такой же мрачный, как у Франса, и используется как элемент комедии. Для Пруста «книга» олицетворяет предмет литературного изложения, для экономки — счетоводную тетрадь, для ее высочества — журнал посетителей. Для повествователя Рахиль «Ты-мне-дана» — это тридцать франков и тусклое чувство удовлетворения, для Сен-Лу она же — целое состояние и неизбывные страдания. Точно так и Сен-Лу, увидев фотографию Альбертины, не в силах скрыть своего изумления от того, что это пошлое ничтожество так увлекло его блестящего, популярного друга. Граф де Креси разделяет индейку или называет день месяца с той же точностью, с какой помнит дату смерти Христа или исхода из Египта. Для барона «неверный» Мюссе все равно что мальчишка-посыльный или водитель трамвая. Этот релятивизм негативен и комичен. Восторгом, в который повествователя приводит музыка Вентейля, он обязан актрисе Леа (она одна сумела расшифровать посмертные записки композитора) и отношениям между Шарлю и Шарли Морелем, скрипачом. Пруст позитивист лишь в той мере, в какой он утверждает ценность интуиции.

Под его импрессионизмом я подразумеваю не-логическое изложение им явлений в порядке и полноте их восприятия, до того как, искаженные рассудком, они станут звеньями причинно-следственной цепи*. Пример такого импрессиониста — художник Эльстир: он отображает то, что видит, а не то, что, как он знает, ему следует видеть. Так он вводит городские

* Примеры: салфетка, принятая в темноте за лучик света; звук воды в трубах, принятый за собачий лай или сирену; скрежет двери, принятый за оркестровое сопровождение «Хора пилигрима». (Прим. автора.)

мотивы в море и морские мотивы в город, с тем чтобы передать собственное интуитивное чувство их однородности. И мы вспоминаем шопенгауэровское определение художественного метода как «созерцание мира, независимое от принципов разума». В этом смысле Пруста можно сравнить с Достоевским, который представляет своих персонажей, не объясняя их. На это можно возразить, что Пруст только и делает, что «объясняет своих персонажей». Однако его объяснения экспериментальны, а не показательны. Он объясняет их, чтобы они предстали такими, какие они есть, — необъяснимыми. Он от них отговаривается*.

Стиль Пруста возмутил французские литературные круги. Но теперь, когда Пруста больше не читают, критики пришли к великодушному заключению, что он мог бы писать и худшую прозу. В то же время сложно составить мнение о стиле, основываясь лишь на дедукции — в издании, которое, мягко говоря, совсем не способствует верной подаче сочинений Пруста. Для Пруста, как для живописца, стиль — это скорее вопрос видения, нежели техники. Пруст не разделяет суеверий, в соответствии с которыми форма — ничто, а содержание — все, и что идеальный шедевр литературы должен представлять собой последовательность абсолютных, односложных фраз. Для Пруста качество языка важнее любой этической или эстетической системы. Поистине он не пытается разделить форму и содержание. Одно — это конкретизация другого, раскрытие мира. Мир Пруста метафорически выражен ремесленником, так как метафорически постигнут художником: это не прямое, сравнительное выражение непрямого и сравнительного восприятия. Риторический эквивалент прустовского «реального» — это цепь метафор. Это сложный стиль, но он не утом-

* Ср. аналогию между Достоевским и г-жой де Севинье: «Под сенью девушек в цвету», ii.75. (Прим. автора.)

ляет разум. Чистота фразы обладает кумулятивной, взрывной природой. Нарастающая усталость читателя — это усталость сердца, усталость крови. Читатель изможден и рассержен уже после часа с книгой, он затоплен, гребень одной метафоры сменяется гребнем другой — но он не одурманен. Жалобы на то, что стиль Пруста запутан, полон перифраз, темен и непонятен, совершенно безосновательны.

Существенно, что большинство его образов имеют ботаническую природу. Он растворяет человеческое в растительном. Он думает о человечестве как о флоре, никогда — как о фауне. (В книгах Пруста нет черных кошек и верных псов.) Он оплакивает «время, которое человек тратит на обивку собственной жизни человеческой и паразитичной растительностью». На побережье в Бальбеке жена и сын дилетанта Ле Сиданера представляются ему двумя цветущими лютиками. Смех Альбертины обладает цветом и запахом герани. Жильберта и Одетта — это сирень, белая и голубая. Он говорит о сцене в «Пелее и Мелисанде», которая усиливает его розовую лихорадку и вызывает чихание. Такая увлеченность растительным — естественный спутник его полнейшего равнодушия к нравственным ценностям и понятиям человеческого правосудия*. Цветок и растение не обладают сознательной волей. Бесстыдные, они выставляют напоказ свои гениталии. То же, в известном смысле, относится к прустовским мужчинам и женщинам, чью волю можно назвать слепой и твердой, но никогда — самосознающей, растворенной в чистом восприятии чистого субъекта. Все они — жертвы собственных желаний, все заняты нелепыми делами, исход которых предreshен, и зажаты в тисках нечистого мира. При этом им чужд стыд. Вопрос о добре и зле даже не ставится. Гомосексуализм ни разу не назван пороком: он настолько же лишен нравственной составляющей, насколько

* Ср. «Пленница», ii.119. (Прим. автора.)

оплодотворение *Primula veris* или *Lythrum salicaria*. И кажется, что люди Пруста, подобно представителям растительного царства, стремятся к чистому субъекту, так чтобы перейти от слепой воли к изображению. Этот чистый субъект — Пруст. Его воля почти не содержит примесей*. Он оплакивает отсутствие в себе воли, пока не приходит к осмыслению того, что воля утилитарна, что, будучи прислужницей разума и привычки, она не обуславливает художественный опыт. Если субъект свободен от воли, то объект свободен от причинности (времени и пространства, вместе взятых). И человеческая растительность очищается в акте трансцендентальной апперцепции, в постижении образца, идеи, вещи в себе.

Так, в Прусте воля не сломлена, в отличие, скажем, от Спенсера, или Китса, или Джорджоне. Он сидит в своей парижской квартире — подле него, у настольной лампы, веточка яблони — и целую ночь глядит на белую пену соцветий, пока их не окрасит рассвет. Но то не внушающий ужас, панический стазис Китса, съездившегося в мшистых зарослях, утонувшего, подобно пчеле, в сладостном нектаре, «усыпленного фиамом маков» и следящего, час за часом, за «дремотными каплями»; и еще не отстраненная, тихая, почти бездыханная страсть юноши Джорджоне, духа, тронутого тлением, влажного и гниющего, о котором так проникательно писал д'Аннунцио в описании «Концерта» («*ma se io penso alle sue mani nascoste, le immagino nell'atto di frangere le foglie del lauro per profumarsene le dita***) и которого тот же автор истолковал столь

* Ср.: «В сторону Свана», I. 22, 24, 59 и далее; «У Германтов», I. 63; «Содом и Гоморра», II. 2, 188; «Беглянка», II. 149 (Оцепенение при звуках «О, мое солнце» в Венеции). (Прим. автора.)

** «Думая о его сокрытых от взора руках, я представляю себе, как он разминает листики лавра, чтобы надушить кончики пальцев» (ит.). Слова из романа Габриэле Д'Аннунцио «Пламя» (1900).

неверно, увидав в обреченной фигуре Темпесты отдыхающего между оргазмами пошлого Леандра; и не жуткие гранаты «Il Fuoco»*, разъятые и кровоточащие, истекающие красным илом зерен, гнилью в гнилой воде. Стазис Пруста — созерцательный, это чистый, безвольный акт понимания, «*amabilis insania*» и «*holder Wahnsinn*»**.

Значению музыки в произведениях Пруста, в особенности музыки Вентейля (его сонаты и септета), можно посвятить целую книгу. Влияние Шопенгауэра на данный аспект прустовского творчества бесспорно. Шопенгауэр отвергает Лейбницево определение музыки как «окультной арифметики» и в своей эстетике отделяет ее от других искусств, которые могут произвести *идею*, лишь окружив ее сопутствующими явлениями; тогда как музыка сама есть *идея*, она не ведает о мире явлений, она существует идеально, вне Вселенной, она постигается не в пространстве, а только во времени, и, следовательно, ее не затрагивает телеологическая гипотеза. Это сущностное качество музыки искажается слушателем, который, будучи нечистым субъектом, стремится присвоить значение идеальному и невидимому, воплотить идею в уместной, на его взгляд, парадигме. Так, по определению, опера представляет собой отвратительное извращение самого невещественного из искусств: слова либретто соотносятся с определяемой ими музыкальной фразой примерно так же, как Вандомская колонна — с идеальным перпендикуляром. С этой точки зрения опера обладает меньшей завершенностью, чем водевиль, каковой хотя бы венчает комедию исчерпывающего перечисления. Прекрасная традиция *da saro* свидетельствует о сокровенной, невыразимой природе музыкального искусства, которое вполне понятно и вполне необъяснимо. Музыка — каталитиче-

* «Пламя» (*ит.*). Роман Габриэле Д'Аннунцио (1900).

** Прелестное, умильное безумие (*лат., нем.*).

ский элемент в творчестве Пруста. К его недоверчивому удивлению, музыка утверждает постоянство личности и реальность искусства. Она объединяет в себе минуты откровения и развивается параллельно с ними. В одном месте Пруст описывает повторяющийся мистический опыт как «чисто музыкальное впечатление, непротяженное, совершенно оригинальное, несводимое к какой-либо иной разновидности впечатления... *sine materia**». Повествователь — в отличие от Свана, который отождествлял фразу сонаты с Одеттой, придавая пространственные размерности внепространственному, провозглашая ее гимном своей любви, — различает в красной фразе септета (трубящей победу в последней части подобно облаченному в пунцовые одежды архангелу Мантеньи) идеальную, невещественную суть неповторимой красоты, единственно возможный мир, неизменный мир и красоту Вентейля, выраженную робко, как при молитве, в сонате, умоляюще и вдохновенно — в септете, «невидимую реальность», проклинаящую тяжкую ношу брэнной, телесной жизни и раскрывающую смысл слова — *defunctus***.

ДАНТЕ... БРУНО . ВИКО .. ДЖОЙС***

Опасность кроется в опрятности отождествлений. Мысль о философии и филологии как о паре черномазых менестрелей из Театро деи Пикколо умиротворяет подобно созерцанию аккуратно сложенного бутерброда с ветчиной. Джамбаттиста Вико и сам не мог устоять

* Безосновательное (*лат.*).

** Покойный, почивший (*лат.*). См. А. Шопенгауэр, «Афоризмы и максимы», гл. XII.

*** Количество точек между словами заголовка, по замыслу автора, соответствует числу веков, разделяющих жизнь этих творцов.

перед привлекательностью такой гармонии жеста. Он настаивал на полном отождествлении философской абстракции с эмпирической картинкой, тем самым уничтожая абсолютную природу каждого из понятий — бесосновательно выводя действительность из присущих ей рамок, ограничивая во времени вневременное. И вот он я, с горстью собственных абстракций, среди них, в частности, гора, сочетание противоположностей, неизбежность циклической эволюции, поэтика и перспектива *самопродолжения* в мире «Вещи в работе»* г-на Джойса. Есть соблазн рассматривать всякое понятие как «басэля бутылку, горлышком вперед в плетенку для мертвых брошенную»**, и покончить с ним. К несчастью, подобная точность применения подразумевает искажение в одном или в другом. Следует ли нам свернуть шею некоей системе, чтобы запихнуть ее в современный скворечник, или же изменить размеры скворечника в угоду любителям аналогий? Литературная критика — не то же, что бухгалтерия.

Джамбаттиста Вико был практичным круглоголовым неаполитанцем. Кроче угодно считать его мистиком и, в сущности, созерцателем, «disdegnoso dell' empirismo»***. Подобное толкование достойно удивления, учитывая, что более трех пятых его «Новой науки» посвящено эмпирическим исследованиям. Кроче противопоставляет Вико реформаторской материалистической школе Гуго Гроция и дарует ему избавление от утилитаристских упражнений Гоббса, Спинозы, Локка, Бейля и Макиавелли. Все

* Под названием «Вещь в работе» («Work in Progress») частями появлялся в печати роман Д. Джойса «Поминки по Финнегану».

** «Поминки по Финнегану», 1.3.49.

*** «Презрительным к эмпиризму» (*ит.*).

это невозможно проглотить без возражений. Вико определяет провидение как: «una mente spesso diversa ed alle volte tutta contraria e sempre superiore ad essi fini particolari che essi uomini si avevano proposti; dei quali fini ristretti fatti mezzi per servire a fini più ampi, gli ha sempre adoperati per conservare l'umana generazione in questa terra»*. Не откровенный ли это утилитаризм? Его толкование истоков и предназначения поэзии, языка и мифа, как будет показано ниже, удалено от мистического настолько, насколько возможно вообразить. Однако в целях настоящей работы не слишком важно, сочтем ли мы его мистиком или ученым-исследователем; важно, что не существует двух мнений в отношении его *новаторства*. Предпринятое им деление истории развития человеческого общества на три века, теократический, героический и человеческий (цивилизованный), с соответствующей классификацией языка как иероглифичного (священного), метафоричного (поэтического) и философского (способного к абстракциям и обобщениям), ни в коем случае не было новым, хотя оно, должно быть, казалось таковым современникам Вико. Он заимствовал эту удобную классификацию от египтян через Геродота. В то же время невозможно отрицать оригинальность, с которой он развил и применил эту доктрину. Выявленная им неотвратимая цикличность развития общества была совершенным новшеством, хотя зародыш этого учения уже содержался в описанном Джордано Бруно совпадении противоположностей. Но именно во второй

* «Разум, часто необычный, иногда противоположный и всегда превосходный по сравнению с частными целями, которые ставят перед собой люди. Во имя того, чтобы сохранить человеческий род на земле, [провидение] использует ограниченные цели человека для достижения более высоких целей» (*ит.*). Дж. Вико, «Основания новой науки об общей природе наций», книга 5.

книге труда Вико, которую сам он называл «*tutto il corpo... la chiave maestra... dell' opera*»*, раскрывается безоговорочная оригинальность его ума; здесь он развил теорию возникновения поэзии и языка, значимости мифа и природы варварской цивилизации — теорию, прозвучавшую дерзким вызовом традиции. Эти два аспекта учения Вико отражаются и преломляются в «Вещи в работе» (впрочем, тому нет явных примеров).

В первую очередь необходимо резюмировать тезисы Вико — ученого-историка. В начале был гром: гром высвободил религию, в ее самой объективной и нефилософской форме — как идолопоклонство и духопочитание (анимизм). Религия породила общество, и первыми социальными людьми были обитатели пещер, искавшие укрытия от страстной природы. Первобытная семейная жизнь получает начальный импульс к развитию с появлением обьятых ужасом скитальцев — будучи приняты в сообщество, они становятся первыми в истории рабами. Обретя силу, рабы добиваются права заниматься земледелием, и деспотизм перерастает в примитивный феодализм. Пещера становится городом, а феодальное общество — демократией. Затем анархией. Беспорядок устраняется с возвращением к монархии. Последняя стадия — это стремление к взаимному уничтожению. Народы рассеиваются, и фенике общества восстает из их пепла. Такому шестичленному социальному развитию соответствует шестичленная же прогрессия человеческих мотивов: необходимость, полезность, удобство, удовольствие, роскошь, злоупотребление роскошью; и их исторические воплощения — Полифем, Ахилл, Цезарь и Александр, Тиберий, Калигула и Нерон. Тут Вико прибегает к помощи Бруно (хотя с должной осмотрительностью не говорит об этом пря-

* «Собственно телом... основным ключом... ко всему труду» (ит.).

мо) и переходит от весьма произвольных данных к философским абстракциям. Не существует разницы, говорит Бруно, между кратчайшей возможной хордой и кратчайшей возможной дугой, нет разницы между бесконечной окружностью и прямой. Максимумы и минимумы данных противоположностей едины и неотличимы. Минимальное тепло равно минимальному холоду. Следовательно, превращения имеют циклическую природу. Принцип (минимум) одной противоположности зиждется на принципе (максимуме) другой. Таким образом, в последовательности превращений минимумы совпадают с минимумами, максимумы — с максимумами, и, кроме того, минимумы совпадают с максимумами. Максимальная скорость есть состояние покоя. Максимум разложения и минимум порождения тождественны: в принципе, разложение есть порождение. Все вещи в конечном итоге отождествляются с Богом, со всеобщей монадой, «монадой монад». Из этих размышлений Вико вывел науку и философию истории. Было бы любопытно взять историческую фигуру, например Сципиона, и обозначить его номером 3, но это упражнение не имеет решающего значения. Напротив, решающим значением обладает то, что переход от Сципиона к Цезарю настолько же неизбежен, насколько переход от Цезаря к Тиберию, так как цветы разложения в Сципионе и Цезаре суть зерна витальности в Цезаре и Тиберии. Так перед нами разворачиваются картины человеческого общества, которое зависит, в своем развитии, от личностей... и при этом независимо от личностей в силу некоей предопределенной цикличности. Из этого следует, что историю нельзя рассматривать ни как бесформенную субстанцию, зависящую исключительно от достижений отдельных протагонистов, ни как самостоятельную реальность, творящуюся за спиной и в отрыве от действующих лиц, то есть как произведение высшей силы, сиречь судьбы, случая, удачи, Бога. Этим подходам,

материалистическому и трансцендентальному, Вико предпочитает третий — рациональный. Личное — это конкретизация всеобщего, и каждое личностное действие одновременно надличностно. Личное и всеобщее не могут рассматриваться порознь. Поэтому история — не итог судьбы или случайности (в обоих случаях личное было бы отделено от результата), а итог необходимости, что не есть судьба, и свободы, что не есть случайность (сравните с «игром свободы» у Данте). Такую силу Вико называет божественным провидением, и при этом в глазах итальянца, как нам кажется, светится лукавство. К этому провидению мы и должны возводить три института, присущие каждому обществу, — церковь, брак, погребение. То не провидение Боссюэ, трансцендентальное и чудотворное, здесь оно присуще самой ткани человеческой жизни, творимой естественным путем. Созидаемое человечество тождественно провидению. Бог воздействует на человечество, но посредством его самого. Божественной природой обладает именно человечество, а не отдельно взятый человек. Очевидно, что г-н Джойс принимает эту социальную и историческую классификацию ради структурного удобства — или неудобства. Его позицию никак не назовешь философской. То отрешенность Стивена Дедала в «Портрете художника», в беседе с деканом назвавшего Эпиктета «старцем, который говорил, что душа очень похожа на ведро с водой». Фонарь важнее фонарщика. Под «структурным» я имею в виду не только общее, внешнее деление, не только костяк, вмещающий материал книги. Я подразумеваю бесконечные вариации на эти три темы, их внутренние переплетения в арабески — узоры и не просто узоры. Часть 1 — масса древних теней, соответствует первому человеческому институту Вико, религии, или его теократическому веку, или просто абстракции — рождению. Часть 2, любовная игра детей, соответствует второму институту, браку, или героическому ве-

ку, или абстракции — зрелости. Часть 3 происходит во сне и соответствует третьему институту, погребению, или человеческому веку, или абстракции — разложению. В части 4 вновь занимается день, что соответствует провидению Вико или абстракции — порождению. Г-н Джойс не считает рождение данностью, как, похоже, полагал Вико. Но довольно о костной руде. Сознание того, что в безжизненном старце есть много от неродившегося младенца и что многое от них двоих содержится в человеке, находящемся в зените жизни; устраняет косную взаимоисключительность, часто угрожающую аккуратным строениям. Разложение не исключено из части 1, а зрелость — из части 2. Четверо «любоужасных скурдиналов» представлены на одной плоскости — «его престохийство скурдинал ньюмен и его преоспринцовство скурдинал женихатель и его преизобилие скурдинал вайсвош и его преосвященство скурдинал Кей о'Кей!»*. В книге множество отсылок к четырем человеческим институтам Вико, причем одним из них считается провидение! «Добрый хлопок, давний брак, дурные поминки, древний колодец»; «их разложения, их обручения, их погребения, их естественные отборы»; «молнией взгляд, птицей крик, могильный страх, всепроницающий наше время»**; «четыре руки преждемыслия первое дитя примирения кладут в прощальную колыбель пережня сладкого пережня»***.

Помимо вычленения признаков человеческого обшества, в книге отражается тезис Вико о неизбежности всякой прогрессии — или регрессии. «Дорога Вико идет кругом, замыкаясь там, где начинаются пределы. Все еще не тронутые циклами и не отвращенные оборотами, мы безмятежны — не суетись — и послушны

* «Поминки по Финнегану», 2.2.282.

** Там же, 1.5.117.

*** Там же, 1.4.80.

долгу... но прежде чем появился в Ирландии человек, в Лукане уже восседал лорд. Остается только пожелать, чтобы каждый в этом водянистом мире был в чем-нибудь уверен так же, как мы уверены во всем, что касается нашего неизбежного новоженатика»*. «Вечносвежевыкрашенный ливий в блаженном покое молчащий от фараона первого до рамзаита раздробленного»**. «В действительности, под пристальными взглядами проверяющих, штрихи светотени сливаются воедино, их противоположности устраняются в некоем устойчивом имьяреке, равно как благодаря провиденческим войнам сердцедевши с громилой и выпивохи с вольнодумцем наше общественное нечто тащится по ухабам, сотрясаясь от predetermined разочарований, вперед по длинной дороге поколений, еще поколений и снова поколений»*** — этот последний пример свидетельствует о редком субъективизме г-на Джойса. Одним словом, все человечество обращается, с роковой монотонностью, вокруг провиденческого ядра — «конвой колесами оциркуливающий гигантский белый кедр жизни»****. Довольно было сказано о том, или, по меньшей мере, мы должным образом дали понять, что Вико витает над «Вещью в работе». Переходя к Вико поэтики, мы надеемся установить еще более тесную, хотя и менее очевидную связь между двумя авторами.

Вико отверг три популярных толкования поэтического духа, в соответствии с которыми поэзия воспринималась либо как остроумный народный способ выражения философских понятий, либо как светское развлечение, либо как точная наука, подвластная тем, кому известна заветная формула. Поэзия, говорил он, родилась из любопытства, она — дочь невежества.

* «Поминки по Финнегану», 3.2.452.

** Там же.

*** Там же, 1.5.107.

**** Там же, 1.3.55.

Первые люди были вынуждены создавать материю силой своего воображения, и «поэт» тождественен «творцу». Поэзия была первой функцией человеческого разума, и без нее не могла зародиться мысль. Варвары, неспособные к анализу и абстракциям, должны были прибегать к фантазии, чтобы объяснить непознаваемое. Членораздельной речи предшествовала песня; абстрактным понятиям — метафоры. Метафоричность древнейшей поэзии надлежит считать не кулинарными изысками, а свидетельством нищеты словарного запаса и неспособности к абстрактному мышлению. В сущности, поэзия — это антитеза метафизики. Метафизика очищает разум от чувств и культивирует бестелесность духовного; поэзия есть страсть и чувство, что наделяет душой неодушевленное. Метафизика достигает высот тогда, когда она соотносится со всеобщим; поэзия — когда она соотносится с частным. Поэты суть чувство, философы — разум человечества. Из аксиомы схоластиков — «*niente è nell'intelletto che prima non sia nel senso*»* — следует, что поэзия есть предусловие философии и цивилизации. Первобытный анимизм был выражением «*forma poetica dello spirito*»**.

Вико схожим образом рассматривает вопрос о возникновении языка. Здесь он вновь отвергает как материалистический, так и трансцендентальный подходы: первый, согласно которому язык есть не что иное, как вежливая, устоявшаяся разновидность символизма; второй, основанный на отчаянии, где язык определен как дар богов. Как и раньше, Вико выступает рационалистом, который осведомлен о естественном и неизбежном развитии языка. В изначальной, немой разновидности язык был жестом. Если человеку хотелось сказать «море», он указывал на море. С распрост-

* «Нет ничего в сознании, чего бы не было раньше в ощущениях» (*ит.*).

** «Поэтической формы духа» (*ит.*).

ранением анимизма этот жест был заменен словом — «Нептун». Вико обращает внимание на то, что всякая жизненная необходимость, природная, нравственная и экономическая, имела вербальное выражение в одном из 30 000 греческих божеств. Таков Гомеров «язык богов». Его эволюция в высокоцивилизованное средство общения, изобилующее абстрактными и техническими терминами, была настолько же мало подвержена случайностям, насколько эволюция самого общества. Слова развиваются так же, как сменяют друг друга стадии в истории общества. «Лес — хижина — деревня — город — академия» — один грубый пример. Вот другой: «гора — равнина — берег». И каждое слово расширяется с психологической неизбежностью. Возьмем латинское слово «Lex»:

1. Lex = Сбор желудей.
2. Pex = Дерево, приносящее желуды.
3. Legere = Собирать.
4. Aquilex = Тот, кто собирает воды.
5. Lex = Скопление людей, общественное собрание.
6. Lex = Закон.
7. Legere = Собирать буквы в слова, читать.

Истоки каждого слова можно проследить до некоего долингвистического символа. Эта древняя неспособность отделить общее от частного породила «типовые» имена. Здесь вновь проявляется разум ребенка. Ребенок переносит наименования неких известных ему предметов на иные, незнакомые предметы, в которых он усматривает сходство с первыми. Древние люди, будучи неспособны к восприятию абстрактного понятия «поэт» или «герой», называли всякого героя по имени первого героя, всякого поэта — по имени первого поэта. Определив традицию именовании некоторых людей в честь прототипов, мы сможем пролить свет на множество тайн древней мифологии.

Гермес — прототип египетского изобретателя; то же справедливо в отношении Ромула, великого законодателя, и Геркулеса, греческого героя; то же и для Гомера. Таким образом, Вико утверждает спонтанность языка и отрицает дуализм поэзии и языка. Поэзия предстает основой письменности. Когда язык состоял из жестов, речь и письмо были тождественны. Иероглифика, или священный язык, как он ее называет, была не изобретением философов, предназначенным для таинственного глубокомыслия, а выражением обыденной необходимости первобытных людей. Удобство начинает утверждаться на гораздо более поздней стадии развития цивилизации, в форме алфавитного письма. Здесь Вико, по крайней мере косвенно, проводит различие между письмом и *прямым выражением*. При прямом выражении форма и содержание неразделимы. Примером могут служить средневековые медали, которые не содержали надписей и в своей немоте свидетельствовали о слабости традиционного алфавитного письма; другой пример — современные флаги. Сказанное о поэзии и языке относится и к мифу. Миф, согласно Вико, это и не аллегорическое выражение общих философских аксиом (Конти, Бэкон), и не наследие отдельных народов, например евреев и египтян, и не произведение отдельных поэтов, но историческая констатация факта, действительных явлений, действительных в том смысле, что они были из необходимости созданы и приняты на веру первобытным разумом. Аллегория подразумевает трехчастную интеллектуальную операцию: формулировку общезначимого сообщения, разработку мифической формы и технически сложное, совершенно недоступное для примитивного разума упражнение, состоящее в объединении двух этих элементов. Более того, рассматривая миф как аллегорию, нам необязательно принимать форму, в которой миф представлен как констатация факта. Между тем сами творцы мифов воспринимали их вполне серьез-

но. Юпитер не был символом — он был ужасающе реален. Именно кажущаяся метафоричность мифов делала их понятными для людей, неспособных к абстракции большей, чем простое описание действительности.

Таково рожденное нами в муках толкование динамического учения Вико о языке, поэзии и мифе. Иным он, возможно, все еще кажется мистиком: если и так, то мистиком, отвергающим трансцендентальное, в любой форме и под любой маской, как фактор человеческого развития, мистиком, чье провидение недостаточно божественно, чтобы обойтись без сотрудничества с человечеством.

Возвращаясь к «Вещи в работе», мы обнаруживаем, что здесь зеркало не такое выпуклое. Сотни и сотни страниц прямого выражения. И если вы не понимаете книгу, дамы и господа, так это потому, что вы слишком подвержены декадентству, чтобы ее принять. Вы не удовлетворены, пока форма не будет так строго отделена от содержания, что вы сможете понять одно, едва удосужившись прочесть другое. Быстрое снятие и поглощение скудных сливок смысла становится возможным благодаря непрерывному процессу, который я называю обильным умственным слюноотделением. Будто форма, что есть лишь произвольное и самостоятельное явление, не способна иметь более высокого предназначения, чем стимулирование третичного или четвертичного условного рефлекса, сочащегося каплями понимания. Когда мисс Ребекка Уэст, посредством покупки трех шляпок, начинает канонаду горестных упреков в адрес нарциссистского элемента в творчестве г-на Джойса, то кажется, что на своих интеллектуальных пирах ей следует надевать слюнявчик или с тщательностью большей, чем это возможно в случае несчастных собак месье Павлова, контролировать собственные слюнные железы. Название этого произведения — хороший пример формы, обладающей твердой внут-

ренной решимостью. Оно призвано служить защитой от обычного залпа церебральных смешков: а некоторые смогут вообразить себе дюжину недоверчивых Джошуа, рыщущих по Квинс-холлу и легко пробующих камертоны на пока еще не подпиленных до небытия ногтях. У г-на Джойса есть что сказать на это: «Однако сосредоточиваться на одном только буквальном смысле или даже на психологическом содержании документа, выказывая болезненное пренебрежение к окружающим и уточняющим его фактам, — так же вредно». И еще: «Кто в глубине души сомневается в том, что факты женской одежды присутствуют там всегда, или в том, что женский вымысел, более странный, чем факты, тоже там присутствует в это же время, только чуть глубже? Или что одно можно отделить от другого? Или что и то, и другое можно созерцать одновременно? Или что и то, и другое можно брать по очереди и рассматривать в отрыве от другого?»

Здесь форма есть содержание, содержание — форма. Вы сетуете, что эта штука написана не по-аглийски. Она вообще не написана. Ее не надлежит читать — или, точнее, ее надлежит не только читать. Ее нужно видеть и слышать. Его сочинение не *о чем-то*; оно *и есть это что-то*. (Это признал выдающийся английский романист и историк, чья работа противоположна по духу творчеству г-на Джойса.) Когда смысл спит, слова идут спать (см. окончание «Анны Ливии»). Когда смысл танцует, слова тоже пускаются в пляс. Вспомним заключительную часть пасторали Шона: «Дабы возбудить любви молодое шипенье я клонюсь с венчального шампанского чашей...»*. Язык пьян. Слова клонятся набок и искрятся. Как определить ту общеэстетическую бдительность, без которой нам не поймать в силки смысл, беспрестанными пузырьками поднимающийся к поверхности фор-

* «Поминки по Финнегану», 3.2.462.

мы и сам становящийся формой? Бл. Августин направляет нас на истинный путь со своим «intendere»*. Данте пишет: «Donne ch'avete intelletto d'amore»** и «Voi che, intendendo, il terzo ciel movete»***, но его «intendere» предполагает сугубо интеллектуальное действие. Сегодня, когда итальянец говорит «Ho inteso», он имеет в виду нечто среднее между «Ho udito» и «Ho capito»****, то есть чувственное, неряшливое искусство постижения. Пожалуй, наиболее удовлетворительным английским словом было бы «apprehension» — «способность постичь», «постижение». Стивен говорит Линчу: «Временной или пространственный, эстетический образ изначально постигается в сиянии самодостаточности — на бескрайнем фоне пространства или времени, что не есть он... Вы постигаете его целостность». Необходимо уяснить следующее: красота «Вещи в работе» не ограничивается пространством, так как адекватное постижение книги зависит, в одинаковой мере, от ее «видимости» и «слышимости». Постичь нужно как ее пространственное, так и временное единство. Замените в цитате «или» на «и», и станет понятно, почему так же неуместно говорить о «чтении» «Вещи в работе», как экстравагантно было бы рассуждать о «постижении» работ покойного г-на Натаниэля Гулда. Г-н Джойс... разусложнил язык. При этом следует отметить, что нет языка более изощренного, чем английский. Он абстрактен до умопомрачения. Возьмем слово «doubt» («сомнение»): оно не содержит какого-либо чувственного оттенка колебаний, необходимости выбора, статической нерешительности. Немецкое «Zweifel» подходит для этого го-

* Понимать, постигать (лат.).

** «О дамы, постигшие любовь» (ит.). Данте, «Новая жизнь», XIX.

*** «Вы, что постиженьем движете третьи небеса» (ит.). Данте, «Пир», канцона I.

**** «Я понял», «я услышал», «мне ясно» (ит.).

раздо лучше, так же как, в меньшей степени, итальянское «dubitare»*. Г-н Джойс понимает, насколько неадекватно слово «doubt» выражает состояние неопределенности, и заменяет его на «in twosome twiminds»**. Он, конечно, не первым осознал необходимость воспринимать слова как нечто большее, чем вежливые символы. Шекспир использовал жирные, маслянистые слова, чтобы описать разложение: «Но даже будь ты вял, как тучный плевел, / Гниющий в смерти у летейских вод»***. Мы слышим, как хлюпает ил в диккенсовском описании Темзы в «Больших ожиданиях». Стиль письма, кажущийся вам таким темным, есть не что иное, как извлечение сути языка, живописи и жеста, со всей неизбежной прозрачностью древней невнятицы. Здесь иероглифика зажата в тисках жесточайшей экономии. Слова здесь — не изящные извивы типографской краски XX столетия. Они живые. Они толкутся на странице, они светятся, полыхают, меркнут и исчезают. «Броном зовусь, и броня — моя грудь, и потен мой лоб, и лицом я пригож, и то ли я бахну эту белку, то ли затвор моей Браун Бесс отправился к бесам»****. Это Брон, легким ветерком проносящийся по верхушкам деревьев, или Брон, тающий вместе с закатом. Учитывая, что ветер в деревьях обладает для вас значением не большим, чем вечерний вид с Пьяццале Микеланджело (хотя вы принимаете их, коль скоро ваше неприятие не имеет никакого значения), так и это приключеньице Брона ничего для вас не значит — и вы не принимаете его, несмотря на то что ваше неприятие и тут не имеет никакого значения. Х. К. Иэрвигер***** тоже не доволь-

* Сомнение; сомневаться (нем., ит.).

** Приблизительно: «в двойственном двоедумии» (англ.).

*** «Гамлет», акт I, сцена 5.

**** «Поминки по Финнегану», 1.7.187.

***** «Архетипичный» герой «Поминок по Финнегану»

Дж. Джойса.

ствуется тем, чтобы его вызвали к жизни как мерзавца из бульварного романчика, а потом бросили на произвол судьбы, пока развитие повествования не потребует его возвращения на сцену. На протяжении многих страниц он напоминает о себе посредством череды метатез, основанных на «канонических письмах», так, словно хочет сказать: «Это все обо мне, Х. К. Иэрвигере: не забудьте, что это все обо мне!» Внутренняя, неудержимая витальность и разъятие способов выражения сообщают яростную нетерпеливость фразе, что как нельзя лучше соответствует «чистилищной» природе книги. Мы становимся свидетелями бесконечного словесного рождения, созревания, гниения и наблюдаем циклическую динамику срединного. Сведение различных экспрессивных средств к их первыбытной, экономной прямоте и слияние первичных сущностей в единое средство овеществления мысли — это чистый Вико, причем Вико в приложении к проблемам стиля. Однако присутствие Вико не ограничивается перегонкой разрозненных поэтических ингредиентов в синтетический сироп. Мы замечаем, что в книге мало или вовсе нет стремления к абстракциям или метафизическим обобщениям. Здесь утверждается частное. Перед нами древний миф — девушка на грунтовой дороге, две прачки на противоположных берегах реки. И еще здесь существенен элемент анимизма: гора «подслушивает», река вспучивается древней тоской. (См. начало прекрасного пассажа: «Сначала она распустила волосы, и заструился поток...»*) Мы различаем типовые имена: Изольда — всякая прекрасная девушка; Иэрвигер — пивоварня Гиннесса, памятник Веллингтону, Феникс-парк, все, что занимает удобное положение между двумя испражнениями. Сама Анна Ливия — мать Дублина, но единственная мать не более, чем Зооастр — единственный восточный звездочет. «Тучи

* «Поминки по Финнегану»; 1.8.206.

времен и долгих лет. Все сначала. Ордовико или вирикордо. Анна была, Ливия есть, Плюрабель будет. Штука норвегов стала местом южан, и сколько же множителей явилось собственной персоной>*. Баста! Здесь бродят Вико и Бруно, причем их присутствие значительнее, чем может показаться из нашего краткого изложения вопроса. В угоду тем, кто способен получить удовольствие от мимолетной насмешки, спешим упомянуть, что после выхода в свет раннего памфлета г-на Джойса «Торжество черни» местные философы пришли в изумление, увидев в первой же строке ссылку на некоего «Нолана». В конце концов им удалось отождествить эту таинственную личность с полузабытым, древним ирландским королем. В настоящей работе он часто фигурирует в «Брауне и Нолане» — названии замечательной дублинской фирмы, торгующей книгами и канцелярскими товарами.†††

Чтобы оправдать название статьи, нам нужно двигаться дальше, «*Sovra'l bel fiume d'Arno alla gran villa*»**... Между «*colui per lo cui verso — il meonio cantor non è più solo*»*** и «сегодня все еще недостаточно малооцененным дневникопателем, Шемом Карандашником»**** есть известное сходство. Оба автора видели, насколько изможден и гол традиционный язык хитрых литературных ремесленников, оба отвергали тяготение к универсальному языку. Если сегодня английский пока еще не представляет собой такую же вежливую необходимость, как латынь в Средние века, можно достаточно уверенно утверждать, что его положение в сравнении с другими европейскими языками сопоставимо с местом средневековой латыни по отно-

* Там же; 1.8.215.

†† ** «В великий город, на ясном Арно» (*ut.*). Данте, «Ад», песнь XXIII, 25. Перевод М. Л. Лозинского.

††† «Тем, кто в стихах сравнился с певцом Меонии» (*ut.*). Строки из стихотворения Дж. Леопарди «К памятнику Данте».

†††† «Поминки по Финнегану», 1.5.125.

шению к итальянским диалектам. Данте решил писать на народном языке не из местечкового шовинизма и не для того, чтобы утвердить главенство тосканского как разговорного итальянского языка. Читая работу Данте «О народной речи», нельзя не восхищаться полным отсутствием у него гражданской нетерпимости. Он обрушивается на портадаунцев* этого мира: «*Nam quicumque tam obscenae rationis est, ut locum suae nationis delitiosissimum credat esse sub sole, huic etiam pro cunctis propriam volgare licetur, idest maternam locutionem. Nos autem, cui mundus est patria...*»** и т. д. Перейдя к рассмотрению диалектов, он находит тосканский: «*turpissimum... fere omnes Tusci in suo turpiloquio obtusi... non restat in dubio quin aliud sit volgare quod quaerimus quam quod attingit populus Tuscanorum*»***. Он заключает, что разложение, затронувшее все диалекты, делает невозможным выбор одного из них в качестве приемлемой литературной формы, и поэтому человек, решивший писать на народном языке, должен собрать чистейшие элементы из каждого диалекта и построить синтетический язык, выходящий за рамки местных интересов. Именно так Данте и поступил. Его язык был не более флорентийским, чем, скажем, неаполитанским. Он писал на том народном языке, которым *мог бы* пользоваться идеальный итальянец, вобравший в свою речь лучшее из всех диа-

* Портадаун — торговый город в Северной Ирландии.

** «Ибо тот, кто стал бы бесстыдно держаться той мысли, что место возникновения его рода является самым восхитительным местом под солнцем, тому следует прежде всего прочего противопоставить его собственный, т.е. родной язык. Нам же, для кого родина — весь мир....» (*лат.*). Данте, «О народной речи», гл. VI. Перевод Вл. Б. Шкловского.

*** «Отвратительным... почти все тосканцы упорны в своей грубой речи... несомненно, что тот народный язык, какой мы ищем, не является языком тосканского населения» (*лат.*). Там же, гл. XIII.

лектов Италии, — это язык, на котором в действительности никто никогда не говорил. Данное обстоятельство устраняет единственное серьезное возражение, которое можно было бы выдвинуть против привлекательного сопоставления Данте и г-на Джойса в вопросах языка, а именно что, дескать, Данте, по крайней мере, писал на итальянском, которым пользовались на улицах его родного города, тогда как ни одно существо на земле или на небе никогда не говорило на языке «Вещи в работе». Логично признать, что сегодня некий уникум-космополит вполне может говорить на джойсовском языке, равно как в 1300 году на языке «Божественной комедии» мог бы говорить какой-нибудь феноменальный итальянец. Мы склонны забывать, что круг читателей Данте был латиноязычным, что форму его поэмы судили латинские глаза и уши, латинские эстеты, нетерпимые к новому, неспособные скрыть раздражение от замены мягкой изысканности «*Ultima regna canam, fluido contermina mundo*»* на варварскую прямоту «*Nel mezzo del cammin di nostra vita*»**; так же и английские глаза и уши предпочитают «Закуривая любимую трубку в священном присутствии леди» фразе «Запыхивая вкуснолюбую турфку в свячмокающих храмовладениях лидий»***. Боккаччо не насмеялся над «*piedi sozzi*»**** павлина, приснившегося синьоре Алигьери.

У меня наготове два подходящих отрывка из «Пира». Первый — чтобы остудить мозги монодиалек-

* «Я воспою отдаленные царства, пределы которых — граница вселенной» (*лат.*). В «Жизни Данте» Дж. Боккаччо сообщает, что так, согласно замыслу Данте, должна была звучать первая строка «Божественной комедии», которую поэт изначально намеревался писать на латинском.

** «Земную жизнь пройдя до половины» (*ит.*). Данте, «Ад», песнь I, 1. Перевод М. Лозинского.

*** «Поминки по Финнегану», 2.2.294.

**** «Грязными ногами» (*ит.*).

тичных аркадских пастушков, которые приходят в ярость, не обнаружив в кратком Оксфордском словаре слова «inpose-free» («винонесвободный»), и считают «бредом душевнобольного» формальную структуру, разработанную г-ном Джойсом за годы терпеливого и вдохновенного труда: «Questi sono da chiamare pecore e non uomini; chè se una pecora si gittasse da una ripa di mille passi, tutte l'altre le adrebbero dietro; e se una pecora a per alcuna cagione al passare d'una strada salta, tutte le altre saltano, eziando nulla veggendo da saltare. E io ne vidi già molte in un pozzo saltare, per una che dentro vi salto, forse credendo di saltare un muro»*. А другой — для г-на Джойса, биолога слов: «Questo (новатор формы) sarà luce nuova, sole nuovo, il quale sorgerà ore l'usato tramonterà e darà luce a coloro che sono in tenebre e in oscurità per lo usato sole che a loro non luce»**. И, дабы оно не скрылось, засмеявшись, за горной вершиной, я перевожу «in tenebre e in oscurità»*** как «объятые скукой до полного угасания». (Данте делает любопытную ошибку в рассуждениях о происхождении языка, отрицая авторитет Книги Бытия, где утверждается, что первым заговорившим человеком была Ева, обратившаяся к змею. Недоверчивость Данте за-

* «Таких людей следовало бы называть баранами, а не людьми: в самом деле, если бы один баран бросился с обрыва высотой в милю, все остальные за ним последовали бы; и если один баран при переходе через дорогу прыгнет, то прыгают и все остальные, даже не видя, через что им прыгать. И я сам видел некогда многих, которые скакали в колодезь из-за одного туда уже спрыгнувшего, воображая, быть может, что они перепрыгивают через стенку» (*ит.*): Данте, «Пир», I.11. Перевод А. Г. Габричевского.

** «Он будет новым светом, новым солнцем, которое взойдет там, где зайдет привычное; и оно дарует свет тем, кто пребывает во мраке и во тьме; так как старое солнце им больше не светит» (*ит.*). Там же, I.13.

*** «Во мраке и во тьме» (*ит.*). См. предыдущее примечание.

бавна: «inconvenienter putatur tam egregium humani generis actum, vel prius quam a viro, foemina profluisset»*. Но еще до рождения Евы «нарек человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым»**, — именно Адам впервые сказал «ку-ку» кукушке. Более того, в Библии со всей очевидностью утверждается, что выбор имен был целиком и полностью предоставлен Адаму, так что, исходя из Писания, воспринимать язык как прямой дар Бога основной у нас не больше, чем считать, что «Сельским концертом» мы обязаны человеку, который покупал для Джорджоне краски.)

Мы почти ничего не знаем о том, какой прием был оказан современниками титанической работе Данте по защите «просторечия», но можем составить мнение на этот счет, размышляя о Кастильоне, сломавшем, спустя два века, не одно копые в спорах о сравнительных преимуществах латыни и итальянского, а также о Полициано, писавшего смертельно скучные латинские элегии, чтобы оправдать собственное существование как автора «Сказания об Орфее» и «Стансов на турнир». Можно также сравнить, если мы сочтем это стоящим делом, бурю церковного негодования, поднятую работой г-на Джойса, со злыми ветрами, наверняка обрушившимися на «Божественную комедию» из того же источника. Его Тогдашнее Святейшество, быть может, и переварил распятие «Io somno Giove»*** (и все, что этим подразумевалось), но вряд ли с благосклонностью отнесся к ниспровержению трех своих непосредственных предшественников в огненную пучину или к отождествлению папства, в мистической процессии земного рая, с «put-

* «Неразумно было бы полагать, что столь благородный акт [речь] был впервые произведен в человеческом роде женщиной, а не мужчиной» (лат.). Данте, «О народной речи», гл. IV.

** Бытие, 2:20.

*** «Верховного Дия» (ит.). Данте, «Ад», песнь XXXI, 92.

tana sciolta»*. Тракта́т «О монархии» был публично сожжен при папе Иоанне XXII по наущению кардинала Бельтрандо, и кости автора, несомненно, постигла бы та же участь, если б не вмешательство влиятельного и знатного ученого — Пино делла Тоза. Еще одно поле для сравнения — поглощенность числами. Смерть Беатриче вдохновила Данте, ни много ни мало, на создание изощренной поэмы, относящейся к значимости числа 3 в ее жизни. Это число всегда было наваждением Данте. Таким образом, поэма делится на три книги, и каждая состоит из 33 песен, написанных терцинами. Почему, будто спрашивает г-н Джойс, у стола четыре ножки, и четыре ноги у лошади, и четыре времени года, и четыре Евангелия, и четыре провинции в Ирландии? Почему двенадцать законов таблиц, и двенадцать апостолов, и двенадцать наполеоновских маршалов, и двенадцать человек во Флоренции по имени Оттоленги? Почему День перемирия празднуется в одиннадцатом часу одиннадцатого дня одиннадцатого месяца? Он не может сказать, потому что он не Господь Вседержитель, но через тысячу лет он вам скажет, а пока довольствуйтесь тем, что у лошади не пять ног и не три. Он сознает, что вещи с общей числовой характеристикой могут состоять в важных взаимоотношениях. Поглощенность числами свободно перетекает в его новую книгу, смотри главу «Вопросы и ответы», где Четверо вещают через разум ребенка. То говорят четыре ветра, и четыре провинции, и четыре епископских престола.

И еще пару слов о чистилищах. Чистилище Данте — коническое и, следовательно, предполагает кульминацию. Чистилище г-на Джойса сферическое и исключает кульминацию. В первом происходит восхождение от реальной растительности — предчистилища, к идеальной растительности — земному раю; во вто-

* «Блудницей наглой» (*ит.*). Данте, «Чистилище», песнь XXXII, 149.

ром нет восхождения и нет идеальной растительности. В первом — абсолютное движение вперед и гарантированное достижение цели; во втором — поток, то есть движение вперед *или* назад и кажущееся достижение цели. В первом движение единоплавлено и шаг вперед означает прогресс; во втором движение многонаправлено и шаг вперед, по определению, означает шаг назад. Земной рай Данте — это парадный вход в рай неземной; земной рай г-на Джойса — заднепроходная лазейка на морской берег. Грех препятствует восхождению по конусу и служит условием движения вокруг сферы. Так в каком смысле работу г-на Джойса можно назвать очистительной? В абсолютном отсутствии абсолюта. Ад есть статическая безжизненность однообразной порочности. Рай — статическая безжизненность однообразной непорочности. Чистилище — поток движения и витальности, высвобожденный благодаря смешению двух этих стихий. Очистительный процесс не прерывается никогда, в том смысле, что человечество вечно замыкает порочный круг, и таковое замыкание зависит от чередующегося преобладания одного из двух общих качеств. Нет сопротивления — нет и извержения, а извержений нет только в аду и в раю, их там не может быть, их там быть не должно. На этой земле (что есть чистилище) порок и добродетель, каковые можно свести к любой паре значимых противоположных факторов, должны быть, в свою очередь, очищены до спирта непослушания. Тогда затвердеет корочка порока или добродетели (что на то время главнее), оказанное сопротивление вызовет ожидаемое извержение, и машина покатится дальше. И ничего больше — ни награды, ни кары, а лишь черед стимулов, позволяющих котенку поймать свой хвост. А что насчет частично очистительного средства? Частично очищено.

Месье,

Вы первый, кого заинтересовал этот кретин. Вот все, что я о нем знаю: я познакомился с ним, или, точнее, он навязал мне это неудобство, за день до своей смерти, в Марселе. Он свалился мне на голову в унылом бистро, где, о ту пору, я имел превосходное обыкновение надираться дважды в неделю. «У вас достаточно, — сказал он мне, — идиотский вид, чтобы внушить мне полное доверие. Наконец, — продолжал он (его оклеищу я оставляю без изменений), — наконец и впервые, если только смею верить глазам, я набрел на скотину, совершенно и идеально лишенную способности мыслить, погруженную в божественную, полную никчемность». Он помолчал, снял шляпу и провозгласил дрожащим голосом: «Позвольте обнять вас, брат мой!» Я живо оттолкнул его. Он покачнулся, побледнел и закашлялся так мучительно, что я испытал сожаление из-за резкости моего жеста. Но вскоре он снова обратился ко мне, на сей раз еле слышно.

— Месье, — сказал он, — вы позволите задать вам вопрос?

— Сделайте одолжение, месье, — отвечал я холодно.

— Вы, случаем, не из Тулузы?

— Да, месье.

Он задрожал, потом принялся лепетать:

— Прошу об услуге, месье, всего лишь о ничтожной услуге. Простите. — Он извлек из кармана визитную карточку и, нацарапав на обратной стороне адрес, протянул ее мне. — Во имя всего святого, — продолжал он, — приходите по этому адресу завтра около полудня, покажите эту карточку, скажите, что вы тулузец, скажите, что...

Я прервал его.

— Месье, — сказал я ему, — я ничего не стану делать и никуда не пойду. Я вас не знаю, вы меня оскорбили, вы...

— Разумеется, — говорил он почти нетерпеливо, — разумеется, вы придете. — Затем, дерзко: — Будьте так глупы... — Он умолк. Наконец, на сей раз мягко: — Но не раньше полудня. — Потом он ушел.

Я сделал все, о чем он просил. Он оставил у консьержки пухлый конверт, адресованный «моему дорогому другу из Тулузы, который обещал прийти».

— Кто этот господин? — спросил я консьержку. Она не ответила. — Кто этот идиот? Где он? — Я был в ярости.

— Похоже, он умер, — сказала она.

Вот, месье, все, что я о нем знаю, и, уверяю Вас, мне этого вполне достаточно. В конверте были только тетради, которые Вас так сильно заинтриговали. Я передал их хранителю нашей библиотеки, в первую очередь для того, чтобы побыстрее избавиться от них и, во-вторых, в надежде, что, затерявшись среди гнили этого дома мертвых и умирающих, они больше никогда никого не потревожат. Мне остается лишь выразить сожаление, что сей благородный порыв не увенчался успехом, а также просить Вас, месье, принять заверения в моем сочувствии и глубочайшем презрении.

Подпись:

Ничто не ново, кроме грустных, терпеливых взмахов кадила, отделяющих тех, кто крадет славу, от тех, кто лишь трется о нее боком. Я оплакиваю отсутствие светлейшего князя Монако. Ведь я первым раздвинул плеву сего предмета, а мне известно, каким неистовством переполняет благородные сердца девственная материя, даже если ей не удастся развернуть полотно чудесной дружбы. Девственная и совершенно невразумительная. Ни скандалов, ни чувств. Консьержки, много консьержек. Для Жана дю Шаса они были сущим наваждением, и он это отлично сознавал. «Консьержка, — пишет он в одной из тетрадей, — крае»

угольный камень всего моего здания». Однако он рисует, так сказать, идеальную консержку, идеальную и абстрактную, абсолютную консержку, ту, что чурается сплетен. Некоторые особенности текста позволяют мне различить в этом почти невралгическом узоре символ одного из тех ужасных проявлений природы, ужасных и беспорядочных, что разрывают ткань вселенской гармонии и сводят с ума людей, для которых творец всего сущего — это прообраз художника неоклассической школы, а тревожное, неустойчивое чередование месяцев и времен года — утешительный, очистительный манифест: я подразумеваю, среди прочего, те ливни *ex nihilo**, которые пронзают, благо с шадящими интервалами, климат небезызвестного острова. Впрочем, это не более чем догадка, и если я выдвинул ее уже в начале выступления, так это для того, чтобы как можно скорее обратить ваше внимание на суровый и простой, почти одноцветный характер шасионского искусства.

Жан дю Шас, единственный, незаконный и родившийся уже после смерти отца сын бельгийского биржевого маклера (почившего в 1906-м вследствие заболевания кожи) и Мари Пишон, продавщицы в тулузском магазине модной одежды, появился на свет в красной тени базилики Сен-Сернен, незадолго до полудня 13 апреля 1906 года, под приглушенный перезвон траурных колоколов. Если не считать не слишком нравоучительных обстоятельств его смерти, мы ничего не знаем о его отце. Его мать, происходившая из немцев, поддерживала родственные отношения со своей бабкой, Аннализе Брандау, которая самолично, вероятно ценой сверхчеловеческих усилий, содержала собственный домик на окраине Фульды, близ Крагенхофа — некогда курортного местечка, а ныне бесформенной массы крыш, полузадушенных елями. С четырех лет от роду дю Шас стал ездить туда каждое лето

* Из ничего (*лат.*).

с матерью, и он вспоминает, в одном из ранних стихотворений, медленное истощение тулузца в этой канифольной Толмее. Именно с юношеским опытом немецкой лихорадки он связывал впоследствии свою неспособность отделить идею света от мыслей о мерзостной жаре. Для него не было зрелища более невыносимого, чем закат — «отвратительное сгорание, рвотные массы пьяного пейзажиста, свидетельствующие о вечной вялости Весперы»; он отвергал открыточную пошлость во имя свинцовых сумерек, что завершали розовое томление и вели его к лучезарной бледности Венеры. И радовался неуловимому, но столь желанному разладу — едва видимому камушку на бескровном небосводе.

Обделенный вниманием матери, лишенный друзей, болезненный и с ранних лет подверженный, по его собственному признанию, «кризису отрицания», он прожил сносную юность, тосковать о которой у него не оказалось ни времени, ни возможности. Тринадцатого апреля 1927 года он пишет в дневнике: «Вот я и стал взрослым, вопреки себе и вопреки всему». И далее: «Эти немотивированные чудеса мне совсем не по вкусу». Записи этого дня заканчиваются на фразе, которую он зачеркнул так яростно, что порвал бумагу. Мне удалось восстановить ее вторую часть. Вот она: «а свою мать нужно бить, пока она молода». Его дневник изобилует такого рода странными замечаниями. Он останавливается посреди банальных перечислений частного порядка, чтобы написать, в скобках и заглавными буквами: «слоны разные». Или, в другом месте: «пришел, сел, ушел». Или «священники вечно боятся», или «использовать веревку, чтобы повеситься», или «бросать бесам только ангелов». Жан дю Шас скончался 15 января 1928 года в маленькой марсельской гостинице. За два дня до этого он записал в дневнике: «умереть, когда больше нет времени». Следующая страница, датированная 14 января, содержит лишь упреки в

адрес Марсея и марсельцев, а также план путешествия. «Поистине этот город слишком комичен, а его фауна слишком изобильна и напыщенна, ничего интересного. Фольчетто умер мальчиком. Я тоже. Тем хуже. Я отлезу. Я исповедуюсь в Анконе».

Таков, действительно, лозунг его тревоги, созвездие всех его смещений: *отлесть*, стимул, истощающийся от чрезмерной работы. Жизнь дю Шаса, пустая и фрагментарная, какой она восстает из единственного доступного источника, его «Дневника», относится к числу *горизонтальных* жизней, лишенных вершины, сплошь вытянутых в линию, феномен движения, но без возможности ускорения или замедления; она запущена, без торжеств, случайностью рождения, остановлена, без заключения, случайностью смерти. Бездонная, полая, бессодержательная, отвлеченная от механической вульгарности кожи, что проступает без участия души. Общественной жизни — ни следа. Читая «Дневник», невольно думаешь, что для этого человека, роковым образом отделенного от гордыни и презрения, общественная жизнь, общественные установления, вся нудная и тщательная стилизация людского злополучия — любовь, дружба, слава и проч., — все это было для него одним измерением (или признаком измерения), неизбежным, как трение, условием сцепления с земной поверхностью. Значит, дю Шас вел общественную жизнь так же, как вы ведете центростремительную жизнь, то есть бессознательно и безразлично, а это все равно что сказать, что он был от нее свободен, ведь безразличие и бессознательность вряд ли созвучны священной пещерной традиции или страху, невежеству и солидарности, возвращенным под раскаты грома. Исключающий и исключенный, он покидает общественную стихию, не высказывая суждений. Бесплезно добиваться от него мнения общего порядка, исчерпывающей критики местных или современных течений. «Фауна слишком изо-

бильна» — вот все, что он об этом знает. И всегда это фауна, тайна, принятая как есть, без заинтересованности, — в Марселе, как и в других местах, разве что там она весит слишком много, там она слишком распространена в пространстве, она должна *отлезть*. Так он всегда и говорит о ней, в действенных утверждениях, без энтузиазма и гнева, с сожалением, но без упрека, точно человек, который замечает, прежде чем попросить пальто: «Я съел слишком много устриц».

Такой была его жизнь, жизнь одиночки, первого европейского одиночки со времен египетской кампании. Имперская акробатика истощила Леонардово сердце, отравила тихую добродетель безразличных европейцев. Под гнусной эгидой Корнелева слуги последние следы дантовского гнева изошли слюной утомленного иезуита, процессия бубонных чумных, изгадивших XIX век, выстраивается в ряд к вящей славе первого туриста. Монтень именуется Бедекером, а Бог носит красный жилет. Меньшинства мобилизуются и изобретают абстрактного вампира, которого именуют большинством. Апофеоз малой силы. Орды жаб-садистов рыщут по Европе в поисках изнуренной ослицы. Раскольников, Растиньяк и Сорель жертвуют собой и перекраивают Троицу по последней моде — разносторонний треугольник или фаллический символ, как вам будет угодно, товарищи. Каждый к своей помойке. Ибсен доказывает, что он прав. Ренан показывает, что он заблуждается. Совпадение. Анатолий Франс плюет на все сломя голову. Марсель Пруст превращается, посредством ингаляций, в боярышник. Совпадение. А Жид распинает себя под углом в 69 градусов, так как он потерял конкорданс охотника, а Фарг вытягивает ноги, так как он исчерпал репертуар мерзостей, а Валери разбивает на абсолютные утверждения вещи, которых не читал, а Малларме расставляет лунные бемоли над вещами, которых не создавал, а все остальные ваши

знакомцы настраивают волынки, а потом играют, изо всех сил, вразнобой, потому что одиночки, черт возьми, не ходят на концерты. Наконец (и разделаемся на этом с приступом хандры), если я осмеливаюсь утверждать, что одиночка — а я призываю вас напитать это полое уже целый век слово всеми донаполеоновскими добродетелями, — что посреди нашей пошлости жил и умер одиночка, так это потому, что я считаю его очищенным от общественного раздражения, что необходимым образом проявляется в антиобщественном реве и звучит несравненно менее трогательно и менее благородно, чем и самое обычное выражение ослиной печали. И вот уже второй раз на протяжении нашей комедии и в надежде прояснить свой текст я оскорбил осла. Я прошу у него прощения. Я падаю ниц перед этим самым очаровательным и самым сумрачным из всех животных, которое терпеливо оказывает нам честь, благосклонно откликается на ласку. Но в решающем оскорблении, нанесенном Эзопом, в обиде, которой нет прощения, когда его заставили говорить — его, осла, — я, Бог мне свидетель, неповинен.

Вы найдете, что социальный комментарий несколько затянулся. Уместно сказать — за неимением лучшего. Так как вне этого нет ничего. Все внутри. Если вы поняли, почему Шас — одиночка, а к Жиду это определение не применимо ни сейчас, ни в будущем, ваши злоключения почти что позади. Вещь стала объяснимой. А шасианская перепонка поддалась пароксизмам мозгового давления. Рассеивание централизма.

В «Дневнике» я обнаружил отрывок, который, несмотря на производимое им отталкивающее впечатление, может пролить свет на нашу задачу. Привожу его целиком: «Дети мои, нежные тирсоносцы, выпустите из губ вымя, выслушайте меня внимательно. Я знаю, что через десять лет вы и пожелать не сумеете ничего больше, кроме как угодить моим манам. Но

маны мои непросты. По меньшей мере, у меня есть основания так думать. Шумные, кровавые увлечения, вроде тех, что покойный месье, мой отец, посвящал солям ртути, ничем вам не пригодятся. Мне не нужны, дети мои, ни ваши панегирики Святой лестнице, ни ваше скотское бессмертие. И лишь для того, чтобы найти укрытие, я раскрываю вам, дети мои, вашу программу. Вы будете зваться *концентристами*. Это говорю вам я, изобретатель концентризма, я — двояковыпуклый Будда. Вы скажете современникам: “Жан дю Шас, блистательный основатель нашего ордена, изобретатель концентризма, двояковыпуклый Будда, единственный, незаконнорожденный и увидевший свет после смерти родителя сын бельгийского биржевого маклера и немецко-тулузской шлюшки, приглашает вас, *tutti quanti**, на религиозно-геологический пир, где вы сможете накушаться, рискуя пуговицами, священной пищей в двоякой форме картезианских бобов и синтетических консержек”. Выдержав недолгую паузу, вы добавите: “Шасианская поэзия есть растяжение фразы, чьи лепестки раскрываются, *калитку, пожалуйста*, фразы, что дробится под взглядом из-под нахмуренных бровей нашего непокорного капитана, который (увы, и он тоже!) изведаль свою Швецию**. Именно в нем мы приветствуем — и оказываем вам честь предложением последовать нашему примеру — автора “Трактата о выходе”, задуманного и созданного посреди горячих испарений каморки консержки, всех консержек, среди нойбургских печей двадцатого века”. А в заключение швырните им в лицо слова: “*Концентризм — это призма на лестнице*”. В этом, друзья мои, костяк вашего манифеста. Нарастите его. Прощайте,

* Всех вместе (*ит.*).

** Французский философ Рене Декарт скончался от пневмонии в 1650 г. в Стокгольме, куда приехал за несколько месяцев до этого с визитом вежливости шведской королеве.

дети мои, и приятного аппетита. Возвращаю вас вашим матерям».

Не следует обижаться на него за неистовую невразумительность. Таков дю Шас. Это один из тех умов, что не поддаются объяснению. Ничто, кроме идеи апологии, ее низведения до университетской икоты — *reduction ad obscenum**, как он это называет, — не шекочет ему нервы. Не так он хочет быть понятым. Не так он понимает понимание. В его дневниках содержится несколько записей, не оставляющих в этом сомнений. Я выбрал среди них строки наиболее внятные и, возможно, самые актуальные:

«Я только что прочитал письмо Пруста, адресованное уж не знаю кому, наверняка одной из (или следует сказать — одному из) его Альбертин-Жюльенов, где он объясняет, по каким причинам он не может, то есть совершенно не в состоянии, высморкаться воскресным утром до шести часов утра. Микрокосм его тезиса, кубарем прокатившись по склону перевернутой пагоды телеологических увиливаний, оборачивается победоносным болидом и сокрушает вашу способность к восприятию. Вот последняя фраза письма: “Так что я вижу себя обреченным, вследствие губельного стечения обстоятельств, восходящих, можете не сомневаться, к некоему подавляемому меровингскому насморку (подобно Франсуазе, которая даже теперь, съезжившаяся и невидимая за резонансной перепонкой моей спальни, наклоняется над роковой и лакомой бездной титанического апчхи), всосать потоки слизистой лавы, что поднимаются из глубин утреннего ринита, праздничного и вулканоподобного, и осаждают трепещущие крылья моего носа”».

Мне так и не удалось найти это письмо. Дю Шас, может статься, целиком его выдумал. Оно достаточно близко к Прусту по манере письма, чтобы считаться апокрифичным. Но это не имеет никакого значения.

* Буквально: «Сведение к непристойности» (лат.).

Нас интересует только шасовская реакция. Он характеризует природу своего отвращения:

«То, что воскресным утром он не в состоянии вы-
сморгаться раньше, чем в шесть утра, представляется мне вполне естественным. Но после потока разъяснений я перестаю что-либо понимать. К черту его доводы! Неприличны только те причуды, которым приводится оправдание. Безумие, слава Богу, неде-
лимо».

Из манифеста концентристов, как его излагает в дневнике дю Шас, можно сделать несколько выводов. Перед нами одно из тех заявлений, которые легко свести к нужному числу непристойностей, так, чтобы удовлетворить всеобщее стремление к пределам, где царствуют порядок и чистота. Вы могли бы, к примеру, истолковать «Трактат о выходе» как художественное выражение бегства от действительности, предшествующего самоубийству, а «калитку, пожалуйста» — как последний, решительный акт человека, который наконец вершит над собой более чем заслуженное правосудие. Своего рода сенсационное «*cogito, ergo sum*»*. Ну а консьержку, ту, что делает выход возможным? Считайте ее чем угодно — Богом или истощением, легким припадком эпилепсии или Расиновой пронизательностью. Разложением ликующих, сходящих вниз по винтовой лестнице. Вот вы и на месте. Ясные и рациональные, точно силлогизмы месье Шовена. Или же все это можно рассмотреть под углом психологии. Это даже веселее. Но бесспорно одно: настаивая на отвержении *идеи* дю Шаса, на уточнении кантовской *вещи*, вы лишь низведете до водевилей Лабиша искусство, которое, подобно аккордам Моцарта, вполне понятно и совершенно необъяснимо.

* «Мыслю, следовательно, существую» (*лат.*).

НЕМЕЦКОЕ ПИСЬМО 1937 ГОДА

9/7/37

6 Клэр-стрит
Дублин
Ирландское Свободное Государство

Дорогой Аксель Каун!

Сердечно благодарю Вас за письмо. Я как раз соби-
рался писать Вам, когда получил его. Затем мне при-
шлось вновь пуститься в странствия, подобно муж-
ской почтовой марке Рингельнаца*, хотя и при менее
романтичных обстоятельствах.

Будет лучше, если я скажу Вам сразу и без обвиня-
ков, что Рингельнац, на мой взгляд, не стоит того,
чтобы за него браться. Уж наверное, Вы огорчитесь
при этой вести не больше, чем я, сообщая ее.

Я прочел все три тома, отобрал 23 стихотворения и
перевел два из них для примера. То небольшое, что эти
стихи естественным и необходимым образом потеря-
ли в процессе перевода, можно оценить только в со-
поставлении с тем, что они вообще могли потерять, и,
должен сказать, я нахожу коэффициент потери каче-
ства весьма малым, даже в тех местах, где он в боль-
шей степени поэт и в меньшей — чернорабочий риф-
мы. Из этого не следует, что Рингельнац в переводе не
мог бы найти признания у английской публики. Но в
этом вопросе я совершенно неспособен высказать ка-
кое-либо суждение, так как реакция малых, а равно и
больших читательских кругов становится для меня
все более загадочной и, что хуже, все менее значи-
мой. Я не могу избавиться от наивной привычки ут-
верждать, по крайней мере в части литературы, что
каждая вещь может быть либо стоящей, либо ничем-

* Подразумевается стихотворение немецкого поэта Иоахи-
ма Рингельнаца (наст. имя Ханс Беттигер, 1883—1934) «Почто-
вая марка».

ной. И если нам суждено зарабатывать деньги любой ценой, давайте делать это как-нибудь еще.

Не сомневаюсь, что человеком Рингельнац был необычайно интересным. Но как поэт он, похоже, разделял мнение Гете: лучше писать НИЧТО, чем не писать вовсе. Однако даже Великий Тайный Советник позволил бы переводчику счесть себя недостойным этой невероятной *Kakoethes**. Я с удовольствием и в подробностях расскажу Вам о своем отращении к рифмованной буре Рингельнаца, если Вам захочется понять его. Пока же не буду Вас мучить. Может быть, вы недолюбливаете надгробные речи так же, как я.

Может быть, позже я назову Вам стихотворения, которые отобрал, и вышлю образцы перевода.

* * *

Мне радостно получать Ваши письма. Поэтому, прошу Вас, пишите мне по возможности часто и полно. Настаиваете ли Вы, чтобы я тоже писал Вам по-английски? Настолько же Вам скучно читать мои немецкие письма, насколько мне — писать письма по-английски? Мне жаль, если Вам кажется, что я нарушаю некую существующую между нами договоренность. Прошу Вас ответить.

Поистине, мне все труднее, все нелепее писать на общепринятом английском. И все чаще мой собственный язык представляется мне завесой, которую необходимо прорвать, чтобы добраться до скрывающихся за ней сущностей (или Несущности). Грамматика и стиль. Теперь они кажутся мне неуместными как викторианский купальный костюм или безмятежность истинного джентльмена. Маска. Будем на-

* Мании, непреодолимого влечения (*греч.*). Вероятно, подразумевается *Casoethes scribendi* — страсть к бумагомаранию (*лат.*).

деяться, что придет время (слава Богу, что в некоторых кругах оно уже пришло), когда самым умелым обращением с языком будет почитаться самое неумелое с ним обращение. Коль скоро мы не в силах упразднить язык раз и навсегда, следует предпринимать все усилия, чтобы способствовать падению его репутации. Сверлить в нем одно отверстие за другим, так, чтобы таящееся за ним ничто или нечто начало просачиваться наружу. Я думаю, что сегодня у писателя нет более высокой цели. Или литературе одной суждено все так же тащиться по сонной колее, которую давно оставили музыка и живопись? Существует ли что-то парализующе священное в порочной природе слова, чего нет в стихии других искусств? Есть ли причина, по которой ужасающе материальная словесная ткань не может раствориться подобно, скажем, звуковой ткани бетховенской Седьмой симфонии, разрываемой огромными паузами, — так, чтобы на странице за страницей мы видели лишь ниточки звуков, протянутые в головокружительной вышине, соединяющие зияющие бездны молчания? Прошу Вас ответить. Я знаю о существовании людей, тонко чувствующих, разумных людей, которые не испытывают недостатка в молчании. Не могу не предположить, что они туги на ухо. Ибо в лесу символов, не сущих вовсе, птички толкования, не сущего вовсе, не умолкают никогда.

Конечно, на это время мы должны довольствоваться малым. Поначалу речь может идти хотя бы о поисках метода, который позволит глумиться над словом — посредством слов. В этом диссонансе между языковыми средствами и их употреблением удастся, быть может, расслышать шепот той последней музыки или той тишины, что лежит в основе Всего.

К такой программе, на мой взгляд, позднейшее произведение Джойса не имеет никакого отношения. Там, пожалуй, мы имеем дело с апофеозом слова. Если только восхождение на небо, таинственным образом, не тождественно схождению в ад. Как прекрасно

было бы уверовать, что это действительно так. Пока же ограничимся простым намерением.

Возможно, логограммы Гертруды Стайн ближе к тому, что у меня на уме. По крайней мере, ткань языка стала пористой, пусть, увы, и по чистой случайности, вследствие техники, подобной манере Файнингера. Бедная дама (она еще жива?) по-прежнему влюблена в язык, хотя бы и как математик, влюбленный в цифры: математик, для которого решение задачи представляет лишь второстепенный интерес, для которого поистине смерть его цифр представляется ужасной трагедией. Сопоставление этого метода с джойсовским, как нынче модно, кажется мне такой же бессмыслицей, как и попытка (о ней, впрочем, мне пока ничего не известно) сравнить номинализм (в понимании схоластов) с реализмом. На пути к столь желанной для меня литературе *не-слова* необходимой стадией может стать некая разновидность номиналистской иронии. Но недостаточно, чтобы игра утратила часть присущей ей сакральной серьезности. Игра должна прекратиться. Так давайте поступать как тот безумный (?) математик, который использовал разные принципы измерения на каждой стадии вычислений. Атака на слово во имя прекрасного.

Тем временем я пребываю в праздности. Лишь иногда, сейчас одна из таких минут, утешение мне приносят невольные прегрешения против иностранного языка, каковые я вполне осознанно и твердо желал бы совершить против языка собственного — что я и сделаю, *Deo juvante**.

С наилучшими пожеланиями
Ваш

Вернуть ли Вам тома Рингельнаца?
Существует ли английский перевод Тракля?

* С Божьей помощью (*лат.*).

ДВЕ ПОТРЕБНОСТИ

А фармацевт... запел во все горло:
«Два белых быка в моем стойле,
Два белых огромных быка...»
Сенекаль зажал ему рот рукой,
он не любил беспорядка*.

Гюстав Флобер, «Воспитание чувств»

Не подлежит сомнению, что только художник мог бы разглядеть (и, при желании, поделиться увиденным с теми немногими, ради кого он существует) монотонную *центральность* желаний, мыслей, поступков и страданий — бытия. Не переставая отдаваться созерцанию всей душой, даже если он ни черта в этом не смыслит, но еще до того, как признаться в собственном бессилии, художник может на худой конец пробиться к постижению.

И все-таки она движется, люлька Галилея.

Очевидно, что об этом центре (вокруг которого художник обращается подобно тому, как вращается вокруг себя самой монада) невозможно говорить, не исказив идеи, так же как невозможно говорить о других реальных сущностях. Это каждый делает по-своему. Назовите это потребностью, сойдет не хуже другого.

Иные, люди блаженные и здравомыслящие, которых не сосчитать, им, этим центром пренебрегают. Напрасно они стараются сосредоточиться на чем-то одном — они занимают комнату в том состоянии, в каком ее застали, и не позволяют городить у себя в доме что-либо, что могло бы скомпрометировать прочность полов. Осмелюсь сказать, что именно в ущерб великой потребности они занимаются малыми. Именно отсюда проистекает жизнь за бортом всякого принципа, сотканная из решений, удовольствий, ответов, жизнь малых, убиенных потребностей, расти-

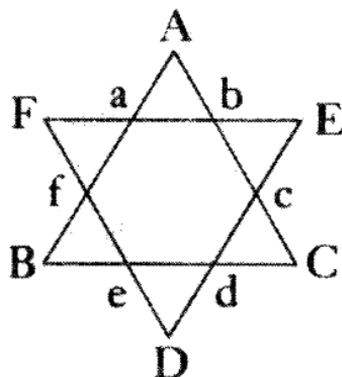
* Перевод А. Федорова.

тельная жизнь на перекрестке, жизнь мыслящей капусты, жизнь, единственно возможная для тех, кто видит необходимость длить ее, — то есть единственно возможная жизнь.

Потребностей в чем? Потребностей иметь потребность.

Две потребности, производство которых дает искусство. Нужно всячески оберегать себя от восприятия их как первичной и второстепенной. Бывают дни, особенно в Европе, когда дорога отражает лучше, чем зеркало. Предпочесть одно яичко другому означает вторгнуться во владения метафизики. Или, по меньшей мере, стать демоном Максвелла.

Запутаем дело еще больше.



Потребность иметь потребность (DEF) и потребность, в которой имеется потребность (ABC), осознание потребности иметь потребность (ab) и осознание потребности, в которой имеется потребность, — в которой *имелась* потребность (de), выход из хаоса, образованного желанием видеть (Aab), и погружение в небытие увиденного (Dde), разъятие и конец творческой автологии (abcdef). Таков один из способов (не лучше и не хуже других) указать пределы, в которых художник задает вопросы, получает вопросы, превращается в вопросы, — риторические вопросы без риторики.

Правильный додекаэдр, чересчур правильный, сообразно размерам которого несчастный Всемогущий *задался* было целью организовать четыре стихии, подпись Пифагора, божественная фигура, строительство которой зависит от иррациональности, а именно несоизмеримости диагонали квадрата и его стороны, тема без числа и без лица. Не за обнародование ли этой мрачной тайны погиб, раньше срока, Гиппас, не за это ли его сбросила в канаву с нечистотами линчующая свора голодных, девственных, неистовых верующих? Он не был ни фашистом, ни коммунистом.

Сторона и диагональ, две потребности, две сущности, существо, которое есть потребность, ад иррационального, из которого восстает бессмысленный крик, черед чистых вопросов, творение.

Если, в подобном случае, допустимо говорить о некоем действенном принципе, то таковой, благодарение Богу и Пуанкаре, не тождественен принципу управления логическими ошибками ученых и перекрученными логосами богословов, принципу, который питает кишечные бури утверждений и отрицаний, вечно вызывая диарейные апостериори духа и материи — отчего приходят в отчаяние первобытные народы. Он, этот принцип, подобен снаряду с взрывателем, его *да* и *нет* следуют друг за другом толчками, пока не взорвется истина. Еще раз. Необратимо. Мертвые и раненые тому свидетели.

Иными словами, священный сорит, *lubricum et periculorum locus**. Ничто не отстоит от творческого процесса так далеко, как конвульсии разъяренного червя, в спазме суждений влачащегося к трухе выбора. Ибо в энтимемах искусства отсутствуют не заключения, а предпосылки.

Впредь до нового уведомления.

* Место скользкое и опасное (*лат.*).

*Рецензии и статьи
о писателях*

1972

1973

1974

ШВАБСКАЯ ВЫХОДКА
ЭДУАРД МЁРИКЕ.
«МОЦАРТ НА ПУТИ В ПРАГУ»

Вот перед нами «фрагмент творческого исследования», краткий и вполне неуместный, но хотя бы краткий, а нынче в литературном произведении это качество настолько редкое, что невозможно удержаться и не похвалить книгу за то, что автор умудрился в двадцати (а не в двухстах) тысячах слов исчерпать несущественное. Тем не менее следует опасаться, что некоторые из «любителей Моцарта», которым посвящена книга, сочтут и ее затянутой: такой, должно быть, она казалась и самому Эдуарду Мёрике, чей талант был случайным, порывистым и быстро истощимым. То, что дух Мёрике не терпел дискурсивного развития, понятно всякому, кто читал его «Баллады», еще более нудные, если только это возможно, чем *verkörperter Mondschein** его Минервы, Уланда; или автобиографический роман «Художник Нольтен», который он попросту забросил; или даже «Сказки» и «Новеллы». Что ему удавалось в приступе вдохновения, то есть когда он позволял себе отвлекаться от профессиональных обязанностей пастора и педагога в угоду поэтическому экстазу (ведь Швабия место серьезное, и здесь не принято жертвовать делом в пользу искусства), — так это сочинять лирические стихи. «Denke'es», «O Seele», которым заканчивается

* Воплощенный лунный свет (нем.).

наша книга, и «Ein Stündlein wohl vor Tag»* не уступят ничему в Айхендорфе.

Осенью 1787 года Моцарт, в сопровождении жены Констанции, отправляется из Вены в Прагу, чтобы поставить там «Дон Жуана». В полдень они делают остановку. Моцарт забирается во владения некоего графа Шинцберга, угощается (с задумчивой улыбкой) апельсином, его останавливает садовник, он рассыпается в извинениях перед графиней и, приняв ее приглашение («Капельмейстер Моцарт! Великий, великий Моцарт!»), останавливается с Констанцией в *шлоссе*, дабы предаться отдыху и развлечениям; он поет, играет (в бильярд и на клавире), обедается, выпивает, флиртует, ударяется в воспоминания; исполняет, в свободном переложении, несколько арий из «Дон Жуана», от «*Oh sai, chi l'opote...*»**, можно не сомневаться, до «серебряных тромбонов» ледящего кровь финала, ночует, поутру с благодарностью принимает прощальный подарок (дорожный экипаж) и снова пускается в путь. Таков материал, из которого герр Мёрике вознамерился извлечь «картину личности артиста». Перед нами, впрочем, предстает эстрадный параноик, которого в годы службы у архиепископа Иеронима встречали презрительными словечками, вроде *Flegel, Lump* и *Gassenbube****.

Расточительность Моцарта, его одержимость смертью, его творческий метод (в котором невероятно дерзкому Мёрике «грезится некое родство» с его собственным), теория «Переписки», эта верная опора всех романтиков от Гофмана до Пруста, — таковы (вместе с несколькими околичностями, вроде мадам де Севинье и солонки Моцарта) кусочки, дополняющие мозаику. Несколько отрывков — например, описание выдыхаю-

* «Мысли о том о сем»; «О, душа»; «В предрассветный час» (нем.).

** Начальные слова арии Донны Анны из первого действия «Дон Жуана»: «Ты знаешь, кто пытался меня обесчестить» (ит.).

*** Невежа, бездельник, мошенник (нем.)

щего арию апельсина, неаполитанский маскарад, сцена в венском кегельбане — были бы приятны в менее претенциозном контексте. Но если сочинительство, правомерное в качестве отдельных упражнений в лирической прозе, перерастает в предприятие вполне предательское по отношению к людям несравненно более умным и одаренным, чем Эдуард Мёрике, предприятие, в котором письмо, как письмо, изначально обречено на неудачу, то есть предприятие, призванное раскрыть *Kunsttrieb** музыкального гения, — то не остается места для доводов *за...* и никакой довод *против* не покажется излишне резким.

Ибо это не только измена самому себе, но и насилие над предметом книги. Вряд ли можно оспаривать право герра Мёрике измываться, как ему заблагорассудится, над собственными талантами, но его следовало бы удержать от попыток представить чародея, создавшего симфонию «Юпитер», сонату ля-минор, «Реквием» и «Волшебную флейту», в облике не то Горация Скимпола**, не то Вагнера в полупанталонах.

ПРУСТ ВДРЕБЕЗГИ

АЛЬБЕР ФЕЙЕРА.

«КАК ПРУСТ СОЧИНИЛ СВОЙ РОМАН»

Первое издание «В поисках утраченного времени», предпринятое «Грассе» в 1913 году, должно было состоять из трех томов: «В сторону Свана», «У Германтов» и «Обретенное время», то есть примерно из 1500 страниц. Это издание было прервано войной после выхода в свет первого тома. Настоящее издание, завершённое Н.Р.Ф.*** в 1924 году, состоит из шестнадцати

* Влечение к искусству (*нем.*).

** Художник-дилетант из романа Ч. Диккенса «Холодный дом».

*** Т. е. издательством «Нувель ревью франсез».

томов, или примерно 4000 страниц. Профессор Фейера, по прочтении этой последней версии романа, обнаружил в тексте серьезные несоответствия и разночтения, взаимопротиворечащий стиль, губительные черты нездоровой души и плачевное нарушение целостности — одним словом, хаос, объяснить который можно только несчастливым сотрудничеством двух Прустов, довоенного и послевоенного, что соответствует двум периодам создания книги, в 1905—1912 и 1912—1922 годах. Приведя в действие сепаратор, профессор восстановил порядок, извлек оригинал из окончательного текста и, в сущности, восстановил тома 2 и 3 в том виде, в каком они, если бы не война, могли выйти в издании «Грассе». Вслед за этим, желая подтвердить свое открытие, проникательный профессор бросился на поиски и нашел направленные гранки тома 2, подготовленного к печати «Грассе». «Il faut peut-être porter en soi l'âme d'un de ces chercheurs de documents... pour comprendre les sentiments qui m'agitaient. Un grand espoir s'ouvrait»*. Профессор Фейера, сравнив бесценные гранки с им самим восстановленной версией тома 2, убедился в собственной правоте. Таким образом, ему представилась возможность предложить публике не только тяжкое как дредноут исследование правок, внесенных Прустом в значительную часть книги, но и производное чугунной сверки — первый вариант неизданного «Грассе» тома 3. Это профессор Фейера и не преминул сделать.

С какой целью он это сделал? Чтобы изобразить великий ум в судорогах? Не только. «La révélation d'un Proust assez différent de celui qu'on a imaginé»** — такова была его истинная цель.

* «Нужно, наверное, обладать складом одного из тех охотников за документами... чтобы понять, какие меня охватили чувства. Заблестала великая надежда» (фр.).

** «Открытие Пруста — весьма отличного от того, каким мы его себе представляем» (фр.).

Обнаруженный Пруст, ни много ни мало, един в трех лицах. Вот Пруст гранок, относящийся к 1905—1912 годам, творец, обладающий смутной склонностью к анализу, воссоздающий, в красочных образах, данные произвольной памяти; а вот Пруст 1912—1922 года, автор 2500 страниц, присоединенных к оригинальному тексту, диалектик, отбирающий и схематически располагающий свой материал, пишущий языком сложным и абстрактным; и, наконец, прискорбное порождение двух предшествующих деятелей, — Пруст, который рядовому читателю, жертве суеверий о творческой целостности, представляется непостижимым, Пруст, высоко ценимый Жидом, Кокто, доктором Курциусом, Ортега-и-Гассетом и другими. Лишь вычленив из книги раннего Пруста, продолжает профессор Фейера голосом эксперта, делящего холст между дель Масо и Веласкесом, — автора столь отличного от Пруста поры «раскаiania», можно, избежав пачкотни их слияния, разрешить противоречия в тексте и по достоинству оценить мастера. Проживи Пруст дольше, он бы так изменил оригинал, чтобы устранить расхождения и неувязки: чудесное единство тональности и толкований забальзамировало бы, так сказать, целое, и профессору Фейера не пришлось бы писать книгу.

Единство, однородность, связность, избирательность, словно падальщики рыщущие в поисках правдоподобия (шаблонные уловки того самого натурализма, к которому Пруст питал отвращение), — таковы вкусы профессора, и ему горько оттого, что интуиция и логика идут рука об руку; что в госпоже де Марсан сочетаются снобизм и святость, что повествователь превращается из мальчика в мужчину, миновав переходный возраст, ему горько от непоследовательности Свана, Одетты, Сен-Лу, Жильберты, госпожи де Вильпаризи и даже бедняги Жюппена, ну и, конечно же, от фантастических гримас не подлежащей определению двоицы, де Шарлю и Аль-

бертины. С горечью профессор взыскует сладостного благоразумия плоскостной психологии а-ля Бальзак, повествовательной траектории, которая в большей степени есть многоуважаемая парабола, чем карта боли, и *времени*, провозглашающего, дабы надлежащим образом испустить дух, день месяца и погодные условия. Звучит так, как если бы Пруста упрекали в написании социального «Путешествия на «Бигле»».

Профессор Фейера заездил антитезу до смерти. В оригинальном тексте нет недостатка в критическом анализе, так же как во вставках хватает импрессионизма. Дополнения усиливают, а не отрицают первоначальный замысел и метод автора. Если здесь и присутствует мезальянс, как кажется пуристам, он содержался в книге с самого начала. И не этот ли конфликт между деятельным и пассивным, лишь изредка разрешаемый посредством неподвластной инородному влиянию бессознательной, произвольной памяти, не обнажение ли этого конфликта без рюшек правдоподобия составляет суть прустовской оригинальности? Роман Пруста — это поиск решения названного противоречия, постулированный во всей сложности его ключей и загадок, а не отчет о недавней поездке. Материал книги — распыленный временем, уничтоженный привычкой, измолотый часовым механизмом памяти — Пруст представляет как может, то есть урывками. Несомненно, что эти фрагменты, после того как повествователь, по счастливой случайности, нашел решение задачи в доме Германтов незадолго до падения занавеса, могут быть сплавлены, как и в жизни, в единое целое. Однако испытанный способ слияния не удовлетворяет профессора Фейера, который желает, нет, требует, чтобы верный ответ, классический ответ хвастливо подразумевался на каждой стадии вычислений.

«СТИХОТВОРЕНИЯ»
РАЙНЕРА МАРИИ РИЛЬКЕ
ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО ДЖ. Б. ЛЕЙШМАНА

Мальте Лауридс Бригге был своего рода неполноценным Эдмоном Тэстом, неполноценным в его сношениях с «Дзено» Свево и «Лафкадио» Жида, Тэстом, который не «убил марионетку», Тэстом, вынужденным часто всплывать, чтобы глотнуть воздуха, на поверхность своих «вариаций». Так, похоже, обстоит дело и с Рильке, стремящимся зачерпнуть отвращения (дабы восстановить доброе имя своего Ichgott*), напитать им свое божество — до следующего раза.

Отсюда бездыханная раздражительность многих его стихов (он не в силах сдержать чувства) и преувеличенное внимание к одиночеству, которое он не может сделать своей стихией. В одном из двух стихотворений под названием «Одинокий», приведенных в выборке Лейшмана (первое взято из «Книги образов», и камертон для него подбирал Метерлинк, а второе из «Новых стихотворений», и написано оно под влиянием Родена), автор отдается чувству несоизмеримости посредством глупейшей антитезы: «Иду среди человеческих овощей. ... Но горизонт мой полон грез». Это протест ребенка, который слишком нетерпелив, чтобы понять (как понял Гейне) те грезы, что осеняют «человеческие овощи» (эта фраза, кстати сказать, вряд ли передает «Einheimischen»** оригинала), и тем самым по меньшей мере отложить разочарование горизонтами, что присущи и несчастным «овощам», разочарование, должным образом отмеченное в «Новых стихотворениях»: «Нет, мое сердце станет башней...» Мистическое сердце, привязанное к blaue Blume***, окаменевшее! Какое отступничество по срав-

* Я — божество (нем.)

** Туземец, местный житель (нем.).

*** Голубому цветку (нем.).

нению с «Часословом», где башня — это Бог, а сердце — все, что заблагорассудится:

Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,
Und ich kreise Jahrtausendlang;
Und ich weiss noch nicht; ich bin ein Falke, ein Sturm,
Oder ein grosser Gesang*.

В эту сумятицу самообмана и наивной тревоги не приносит достоинства и первооснова веры поэта, та, что обеспечивает взаимозаменяемость Рильке и Бога:

Mit meinem Reifen
reift
dein Reich**.

Здесь нет позиции, нет возможности позиции, нет способности занять позицию. Он постоянно меняет точку зрения, подобно Жиду, хотя и по другим причинам; не для того, чтобы спасти свою шкуру (о, в самом благородном смысле), но потому, что он не может оставаться в покое. Он страдает от нервных подергиваний, расстройства, которое вполне может породить (как это иногда случается с Рильке) высокую поэзию. Но зачем называть ерзанье Богом, «эго», Орфеем и всем остальным? Это ребячливость, к которой немецкие авторы склонны в особенности. Клопшток страдал от тика всю жизнь, называя его «Мессиадой».

Перевод меньше всего путается под ногами, когда идет за текстом след в след, например, в стихотворе-

* Хожу вокруг Бога, вокруг древней башни,
Кружу уж тысячу лет,
И все еще не знаю: сокол ли я, буря
Иль просто длинная песнь (нем.).

** Моею зрелостью
мужает
твое царство (нем.).

нии, начинающемся со слов «Вновь и вновь». Многочисленные отклонения непростительны, то есть недействительны, когда, например, «Keine Vision von fremden Ländern»* расцветает фразой «Не мечта о прибое на южных берегах», «Lieder»** становятся «жизнерадостными песнями», а замечательная истерия строк «Männer und Frauen; Männer, Männer, Frauen / Und Kinder...»*** оборачивается благопристойным: «Мужчины, женщины, женщины, мужчины в черном и сером, / И дети в ярком многоцветье...»

ГУМАНИСТИЧЕСКИЙ КВИЕТИЗМ

ТОМАС МАКГРИВИ.

«СТИХОТВОРЕНИЯ»

Вся поэзия, в отличие от разнообразных парадигм просодии, есть молитва. Стихотворение принадлежит поэзии (а не мейстерзангу, водевилю, «благоуханным минутам» или иным коллекционным жанрам) в той мере, в какой читатель чувствует, что оно было единственным способом избежать косноязычного богохульства. Подобное восприятие мира обладает существенным преимуществом, ведь благодаря ему мы выдаем за поэзию больше строк, чем отвергаем их с точки зрения обычной метрики — поистине это преимущество, особенно теперь, когда везде царят законы Бальнибарби. В Дантовом смысле молитва может быть «благой» на любой ноте, включая нытье мытаря и таратам-тарам фарисея. При переходе из одного состояния в другое рождаются великие мытарские поэмы («Новая жизнь», «Астрофель и Стелла», «На смерть Лауры») и великие фарисейские поэмы («Про-

* «Не мечта о чужих землях» (нем.).

** «Песни» (нем.).

*** «Мужчины и женщины; мужчины, мужчины, женщины / И дети...» (нем.).

метей» Гете, «К сатане» Кардуччи и лучшие из проклятий, изрыгаемые нашей собственной низкой церковью), не говоря об их сочетании — вроде того, что придумал в начале «Потерянного рая» Мильтон. Однако здесь мы имеем дело не с крайностями.

Для ума, возвысившегося до смирения, которое «основано, — цитируя “Т. С. Элиота” Макгриви, — не на человеконенавистничестве, а на надежде», молитва есть не больше (и не меньше), чем акт узнавания. Кивок или даже подмигивание. Знамя, приспущенное в *радуйся*, а не согбенное в *помилуй мя*. Такова молитва зрелости, созвучная г-ну Макгриви, таково неизменное приветствие, обращенное им *своему* значительному некто, из которого высечен огонь и разожжены стихи — их лучистости нет равных в современной англоязычной поэзии, где замалчиванием почитается все, что находится между сиянием и мраком. Спокойная лучистость строк:

На мгновенье, только на мгновенье
Различить позволят мне
Проблеск синего,
Серебристо-синего,
Золота,
Розы
И мира свет.

Слава Карла V

И еще:

Конец любви,
Предельное благо любви,
Конец любви... и
Света...

Седьмой дар Святого Духа

Даже длинная «Поэма извозчика», самая мрачная и, как мне кажется, наименее характерная в этом то-

мике сияющих и очень личных стихов, восходит к Валгалле молитвенного созидания:

Яркая ясность,
В небе вздымающаяся
Над Дублином...

Именно из ядра эндопсихической ясности (а не из обыденного источника), растворенный в молитве, что есть судорога осознания, г-н Макгриви извлекает свои стихи. Такова энергия и цельность «Джорджонизма», самопогружения в свет; восторженных джорджониевских отзвуков «Последнего песнопения» и «Ноктюрна»; и великолепного «Ноктюрна самоочевидного присутствия»:

Я вижу Альпы, лед и звезды, и белый звездный свет
В сухой, высокой тишине.

Он видел это прежде, он увидит это снова. Для пронизательного Амьеля пейзаж всегда один.

Так хорошо знать, в чем состоят твои ценности и ценность, различать те немногие мгновения, когда их можно приумножить, — качество довольно редкое; сохранять в осознании такого приумножения сопутствующие ему свет, безмятежность и законченность — исключительно редкое. Не знаю, можно ли развить в себе первое качество; второе — развить невозможно.

НОВАЯ ИРЛАНДСКАЯ ПОЭЗИЯ

В качестве примерного принципа обособления я предлагаю, в настоящем эссе, принять степень осознания молодыми ирландскими поэтами нового события, то есть старого события, происшедшего вновь, а именно распада объекта — современного, исторического, мифологического или призрачного. Храните-

ли древностей — а их в Ирландии полным-полно, — которые восторгаются нетленной и неизменной тканью песни и никогда не теряются, осознав, что находятся в *благом присутствии*, несомненно присовокупили бы к этому распад субъекта. Все сводится к одному и тому же — разрыву путей сообщения.

Осознающий это художник способен выразить пространство, помещающееся между ним и миром объектов, как ничейную полосу, Геллеспонт или вакуум, в зависимости от того, охватило ли его негодование, ностальгия или просто уныние. Замечательные примеры такого подхода — картины г-на Дж. Йейтса или «Бесплодная земля» г-на Элиота. Или же он может наслаждаться холодным уютом осознанного восприятия. Он вправе пометить свои находки, если ему присуще личное мужество. Ну а те, кто не осознает случившегося разрыва, или же те, в ком слабое желание *осознать* в самом зародыше было задушено как досадная помеха, обречены и дальше поставлять товары, которые, по меньшей мере в Ирландии, перестали пользоваться спросом еще до того, как литературные советчики Дж. М. Синга сочли себя вынужденными мастерить творческие поделки из другого материала. Эти неосознавшие — антиквары, с возвышенным самодовольством викторианского гаэла представляющие нам оссианических богов.

Таким образом, современных ирландских поэтов можно разделить на антикваров и *других*: первые образуют большинство, последние, как любезно заметил г-н Уильям Б. Йейтс, подобны «выброшенным на берег рыбам, что тяжело хватают ртом воздух». Упомянутое разделение, разумеется, не уникально для Ирландии или какой-либо еще страны. Противоречие между условным и действительным не исчезает никогда, даже если условное и действительное соприкасаются. Но особенно остро оно ощущается в Ирландии, благодаря крупнейшим из наших сумеречных бардов.

Прием, присущий, вне зависимости от языковых перлов, всем как один поэтам ирландского возрождения и более позднего периода, состоит в бегстве от самосознания, и, возможно, поэтому его следует признать удобным. В центре темы нет. Почему? Да потому, что центр к теме не приспособлен, и все тут. А без темы не может быть стихотворения, как о том свидетельствует восклицание «фанатичного сердца» г-на Йейтса: «Что, быть певцом, не слыша темы?» («Винтовая лестница»). Тем временем окружность переливается темами — Оисин, Кухулин, Медб, Тирнаног, похищение быка из Куальгне, йога, Каиллях Веур, — сегмент за сегментом банальной святости и прелести. В этом деле встречаются знатоки, но нет безраздельно владеющих истиной, и каждый поэт волен остановиться на том или другом. В совершенном стихотворении должны сочетаться ощущение заточенности, побег, злоключения в пути, изнуренное блаженство на горизонте. Однако при сочетании наших элементов поэт пользуется известной свободой, и часто авторство удается установить именно благодаря бездействию формы. Заметим, что обычно первая из основ едва угадывается у г-на Колума и, в еще меньшей степени, у г-на Стивенса, вторая преобладает в творчестве г-на Йейтса, третья развита мисс Памелой Треверс или преподобным Монком Гиббоном, а четвертая, в сущности, выметена прочь Джорджем Расселом, который, когда его накаляют апатия, суровость и абстракции, овладевает предметом своего желания с такой стремительностью, что вываливается в пустоту.

Какой еще интерес могут представлять предпосылки, которыми так долго наслаждалась традиция, а именно что предусловие всякого стихотворения — это его строго очерченная тема и что в самовосприятии присутствует не тема, а, в лучшем случае, *vis a tergo**, достаточная для того, чтобы поместить стихо-

* «Толчок сзади», невидимая сила (*лат.*).

творца в необходимую обстановку, где «я» будет благополучно стерто или же настолько раздуто, что его можно принять за часть *декора*? Только академический. И лишь в этом смысле нашу недавно основанную академию можно почитать целесообразной и работоспособной.

Г-н У. Б. Йейтс, коль скоро он выткал самые красочные гобелены, с наибольшей чуткостью относится к дряхлению своих современников, а также к добродетелям «обнаженной» поэзии. «В обнаженности — смелость». Состояние разоблаченности устраняет чванливость — если, конечно, стихотворению есть чем похвастать. Завещанные им в «Башне» гордыня и вера, качества, которые он передает «молодым и честным людям», разве что не отдают супружеской кроватью Шекспира, как если бы г-н Йейтс знал, что их смутит возможность этим богатством воспользоваться. Однако когда он говорит, в предисловии к «Лесным яблокам» сенатора Гогарти, что «чувство тягот, с гордостью сносимых» — это важнейшая тема всякого ирландского писателя, создается впечатление, что он ведет родословную призовой канарейки от сказочной птицы, мезозойского пеликана, склонного, несмотря на бездетность, к самопожиранию.

Г-н Джеймс Стивенс, в «Теме и вариации» (1930) и «Суровой радости» (1931), пребывает в собственном тупичке традиции, где поэту надлежит выглядеть ценителем красоты:

Да, чудеса он сотворил
Для всего сущего под солнцем.
И волшебством преобразился
В сладчайший звук и чистый вид.

Тема и вариации

За этим следует психометрическая обработка Плотина, гораздо менее удачная, чем та, в которой упражнялся на Декарте Лафонтен. Когда тема, без ко-

торой стихотворение невозможно, представительна сама по себе, то ее передача заключается лишь в метрической настройке; но если тема уныла и несчастна, ее приходится прихорашивать:

... Все вещи переходят
От того, чем кажутся, к тому, что они есть,
Стоит нам подумать о них; —
Так поэт делает скорбь прекрасной.
Суровая радость

«Греза о розе» — наглядный пример такого подхода, раскрывающий его наивность.

Г-н Остин Кларк, провозгласив себя, в «Перегоне скота в Коннауэте» (1920), последователем «знаменитейшего жонглера, Мананнана», в «Паломничестве» (1925) углубляется в «языковые забавы» и извлекает, посредством изобретательных метрических операций, «язычок из колокола рифмы». В его распоряжении весь арсенал трюизмов — от «эшлинга»* до рыцарей красной ветви. А потребность в формальных оправданиях, в большей степени проявляющаяся у г-на Кларка, чем у г-на Хиггинса, служит для того, чтобы скрыть некую сокровенную потребность, в которой признаваться нельзя.

Хотя в «Островной крови» (1925), «Темном племени» (1927) и «Орошаемых землях» (1933) г-на Хиггинса восклицаний «Ей-богу» намного больше, чем в стихах всех остальных антикваров, вместе взятых, хотя он в меньшей степени «мерцающий фавн», чем г-н Расселл, и менее изнежен, чем г-н Колум или г-н Стивенс, он тоже пал жертвой центробежного беса:

Выйди на священный воздух...
Выйди к скромному озеру,
Учись у птичьих голосов

* Так называемое «видение» — один из жанров ирландской поэзии.

Состязаться в музыке, слагая
В слово новые миры.

Островная кровь

Приятно, пусть и неблагоприятно, связывать этот импульс, все кельтские упражнения в экстраверсии, с терновым суком г-на Хиггинса, к которому он обращается так:

И ты, что в дни юности зеленой был насестом,
Стал нынче песни подпорой...

Орошаемые земли

В его стихах чувствуется то, что было у Ледвиджа, то, что чувствуется во всей современной поэзии о природе, исключая Вордсворта, а именно здоровый запах навоза, столь освежающий после эфирных масел далекой, таинственной и непорочной розы. Конечно, достойно всяческого сожаления, что гению проницательности, который позволил г-ну Хиггинсу узреть родную землю как «остров Пасхи в Западном море», так неуютно в собственном обществе. Симптоматично, что и г-н Кларк, и г-н Хиггинс недавно принялись писать прозу.

В «Зернышках для галок» (1929) и «Семнадцати сонетах» (1932) преподобный Монк Гиббон следует тайному зову сердца, стремясь покинуть «землю несчастий». Он — поэт детей («О вкусах не спорят»), и поэтому вынужден считать мысль микробом:

И пусть мелодия не важна,
И знание всего превыше,
Кто ведает, какой мы музыки лишились,
Когда зерно упало тихо в землю.

Зернышки для галок

Сонеты, из которых вырезано столько определенных и неопределенных артиклей, сжатостью напоминают кембриджских эксперименталистов.

Этих авторов, к которым уютно примыкают г-н Брайен О'Хиггинс, Ан Филибин и мисс Ларж, следует назвать главными из молодых антикваров.

Г-на Томаса Макгриви было бы правильнее всего назвать независимым, так как он занимает промежуточное положение между вышеназванными поэтами и несчастной рыбой, в том смысле что, не исключая из своих произведений самовосприятия, он и не постулирует недостижимость объекта. Однако он умеет выжидать, он знает, как вымолить «факт» у этого «сучьего мира» — невнятной земли и непостижимого неба:

В бесплодном краю несу я ношу,
Один, напуганный, в смятении ошибок,
Далеко, в пространстве колесом крутятся звезды,
У ног моих шепчутся земли голоса.

Стихотворения, 1934

И когда *это* наконец происходит, когда он различает, «так далеко, как видит чуткий глаз», то, что осталось различить — *gile na gile** или потухшие очаги, — то важностью для него обладает акт, а не объект восприятия. Г-н Макгриви — экзистенциалист от поэзии, Титченер современной лирики. Именно в силу этой способности неизбежного разоблачения его стихи можно считать освещающими путь и, возможно, составляющими наиболее значимый вклад в послевоенную ирландскую поэзию.

В сборнике «Здравствуй, вечность» (1933) Бланаиды Салкелд немало личного и трогательного, если бы только не синюшность сонетной формы. Кто нам нужен сегодня, так это своего рода Малерб верлибра, который займется сонетом вплотную и выведет его из строя лет хотя бы на двести. Быть может, г-н Паунд?.. Среди других ирландцев — сочинителей сонетов следует выделить

* Светлейшее из светлых (*ирл.*).

г-на Эрика Доддса («Тридцать два стихотворения», 1929) и г-на Фрэнсиса Макнамара («Марионетки», 1909), которые занимаются этим в часы отдыха от преподавания в университете и изучения социальной теории соответственно. Г-н Макнамара находится под сильным влиянием Россетти. На творчестве г-на Доддса лежит отпечаток оксфордских георгианцев.

В «Мужской поэме» (1919) г-н Перси Ашер, известный в первую очередь своим переводом «Полночного суда» Мерримена, поступает с самим собой и с безвоздушным пространством так, что у нас не возникает вопросов. Его стихи хотелось бы видеть в твердом переплете, прежде чем он истончит их до небытия.

Г-на Фрэнсиса Стюарта, конечно, лучше знают как романиста, но он пишет и стихи. Равно как и г-н Р. Н. Д. Уилсон. Равно как и г-н Лесли Йодайнкен, когда его отпускает политика. Равно как, по моему убеждению, и г-да Фрэнк О'Коннор и Шон О'Фаолейн — которых, разумеется, тоже знают как романистов. Мне известно и то, что стихи пишет г-н Шон О'Кейси, ведь я прочел его стихотворение во «Времени и приливе».

«Незримые первоначала» (1927) г-на Лайла Донаги перекликаются, конечно же, с «Одним летом в аду»*:

Войди в утробу вновь:

насыться ночью
и душу тщетную утешь.

Сойди в темницу мрачную:

где мякоть неразлична,
почти страницу зарождения.

Вернись слепым путем.

из центра всех начал,
воздвигни вновь благую сущность.

Сущность воздвигнута, но вновь появляется, «неразличной», в сборнике «Флейта над долиной» (1931),

* Подразумевается книга сочинений А. Рембо.

который, однако, содержит замечательное стихотворение о паровом катке. Несколько лет назад г-н Донаги опубликовал в «Критерии» восхитительное «беспредметное» стихотворение — «Форт». Ожидается выход еще одного сборника — «На свет». Остается пожелать, чтобы он явился на свет.

Г-н Джеффри Тейлор («Увядание фигового листка» и «Это был не Джонс») в замечательном балетном прыжке отдалился от ученых мужей. Но мне не известно, написал ли он что-нибудь с тех пор.

Г-да Денис Девлин и Брайен Коффи, бесспорно, самые интересные из молодого поколения ирландских поэтов, но я не собираюсь снимать с них обязательства по будущим свершениям и ограничусь цитатой из стихотворного сборника, который они вместе опубликовали в 1930 г. С тех пор они подпали под влияние поэтов, которые менее всего склонны уклоняться от противоречия, упомянутого в начале данной статьи, — Корбьера, Рембо, Лафорга, сюрреалистов и г-на Элиота, может быть, даже г-на Паунда. Плоды их труда образуют сердцевину живой поэтической традиции в Ирландии:

Фразы закрученные

В доводы, что опровергают — доводы,

Фразы, залегающие глубоко,

Доказывают несостоятельность довода,

Которым я доказываю его истинность.

Сущность сокрыта

Подобно отражениям

Одного зеркала в другом,

Доводы, что опровергают — доводы.

Не будет умалением заслуг г-на Девлина отметить, что эти строки многим обязаны Элюару. Важно другое — стихи г-на Девлина идут не от ирландской романтической переработки «Волшебного рога мальчика» Арнима-Брентано, то есть не от сэра Сэмюэла Фер-

гусона и Стэндиша О'Грейди. И еще — потрясающее новаторство — в них признается существование автора: «Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen»* — строчка, вполне применимая к нашим островам, где так балуют голубей. Но это лучше, чем умереть от миража.

О г-не Ньяле Шеридане и г-не Донага Макдонага мне не известно ничего, кроме того, что на пару они недавно опубликовали «Двадцать стихотворений»; о мисс Ирен Хо — ничего, кроме того, что недавно она опубликовала «Долину колоколов» и что основная тема ее творчества, по словам рецензента из «Дублинского журнала», — Бог; о поэзии г-на Ньяла Монтгомери — ровным счетом ничего.

EX CATHEDRA**

ЭЗРА ПАУНД.

«ПРОЧТЕНИЕ ЗАНОВО»

«Сборник отчетов (в биологическом смысле) о некоторых произведениях литературы, написанных с надеждой и в целях критического освещения, в согласии с идеограмматическим методом» — о трубадурах и, в частности, об Арно Даниэле (речь и ее связь с музыкой), о елизаветинских последователях классической традиции, о переводчиках с греческого и французской поэзии за последние пятьдесят лет (речь), о Генри Джеймсе и Ремі де Гурмоне (человеческое сознание, предшествующее авторскому) и о Гвидо Кавальканти (слияние вышеперечисленного в средневековой, навсегда утраченной тосканской доблести), — представляющий деятельность г-на Паунда на ниве критики,

* «Безнаказанно никто не блуждает под пальмами» (нем.). Строка из романа И.-В. Гете «Избирательное сродство», II.7. Перевод А. Федорова.

** Контаминация латинской фразы «ex cathedra» — «с кафедры, с высоты престола» и имени поэта Эзры Паунда.

посредством обсуждения, переводов, пастиша, музыки и сочинительства, в замечательном ключе предсказаний и выделений секрета, с 1912 года до Anno XII*. Лишь невежда может отказать этим статьям во внутренней преемственности, лишь читатель, уже знакомый с паундовской азбукой чтения и экономики и, само собой разумеется, с «Китайским иероглифом» Эрнеста Феноллозы, сможет оценить их по достоинству.

В первой статье проницательно описывается возрождение провансальской поэзии после Крестового похода 1298 года. Тут, казалось бы, самое место для низвержения этой чудеснейшей темы, преобразования куртуазной любви в духе «минне», но г-н Паунд решил иначе. Генрих фон Морунген появится гораздо позже, в другом контексте, и его знаменитая «Tagelied»** принесет желанный покой после разливанного моря Джеймса. «Razo»*** на фоне роскошной Арно — приятный пастиш и пример содержательной критики, а следующие за ним переводы дают хорошее представление о *кантабиле* автора.

Букеты статьи о елизаветинцах отданы преимущественно Марло (с или без у) и Голдингу (Артуру) как переводчикам, если не считать поношений в адрес скотского ханжи Мильтона. Работа примечательна обращенной к читателю просьбой («простите за профессиональный тон, от которого я не в силах избавиться при обсуждении этих вопросов») и двумя эпиграммами: «Образование — онанизм души», «Красота — глоток воздуха между клише». «Переводчиков с греческого» можно свести к мольбе — больше смысла, меньше синтаксиса. Гомер Берара не упомянут вовсе.

Эссе о французских поэтах полно цветов и ягод учености и, пожалуй, больше других заинтересует современного читателя. Лафорг, Корбьер и Рембо оха-

* 1934 год согласно фашистской хронологии Муссолини.

** Альба, «песня о заре» (нем.).

*** Сюжет, тема в поэзии трубадуров (*старопрованс.*).

рактированы и отделены друг от друга с должным тщанием, сколь бы ни было спорно утверждение, что величайший из них — Корбьер, а его «Ярмарочная рапсодия» (приведенная полностью) — «за пределами комментариев». Сравнение Рембо с Сезанном, Корбьера с Гойей выглядит натянутым. У Рембо общих мест больше, чем у Сезанна, «Пьяный корабль» кишит ими, но это не более важно, чем огрехи у Тибо*. Странно, что такое развитое, как у г-на Паунда, *sen de trobar*** не отзывается на ироничные пюгоизмы Рембо, но растворяется в «Литаниях розы» Гурмона (приведенных полностью). Ни слова об Аполлинере, чья «Песнь несчастного в любви» представляется мне более ценной, чем лучшее из Меррилла, Мореаса, Велле-Гриффэна, Спира, Ренье, Жамма (все они процитированы, последний — обильно), вместе взятых. Лучшее в этой работе — заметки о Ромене и унанизме, высвечивающие два важных факта, а именно что Ромен и *есть* унанизм и что он — большой поэт.

Эссе о Джеймсе, как отмечает сам автор, «тоскливое мероприятие». Замечание о том, что Филдинг не понимал роман как форму, так как не написал о сем предмете ни строчки (разве нет?), — очень хорошо. «Отличительная особенность» Гурмона состоит в том, что Ренар бы назвал «*bien dumaficelé*»***, и приведенные выдержки как нельзя кстати расцвечены блесками. Образ Гурмона как *uomo singolare***** вряд ли можно считать полным в отсутствие Арлотто, Гоннеллы, Фолленго и «Обезьяньего Лаокоона» XX века.

«Беспризорный текст» представляет собой конспект имажизма вкупе с наставлениями соискателю

* Жак Тибо (1880—1953) — знаменитый французский скрипач.

** Приблизительно: «чувство поэтического ремесла» (*старопрованс.*).

*** Приблизительно: «ладно состряпанный» (*фр.*).

**** Исключительного человека (*ит.*).

поэтического диплома. «Пусть он холодно иссекает лирику Гете...»

«Кавальканти» (1910—1931), с приложением из «Анно XII», — внушающий благоговейный ужас органон. Из текста, перевода и экзегезы «Donna mi pregha»* Гвидо восстает *gran maestro*** — но не любви, как утверждал бы страстный коллекционер старинных безделушек Петрарка, а всего средневекового *scibile****, которое г-н Паунд, возможно, к любви приравнивает. Здесь же мы найдем восхитительную хвалебную песнь «средиземноморскому здравомыслию».

В целом электризирующий пояс эссе, образование через провокацию, спартанская майевтика. Не будет умалением заслуг г-на Паунда отметить, что максима Сидни — «рифма — это еще не повод для поэзии» — вовсе не изгнана, ее лишь попросили подвинуться в кровати, ее чуть потеснили «глыбы словесного выражения». *Raum für alle***** ...

ПАПИНИ О ДАНТЕ

ДЖОВАННИ ПАПИНИ.

«ЖИВОЙ ДАНТЕ»

ПЕРЕВОД ЭЛЕОНОРЫ ХЭММОНД БРОДУС

И АННЫ БЕНЕДЕТТИ

Для тех, кто уже знаком с разнообразием средних членов синьора Папини, не будет потрясением узнать (глава 1), что он, учитывая его флорентийское происхождение, католическое вероисповедование и упражнения в стихотворчестве, обладает особым даром понимать Данте. Тем не менее потрясение неизбежно,

* Канцона Г. Кавальканти «Дама меня спрашивает» (*ит.*).

** Великим мастером (*ит.*).

*** Познания (*ит.*).

**** Первые слова стихотворной строки Ф. Шиллера «*Raum für alle hat die Erde*» — «Под небом места хватит всем» (*нем.*).

коль скоро подразумевается, что эти ингредиенты, этнический, религиозный и артистический, настолько же славно уживались в Данте, насколько, по общему согласию, они сосуществуют в синьоре Папини. Но хорошо известно, и это признает сам синьор Папини, что стремление Данте сохранить верность призванию художника было таким сильным, что не могло не помешать ему стать успешным гражданином, в этой «*maladetta e sventurata fossa*»*, или набожным ремесленником. Благоразумно утверждать, что посредственность в гражданской и религиозной сферах была важным условием его возвышения в искусстве, причем синьор Папини и сам, кажется, склоняется к этому мнению: «Он потерпел неудачу как государственный муж, как белый гвельф и гибеллин, как реформатор нравов и как христианин. Взамен он достиг успеха как поэт. Но он обязан своим величием, по крайней мере отчасти, этой последней и самой серьезной из упомянутых неудач». Это из главы XLVIII — после безоговорочного утверждения, в главе I, что Данте Алигьери, как и синьор Папини, был флорентийцем, католиком и художником. Соединительные пропозиции синьора Папини имеют такую же протеевскую природу, как и его средние члены.

Путаница мыслей сопровождает книгу от начала и до конца. Исследование того, что человек не есть, может помочь пониманию того, что человек есть, но только при условии соблюдения необходимого различия. Синьор Папини не соблюдает различия и даже... не делает его вплоть до последних глав книги. Глава XLII: «Самый большой грех против Данте... считать его наиболее значительное произведение литературой». Тогда чем же? Воспринимать его надлежит как *morale negotium*, нравственное действие целиком или отчасти, полубожественную анагогию, дополнение к

* «Проклятой, несчастной канаве» (*ит.*). Данте, «Чистилище», песнь XIV, 51. Перевод М.Л. Лозинского.

Библии, продолжение Апокалипсиса, творение пророка, похожего на Иоанна Крестителя, гаруспика а-ля Иоахим Флорский («Даниил без львов, Тархон без Тагеса»), возвещающего промысел Святого Духа — вслед за неудачей Отца и Сына. Отдых от этой картинки могут принести газетчики Коппе и гиена Ницше.

Согласно той же идеологии Вельтро (VangElo eTeRnO) отождествляется с Параклитом — не следует путать, подражая моде, с DXV Беатриче, каковой есть князь мирской и предвестник Вельтро*. Синьор Папини загоняет гвоздь аргумента по самую шляпку: «Ожидание Параклита среди католических авторов, даже в современную эпоху, живее, чем принято считать: достаточно привести пример Леона Блоя». Более чем достаточно.

На полях этого ходатайства при особых обстоятельствах всесторонне освещается Данте-неудачник. Приятно вновь услышать о том, что соцветие его смертных грехов состояло из распутства, гнева и гордыни; что он маниакально выдергивал волосы из голов своих врагов и применял к себе и своим друзьям догматы, обычно приберегаемые для членов Троицы; что он был подвержен невротическим приступам, питал отвращение к детям и что его овидиевы интрижки

* Возражая в настоящем эссе против дидактически окрашенных толкований «Божественной комедии», Беккет (очевидно, вслед за Папини) ссылается на несколько мотивов в поэме Данте, которые предположительно отражали политические идеалы поэта. Так, борзого пса (по-итальянски — вельтро, которого некоторые комментаторы выводят из VangElo eTeRnO — вечное Евангелие (*ит.*)) Данте считал грядущим избавителем мира от алчности и стяжательства. В свою очередь, Пятьсот Пятнадцать (или DXV), вестник Бога, о котором Беатриче говорит Данте в XXXIII песне «Чистилища», — это загадочное обозначение грядущего избавителя церкви и спасителя империи. DXV образует, при перестановке знаков, латинское слово DVX (вождь).

исчислялись десятками. Это приятно, но не по делу, вне, так сказать, мессианского кокона Данте-художника. Вероятно, целью подобных маргиналий могло быть уменьшение Данте до милых пропорций. Но кому нужно умиляться Данте? Мы хотим ЧИТАТЬ Данте — например, его бессмертные строки (эпизод с Паоло и Франческой) о несовместимости двух этих действий.

СУЩЕСТВЕННОЕ И СЛУЧАЙНОЕ

ШОН О'КЕЙСИ.

«БУРЕЛОМ»

Утверждение, применимое, быть может, к историческому периоду — то, что худшее в нем помогает правильно истолковать лучшее в нем, — столь же закономерно в отношении его отдельных представителей. Верная оценка Мольера как мастера прозаического диалога во многом зависит от верной оценки его как сочинителя банальных александрийских стихов — возьмем, к примеру, «Принцессу Элидскую», где переход от второго к первому средству изображения дарует одну из замечательнейших передышек в истории литературы. То же справедливо в отношении комедий Чаплина *посредством* его *тієвге**, фильмов Эйзенштейна *посредством* его московских тетрадей.

«Бурелом» интересен потому, что сопоставление выдающегося и не очень, существенного О'Кейси и случайного помогает нам охарактеризовать первого из них. Томик включает два стихотворных раздела, фельетон о призывной кампании в Ирландии, четыре рассказа, три из которых представляют собой «попытку избавиться от горечи, заполнившей меня после того, как Театр аббатства отказался ставить “Серебряный кубок”», и два одноактных фарса. Именно в

* Деланности, слашавости (*фр.*).

этих последних О'Кейси стал самим собой, и его талант не заблестал бы так ярко, реши он добраться до вершины более коротким путем.

Г-н О'Кейси — мастер фарса в самом серьезном и почетном смысле: различая принцип расщепления даже в самых самодовольных из твердых предметов, он взвинчивает их до взрывного распада. Такова энергия его театра, триумф фарсового принципа во всех элементах ситуации и на всех ее плоскостях, от мебели до более возвышенных центров. Если «Юнона и павлин», как нам кажется, — его лучшее, на сегодняшний день, произведение, так это потому, что здесь явственно драматическое зияние, разум и мир разъединены безвозвратно (заслуга преобразования Эгьючийка и Белча* в Джоксера и Капитана случайна по сравнению с более весомой заслугой драматического изображения оползней в человеческой твердыне). Порыв материала к бегству и самозавершению в фарсе восхитительным образом проявился в двух заключающих книгу «этюдах», и особенно в «Конце начала», где декорации распадаются на куски, а главный герой, в финальном спазме дислокации, покидает сцену через дымоход.

Подле этих вещей стихотворения смотрятся кукольным дворцом бомбиста на отдыхе. «Прогулка с Эросом», сиречь времена года, отмеченные проверенными поэтическими приемами и эмоциями, — это *ne plus ultra*** инерции, целлулоид Уолта Диснея, изучаемый кадр за кадром. Природные мотивы превосходны, но они не оставляют места для разрушительного разума, извлекающего из единства сумятицу. А ведь человеческий разум — не гвоздодер.

Рассказы обладают большей самобытностью, в особенности тот, где повествуется о таянии Мольсер, чахоточной девушки, так здорово опустившей зана-

* Персонажи пьесы У. Шекспира «Двенадцатая ночь».

** Крайний предел (лат.).

вес в «Плуте и звездах». Поклонники г-на О'Кейси воздадут ему должное и за аллегорический замысел рассказа «Хочу женщину».

Но главное — когда до него доходит дело, стирает эти вводные заметки. И даже не слишком благосклонный читатель не сможет не возвыситься до прощения (извинив даже прозаические стихотворения во «Втором падении») после того места в «Конце начала», где господа Дарри Беррил и Барри Деррил, навзначь на сцене, в окружении обреченной мебели, «поспешают события» в мучительном приступе каллистеники.

ЦЕНзуРА В САОРШТАДТЕ*

Законодательный акт, предусматривающий запрет на продажу и распространение безнравственной литературы и, в указанных целях, учреждающий цензуру над книгами и периодическими изданиями, а также ограничивающий публикацию отчетов о некоторых видах судебного разбирательства и содержащий иные положения, относящиеся к вышесказанному (16 июля 1929 года).

Акт состоит из четырех частей.

Из части 1 определения извергаются подобно чернилам из мошонки каракатицы. Так, например, «слово “непристойный” следует толковать как нечто содержащее, подразумевающее или подстрекающее к половой безнравственности или неестественному пороку, или иным схожим образом способное развращать или растлевать». Вряд ли что-то могло взволновать депутатов и сенаторов больше, чем необходимость придать своей литании сквернопрочность.

* Под Саорштадтом подразумевается «Ирландское свободное государство». Ср. также равнинный город Сигор (Цоар) в Книге Бытия, один из пяти городов «содомского пентаполя», сохраненный Богом для Лота «от участи прочих городов».

Сочти их неподобающими министр юстиции, в лазейку не просочатся теперь даже Тейт и Брейди*. Просьба уважать различия между непристойностями *obiter*** и *ex professo**** никак не повлияла на решимость клики, которую, говоря по правде, заботить должны вещи гораздо более серьезные, чем вникание в тонкости, включая интимные. «Цензора должно занимать именно явное намерение автора, воздействие конкретных слов, к которым он *метнулся* (курсив мой) в своих мыслях» (министр юстиции).

В части 2 говорится о составе и регламенте совета по цензуре, об истоках запретительных предписаний, подготовке реестра запрещенных изданий и выдаче ордеров на обыск в целях их выявления.

Совет состоит из пяти «подходящих и достойных» лиц. Решение о его количественном составе было принято в ходе оживленной дискуссии. Предполагалось, что жюри из двенадцати членов окажется более представительным. Однако принцип представительства был отвергнут, в частности, депутатом профессором Тьерни, для которого оказалась невыносима сама мысль о комитете, в состав которого входит лишь один еврей, да и то наполовину. Это весьма прискорбно, так как орган, составом уподобленный коллегии присяжных заседателей, обеспечил бы в стране продажу по меньшей мере дюжины экземпляров каждого из запрещенных изданий, при условии, что многоуважаемые цензоры одновременно и по раздельности отправляются в постель с книжкой, не передавая экземпляры из рук в руки и не прибегая, для совместного прослушивания текста, к услугам «подходящего и достойного» чтеца. «Подходящий и достойный», судя по всему, подразумевает

* Наум Тейт и Николас Брейди — авторы метрического переложения «Псалмов» на английский язык (1696).

** Между прочим (*лат.*).

*** По роду занятий (*лат.*).

«осведомленный в вопросах здравого смысла», «специалист в области здравого смысла» (депутат профессор Алтон). Депутат Дж. Дж. Бирн надорвал в связи с этим горло: «Дайте мне человека широких взглядов и честного, который изучит произведение с позиций здравого смысла. Если хотите прийти к верному заключению относительно того, *что* в таких вопросах есть благо для народа, положитесь на человека здравомыслящего». Это заявление опасно сближается с мнением мисс Роби, что для художника, как и для ресторатора, клиент всегда прав. Вообразите, если сможете (и пожелаете), «верное заключение» депутата Дж. Дж. Бирна относительно, скажем, «Тайной истории» Прокопия — книги, пока еще не попавшей в сети. Положение цензора было бы таким же возмутительным, как казус св. Иеронима, которого однажды, во время Великого поста, за чтение Цицерона высек во сне дьявол*, — если бы только человек «широких взглядов и честный» не располагал свободой обезопасить чистые реки своей души от потоков грязи еще до того, как вода замутилась, то есть чуть ли не на первой странице. «Благоразумному человеку нет нужды прочитывать книгу целиком, чтобы понять, хороша ли она, дурна или нейтральна» (депутат Дж. Дж. Бирн). «Существуют книги столь откровенно непристойные и пользующиеся дурной славой, что членам Совета нет надобности прочитывать каждую их строчку. Поистине, нужно ли принуждать членов Совета к прочтению каждой строки, например, “Улисса”, книги, повсеместно подвергнутой осуждению?» (министр юстиции). Взгляд по-судейски справедливый. Бирновского цензора сны мучить не будут.

Банальная ссылка на «Декамерон» вызвала в сенате немалое волнение, но всех успокоили слова сена-

* Ссылка на эпизод из сочинения Дж. Мильтона «О свободе печати. Речь к английскому парламенту (Ареопагитика)» (1644).

тора Джонсона: «Не думаю, что у “Декамерона” высокая репутация как у книги, и последнее справедливо в отношении многих других сочинений», и министра юстиции: «Некоторые из новелл Боккаччо, как я понимаю, превосходны, например печальный рассказ о терпеливой Гризельде».

Изначально законопроект предусматривал подачу жалоб на непристойные издания через правомочные объединения, подобно Федерации ирландских коммерческих путешественников (разновидность общества св. Винсента де Поль де Кока)*. Учитывая, что эта статья была исторгнута из законопроекта палатой представителей, а затем не внесена обратно, р.г.**, сенатом, теперь каждое лицо, по идее, должно подавать жалобу от собственного имени. Однако ввиду того что самостоятельная подача жалобы потребовала бы от жалобщика представления пяти экземпляров произведения в совет по цензуре, заявитель вынужден, как раз в соответствии с первоначальным законопроектом, подыскать организацию, чья заинтересованность в умонастроениях общественности позволит ей понести издержки чуть большие, чем те, на которые готов был пойти он сам. И вот ему на помощь спешит преображенное в ангела света Католическое общество правды. В точности как предсказывал законопроект.

Реестр запрещенных изданий — чудесное начинание, коль скоро оно состоит, по примеру Бостонского черного списка, в бесплатной и постоянной рекламе книг и периодических изданий, которым (не будь их строго литературные достоинства столь скромными) априори присуща замечательная способность бесить специалистов в области здравого смысла. Кстати сказать, каждый таможенный чиновник в Саорштад-

* Контаминация имен католического святого Винсента де Поля и бульварного романиста Поля де Кока.

** Сокр. от *per rectum* — через прямую кишку (*лат.*).

те обязан по первому требованию ткнуть означенным реестром в каждую въезжающую в страну морду.

В части 3 с любовной заботой устанавливаются ограничения на публикацию отчетов о судебных заседаниях. Отныне публика не сможет пожирать патологические лакомства или иные, менее фригидные отчеты, посвященные разводу, признанию брака недействительным, судебному разлучению и восстановлению супружеских прав. Ни один из менее домашних видов спорта не занимает, даже в наших вечерних газетах, такого места, как вышеупомянутые опусы, оставив далеко позади охранительные пошлины, субсидии, монополии, квоты и гнусавые глупости о развивающихся отраслях промышленности в Дрогеде, Наване, Дандолке, Мулингаре, Вестпорте, Идендерри, Слейне, Эннисе, Ати, Ньюбридже, Ненау, Портарлингтоне, Туаме, Мэллоу, Турлесе, Арклоу, Огриме, Портлоу, Киллалоу, Эннискортти, Каррикмакроссе, Каррик-на-Суире, Бэллибогхилле и Брее, исключая ошибки и пропуски.

В части 4 взлелеяна главная идея законопроекта и его волнующая первопричина, в общем заголовке тактично упрятанная в «иные цели», а именно запрет на издания, в которых отстаивается право на использование противозачаточных средств, — заливший краской смущения законодатель поместил эту статью, испытывая терпение даже адски упорных читателей, в параграф «Иные положения». Франция вольна совершить расовое самоубийство, Эйре не сделает этого никогда. И если Ирландия когда-нибудь ощутит нехватку в Кухулинах, можно, по крайней мере, утверждать, что их рождению никто не препятствовал. Таким образом, исключить маловероятную возможность зачатия разумного существа — это уже не просто смертный грех, но и новомодное гражданское правонарушение, естественный итог которого состоит в гражданском же обязательстве удушить собственный разум, случись ему «метнуться» к формам, нена-

вистным для головногих представителей государства. Чистейшему гаэлу не дозволяется марать свой разум даже такой относительно чистой грязью, как «Чернокожая девочка в поисках Бога», доколе он способен возвеличивать свое тело под песни полудюжны ублюдочков, белых как жемчужница, в стремлении к умножению жизни. Это ярмо его не тяготит.

Такова сущность программы, усовершенствовать которую не смогла бы, наверное, и большая академия Бальнибарби. Даже если бы ее удалось претворить в жизнь, что, нет нужды напоминать, исключено, это произошло бы безвозмездно, что-то вроде *astum agere**. Ведь ирландцы представляют собой своеобразную сельскохозяйственную общину, и у них есть занятия поинтереснее чтения. Они производят на свет законченный тип естественного контрабандиста, которому незачем учиться у изумительно пристрастных Маргарет Сэнджер и Мари Кармайл Стоупс**, д-ра философии, члена Королевского литературного общества, и проч. Несомненно, есть что-то приятное для глаза в этой неспособности выполнять бесцельную работу, в сломанном насосе на бесплатной станции снабжения сжатым воздухом. Часы Пэйли в пустыне очаровательны, но пустыня в часах Пэйли — еще более хороша. Может ли правительство народовластия позволить себе этот бесплатный цирк — другой вопрос.

Наконец, любителям патологической социологии наше мероприятие может показаться забавным вывертом панического законотворчества, примером болезненной, нашедшей выход в конституционной отрыжке натянутости в отношениях между жизнью и мыслью, бесом утомительного чтения, которого изгоняют на протяжении 21 раздела. Стерилизация мысли

* Делать уже сделанное (*лат.*).

** Соответственно американская и английская писательницы-феминистки, сторонницы ограничения рождаемости.

и апофеоз дряни идут рука об руку. Рай, населенный девственницами, и земля — безмозглыми мультипарами.

На 30 сентября 1935 г. в реестре наложен запрет на 618 книг и 11 периодических изданий. Из мужчин, женщин и, насколько мне известно, детей, пишущих по-английски, широко разрекламированы: Олдос Хаксли, братья Поуис, Моэм, Джон Дос Пассос, Олдингтон, Синклер Льюис, Уиндем Льюис, Уильям Фолкнер, Д. Г. Лоуренс, Уэллс, Чосер (Ив), Кей Бойл, Миддлтон Мюррей, Мэй Уэст. К ирландским авторам, которых время от времени считают неблагонадежными, относятся: О'Флаэрти, О'Кейси, О'Лири, О Фаолейн (без апострофа), Шоу, Кларк и Мур (Джордж). Среди иностранцев (во всех английских переложениях) отличились: Деблин, оба Цвейга, Гастон Леру, Горький, Леонард Франк, Рот, Ролан, Ромэн, Барбюс, Шницлер, Гамсун, Колетт, Казанова, Селин, все авторы «Испанского омнибуса», Джарри, Боккаччо, Декобра и несравненный Вики. Что касается научных работ, следует лишь отметить, что здесь представлены все современные справочники по любви и браку, от сочинений Бертрана Рассела до трудов Ральфа де Помере. Пожалуй что, из запрещенных периодических изданий наибольшую тоску у публики (ожидающей, быть может тщетно, истечения срока действия указа) вызывают «Чепуха», «Здоровье и эффективность», «Бродвей и голливудские кинофильмы», «Здоровье и сила», «Новости империи», «Еженедельник Томпсона» и «Подлинные романы».

Осмелюсь заметить, что мой собственный регистрационный номер — 465, номер четыреста шестьдесят пять.

Теперь мы кормим свиней кашей из сахарной свеклы. Им ведь все равно.

ТРУД ВООБРАЖЕНИЯ!

ДЖЕК Б. ЙЕЙТС.

«АМАРАНТИАНЕ»

Дипломированные рассказчики разбирают вещь на кусочки и собирают ее снова. Им так нравится. Художник разбирает вещь на кусочки и создает новую вещь, новые вещи. Это его долг. Г-н Джек Йейтс — художник. «Амарантиане» — искусство, а не часовое дело. От Ариосто до — *absit nomen!**

Мгновения не раздельны, они сходятся в едином процессе — аналитическом воображении. Не то что старая трущоба идет на слом, а новая приходит ей на смену. В едином акте восприятия трущоба смотрится такой, какая она есть, — но видна и та, другая. «Впечатление, производимое трактирщиком, белый галун, красные ленты, лучами от него простирающиеся, пот капает с завитка над двухскатной крышей бровей, было внушительным». Внушительным, ибо признанным. Или же неловкая ситуация в баре: «Двое или трое легко, или иронично, приподняли шляпы. Кто-то снял серые лайковые перчатки, подул в них и отложил. Кто-то согнул легкую трость вполюбруча, дал ей распрямиться и поймал рукой». Если, со времени написания «Амарантиан», кому-то удавалось видеть в том же свете или с той же иронией — *abest nomen***

Ирония легка и порывиста, как у Ариоста, и словно высечена из столкновения действительности воображаемого и воспоминания о его элементах. Лицо сурово, но разум улыбается. Проникновенный *risolipo****, который не уничтожает.

Прерывность — как у Ариоста, происходящая из необходимого безразличия к цветам на вышитой сал-

* Имя опущено (*лат.*).

** Да будет назван (*лат.*).

*** Смешок (*ит.*).

фетке, из уважения к подвижности и самостоятельности воображаемого (мир того же порядка, пусть и не такой напряженный, что и «идеальное реальное» Пруста, вызывающее столь глубокую неприязнь помощниц режиссера). Из двух тем, в слиянии которых завершается книга, амарантиан и Джеймса Гилфойла, первая рождается из пьесы, «Продолжайте надеяться», а затем пропадает на сто страниц; а вторую тему разбивают на три части эпизоды Охо и Пенсамьенто. Воображаемое приключение не затянута в корсет — в отличие от репортажа.

Тут нет аллегии, достославной двойной бухгалтерии, где каждой кредитной записи в данном счете соответствует дебитная запись в счете предполагаемом, и наоборот; но единая последовательность воображаемых операций. Остров не впихнут в рамки Ирландии, а Город — в рамки Дублина, несмотря на «пьяного вдрызг иммигранта, декламирующего длинную эпическую поэму».

Тут нет символов. Кремовая лошадь, что везет Гилфойла, и кремовая карета, что везет Джилфойла, связаны не в силу тройного правила, как две величины с третьей, а непосредственно, как стадии образа.

Тут нет сатиры. Верующие и притворщики, а не гулливеры и лилипуты; лошади и люди, а не гуингнмы и йеху; воображаемый факт, за пределами справедливости. «Господь всеблаг, так почему не Браун?»

Пейзаж великолепен, лучист и жив — собственной жизнью, а не жизнью пеших странников. В «Старой морской дороге» содержалась сценическая ремарка: «Небо, море и земля рче людей».

Конец, начало — все посреди холмов, где воображение не под запретом, и Гилфойл говорит амарантианам, говорит им теперь, когда их съезжившиеся небоскребы погасли: «Вы перестанете опустошать свои головы всякий раз, когда они начнут заполняться мыслями, а затем начнете думать, а затем прекратите думать и начнете говорить. ... А затем вы перестанете говорить и начнете

фантазировать, а затем прекратите фантазировать и начнете воображать. И к тому времени настанет утро». Он через это прошел, так что ему виднее.

МАКГРИВИ О ДЖЕКЕ Б. ЙЕЙТСЕ

Перед нами первая связная работа, посвященная живописи г-на Йейтса. Возможно, будущие исследователи предмета будут обязаны этой работе не меньше, чем пишущие о Прусте — Мадариаге, а пишущие о Джойсе — Курциусу, то есть разовьют, внесут дополнения или отвергнут работу г-на Макгриви. Нечасто случается, чтобы первая большая работа об искусстве гения выходила, как в рассматриваемом случае, из-под пера его соотечественника. Причины этого, вне всяких сомнений, глубинны и серьезны. Приятно, что побудившие автора эссе силы пришли в действие.

Большая часть эссе создана в 1938 году в Лондоне. Постскрипtum, написанный в этом году в Ирландии, охватывает творческое развитие г-на Йейтса с 1938 года по настоящее время. Истекшие семь лет укрепили г-на Макгриви во мнении, которое отказались обнародовать дюжина лондонских издателей, недостаточно удачливых, чтобы страдать от нехватки бумаги. Этому не следует удивляться. Трудно определить, что именно нам нравится в картинах г-на Йейтса, или что нам нравится в чем бы то ни было еще, но прилагаемые к этому усилия не сразу становятся бесплодными, и возникшие таким образом отношения между *знающим и непознанным* вряд ли прервутся.

О разуме следует сказать хотя бы то, что он способен развенчать разум. А о критике искусства — хотя бы то, что она способна частично снять с глаз завесу (прежде чем в силу вступит *rigor vitae**) врожденных

* «Окоченение жизни» (лат.). Ср.: *rigor mortis* — трупное окоченение.

предрассудков. В рассматриваемой книге это проделано мастерски, и она не удивит того, кто читал эссе Макгриви о г-не Элиоте или его изумительный перевод «Введения в методику Леонардо да Винчи» Валери, а также того, кто следит, в «Рекорде», за его статьями о писателях и художниках, пока еще мало известных в Республике.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ЖИВОПИСЕЦ

Г-н Макгриви видит в г-не Йейтсе первого великого художника, первого великого ирландского художника, которого произвела или, поистине, могла произвести Ирландия; мастер первым запечатлел в пластической форме с полнотой и, для его времени, завершенностью то, что присуще ирландскому ландшафту и ирландскому народу. В этом суть толкования, которое дает автор творчеству г-на Йейтса. Свою позицию он выражает уже в начале работы:

«Уникальным для Ирландии представляется то, что жизнь народа воспринималась здесь и, в сущности, была тождественна — духовно, культурно и политически — жизни страны в целом. Те, кто выступал от имени страны официально, находились за ее пределами. Они в большей степени ощущали родство с английским правящим классом, чем с ирландским народом, и их искусство было не более чем провинцией английского искусства. Следовательно, первый подлинный художник, который так сумел отождествить себя с народом Ирландии, что дал правдивое, доброе и прекрасное художественное выражение его жизни, а значит, и самого народа как ирландской нации, неизбежно стал не просто *жанровым* художником, подобно живописцам *petit peuple** в иных странах, и не просто национальным художником в том смысле, в каком нацио-

* Простонародья (фр.).

нальными художниками были Поль де Лимбург, Луи ле Неин, Бассано, Остаде, Ян Стен, но *собственно* национальным художником, в том смысле, в каком национальными художниками были Рембрандт, Веласкес и Ватто, — художником, чье творчество стало совершенным выражением духа народа на одной из важнейших стадий национального развития».

Поистине, все это — аналогии с Констеблем и Ватто, раскрытие политической подоплеки первого (примерно до 1923 года) и второго периодов творчества г-на Йейтса, толкование «Елены» и «Крови Авеля» — представляется мне образцом высокохудожественной критики. В работе содержатся утверждения, обладающие первостепенной важностью не только для тех, кто испытывает схожие с авторскими чувства в отношении г-на Йейтса, или для тех, кто пока еще не испытывает никаких чувств в отношении г-на Йейтса, но и для тех, кто, подобно мне, испытывает совершенно иные чувства в отношении г-на Йейтса.

ХУДОЖНИК

Национальные аспекты гения г-на Йейтса, на мой взгляд, преувеличены, причем исходя из мотивов, не всегда блестящих эстетической чистотой. Восхищение искусством по каким-то причинам, кроме эстетических, или же восхищение художником *как* художником из соображений, отличных от восприятия его как хорошего художника, кажется неоправданным. Иным, в дополнение к сказанному, может показаться, что значимость г-на Йейтса не сводится к сочувственному (насколько сочувственному?) освещению местных событий, местных особенностей. Он стоит в одном ряду с великими нашего времени, Кандинским и Клее, Баллмером и Брамом ван Вельде, Руо и Бракком, ибо проливает свет, как только великие смеют пролить свет, на нашу бесплодную участь, уменьшает

тзму там, где могла бы быть, по крайней мере математически, — дверь. Пребывание в комнате, когда дело происходит на улице, пребывание на улице, когда дело происходит в комнате, обращение взгляда от земли к морю, от моря к земле, спина к спине, глаза отказываются смотреть, одинокий человек, тяжело ступающий по песку, одинокий человек, думающий (думающий!) в своей коробке, — то характерные образы, относящиеся, как я думаю, к процессам куда менее простым и куда менее приятным, чем те, к которым обычно сводится пластическое *видение*, к миру, в котором Тир-на-ног* обладает не большим смыслом, чем Бэчелорс-уок, Елена — не большим, чем яблочная женщина, ослы — не большим, чем люди, кровь Авеля — не большим, чем кровь *Полезного*, утро — не большим, чем ночь, внутренние поиски — не большим, чем внешние.

* В кельтской мифологии — земля вечной молодости.

*Статьи
о художниках*

ГЕР ВАН ВЕЛЬДЕ

Родился третьим из четырех детей 5 апреля 1898 года в Лиссе, близ Лейдена. Тюльпаны и Рембрандт. В 1911-м поступает учеником к маляру. Странствия по Голландии и Брабанту. Растирает краски, чтобы иметь возможность покупать их. С 1925 года в Париже. 1927 — юг Франции. 1931 — Бретань. Выставки: 1925 в Гааге; 1926—1930 в Париже с «независимыми». 1933 — с братом Брамом ван Вельде в Гааге; 1937 в Гааге. Картины в Амстердаме (Стеделик и коллекция Рено), в Гааге (Стеделик и коллекция Крамера), в частных коллекциях в Брабанте, Франции, Германии, США и даже в Англии.

Верит, что художники должны заниматься своим делом, *то есть* цветом, *то есть* не больше, скажем, Пикассо, чем Фабрициус, Вермеер. Или наоборот.

ЖИВОПИСЬ ВАН ВЕЛЬДЕ, ИЛИ МИР И ПАРА БРЮК

З а к а з ч и к: Бог сотворил мир за шесть дней, а вы — вы не сподобились сшить мне эту пару брюк за шесть месяцев.

П о р т н о й: Но, месье, посмотрите на мир и посмотрите на ваши брюки.

Для начала поговорим о другом, то есть о древних сомнениях, забытых или растворенных в пучине выбора (до которого нам и дела нет), о том, что привычно называть шедеврами, мазней или произведениями достойными.

О сомнениях ценителя живописи, ценителя, разумеется, образцового, того, о ком мечтают художники, который приходит с пустыми руками и уходит с пустыми руками, с головой тяжелой от того, что, как ему кажется, он сумел подсмотреть. Какими пустячными кажутся заботы мастера по сравнению с муками ценителя, которого наша трехгрошовая иконография напищала датами, периодами, школами, влияниями и который способен отличить, в меру своей мудрости, гуашь от акварели и даже заключить, будто он наконец нашел в искусстве то, что любит, — благодаря открытости ума. Ведь он воображает, несчастный, что живопись, в чем бы она ни состояла, ни в коем случае не должна оставаться для него чуждой.

Мы говорим не о традиционной критике. Лучшая критика — Фромантена, Громена, Макгриви, Зауэрланда — идет от Амьеля. Гистеректомия садовой лопаткой. Да и может ли быть иначе? В состоянии ли они цитировать? Когда Громен выявляет память о монгольской графике у Кандинского, когда Макгриви вполне справедливо сравнивает Йейтса с Вагто, куда деваются линии? Когда Зауэрланд высказывает суждение, с изяществом и — будем справедливы — сдержанностью, о великом неизвестном художнике, каковой есть Баллмер, что на это последовало? *Das geht mich nicht an**, сказал Баллмер, которому писания герра Хайдеггера причиняли жестокие страдания. Сказал тихо, но твердо.

Или же мы занимаемся общей эстетикой, как Лессинг. Очаровательная игра.

Или рассказываем анекдоты, подобно Вазари и «Харперс мэгэзин».

Или составляем аннотированные каталоги, подобно Смигу.

Или предаемся неприятной, бессвязной болтовне. Сейчас именно тот случай.

* Мне нет до этого дела (нем.).

Словами можно только описывать. Вам все об этом скажут лексикографы. Человек изменяет себе даже в исповедалъне.

Так можно ли считать посягательством на стыдливость эти раскрашенные — почти всегда с любовью и часто с тщанием — поверхности, которые и сами по себе есть признания? Похоже, что нет. Противоестественные совокупления высоко ценятся любителями красивого и редкого. Нужно только склонить голову перед умением жить.

Законченная, новехоньякая — картина перед нами, лишенная смысла. Ведь пока еще это только картина, живущая линиями и цветом, и у нее нет ничего, кроме имени автора. Оцените ее положение. Она в ожидании того, что из нее выйдет. Она в ожидании глаз, что на протяжении веков (ведь это картина будущего), нагрузят, закопят ее единственно возможной жизнью, то есть жизнью бескрылых двуногих. В конце концов ее порвут. Не беда. Ее починят. Подремонтируют. Скроют ее пол и подтянут кожу. Приделают бедро вместо задницы, как Венере Джорджоне в Дрездене. Она познает подвалы и чердаки. Ее сбросят сверху, вместе с зонтиками и плевками, как Люстра в Дублине. Если это фреска высотой в пять и длиной в двадцать пять метров, ее засунут в теплицу для помидоров, предварительно оживив цвета с помощью азотной кислоты, как с «Триумфом Цезаря» Мантеньи в Хэмптон-корте. Если немцам некуда будет ее перевезти, она превратится в гриб в сырости заброшенного гаража. Если это Юдит Лейстер, ее припишут Хальсу. Если это Джорджоне и ее слишком рано приписывать Тициану, ее отдадут Доссо Досси (Ганновер). Господин Беренсон все разъяснит. Он будет жив и примет участие в забаве.

Это объясняет, почему картины гораздо лучше смотрятся в музее, чем в частном собрании.

Это объясняет, почему «Неведомый шедевр» Бальзака лежит на всех прикроватных тумбочках. Произведение, выведенное из-под прицела людских сужде-

ний, умирает в ужасающих муках. Произведение как чистое творчество, то, чье действие завершается в миг зарождения, обречено на небытие.

Спасти его мог бы лишь один (просвещенный) ценитель. Один-единственный из тех господ — с лицом, искаженным безосновательным энтузиазмом, расплюснутыми от долгого стояния ступнями, пальцами, истертыми о каталоги по пятьдесят франков, — которые поначалу изучают картину издали, затем вблизи и прибегают к помощи большого пальца, когда того требует, в особо щекотливых случаях, техника импасто. Ибо речь идет не о гротескном и презренном животном, чей призрак посещает художественные ателье, как берушие частные уроки ученики посещают комнаты студентов Эколь Нормаль, но о безобидном чудачке, который ходит (как иные ходят в кино) в галереи, музеи и даже церкви в надежде — держитесь крепче — получить удовольствие. Он, скотина, не стремится к учению или самосовершенствованию. Он думает лишь о наслаждении.

Именно он оправдывает существование живописи в ее общественном качестве.

Ему я посвящаю эти заметки, даже если они омрачат его разум.

Он хочет одного — получать удовольствие. А тем временем все вокруг делают мыслимое и немислимое, чтобы ему в этом воспрепятствовать.

Например, все вокруг делают мыслимое и немислимое, чтобы целые пласты современной живописи оставались для него под запретом.

Все вокруг делают мыслимое и немислимое, чтобы он сделал выбор, принял чью-то сторону, с чем-то согласился априори, что-то априори отверг, чтобы он перестал смотреть, перестал существовать — в глазах произведения искусства, которым он просто хотел восхищаться (или объявить его дрянью), сам не зная почему.

Ему говорят:

«Не приближайтесь к абстрактному искусству. Его измыслила шайка прохвостов и бездарей. Они ничего

больше не умеют. Ведь Энгр сказал, что честность искусства — в рисунке. Они не умеют рисовать. Ведь Делакруа сказал, что честность искусства — в цвете. Держитесь от этой мазни подальше. Ребенок нарисует не хуже».

Что ему за дело до того, что они прохвосты, если они доставляют ему удовольствие? Что ему за дело до того, что они не умеют рисовать? А Чимабуэ умел рисовать? Что это значит: уметь рисовать? Что ему за дело до того, будто дети нарисуют не хуже? Пусть сделают не хуже. Было бы превосходно. Что им мешает? Возможно, их родители. Или у них нет времени?

Ему говорят:

«Не тратьте время на реалистов, сюрреалистов, кубистов, диких и прирученных, на импрессионистов, экспрессионистов и прочее, и прочее». Каждый раз в ход идут веские доводы. Вряд ли осталась неназванной хоть одна из причин, по которой ему следует воздержаться от пристрастия к жалким векам досезанновского искусства.

Ему говорят:

«Все, что в живописи есть хорошего, все, что в ней есть жизнеспособного, все, чем можно без опасений восторгаться, находится на линии, тянущейся от пещер Эзье к Французской галерее».

Никто не удосужился уточнить, предрешенная ли это линия или мутный след, постепенно разворачивающийся на земле подобно слюне улитки. Никто не разъяснил, по каким признакам картина принадлежит к этой колее. Эта линия невидима. Может, это все-таки плоскость, их линия?

Ему говорят:

«Никто из людей, способных к прямому выражению, не вправе от него отказываться. Живопись искажения — удел неудачников».

Право! С каких пор художник, как таковой, перестал обладать всеми, то есть никакими, правами? Может быть, скоро ему запретят выставляться, и даже работать, пока он не представит диплома об окончании академии художеств?

Похожим бляением вот уже сто пятьдесят лет встречают верлибр и тональные гаммы.

Ему говорят:

«Пикассо — это хорошо. Можете следовать туда без опаски».

И он не слышит гомерических раскатов.

Ему говорят с великой благожелательностью:

«Все есть объект для живописи, включая состояния души, сны и даже кошмары, при условии, что их передача осуществляется пластическими средствами».

Не в этом ли, часом, состоит принцип действия датчиков, что определяют присутствие или отсутствие данной картины на вышеупомянутой линии?

Так или иначе, но было бы полезно, даже интересно узнать, что подразумевается под пластическими средствами. Боюсь, однако, что никто никогда не узнает. Ведь учуять их могут только посвященные.

Предположим, однако, что раз и навсегда найдено определение, следуя которому всякий знаток с гноящимися глазами, рассматривая ту или иную картину, способен воскликнуть: «Превосходно, эти средства — пластические». Допустим также, что хорошей будет признана лишь та картина, которая нашему правилу соответствует. Что говорить в таком случае о художнике, от него отрекшемся?

Это вводит нас в обширнейшую, сумрачную область практической эстетики, я говорю о вопросах, связанных с заурядностью, гипозаурядностью, гиперзаурядностью и заурядностью намеренной, об их взаимоотношениях и зонах разрыва и в целом о законности, простите, возможности умышленных творческих изъянов.

Ему говорят:

«Дали — сама заурядность. Он не умеет ничего другого».

Вот что я называю — «ничего не оставлять на волю случая». Удавить, чтобы потом выпотрошить.

Парные суждения нынче в моде. Они красноречиво свидетельствуют о судьях.

Предлагаю вышеприведенный образец в качестве жанровой модели. Перед нами суждение краткое, ясное, уравновешенное (сначала — утверждение, затем — отрицание), мило трансцендентальное, легкое в произношении (даже для англосаксов) и неоспоримое. Иными словами, выдвигать возражения можно, лишь достигнув возраста пятнадцати лет, самое позднее.

Потребуется каких-нибудь десять томов тошнотворных комментариев, чтобы породить из нашей максимы чудовищную и злобную ссору, из тех, что с давних пор отравляют отношения между художниками, между ценителями, между художниками и ценителями.

Ведь если не Дали, то кто-нибудь другой; а если не заурядность — то что-нибудь другое.

Рассмотрим лишь некоторые из вопросов, которые возникают, стоит нам принять, что у *заурядности* — один смысл и что Дали, вольно или невольно, несет ее клеймо.

Почему бы ему не увязнуть в заурядности, если ему это удобно?

Нельзя ли вообразить заурядность и незаурядность вместе, одно на службе другого? Была бы проза «Принцессы Элидской» столь же прекрасной в отсутствие стихов? Неужели пейзажи Клода ничем не обязаны вводимым в них животным?

Откуда нам знать, что он не умеет ничего другого? Разве он подписал протокол? Или нас убеждает в этом то обстоятельство, что он никогда раньше не делал ничего другого? И почему бы ему не увязать в заурядности, и только в заурядности, с самого нежного детства, если ему это удобно?

И почему, не умея делать ничего, кроме заурядного, ему бы не высечь из заурядности нечто восхитительное? Неужто потому, что восхитительная заурядность — это *contradictio in adjecto*?* Так оно было раньше.

И так далее.

* Противоречие в определении (*лат.*).

Вот ничтожная часть того, что говорят ценителю.
Но ему никогда не скажут:

«Живописи не существует. Существуют только картины. А эти последние — не сосиски, чтобы быть свежими или протухшими. О них можно сказать только то, что они выражают, с большими или меньшими потерями, абсурдные и таинственные толчки по направлению к образу, что они более или менее честны перед лицом смутной внутренней напряженности. Что до самостоятельного суждения о степени соответствия, об этом нет и речи, ведь вы не в чужой шкуре. В большинстве случаев об этом ничего не знает сам художник. Впрочем, это беспроцентная ссуда. Так как в экономике искусства одинаково ценятся прибыль и потери — здесь *ты* освещает *оно*, а все присутствие равнозначно отсутствию. Единственное, что вам удастся узнать о картине, это насколько она вам нравится (в крайнем случае — почему, если вам это интересно). Но больше вы, пожалуй, ничего не узнаете, если только не оглохнете и не забудете азбуку. И придет время, когда от посещения Лувра, а вы ведь ходите только в Лувр, у вас останется лишь ощущение длительности: “Озаряемый улыбкой профессора Патера, я простоял у этой картины три минуты”».

Вот ничтожная часть того, что ему никогда не скажут. Вовсе не очевидно, что эти слова вернее прежних. Но, услышав их, ценитель станет другим.

Живопись (поскольку таковой не существует) Абрахама и Герарда ван Вельде малоизвестна в Париже, а значит — малоизвестна вообще. Тем временем они работают здесь уже давно — вот уже двадцать лет, вот уже шестнадцать лет.

Особенно мало известна живопись А. ван Вельде. Его работы, можно так сказать, вообще не покидают мастерской, если не считать ежегодного проветривания, вверх ногами, в салоне у Независимых. Из этого длительного заточения они восстают сегодня как новенькие — как если бы все это время их не переставали перевозносить, сносить и поносить.

Ни одна, даже самая скромная парижская выставка никогда не вмещала работы одного или другого из братьев.

Зато значительная выставка Г. ван Вельде состоялась в 1938 г. в Лондоне, в галерее Гутгенхайма-младшего. Странная игра случая. Многие из его холстов остались в Англии.

Преимущественно они всегда работали в Париже и его окрестностях. Хотя А. ван Вельде жил некоторое время на Корсике (1929—1931) и на Майорке (1932—1936).

Чуть не забыл самого главного. А. ван Вельде родился в Гааге, в октябре 1895-го. То было время туманов. Г. ван Вельде родился близ Лейдена, в апреле 1897-го. То было время тюльпанов.

Все, что следует далее, — это не более чем словесное искажение, читай, словесное убийство переживаний, которые, как мне известно, касаются меня одного. Искажение, впрочем, не столько реальности переживаний, сколько их смехотворного отпечатка в мозгу. Ведь стоит мне задуматься о наслаждении, которое мне принесли, о наслаждении, которое мне приносят картины А. ван Вельде, и о наслаждении, которое мне принесли, о наслаждении, которое мне приносят картины Г. ван Вельде, как оно ускользает, проваливаясь в бездонную пустоту.

Следовательно, двойное убийство.

Что до формы, ей придется нестись галопом вслед за неоспоримыми утверждениями. Это единственный способ ее не выпячивать.

Важно в первую очередь не путать работы наших художников. Они разные, совершенно разные. Они все больше расходятся. Чем дальше, тем больше они будут расходиться. Подобно двум людям, которые, начав путь у Шатийонских ворот, идут, не слишком хорошо зная дорогу, с частыми остановками, чтобы придать себе смелости, один — в сторону Жаворонкова поля, другой — по направлению к Лебединому острову.

Кроме того, важно уловить смысл их взаимоотношений. То, что они напоминают двух путников, направляющихся к горизонту, посреди людей лежащих, сидящих или передвигающихся сообща.

Поговорим сначала о старшем. Оригинальность его работ проще определить, она больше бросается в глаза. Живопись Г. ван Вельде исключительно сдержанна, пронизана излучением, которое хочется назвать защитным, наделена (как, если не ошибаюсь, говорят астрономы) большой скоростью истечения. Тогда как живопись А. ван Вельде словно застыла в лунной пустоте. В безвоздушном пространстве.

Я, конечно, преувеличиваю.

Прежде всего, я думаю о последних полотнах, о тех, что Г. ван Вельде только что привез с Юга, о тех, что А. ван Вельде создал в Париже в 1940—1941 годах (с тех пор он ничего еще не написал). Десять лет назад разница между ними была менее явственной. Но и тогда поражала.

Это распределение ролей вполне неожиданно. Все, казалось бы, предвещало обратное. И я боюсь, что мы придем к выводам, которые в глазах всякого человека, пекущегося о логической связности, все поставит с ног на голову.

Откуда это ощущение вещи в пустоте? От манеры письма? Как если бы сказали, что ощущение голубизны — от неба. Расширим поиски.

В творчестве А. ван Вельде мы имеем дело с живописным восприятием настолько неистовым, что мы все, чьи раздумья ограничиваются шепотом, переносим его с трудом, вынужденно вовлекая его в своего рода синтаксический хоровод, помещая его во время...

(Отмечу; буквально в скобках, любопытное воздействие, которое эти картины оказывают на простодушного зрителя — чему я не раз был свидетелем. Они лишают его, даже если он охоч до комментариев, дара речи. Это не молчание потрясенного ценителя, если

судить по красноречивым заявлениям, которые рано или поздно приходится выслушивать. Это, скажем так, молчание из чувства приличия: так, по неведомой причине, человек умолкает в присутствии немого.)

Писать о чисто зрительном восприятии — значит писать слова, лишенные смысла. Это само собой разумеется. Ибо каждый раз, когда кто-то всерьез хочет перенести слова из одной среды в другую, когда кто-то хочет заставить их выражать что-то еще, кроме самих слов, они выстраиваются в ряд, чтобы друг друга уничтожить. Это, вне всяких сомнений, и придает жизни очарование.

Речь вовсе не о том, чтобы овладеть сознанием, — но о том, чтобы овладеть зрением, овладеть взглядом, вот и все. Вот и все! Причем овладеть зрением в том единственном пространстве, которое иногда позволяет видеть, которое не твердит все время о необходимости освоения, которое порой дарует избранныкам возможность не замечать всего, что не есть видимое, — то есть в пространстве внутреннем.

Пространство и тело, совершенные, постоянные, вырванные из времени изготовителем времени, находящиеся под прикрытием времени и в мастерской времени (кто откажется провести день в Сакре-кер, только чтобы Сакре-кер не видеть?), это ли не стоит Барбизона и неба Перуджии. Так или иначе, но это, в известном смысле, — вершина.

Птицы в ловушке, Манто умолкла, Тиресий ничего не ведает.

Неведение, молчание и недвижная лазурь — вот решение загадки, окончательное решение.

Для кого как.

К чему извечно стремилось изобразительное искусство? Пыталось остановить время, его изобразив.

Сколько полетов, скачек, рек, стрел. Сколько падений и восхождений. Сколько дыма. Вплоть до струи мочи (овца божественного Поттера) — лучшего символа быстротекущего времени.

Мы никогда не сможем отблагодарить за эти вещи сполна.

Но приходит, быть может, время, когда объект отступает, удаляется из так называемого видимого мира.

Нас по-прежнему восхищает «реалист», корпящий над своим водопадом и проклинаяющий несговорчивые облака. Но только пусть перестанет морочить нам голову рассказами об объективности и о вещах якобы увиденных. Из всех вещей, которых никто никогда не видел, эти водопады — самые огромные. И если есть на свете место, где лучше не поминать объективность, то именно его наш реалист, прикрыв голову парасолькой, сейчас и возделывает.

Живопись А. ван Вельде в первую очередь есть изображение вещи в отстраненности, я охотно сказал бы — вещи в смерти, в идеальной смерти, — если бы это слово не рождало столь несчастливые ассоциации. Иными словами, вещь, которую мы у него видим, не просто изображена в отстраненности, но изображена строго такой, какая она есть, она схвачена по существу. Это одинокая вещь, отъединенная от всего прочего желанием ее видеть, желанием *видеть*. Вещь, недвижимая в пустоте, то есть, наконец, видимая вещь, чистый объект. Я не вижу ничего больше.

Эта статья находится в исключительном распоряжении черепной коробки.

Именно там время иногда замирает — подобно колесу счетчика, когда погасла последняя лампа.

Именно там мы начинаем наконец видеть — в темноте. В темноте, которой не страшен рассвет. В темноте, что сама есть и рассвет, и полдень, и вечер, и ночь пустого неба, остановившейся земли. В темноте, освещающей дух.

Именно там художник может спокойно сощурить глаз.

Мы говорим вовсе не о пресловутом «праве» живописи создавать свой объект. Такую отвагу следует приберечь для пленэра.

И картинки сюрреальности здесь тоже ни при чем.

Ни при чем и инструменты великой школы критической живописи — критичной в отношении своего объекта, средств и целей, критичной в отношении собственной критичности — куда нам до блистательных сиенцев.

Жил да был человек, и звался он великим Фомой.

Бесполезно искать оригинальность А. ван Вельде в чем-то, кроме этой потрясающей *объективности*, так как все остальное проистекает из нее, — конечно, не как следствие, не как мера воздействия, а как то самое обстоятельство, которое эту объективность вызвало к жизни. Я подразумеваю все то, что в этой живописи есть безотчетного, простодушного, несвязанного, неприглаженного.

Невозможно рассуждать о неповторимом. В рассудочной живописи каждый мазок тождественен синтезу, каждый оттенок избран среди тысячи других, каждый штрих есть символ, извлекаемый из скрученной энтимемы. Это натюрморт с бабочкой. Швейная машинка на операционном столе. Лицо, увиденное анфас и в профиль одновременно. А еще дама с грудью на спине, хотя в этом я не вполне уверен. Подобная живопись рождает свои шедевры.

Невозможно желать другого неведомого, кроме наконец увиденного, у которого центр везде, а окружность — нигде; или стремиться к силе, способной положить этому конец; или к цели, состоящей в прекращении этого. Потому что речь идет лишь об одном — перестать видеть эти вещи, восхитительные и ужасающие, вернуться во время, в слепоту, наскучить себе созерцанием круговоротов вечно мертвого мяса, дрожать под тополем. Только так мы вообще окажемся в состоянии что-либо показать.

Невозможно упорядочить простейшее.

Его либо показывают, либо не показывают.

Гадательная живопись дает ему в руки лишь инструмент. Его достаточно схватить. С тех пор А. ван Вельде значительно видоизменил его. Мы уже забыли о

его происхождении. Мастер приспособил его к потребностям своей работы, в которой нет ничего от гадательной живописи.

Некоторые работы Брака предстают пластически-мысленными размышлениями об изобразительных средствах. Отсюда происходит странное ощущение неопределенности. Все окончательное оставлено на завтра. Сдается, что последнее замечание справедливо для большей части так называемой современной живописи.

Иное у А. ван Вельде. Он утверждает. Нет, не так. Он удостоверяет. Его изобразительным средствам присущи качества хирургического зеркала — они существуют только в силу своей функции. Они не интересуют его настолько, чтобы он в них мог усомниться. Его интересует только то, что в них отражается.

Тут мы подходим к некоему главному обстоятельству, возможно позволяющему понять, в силу чего существует — со времени Сезанна — живопись, оторванная от живописи предшественников (сколько времени потрачено на попытки эту связь восстановить), и в силу чего, в свою очередь, особняком стоит живопись А. ван Вельде.

Искусство поклоняется скачкам.

Переход от тяжелой надежности к живописи Г. ван Вельде равнозначен переходу от «Человека со шлемом» к «Виду Делфта», от Сикстинской капеллы к лоджиям Ватикана (я сравниваю отношения).

Это сложный переход.

Что сказать об этих скользящих плоскостях, о вибрирующих контурах, о телах, будто сотканных из тумана, о равновесии, которое ничто не стоит нарушить, которое мигом нарушается, стоит на него посмотреть? Как говорить об этих тяжело дышащих красках? О застойном пересыщении? О мире, лишенном веса, силы, тени?

Здесь все шевелится, плывет, спасается бегством, возвращается, расходится, сходится вновь. Все прекращается, не прекращаясь. Тут можно говорить о

мятеже молекул, о внутренности камня за тысячную долю секунды до его распада.

Это, однако, литература.

В один день с этими двумя способами видеть и изображать лучше не сталкиваться. Во всяком случае, если для вас это впервые.

Скажем просто. Не опасаясь выставить себя на посмешище.

А. ван Вельде пишет протяженность.

Г. ван Вельде пишет последовательность.

Но прежде чем попытаться узреть протяженность, а тем более ее изобразить, таковую необходимо обездвигить — ведь она вращается вокруг природной протяженности, той, что подобна юле под нещадным солнцем. Он ее идеализирует, чтобы придать ей внутренний смысл. Так, посредством идеализации, ему удается постичь ее — с уже упомянутой объективностью, беспрецедентной чистотой. В этом состоит его открытие. Этому А. ван Вельде обязан потребностью, растянутой до пределов ясновидения.

Напротив, у Г. ван Вельде все обращено вовнутрь, к сутолоке вещей на ярком свете, ко времени. Ведь время можно постичь только в вещах, которые оно колышет, обнаружению которых оно препятствует. Именно обращаясь вовнутрь, целиком и без оглядки, вступая в мир, который тревожат судороги времени, он достигает самопознания, познания, если будет угодно, человека в его нерушимости, в его достоверности, лишенной и настоящего, и покоя. Перед нами изображение реки, в которую, по скромным подсчетам Гераклита, никто не может войти дважды.

Забавная разновидность *memento mori** — эта лучезарная живопись Г. ван Вельде. Ну это так, кстати.

Ничего общего с *хронометрической* живописью, в русле которой художник, ради того чтобы уделять водяным лилиям по две минуты ежедневно в течение

* Помни, что умрешь (*лат.*).

жизни длинной, как у псалмопевца, считает, что ему удалось остановить вращение Земли, не говоря о досадном мельтешении Луны и Солнца. У Г. ван Вельде время несется галопом, он прищипоривает его с неистовством Фауста наизнанку:

«Вот то, что мы есть», — гласят эти полотна. И добавляют: «Это счастье».

При всем том эти картины отличаются замечательным спокойствием и мягкостью. Положительно, я ничего в них не понимаю. Они не делают шума. А вот работы А. ван Вельде производят шум весьма характерный, шум захлопнувшейся вдалеке двери, глуховатый шум двери, которой только что хлопнули так, как если бы хотели выдрать ее из стены.

Два творческих метода, которые, казалось бы, опровергают друг друга, но сходятся вновь в сердце ключевой для пластических искусств дилеммы: как изобразить изменение?

От окольных путей они, каждый по-своему, отказываются. Они не музыканты, не литераторы, не парикмахеры. Для художника — вещь невозможна. Впрочем, изображению этой невозможности современное искусство обязано, во многом, своими свершениями.

Однако ни тот ни другой не извлекли никакой пластической выгоды из безвыходной пластической ситуации.

Живопись сама по себе их не интересует. Их интересует человеческая участь. Об этом говорилось выше.

Итак, что им остается изображать, если они отказываются изображать изменение? Есть ли что-нибудь еще, помимо изменения, что поддается изображению?

Одному из них остается вещь, которая претерпевает изменения; другому — вещь, которая навязывает изменения.

Им остается создавать две вещи — одну, что идет от палача, другую, что идет от жертвы. Правда, пока это еще не вещи. Вещи — впереди. В свою очередь.

Таковы две глубоко различные установки, два в спешке возведенных в антитезу принципа, которые всегда были услугой психологии, со времен дисколлов и эвколлов. Корнями они уходят в один и тот же опыт. Вот что замечательно. Разве нет?

Исследование означенных двух подходов, даже если оно ничего не объясняет, возможно, поможет расположить работы наших художников лицом к лицу. Оно позволит высветить глубину расхождения между ними, не вдаваясь в вопросы стиля, не ограничиваясь поверхностными различиями. Мы не устаем это повторять. Та разновидность категорического отрицания, которая так удачно претворяется в творчестве старшего в безотлагательность и первичность внутреннего зрения, приводит, у младшего, к непоправимым ошибкам. Ведь он не имеет дела с вещью как таковой, вещью, обрубившей швартовы, отъединившейся от всего того, что делало ее простым образчиком утраты, ушедшей, скажем так, от себя самой, вещью, извлечение которой из воды потребовало бы теперь сочетания мастерства и скуки, — нет, он стремится к объекту несравненно более сложному. По правде говоря, даже не к объекту, а к процессу, причем пережитому с такой остротой, что он приобретает осязаемость галлюцинации — или экстаза. Он всегда соотносится с многосоставным. Однако то не природная многосоставность, прячущаяся в унылых переливах повседневности, но элементы в их первоначальном виде. Столкнувшись с такой непроницаемой громадой, А. ван Вельде перепрыгнул через нее, чтобы высвободить руки для того, в чем он испытывает потребность. Для другого это решение изначально было неприемлемым.

Тем не менее два этих подхода обречены оставаться связанными. Ведь последовательность можно изобразить только в виде череды состояний, придав им такое качество скольжения, что они сольются в одно, я бы даже сказал, останутся в едином образе последовательности как таковой. Принудить врожденную неви-

димось окружающих вещей к тому, чтобы сама эта невидимость стала вещной — не просто осознанием пределов, но вещью, которую можно увидеть и показать, причем сделать это не в голове (у художников нет головы, читай, продуманного плана, так же как нет у них живота, там, где его обычно навешивают), а на холсте, — вот задача дьявольски сложная, требующая мастерства, гибкости и легкости поистине невероятной, мастерства, больше намекающего, нежели утверждающего, утвердительного только в отношении мимолетной и вспомогательной очевидности единственно стоящего утверждения, то есть летящего времени.

Так есть ли за этой мазней внушительный набор приемов, позволяющих обмануть глаз? Сумеют ли они нарисовать радугу без помощи компаса? Наметить, мало того, придать рельефность крупу лошади, несущейся во весь опор под дождем? Никогда их об этом не спрашивал.

В живописи ван Вельде содер­жится и множество других тайн, которые несложно свести (на нет) означенным способом. Но я не хочу все испортить.

Понимаю, что мои тезисы кажутся произвольными, схематичными и мало подходящими к образам, каковые суть причина и основа этих тезисов, к образам образов. Не подлежит сомнению, что их можно было бы приукрасить, придать им большую убедительность посредством уточнений и оттенков. Но не стоит труда.

Вопрос ведь не в том, что делают, предполагают или хотят делать эти художники, но лишь в том, какой мне видится их работа.

Повторяю это снова и снова, из страха, чтобы их не приняли за каких-нибудь пошлых интеллектуалов.

Ведь я и представить себе не могу живопись менее интеллектуальную, чем эта.

А. ван Вельде, в частности, начинает понимать то, что написал, лишь десять лет спустя. Вдумаемся. Он всякий раз знает, где находится, подобно океанической рыбе, замирающей, по неведомым причинам, как раз на нужной глубине.

Последнее, похоже, верно и в отношении Г. ван Вельде, при всех (означенных) уточнениях, которые требует его, такой отличный метод.

Вспоминается тот художник у Сервантеса, который на вопрос: «Что вы пишете?» — отвечал: «Что выходит».

Напоследок поговорим о «человеческом».

Вот слово и, вне всякого сомнения, понятие, которое мы приберегаем для времени великих несчастий. Требуется чума, лиссабонское землетрясение или религиозная бойня, чтобы люди возжелали любви, мира с соседом, простоты.

Вот слово, которое поминают сегодня с невиданной страстностью. Напоминает пулю дум-дум.

Землю искусства заливают небывалые дожди. А жаль. Ведь искусству для развития, казалось бы, не нужны катаклизмы.

Ущерб нанесен уже приличный.

Словами «это не по-людски» — все сказано. В мойку.

Завтра мы потребуем, чтобы человеческой была мясная лавка.

Ну ничего. Мы к этому привычны.

Поистине удивительно то, что в эти игры вступает теперь и художник.

Поэт, который говорит: «Я не человек, я лишь поэт». Зарифмуйте «любовь» и «оплаченный отпуск», да побыстрее.

Музыкант, который говорит: «Я сыграю под сурдинку». Это будет по-человечески.

Художник, который говорит: «Все люди братья». Ну же, покойничек.

Философ, который говорит: «Протагор был прав».

Дайте им пятьдесят лет, и они прикончат поэзию, музыку, живопись и школу мысли.

Самое главное, что мы не протестуем.

Вам нужен приличный исполнитель? Оденьте его в синее. Дайте ему свисток.

Вас интересует пространство? Сделайте в нем трещину.

Вам надоело время? Убейте его совсем.

Красота? Воссоединенный человек.

Доброта? Задушить.

Истина? Кишечные газы.

Что выйдет из этого поноса, из этой одинокой живописи, одинокой одиночеством, что покрывает голову и простирает руки?

Из этой живописи, в мельчайшей частице которой содержится больше человеческого, чем во всех процессах во славу священного барана.

Думаю, что ее забросают камнями.

Есть вечные условия жизни. И есть ее издержки.

Горе тем, кто их различает.

В конце концов, нам нравится гикать.

Что бы ни случилось, этого у нас не отнять.

Ведь сейчас самое время начинать нести чепуху о братьях ван Вельде.

Я открываю этот ряд.

Для меня это честь.

ЖИВОПИСЦЫ ПРЕПЯТСТВИЙ

Я сказал все, что имел сказать о живописи братьев ван Вельде, в недавнем номере «Кайе д'Ар» (если только с тех пор не вышел новый). Мне нечего добавить к тому, что я сказал по этому поводу. Сказал ли я тогда слишком мало или слишком много, но добавить мне нечего. К счастью, речь не о том, чтобы высказать что-то новое, а о том, чтобы пересказать, и как можно короче, то, что уже не раз говорилось. Иначе мы обеспокоим ценителей. И это только начало. А современная живопись — вещь и так слишком беспокойная, чтобы вызывать в ней беспокойство еще большее, рассуждая о том, что она может быть такой, а может — эдакой. Тем более

что мы и сами вечно и без нужды склонны доставлять себе беспокойство. К тому же мы уже — и не без оснований — достаточно обеспокоены, и не только современной живописью, чтобы изводить себя еще больше, пытаясь сказать о ней то, что еще не было сказано. Ведь поддаться низменному искушению и сказать, в связи с вышеупомянутым, то, что еще не было сказано, — значит подвергнуть себя значительной опасности подумать о том, что, насколько известно, еще никому не приходило в голову. Нет, если только мы не хотим доставлять лишнее беспокойство себе или другим — по поводу современной ли живописи или иных предметов ученых диссертаций, нам следует с определенностью сказать что-то одно и оставаться сказанному верным. Ибо, утвердив что-то и оставшись этому верным, мы, что бы ни случилось, сможем в конце концов составить мнение практически по любому вопросу, — мнение замечательно твердое и готовое прослужить нам всю жизнь. А мнениями такого рода, призванными выдерживать напор веков, не должно пренебрегать, и поэтому ими никто никогда не пренебрегал, с самого раннего Средневековья. И это тем более справедливо в отношении мнений, связанных с современной живописью, ведь обычными способами мнения, даже беглого, о ней не составишь. Тогда как, сказав, в один прекрасный день, нечто определенное о природе современной живописи, а затем повторяя то же завтра, и послезавтра, и каждый день, можно лет эдак через десять—двенадцать узнать, что такое современная живопись, и, может быть, даже обогатить этим знанием друзей, не проводя при этом часы досуга в так называемых галереях, помещениях тесных, захламленных, плохо освещенных и раздражающих глаза. Узнать все то, что вообще можно узнать, посредством готовой формулы, вот в чем цель всякой науки. Знать то, что хочешь сказать, не в этом ли мудрость? А лучший способ узнать то, что хочешь сказать, состоит в желании говорить, изо дня в день, терпеливо, — одно и то же, поближе позна-

комившись, несмотря на зыбучие пески наших дней, с применяемой формулой. Пока наконец, на традиционные каверзные вопросы об экспрессионизме, абстрактной живописи, конструктивизме, неопластицизме и их противоположностях, ответы не станут вылетать сразу, исчерпывающие, окончательные и, так сказать, машинальные. Происходящее из вышесказанного чувство эстетической безопасности и довольства, к счастью, можно изучить в обществе самих современных художников, которые объяснят вам в любой час дня и ночи, стоит только задать им вопрос (или даже безо всяких вопросов), в чем именно состоит современная живопись и в чем именно она не состоит (то есть в первую очередь в чем она не состоит), и превратят в ничто все, что препятствует такой демонстрации, за время меньшее, чем им потребуется для того, чтобы начертить круг или треугольник. И сама их живопись, которую тем не менее не следует путать с беседой о ней, с радостью несет отпечаток окончательности и неопровержимости. Что до этих двух вещей — холсте и рассуждении, — непросто понять, какая из них — яйцо, а какая — курица.

Сегодня мы слышим, и не только от обычных крокодилов, у которых один глаз полон слез, а другой — хищно прикован к рынку произведений искусства, но и от ценителей весьма серьезных и уважаемых, что Парижская школа (как бы ее ни определять) исчезла или почти исчезла, что ее мастера, великие и малые, умерли или умирают, а эпигоны заблудились в руинах великого отрицания.

Это, по-видимому, должно означать, что либо усилия последних пятидесяти лет во французской живописи принесли плоды, задача решена и дорога закрыта, либо задача признана нерешаемой. Иными словами, либо делать больше нечего, либо то, что осталось сделать, не делается ввиду отсутствия исполнителей.

Живопись братьев ван Вельде, я склонен считать, свидетельствует о том, что Парижская школа (ср.

«время по Гринвичу») вновь молода и ее ожидает блестящее будущее.

Свидетельство это тем более весомо, что обоих художников влечет друг от друга одна и та же печаль — скорбь по утраченному объекту.

История живописи — это история ее взаимоотношений с объектом, непременно развивающаяся поначалу в контексте глубины, затем — в контексте проникновения. Живопись обновляется, во-первых, благодаря появлению все большего числа подлежащих изображению вещей и, во-вторых, в силу все более личной манеры письма. Я не имею в виду, что первой наступает стадия дробления, за которой следует стадия сосредоточенности, но подразумеваю существование двух взглядов на вещи, связанных так же тесно, как покой и усилие. Содрогание живописи, познавшей свои границы, поначалу ведет ее к самым дальним пределам и лишь потом обращает вглубь, к тому, что скрывается за вещами. Изображаемый объект всегда противится изображению, то ли по причине побочных признаков, то ли по причине своей сущности, но в первую очередь из-за побочных признаков, так как познание побочного признака предшествует познанию сущности.

Штурм и поимка объекта, вне зависимости от его качеств, то есть в его безучастности, бездеятельности, латентности, — вот вам определение современной живописи, и оно, кстати сказать, не смешнее других. Живопись эта, не будучи сосредоточена на оценочных суждениях, исключает, нам на удачу, сюрреалистов, чья увлеченность репертуаром художественных средств так же далеко отстоит от их великой современницы, как сиенцы Сассетта и Джованни ди Паоло отдалены от устремленных в глубину Мазаччо и де Кастаньо. Хотя обскурантизм Джованни ди Паоло прелестен. Живопись эта исключает и многоуважаемых алхимиков, например Мондриана, Эль Лисицкого, Малевича, Мохой-Надя. Она выражает то общее,

что есть у таких различных художников, как, назовем лишь нескольких, — Матисс, Боннар, Вийон, Брак, Руо, Кандинский. Христос работы Руо, самый китайский из натюрмортов Матисса, конгломерат Кандинского 1943 или 1944 года, вышли из одного источника — стремления выразить то, в чем клоун, яблоко и красный квадрат едины, растерянности перед лицом жесткого сопротивления, оказываемого этим единством попыткам его выразить. Ибо все они заняты только этим — единством вещей, вещью как таковой, вещьностью. Поэтому кажется нелепым говорить, вслед за Кандинским, о живописи, освободившейся от объекта. Если от чего живопись и освободилась, так это от иллюзии, что существует более одного объекта изображения, может быть, даже от иллюзии, что этот единственный объект позволит себя изобразить.

Если и впрямь таково нынешнее состояние Парижской школы, в которое она пришла после длительных поисков не столько вещи, сколько вещьности, не столько объекта, сколько способности быть объектом, то, может быть, действительно есть основания говорить о кризисе. Что, поистине, изображать художнику, если суть объекта состоит в увилывании от изображения?

Остается изображать условия этого увилывания. Они могут принимать одну или другую форму, в зависимости от художника.

Один молвил: я не вижу объекта, который можно было бы изобразить, так как он — это он. Другой сказал: я не вижу объекта, который можно было бы изобразить, так как я — это я.

Всегда существовало два этих типа художника, два типа препятствия — препятствие объекта и препятствие глаза. Да, с ними, с этими препятствиями, считались и раньше. К ним пытались приспособиться. Они не участвовали в изображении — или почти не участвовали. А здесь участвуют. И даже играют ведущую роль. Художник пишет то, что сопротивляется изображению.

Гер ван Вельде, как художник, принадлежит к первому типу (по моему скромному мнению), Брам ван Вельде — ко второму.

Их живопись состоит в исследовании состояния нужды, наделяющего одного из них качествами пребывания вовне, света и пустоты, другого — качествами пребывания внутри, сумрака, наполненности, свечения.

Один достигает цели через отказ от веса, плотности, твердости, через разъятие всего, что заполняет пространство, препятствует свету, через поглощение внешнего — внешним. Другой — через несокрушимые массы некоего циклопического бытия, зажатого и замкнутого в себе самом, без линий, без воздуха, лишь кратко освещаемого оттенками черного.

Разоблачение без конца, пелена за пеленой, плоскость за плоскостью несовершенной прозрачности. Снятие покровов до беспокровности, ничто, вещь сызнова. И сокрытие в неповторимом, в пространстве непроницаемых смежностей, темница, нарисованная на стене темницы, искусство заточения.

Вот чего следует ожидать, если позволил себя одурачить и решился писать о живописи. Или стать художественным критиком.

Живопись братьев ван Вельде происходит, свободная от критических забот, из живописи отказа — отказа воспринимать как данность ветхие отношения между субъектом и объектом. Очевидно, что все произведения искусства суть попытки примирения между этими двумя понятиями, и при этом они не тождественны критике (в том смысле, в каком критике равны лучшие произведения современного искусства), которая в своих крайних проявлениях подобна понуканию палкой мертвого осла.

С этого времени остается лишь три пути, по которым может пойти живопись. Путь возвращения к древней наивности, через зиму своей бесполезности, то есть путь раскаяния. Другой — это последняя попытка обжить завоеванные земли. И наконец, путь живопи-

си, столь же мало озабоченной отжившими условностями, сколь и торжественной вычурностью поверхностного дознания, живописи принятия, усматривающей в отсутствии связи и в отсутствии объекта — новую связь и новый объект, путь, который уже сейчас раздваивается в работах Брама и Гера ван Вельде.

ТРИ ДИАЛОГА С ЖОРЖЕМ ДЮТЮИ

I ТАЛЬ-КОТ

Б. Целостный объект, в совокупности с недостающими частями, вместо частичного объекта. Вопрос степени.

Д. Больше того. Свержение тирании благоразумия. Мир как поток движения, как ткань живого времени — усилие, творение, освобождение, картина, художник. Нам возвращают, нам предъявляют летящий миг восприятия, в сочетании с взрастившей его средой.

Б. Во всяком случае, страстная попытка более точно выразить природный опыт — как он открывается человеку с бдительным валовым чувством. Не важно, достигается ли это через мастерство или покорность, результат всегда один — умножение в природе.

Д. Но то, что раскрывает, показывает, передает этот художник, не содержится в природе. Какая связь между одной из этих картин и пейзажем, увиденным в определенном возрасте, в определенное время года, в определенный час? Не находимся ли мы в совершенно иной плоскости?

Б. Под природой я подразумеваю здесь, как наивнейший из реалистов, соединение воспринимающего и воспринимаемого, а не данную величину, не опыт. Я хочу лишь сказать, что замысел и исполнение этой картины совпадают с традицией всей прежней живо-

писи, и поэтому здесь присутствует только стремление расширить границы компромисса.

Д. Вы упускаете из виду огромную разницу между значимостью восприятия для Таль-Кота и значимостью такового для подавляющего большинства его предшественников, художников, которые воспринимают мир с прагматичным раболепием человека, попавшего в дорожный затор, и чуть улучшают результат наблюдений слюнявым мазком евклидовой геометрии. Восприятие мира для Таль-Кота тождественно незаинтересованности, отказу служить истине или красоте — этим двум тиранам природы. Я вижу компромисс в прежней живописи, но не готов признать то, что вы оплакиваете в Матиссе определенно-го периода и в современном Таль-Коте.

Б. Я не оплакиваю. Я согласен, что упомянутый вами Матисс, равно как и францисканские оргии Таль-Кота обладают непреходящей ценностью, но ценностью родственной тем, что уже накоплены за века. В случае с итальянскими художниками нам следует говорить не о том, что они смотрели на мир глазами строительного подрядчика — это, в конце концов, всего лишь один из способов смотреть на мир, — а о том, что они не ступили ни шагу за пределы поля возможного, пусть даже значительно его расширили. Единственное, что удалось изменить революционерам Матиссу и Таль-Коту, — это некий порядок на плоскости осуществимого.

Д. Какая еще плоскость доступна для творца?

Б. Рассуждая логически, никакая. Но я говорю об искусстве, которое отворачивается от нее с отвращением, которое устало от ничтожных подвигов, устало притворяться, что оно может, устало мочь, устало делать чуточку лучше одну и ту же старую штуку, ступать чуть дальше по унылой дороге.

Д. И что же оно предпочитает этому?

Б. Сознание того, что выразить нечего, выразить нечем, выразить не из чего, выразить нет силы, выразить нет желания, — наряду с обязанностью выразить.

Д. Однако это невыносимо пристрастный взгляд на вещи, ничуть не помогающий нам разобраться с Таль-Котом.

Б. ...

Д. На сегодня, пожалуй, достаточно.

II МАССОН

Б. Скорее в поисках трудности, чем в ее тисках. Тревога человека, который потерял врага.

Д. Наверное, поэтому он так часто говорит сегодня об изображении пустоты — «в страхе и с дрожью». Некогда он хотел создать мифологию; позже его занимал человек — не просто во Вселенной, но и в обществе; а нынче... «внутренняя пустота, первичное условие, согласно китайской эстетике, живописного акта». Кажется, что Массон острее любого живущего художника страдает от желания остановиться, то есть определить исходные условия подлежащей решению задачи, в конце концов, уяснить саму задачу.

Б. Хотя я плохо осведомлен о задачах, которые он ставил перед собой в прошлом и каковые, потому ли, что они разрешимы, или по какой-то еще причине, потеряли для него правомерность, я ощущаю их присутствие где-то совсем рядом с его оцепеневшими от ужаса полотнами, я вижу шрамы исключительно болезненного для него знания. Две древние болезни, которые, вне всякого сомнения, следует рассматривать отдельно: болезнь от желания знать, что делать, и болезнь от желания мочь это сделать.

Д. Однако Массон провозгласил целью обратить эти, по вашему выражению, болезни в ничто. Он хочет избавиться от ига пространства, чтобы глаз его мог «резвиться на свободных от оптического фокуса полях, трепещущих в непрестанном созидании». Одновременно он требует восстановить в правах «туманное». Возможно, такое

странно слышать от человека, по темпераменту более склонного к огню, нежели к влаге. Вы, конечно же, ответите, что это все та же старая песня, еще один крик о помощи. Объект — темный он или прозрачный — все равно останется полновластным. Но как можно ожидать, что Массон будет рисовать пустоту?

Б. Мы этого и не ожидаем. Какой прок переходить от одной несостоятельной позиции к другой, вечно искать оправдание на одной и той же плоскости? Перед нами художник, буквально пронзенный жестокой дилеммой выразительности. И все же он продолжает извиваться. Пустота, о которой он говорит, — это, вероятно, стирание невыносимого присутствия, невыносимого потому, что оно не восприимчиво ни к мольбам, ни к приказам. И если он так и не определяет эту муку беспомощности — по существу и во имя ее самой, — хотя, быть может, иногда использует ее как приправу к тому «подвигу», совершению коего она угрожает, так это, несомненно, еще и потому, что она содержит в себе невозможность определения. Позиция, опять же, изысканно логичная. В любом случае ее вряд ли перепутаешь с пустотой.

Д. Массон много говорит о прозрачности — об «отверстиях, воронках, переходах, неведомых проникновениях», где он мог бы резвиться в свое удовольствие, на воле. Не отрекаясь от объектов, тошнотворных или прелестных, что есть насущный наш хлеб, и вино, и яд, он стремится прорваться сквозь эти перегородки — в ту непрерывность сущего, которой нет в повседневном опыте. В этом он приближается к Матиссу (нет нужды говорить, Матиссу первого периода) и Таль-Коту, но с той существенной разницей, что Массону приходится сражаться с собственным мастерством, которое отличают богатство, точность, густота и равновесие высокой, классической манеры письма. Или, может быть, точнее, с духом своего мастерства, так как он доказал, что способен, при необходимости, на большое техническое разнообразие.

Б. То, что вы сказали, безусловно проливает свет на драматическое положение, в котором находится этот художник. Позвольте мне упомянуть его озабоченность прелестями свободы. «Звезды, конечно, великолепны», — как отметил Фрейд по прочтении Кантова космологического доказательства существования Бога. Мне кажется невозможным, что с такими мыслями он когда-либо сделает нечто отличное от того, что уже сделали лучшие из лучших, включая его самого. И пожалуй, нелепо предполагать, что он желает чего-то другого. Его поразительно умные замечания о пространстве дышат тем же собственничеством, что и записные книжки Леонардо, который, говоря о *disfazione**, знает, что он-то не упустит ни одной детали. Поэтому простите, если я вновь, как и в тот день, когда мы говорили о столь отличном от Массона Таль-Коте, погружусь в мечту об искусстве, которое не возмущается своей необоримой нищетой и слишком гордо для фарса дарения и обладания.

Д. Сам Массон, отметив, что западная перспектива — это не более чем череда ловушек для поимки объектов, провозглашает, что обладание ими его не интересует. Он поздравляет Боннара с тем, что тот, в последних работах, «вышел, во всех мыслимых формах, за пределы собственничества, покинул наблюдаемое поле, достиг места, где всякое обладание растворяется». Я соглашусь, что огромные расстояния отделяют Боннара от того убогого искусства, «подлинно бесплодного, не способного ни на один образ», к которому стремитесь вы и к которому, кто знает, тяготеет, может быть бессознательно, Массон. Но должны ли мы взаправду оплакивать живопись, признающую «творения и создания весны, ослепительные в их вожделении и утвердительности, эфемерные, нет слов, но бессмертные в своей повторяемости», — не стоит ли сохранить эту живопись — не ради того, чтобы извлекать из нее вы-

* Растворение, разъятие, уничтожение (*ut., arch.*).

году, не ради того, чтобы получать от нее наслаждение, но хотя бы ради того, чтобы продолжалось то, что есть в мире приемлемого и лучезарного? Дóлжно ли нам оплакивать живопись, которая, среди творений времени, преходящих и увлекающих нас прочь, устремлена к долговечности и умножению?

Б. (Уходит, рыдая.)

III

БРАМ ВАН ВЕЛЬДЕ

Б. Француз, стреляйте первым.

Д. Говоря о Таль-Коте и Массонé, вы упомянули искусство иного порядка, отличное не только от их искусства, но и от всего, что было создано до них. Верно ли я понимаю, что, делая это широчайшее обобщение, вы подразумевали ван Вельде?

Б. Да. Я думаю, что он первым принял определенную ситуацию и решился на определенное действие.

Д. Дозволено ли будет попросить вас еще раз дать определение, насколько возможно простое, тому положению и тому действию, о которых вы говорили в отношении этого художника?

Б. Положение человека, который беспомощен, неспособен действовать, в рассматриваемом случае неспособен писать, — поскольку он обязан писать. Действие человека, который, будучи беспомощным, неспособным действовать, — действует, в рассматриваемом случае пишет, поскольку он обязан писать.

Д. Почему он обязан писать?

Б. Не знаю.

Д. Почему он неспособен писать?

Б. Потому что писать нечего и писать нечем.

Д. И вы утверждаете, что в результате этого возникает искусство нового порядка?

Б. Среди тех, кого мы называем великими художниками, я не могу припомнить ни одного, кто не был бы в

первую очередь озабочен собственными выразительными способностями — выразительными способностями своей кисти, всего человечества. Предпосылка живописи состоит в том, что сфера творца — это сфера возможного. Выразить большое, выразить малое, умение выразить большое, умение выразить малое — все растворяется в тревожном желании выразить как можно больше, или как можно правдивее, или как можно изящнее, в меру сил и способностей. Что...

Д. Минуточку. Не хотите ли вы сказать, что живопись ван Вельде ничего не выражает?

Б. (Спустя две недели.) Да.

Д. Сознаете ли вы абсурдность этого утверждения?

Б. Надеюсь, что да.

Д. Ваши слова сводятся к следующему: та форма выражения, что зовется живописью, так как по неясным причинам мы вынуждены говорить о живописи, должна была дожидаться ван Вельде, чтобы художники избавились от заблуждения, под чарами которого трудились так долго, напряженно и отважно, а именно что назначение живописи — выражать посредством красок.

Б. Иные и раньше подозревали, что искусство necessarily состоит в выражении. Но многочисленные попытки избавить живопись от ее предмета оканчивались только расширением репертуара художников. Я осмелюсь утверждать, что ван Вельде — первый художник, чья живопись лишена, избавлена, если угодно, от какого-либо предмета, идеального или материального, что он первый, чьи руки не связаны максимой, будто выражение — невозможный акт.

Д. Но нельзя ли предположить (хотя бы эти слова и исходили от человека, терпимого к вашей фантастической теории), что предмет его искусства — это его собственная участь и что его живопись выражает невозможность выражать?

Б. Нет более остроумного способа тихо и без хлопот спровадить его в лоно святого Луки. Но давайте хотя бы раз поступим безрассудно — и не станем бро-

саться науток. Все поступили мудро, все бросились науток — крайней нищете все предпочли обычную нищету, предпочли нуждающихся добродетельных матерей, что воруют хлеб для своих голодающих сопляков. Разница между ощущением нехватки (когда вам не хватает мира, не хватает себя) и отсутствием этих достопочтенных товаров — не только количественная. Первое — это участь, второе — нет.

Д. Однако вы уже говорили об участии ван Вельде.

Б. Мне не следовало этого делать.

Д. Вы предпочитаете более чистый взгляд — то есть вот наконец художник, который не пишет, не делает вид, что пишет. Ну же, ну же, дорогой друг, скажите что-нибудь связное, а потом ступайте.

Б. Может, мне лучше просто уйти?

Д. Нет. Вы уже начали. Так поставьте точку. Начните снова и не останавливайтесь, пока не закончите. Потом уходите. Постарайтесь не забывать, что разговор не о вас, не о суфии Аль-Хаке, а о весьма конкретном голландце по имени ван Вельде, до сих пор ошибочно именовавшемся *artiste peintre**.

Б. Что, если я вначале скажу о том, каким мне нравится воображать его себе, о том, *что*, в моем воображении, он делает, а потом скажу, что, вероятнее всего, в действительности он совершенно другой и делает совершенно другое? Не будет ли это замечательным исходом всех наших скорбей? Он — счастлив, вы — счастливы, я — счастлив, все трое пузырятся от счастья.

Д. Поступайте, как вам угодно. Но разделайтесь с этим.

Б. Есть множество способов попытаться впустую сказать то, что я впустую пытаюсь сказать. Из них я испробовал, как вы знаете, прилюдно и в одиночестве, под давлением, из-за малости души, из-за слабости ума, двести или триста. Жалкая антитеза «обладание — нищета» оказалась, пожалуй, не самой нудной.

* Живописцем (фр.).

И все-таки мы постепенно от нее устаем, правда? Мысль о том, что искусство всегда было буржуазным, хотя она и может притупить нашу боль перед лицом достижений социал-прогрессистов, в конечном счете вряд ли представляет интерес. Анализ отношений между художником и его предметом, его темой, отношений, всегда воспринимавшихся как необходимые, также оказался не слишком плодотворным — возможно, потому, что утонул в длительном обсуждении природы предмета. Очевидно, что для художника, мучимого призванием выражать, все обречено стать темой, включая (так, в известной степени, обстоит дело с Массоном) поиски темы, а единство с собственной женой превращается в духовные эксперименты Кандинского. Нет живописи более насыщенной, чем искусство Мондриана. Но если тема стала неустойчивым элементом отношения, то художник, то есть второй элемент, вряд ли может обладать большей устойчивостью, учитывая лабиринт его приемов и методов. Возражения против такого дуалистического взгляда на творчество неубедительны. Нам надлежит установить два, пусть ненадежных, понятия — болезнь, от фруктов на тарелке до вульгарной математики и самосострадания, и способ ее устранения. Все, что должно нас заботить, — это острая, нарастающая тревога самого отношения, на которое словно наплывает черная тень сознания несостоятельности, несоответствия, жизни за счет всего, что оно, это отношение, отвергает, всего, на что мы закрываем глаза. История живописи — ну сколько еще твердить об этом — это история ее попыток убежать от ощущения провала через более достоверные, более полные, более совместимые отношения между изображающим и изображаемым, посредством своеобразной реакции фототропизма, касательно природы которого по сей день расходятся самые ученые головы, и с таким пифагорейским ужасом, как если бы иррациональность числа «пи» была оскорблением божества, не говоря о его

творениях. Я утверждаю, коль скоро меня приперли к стене, что ван Вельде первым воздержался от эстетского автоматизма, первым принял действительность, в которой отсутствуют отношения, отсутствуют его элементы или, если угодно, присутствуют недоступные элементы, первым признал, что быть художником означает потерпеть неудачу, провалиться так, как никто не смеет провалиться, что его мир — неудача и что пытаться избежать ее есть дезертирство, ремесло кустаря, умелое домоводство, жизнь. Нет, нет, позвольте мне испустить и этот вздох. Я знаю, что теперь, дабы подвести нашу кошмарную затею к приемлемой развязке, нужно только одно, а именно — сотворить из этой покорности, признания, верности неудаче новую тему и предмет, новый элемент отношений, а из акта, который он, художник, будучи неспособным действовать, обязанным действовать, совершает, — сотворить новый акт выражения, пусть даже последний свидетельствовал бы только о себе самом, о своей невозможности, о своей неизбежности. Я знаю, что мое бессилие сделать это ставит меня, да еще, может быть, какого-нибудь блаженного, в так называемое незавидное положение, известное психиатрам. Ибо что в этой цветной плоскости есть из того, чего там не было раньше? Не знаю, что это такое, ведь я никогда не видел ничего подобного. Кажется, однако, что сказанное не имеет никакого отношения к искусству, если, конечно, мне не изменяет память. (*Собирается уходить.*)

Д. Вы ничего не забыли?

Б. Уж конечно, этого достаточно.

Д. Я полагал, что ваш ответ должен содержать две части. В первой вы собирались говорить о том, что — гм! — вы думаете. Это, я готов согласиться, вы сделали. Во второй...

Б. (вспоминая, с теплотой). Да, да, я ошибаюсь, я ошибаюсь.

ПОСВЯЩЕНИЕ ДЖЕКУ Б. ЙЕЙТСУ

Великое, одинокое искусство, неповторимым образом проникнутое только собой, его источник сокрыт в укромнейших тайниках души, искусство, не поддающееся разъяснению ни при каком свете.

Странность столь совершенная, что она противостоит банальным попыткам приобщить ее к священному достоянию, национальному или любому иному.

Что менее волшебного, чем эта неподражаемая рука, дрожащая от поставленной цели или от собственной безотлагательности?

А в отношении любезно подыскиваемых речательств (Энсор и Мунк спешат на авансцену) нужно сказать хотя бы то, что проку от них немного.

Художник, ставящий на карту собственное естество, происходит из ниоткуда, у него нет родственников.

Толкования? В образах, исполненных столь напряженной срочности, нет повода, нет времени, нет места для болеутоляющих комментариев. Ничего этого нет в яростной нужде, выводящей образы за горизонты зрения. Ничего этого нет в огромной внутренней действительности — где фантомы живые и мертвые, природа и пустота, все, что было вечно и чего не будет никогда, сливается в очевидности единственного свидетельства. Ничего этого нет, наконец, в мастерстве, которое в трепете смиряется перед недоступным.

Нет.

Просто склоним голову — в изумлении.

АНРИ ХАЙДЕН

Полвека живописи, исполненной образцовой независимости и серьезности, — вот что предлагает нам ретроспектива Хайдена в необычайно изящном Музее изящных искусств города Лиона.

Из этой великой и одинокой живописи нам сегодня выпала честь представить серию недавних картин гуашью. Их красота порождена художником, который, подобно немногим, всю свою жизнь противостоял двум великим искушениям — соблазну реальности и соблазну лжи.

БРАМ ВАН ВЕЛЬДЕ

«Жизнь, — пишет Пьер Шнайдер в замечательном эссе о Корбьере, — орфографическая ошибка в тексте смерти». К счастью, в нем есть и более серьезные ошибки. Перед нами их слюдяные осколки. Выметено прочь раскаяние. Картины жизни и смерти. Любители каустической соды, воздержитесь.

АВИГДОРУ АРИХЕ

Вновь неприступное в осаде. Лихорадка глаза и руки, жаждущих *не-себя*. Глаз, беспрестанно изменяемый рукой, которую беспрестанно изменяет глаз. Взгляд, взад и вперед мечущийся, рвущийся к невидимому и невыполнимому. Пространству объявлено перемирие. Мы видим следы того, что означает *быть* и *быть перед лицом чего-то*. Глубокие отметины.

«ОСКОЛКИ» БЕККЕТА

Наиболее значительный прижизненный сборник эссеистики Сэмюэля Беккета был назван им *Disjecta* (издательство Джона Кальдера, 1983 год). Слово заимствовано из четвертой сатиры Горация (по другим сведениям, из шестой книги «Метаморфоз» Овидия), где оно встречается во фразе «*disjecta membra poetae*» («разрозненные члены поэта»^{*}). Беккет, к собственному творчеству беспощадный, всегда пренебрежительно отзывался о своих критических работах и лишь за несколько лет до смерти согласился объединить их в отдельную книгу. В основе настоящего русского издания лежат статьи, вошедшие в упомянутый сборник, а также большое эссе о Прусте 1931 года — по сути, первое крупное произведение писателя. Возможно, назвав книгу «Осколки», мы не слишком отделились от ироничного авторского титула.

Впрочем, иные осколки ценнее ваз.

Известно, что за свою долгую жизнь Сэмюэль Беккет не дал ни одного интервью. Он не оставил воспоминаний. Не написал даже и крохотного автобиографического очерка. В это сложно поверить, но, похоже, у нас не сохранилось ни одной записи его голоса (а ведь Беккет умер в 1989 году!). Пожалуй, его эссе — это единственная возможность познакомиться с «художественным методом» создателя Моллоя и Годо, узнать о его эстетических взглядах из первых уст.

В недавно опубликованных заметках к лекционному курсу о Расине, который Беккет читал в дублинском Трини-

^{*} Гораций, «Сатиры», книга I, 4.

ти-колледже в 1930 году, содержится запись: «...устремление разума к точке, где возможно лишь одно понимание, устремление к статическому равновесию. [...] Свобода мысли может состоять только в способности разума перейти от фрагментарного состояния к целостному. (В конце концов — трагедия ясновидения. Расин жил в то время, когда художник мог позволить себе быть художником. Он выражал свои убеждения посредством искусства)»*. Эти последние слова Беккет мог бы написать и о себе.

Марк Дадян

* Beckett on Racine в книге: *Beckett Remembering Remembering Beckett*, Arcade Publishing, N.Y., 2006.

ПРИМЕЧАНИЯ

Восемь из представленных в настоящем сборнике работ публикуются в переводе с французского оригинала: «Концентризм», «Две потребности», «Живопись ван Вельде, или Мир и пара брюк», «Живописцы препятствий», «Посвящение Джеку Б. Йейтсу», «Анри Хайден», «Брам ван Вельде» и «Авигдору Арихе». «Немецкое письмо 1937 года» переведено с английской версии Мартина Эслина (опубликована в сборнике *Disjecta*) и сверено с немецким текстом. Остальные переводы выполнены с английского оригинала. Если не указано иное, перевод цитат в тексте Беккета выполнен мною.

Эссе

ПРУСТ

Впервые — отдельной книгой в издательстве *Chatto and Windus* (март 1931 г.). Хотя «Пруст» в значительной степени основывается на работах французских критиков (в частности, Бенуа-Мешина, Пьер-Канта, Фирмин-Дидо) и Шопенгауэра, Беккет вводит в свое исследование оригинальные рассуждения о «произвольной» и «непроизвольной» памяти. Эта одна из самых пронзительных работ о Прусте в мировой литературе написана с нежностью, для Беккета почти удивительной.

ДАНТЕ ... БРУНО ... ВИКО ... ДЖОЙС

Впервые — в сборнике эссе «Наше исследование его исследования по пути следования Вещи в работе» (*Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*, 1929 г.) и в журнале *transition* (июнь 1929 г.). Пред-

положительно тему статьи предложил Беккету сам Джеймс Джойс. Под названием «Вещь в работе» (*Work in Progress*) частями публиковался в европейских журналах последний роман Дж. Джойса — «Поминки по Финнегану» (1939).

КОНЦЕНТРИЗМ

Впервые — в сборнике *Disjecta* (1983). Литературная пародия написана Беккетом в 1930 г. и прочитана им по-французски перед аудиторией Общества современных языков Тринити-колледжа. Хотя сам Беккет отрицал, что в его намерения входил розыгрыш научного сообщества, эта мысль не кажется невероятной. Примечательно, что Жан дю Шас, поэт и создатель концентризма, позже «оживет» в романе «Мечты о женщинах, красивых и так себе».

НЕМЕЦКОЕ ПИСЬМО 1937 ГОДА

Впервые — в сборнике *Disjecta* (1983). Написанное по-немецки письмо адресовано знакомому Беккета Акселю Кауну, который ранее предлагал писателю перевести на английский стихи И. Рингельнаца. Наряду с эссе «Две потребности», письмо содержит ценные замечания, позволяющие ощутить поэтику Беккета (например, его восприятие языка как «завесы, которую необходимо прорвать»).

ДВЕ ПОТРЕБНОСТИ

Впервые — в сборнике *Disjecta* (1983). В датируемой 1938 г. статье излагаются, более сжато, чем в «Немецком письме 1937 года», взгляды Беккета на искусство — иррациональное и вопрошающее.

Рецензии и статьи о писателях

ШВАБСКАЯ ВЫХОДКА

Впервые — в журнале *Spectator* (23 марта 1934 г.).

ПРУСТ ВДРЕБЕЗГИ

Впервые — в журнале *Spectator* (23 июня 1934 г.).

«СТИХОТВОРЕНИЯ» РАЙНЕРА МАРИИ РИЛЬКЕ

Впервые — в журнале *Criterion* (июль 1934 г.).

ГУМАНИСТИЧЕСКИЙ КВИЕТИЗМ

Впервые — в журнале *Dublin Magazine* (июль — сентябрь 1934 г.).

НОВАЯ ИРЛАНДСКАЯ ПОЭЗИЯ

Впервые — в журнале *The Bookman* (август 1934 г.). Статья опубликована под псевдонимом Эндрю Белис.

ЕХ САТНЕЗРА

Впервые — в журнале *The Bookman* (зима 1934 г.).

ПАПИНИ О ДАНТЕ

Впервые — в журнале *The Bookman* (зима 1934 г.).

СУЩЕСТВЕННОЕ И СЛУЧАЙНОЕ

Впервые — в журнале *The Bookman* (зима 1934 г.).

ЦЕНзуРА В САОРШТАДТЕ

Впервые — в сборнике *Disjecta* (1983). Это саркастическое эссе написано в 1935 г. по заказу журнала *The Bookman*. Вскоре после этого журнал прекратил существование, и Беккет переслал текст своему парижскому агенту Джорджу Риви для публикации в журнале *transition*. Редакция *transition*, однако, отказалась его напечатать.

ТРУД ВООБРАЖЕНИЯ!

Впервые — в журнале *Dublin Magazine* (июль—сентябрь 1936 г.).

МАКГРИВИ О ДЖЕКЕ Б. ЙЕЙТСЕ

Впервые — в газете *Irish Times* (4 августа 1945 г.). Томас Макгриви (1893—1967) — ирландский поэт и историк искусства, друг Сэмюэля Беккета, представивший его в конце двадцатых годов в Париже Джеймсу Джойсу. Ревностный католик.

Статьи о художниках

ГЕР ВАН ВЕЛЬДЕ

Впервые — в журнале *London Bulletin* (май 1938 г.). Заметка написана по случаю выставки работ Герардуса ван Вельде в лондонской галерее Пегги Гуттенхейм. Здесь представляется уместным сказать несколько слов о критических статьях Беккета, посвященных современным художникам. В статьях Беккета о современном искусстве речь идет не столько об их адресатах (в первую очередь Джеке Б. Йейтсе и братьях ван Вельде), сколько о проблемах языка. О произведениях искусства сложно говорить — человеческий язык не слишком приспособлен к отражению наших впечатлений о картине или статуе. Как и в своей прозе, Беккет не стремится преодолеть разочарование изобразительными средствами языка, но исследует его границы, развивая эстетическую модель, которая найдет воплощение в «Трилогии».

ЖИВОПИСЬ ВАН ВЕЛЬДЕ, ИЛИ МИР И ПАРА БРЮК

Впервые — в парижском обозрении *Cahiers d'art* (1945—1946). Первая из работ Беккета, опубликованных по-французски.

ЖИВОПИСЦЫ ПРЕПЯТСТВИЙ

Впервые — в журнале *Derrière le miroir* (июнь 1948 г.).

ТРИ ДИАЛОГА С ЖОРЖЕМ ДЮТЮИ

Впервые опубликованы в журнале *transition* (декабрь 1949 г.) под названием: «Три диалога: Сэмюэль Беккет и Жорж Дютюи». Жорж Дютюи (1891—1968) — французский искусствовед, специалист по византийской мозаике, куратор Лувра и редактор журнала *transition*. Зять Анри Матисса и друг Сэмюэля Беккета. Хотя известно, что Беккет и Дютюи нередко встречались в парижских кафе, чтобы сыграть партию в шахматы (а также обменивались письмами, в которых обсуждались вопросы современного искусства), остается только догадываться, в какой мере «Три диалога» отражают их действительные беседы. С долей определенности можно утверждать, что в «Трех диалогах» наиболее полно пред-

ставлено эстетическое кредо Беккета: «сознание, что выражать нечего, выражать нечем, выражать не из чего, выражать нет силы, выражать нет желания, наряду с обязанностью выражать».

Пьер Таль-Кот (псевдоним Пьера Луи Жакоба, 1905—1985) — французский художник-абстракционист.

Андре Массон (1896—1985) — французский художник, один из мастеров сюрреализма.

Брам (Абрахам) ван Вельде (1895—1981) — голландский художник-абстракционист. Друг Сэмюэля Беккета, брат художника Гера (Герардуса) ван Вельде (1898—1977).

ПОСВЯЩЕНИЕ ДЖЕКУ Б. ЙЕЙТСУ

Впервые — в литературном обозрении *Les Lettres nouvelles* (апрель 1954 г.). Заметка написана по случаю парижской выставки работ восьмидесятитрехлетнего ирландского художника и писателя.

АНРИ ХАЙДЕН

Впервые — в сборнике *Disjecta* (1983). Эта анонимная заметка написана Беккетом в 1960 г. по случаю парижской выставки работ Анри Хайдена (1883—1970), французского художника польско-еврейского происхождения, с которым Беккет познакомился в годы войны в Руссильоне.

БРАМ ВАН ВЕЛЬДЕ

Заметка опубликована в качестве эпитафии к альбому произведений Брама ван Вельде, изданному в 1961 г. в Турине.

АВИГДОРУ АРИХЕ

Впервые — в каталоге «Авигдор Ариха: рисунки 1965—1970». Заметка написана к открытию парижской выставки работ Авигдора Арихи (род. 1929 г.), французско-израильского художника румынского происхождения и друга Сэмюэля Беккета.

СОДЕРЖАНИЕ

Эссе

Пруст	7
Данте ... Бруно . Вико .. Джойс	63
Концентризм	86
Немецкое письмо 1937 года	96
Две потребности	100

Рецензии и статьи о писателях

Швабская выходка	105
Пруст вдребезги	107
«Стихотворения» Райнера Марии Рильке	111
Гуманистический квиетизм	113
Новая ирландская поэзия	115
Ex Cathedra	124
Папини о Данте	127
Существенное и случайное	130
Цензура в Саорштадте	132
Труд воображения!	139
Макгриви о Джеке Б. Йейтсе	141
Национальный живописец	142
Художник	143

Статьи о художниках

Гер ван Вельде	147
Живопись ван Вельде, или Мир и пара брюк	147
Живописцы препятствий	166
Три диалога с Жоржем Дютюи	172
Посвящение Джеку Б. Йейтсу	182
Анри Хайден	183
Брам ван Вельде	183
Авигдору Арихе	183
<i>Марк Дадян. «Осколки» Беккета</i>	184
Примечания	186

Сэмюэль Беккет
ОСКОЛКИ

Эссе, рецензии, критические статьи

Редактор В.И. Генкин
Художественный редактор Т.О. Семенова

Беккет С.

Б42 Осколки: Эссе, рецензии, критические статьи / Сэмюэль Беккет; Составление, пер. с англ. и фр., послесловие и примечания М. Дадяна. — М.: Текст, 2009. — 192 с.

ISBN 978-5-7516-0717-3

Впервые вниманию российского читателя предлагается сборник эссе и критических работ великого ирландско-французского писателя, лауреата Нобелевской премии по литературе Сэмюэля Беккета. Известно, что за всю жизнь Беккет не дал ни одного интервью, а его эссеистика невелика по объему, и только в этих небольших вещах сколько-нибудь последовательно изложены эстетические воззрения самого, пожалуй, замкнутого из классиков литературы XX века. Помимо несомненной историко-культурной ценности, эта книга являет образец виртуозной литературной техники и стиля. Как выразился английский поэт Стивен Спендер (друг Уистена Одена и Иосифа Бродского), Беккет — «несравненный волшебник слова... Стиль и музыка его письма заставят позеленеть от зависти любого поэта». Эта оценка вполне подтверждается эссеистикой великого мастера.

УДК 008
ББК 71.0

Подписано в печать 07.04.09. Формат 84 x 108/32
Усл. печ. л. 10,08. Уч.-изд. л. 8,41.
Тираж 3000 экз. Изд. № 855
Заказ № 6308

Издательство «Текст»
127299 Москва, ул. Космонавта Волкова, д. 7/1
Тел./факс: (499) 150-04-82
E-mail: textpubl@yandex.ru
<http://www.textpubl.ru>

Отпечатано
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»
143200 г. Можайск, ул. Мира, 93



Беккет — несравненный волшебник слова...
Стиль и музыка его письма заставят
позеленеть от зависти любого поэта.

Стивен Спендер

Впервые в России выходит сборник
эссе и критических работ
великого ирландско-французского писателя,
лауреата Нобелевской премии по литературе
Сэмюэля Беккета. За свою долгую жизнь
Сэмюэль Беккет не дал ни одного интервью.
Он не оставил воспоминаний. Не написал даже
крохотного автобиографического очерка.
Его эссе — это единственная возможность
узнать об эстетических взглядах
создателя Моллоя и Годо из первых уст.

