

# ПОЛЬ ВАЛЕРИ

*Об искусстве*



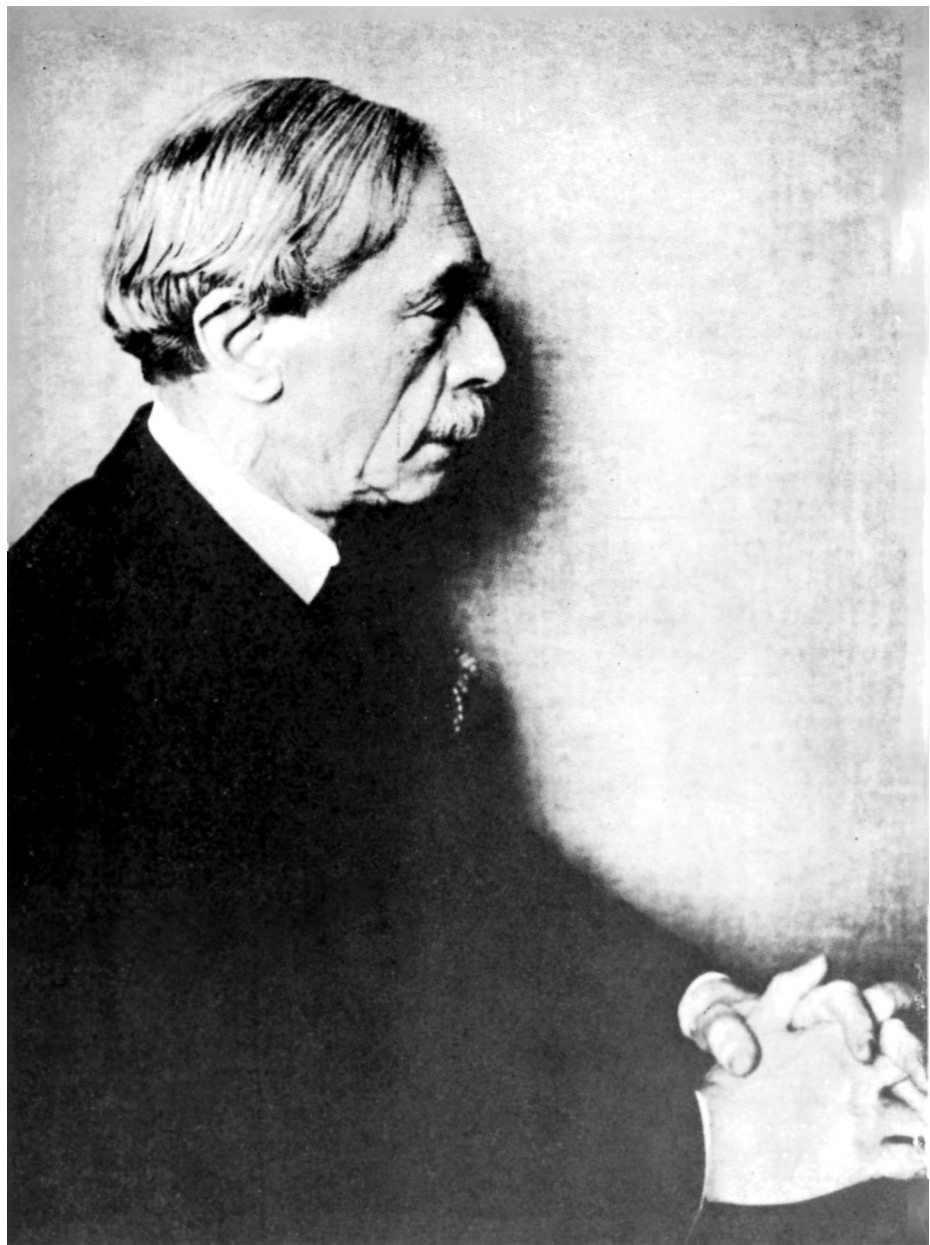
Paul Valéry

/

# ПОЛЬ ВАЛЕРИ

*Об искусстве*





# ПОЛЬ ВАЛЕРИ

*Об искусстве*

Издание подготовил  
В. М. КОЗОВОЙ



МОСКВА «ИСКУССТВО» 1976

**И (Фр)**  
**В 15**

Предисловие  
А. А. ВИШНЕВСКОГО

На авантитуле  
воспроизведен рисунок  
Поля Валери

**В**  $\frac{10507-137}{025(01)-76}$  13-75

© Издательство «Искусство», 1976 г.

## О ПОЛЕ ВАЛЕРИ

*Замедлил бледный луч заката*

*В высоком, невзначай, окне...*

*А. Блок*

Цикл стихотворений Поля Валери, созданный на рубеже 20-х годов нашего века, значил в литературе Франции больше, чем сотни страниц его прозы на случай — так думали наши старшие современники накануне второй мировой войны. Тогда слава Валери-поэта была в зените. Но прошли годы, Валери-поэт давно замолк, Валери-человек умер на следующий день после победы, и стало очевидным, как высоко стоят в мнении читателей и критиков его произведения в прозе — эссе, диалоги, речи, статьи, комментарии — свидетельства глубокого проникновения писателя в духовные перипетии своего века, его сознательного отпора помрачению искусства и мысли XX столетия на Западе. На первый план вышел Валери — моралист, критик, мыслитель.

Но путь его переоценок и сегодня не пройден до конца. Теперь «тайну» Валери все усерднее ищут не в его произведениях в стихах и прозе, а в опубликованных посмертно и пока еще не полностью разгаданных личных «Тетрадах», куда в течение всей своей жизни он заносил для самого себя, без строгой системы, мысли, наброски, наблюдения, выводы критического, аналитического, экспериментального характера. В своих догадках и поисках, в бесчисленных записях, образующих фрагменты любопытной летописи его интеллектуальной жизни, уже объявленных кое-кем «главным произведением» Валери, он то и дело совершал, как отметили новейшие критики, смелые вторжения (позднее вошедшие в такую моду!) в сферы математики и физики, современной логики и знаковых систем, семантики и анализа структур и т. п.

Мы не станем решать здесь предвзятый или попросту праздный вопрос: кем был, в сущности, Валери — лирическим поэтом, тонким эссеистом доброй французской школы или не ведавшим того пророком некоторых духовных неврозов нашего великого века? Тем более, что предлагаемая читателю книга идет своим путем:

она не содержит ни переводов лирики Валери, ни систематического собрания его трактатов и статей, а строится по свободному плану антологии, охватывающей опыта и размышления писателя об искусстве и творчестве. И пусть этот подлинный материал, становящийся впервые доступным на русском языке, говорит сам за себя.

Далекий от претензии на полноту истины о Валери, а пуще от всякой модернизации, автор этих строк хотел бы следовать по порядку за фактами. Именно поэзия принесла Валери литературную известность, и в ней корень и начало его личности и параболы его творчества.

Поэзия других стран, других языков — трудный предмет для описания и разбора. Он тем более труден, когда речь идет о времени коренных перемен, целого стихийного переворота, каким было начало нынешнего века в судьбах поэзии и каким оно отошло в литературное прошлое. Когда сегодня обращаешься к Валери-поэту, испытываешь ощущение завершенного этапа, давно перевернутой страницы. Среди гроз, крушений и конвульсий междувоенного двадцатилетия на Западе эта страница хранила отблески более раннего состояния буржуазной культуры — того этапа, когда, за порогом декаданса в его «мирной», романтической фазе, только начинали вырисовываться контуры надвигающейся вальпургиевой ночи модернизма, его крайних, судорожно изменчивых форм.

К этому специфическому моменту рубежа между поэзией символизма конца предыдущего века и атакой авангардизма XX столетия, между закатом пресловутой «прекрасной эпохи» сытой буржуазной Франции «fin de siècle» и более поздними стадиями упадка целиком относится поэзия Валери. Все его стихотворения, опубликованные к началу 20-х годов, составили томик в какую-нибудь сотню страниц. На этом, собственно, поэтическое творчество Валери прекратилось. Но во Франции и за ее рубежами оно заполнило своим эхом все годы до начала второго мирового конфликта. Рильке, увлекавшийся в последний период своей жизни переводом стихов Валери на немецкий язык, писал при посылке этих переводов своим французским корреспондентам: «Как могло быть, что я не знал о нем ничего столько лет... Я был один, я



ожидал, все мое творчество ожидало. Но вот я прочел Валери, и я понял, что ожидание мое окончилось...».

Но и французский литературный мир до этой поры, по существу, не знал Валери. Когда были созданы и изданы его лучшие стихотворения, поэту исполнилось пятьдесят лет. Среди избранных завсегдатаев литературных салонов, среди писателей и поэтов — друзей и просто знакомых, среди издателей и критиков модернистского и консервативного толка, в публикациях для немногих и в солидных буржуазных журналах поэтические опыты Валери внезапно приобрели огромный престиж и признание. Поразительное сочетание в этих лирических композициях строгой традиционной формы с глубоко затаенным смыслом, мерцающим сквозь образно-языковую ткань, казалось почти сенсационным. Одного этого было бы достаточно для объяснения литературного успеха убежденного седины «дебютанта», и не только в буржуазной Франции XX века. Но чтобы понять по существу явление Валери-поэта, надо заглянуть и дальше, и глубже.

Его путь к известности был невидим со стороны, но это был необычный путь, не лишенный значительности.

Уроженец французского города Сэт на побережье Лангедока, по семейным истокам, полуйтальянец с примесью корсиканской крови, выходец из чиновничьей буржуазной среды, Валери на пороге 90-х годов прошлого века слушает курс юридических наук в Монпелье. Рано погрузившись в мир французского символизма, в его пряную тепличную атмосферу, он пробует силы в поэзии, завязывает дружеские отношения с молодыми столичными литераторами, публикует с их помощью первые стихи. В двадцатитрехлетнем возрасте он переезжает в Париж, где сближается с кругом Малларме и самим «мэтром», который, втайне священнодействуя над своим последним замыслом «абсолютной поэмы», ведет уединенную жизнь отставного преподавателя лицея и общается только со своими «верными». Увлечения, связи, благосклонность «мэтра» — все сулило молодому Валери карьеру келейного литератора, служителя модной «магии слова», эпигона эпигонов символизма. Но духовные кризисы юности, жестокие сомнения в себе самом и своих пристрастиях,

выскательность интеллекта и вкуса, необычный для среды и возраста диапазон умственных интересов сделали свое. Валери не стал литератором. «Когда мне минуло двадцать лет, — писал он впоследствии, — я как бы преобразился вследствие душевных и умственных терзаний... Отчаянный натиск этой внутренней самозащиты разрывал мое сознание, противопоставляя меня самому себе и приводя к самым суровым суждениям обо всем, что было до тех пор предметом моего обожания, восхищения и страстного увлечения».

Перелом во всем его значении раскрылся не сразу. Как раз к этому трудному, памяtnому на всю жизнь моменту личного развития — середине последнего десятилетия прошлого века — относится трактат Валери, озаглавленный «Введение в систему Леонардо да Винчи». В этом сочинении поры страданий молодости — страданий не сентиментального, а сугубо интеллектуального свойства — нашла отражение вся мятущаяся кризисная проблематика, одолевшая сознание двадцатипятилетнего писателя: диалектика личного и сверхличного, эмоционального и рационального у художника, поиски собственного «я» в ослепительном свете небывалых, дерзких абстракций. Блестящие изыскания, содержащие квинтэссенцию многих разновидностей идеализма, изложенные в изящной, хотя и трудной, загадочно-затемненной форме, сохранили притягательную силу прообраза для литературы такого рода и в наши дни, как можно судить по комментариям и принятым трактовкам этого труда Валери на Западе. Спекулятивный замысел молодого Валери не был порожден интересом к теории изобразительного искусства. Его трактат был мировоззренческим исповеданием веры, зеркалом погружения автора в сферу математических, логических, естественнонаучных штудий. Невозмутимо серьезный тон и абстрактный язык этой умозрительной экзегезы были под стать претензии молодого мыслителя — охватить и выразить духовные основы творческого акта, законы и отношения искусства и познания.

Тогда же он пишет «Вечер с господином Тэстом» — парадоксальный портрет воображаемого персонажа, некоего «чудовища интеллектуальности и самосознания», замкнутого в собственном непроницаемом мире, — своеобразный недосказанный комментарий к

«болезни века», исходу целого мира искусства, будь то символизм в поэзии или импрессионизм в живописи, содержащий немалую долю самоотрицания и скрытой иронии автора над собой, своими маниями и кумирами, быть может даже (по догадкам некоторых критиков) над такими фигурами, как Малларме или Дега. (Первое предположение Валери решительно отвергал.)

Опубликованные в журналах узких литературных котерий, эти произведения в свое время не привлекли к себе внимания. Однако они, как оказалось впоследствии, знаменовали собой важный духовный этап — прощание Валери с литературными увлечениями и прегрешениями юности. За несколько лет до начала нового века он надолго расстается с писательством — и с поэзией и с прозой — в пользу интеллектуальной дисциплины точных и естественных наук. Начинается период «молчания», период непрекращающейся работы саморазвития, которая выливается в ежедневные записи в личных тетрадах. «Я работаю для кого-то, кто придет потом», — заносит он в тетрадь уже в 1898 году. Эта огромная внутренняя черновая работа — необычная замена принятых форм литературной активности — не прекращалась всю жизнь, до самой смерти писателя. Она частично увидела свет только в недавнее время и еще ждет своих исследователей.

Между тем для современников литературное молчание Валери продолжалось по меньшей мере два десятилетия. Все это время он поддерживает прежние связи в литературных кругах, где ценят его ум и взыскательность, хотя, быть может, и побаиваются интеллектуального превосходства, смягчаемого, правда, обаянием скромности и простоты в обращении с другими. К этим связям добавляются новые — в артистических кругах, среди живописцев и знатоков искусства. Семья инженера и известного коллекционера Анри Руара, чьи сыновья были близкими друзьями Валери, а дом — одним из гнезд художественной жизни Парижа на пороге нового века, ввела Валери в среду последних представителей поколения импрессионистов. Он сам прилежно рисовал и гравировал. В 1900 году, женившись, Валери вошел в семью родных и наследников известной художницы Берты Моризо, принадлежавшей к более ран-

нему кругу соратников главы школы — Эдуарда Мане. Он встречался по-домашнему с Дега, знал лично Ренуара и других мастеров тогдашней парижской школы, и живая память этих встреч воскресает на многих страницах позднейшей прозы Валери.

Свою жизненную проблему Валери решает по-своему: он поступает на службу, сначала в одну из канцелярий военного министерства, затем в информационное агентство Гавас, где двадцать два года подряд выполняет обязанности личного помощника одного из директоров-администраторов агентства. Эта служба, оставлявшая много времени для личных занятий, позволяла ему находиться в курсе мировых событий, что в какой-то мерс удовлетворяло его склонностям моралиста-созерцателя.

Надо было разразиться исторической буре XX века — первой мировой войне, чтобы вывести Валери из найденного им искусственного состояния равновесия. Оказавшись в годы войны где-то в стороне от драмы века, не призванный по возрасту на фронт, Валери неожиданно для самого себя углубляется в свои старые поэтические опыты двадцатипятилетней давности и, более того, обдумывает новые.

В чем состояла связь между событиями века и возвращением Валери к поэзии? Ответ на этот вопрос не лежит на поверхности, и к нему стоит еще вернуться. По настоянию друзей, которые давно убеждали его переиздать стихи своей юности, он наконец занялся их пересмотром, но тем временем создал новую поэму.

Так родилась «Юная Парка» (1917) — пятьсот с лишним александрийских стихов, чудо классической просодии, где музыкальные «модуляции» и наития на грани сновидений сплетаются с фантазиями ума и предания, с тревожным диалогом разума и чувственности в единую ткань некой «интеллектуальной поэзии». «Представьте себе, — объяснял он позднее, — что кто-то просыпается среди ночи и что вся жизнь пробуждается и говорит сама с собою и о себе...». Трудночитаемая поэма, признавался Валери, но «ее темнота вывела меня на свет», шутил он, имея в виду ее неожиданный успех и тот ореол, каким она окружила его имя в литературной среде послевоенных лет.

Теперь Валери на время всерьез становится поэтом. Возвратившись на какой-то момент к своим символистским истокам, он переиздает в несколько обновленном виде два десятка из числа своих стихотворений начала 90-х годов («Альбом старых стихов»). Тогда же, в течение каких-нибудь четырех лет (1918—1921), создаются и сразу публикуются в журналах новые, самые значительные произведения лирики Валери, которые вскоре образуют сборник «Charmes» (1922). Это заглавие обычно переводится «чары» или «заклятия» — по словарному значению французского слова; однако здесь оно выходит за рамки такого смысла. В заглавии цикла преобладает этимологический оттенок: charme от латинского carmen, то есть песнь, поэма, стихи. Не случайно сборник в некоторых прижизненных изданиях назывался «Чары, или Поэмы» и был снабжен эпиграфом «deducere carmen» — классическим латинским оборотом, означающим «писать в стихах».

Цикл, объединенный заглавием «Charmes», — это подлинный кладезь образности и музыки поэтического слова, классических метров и ритмов строго традиционного регулярного стиха. Он содержит оды, сонеты, стансы, отрывки в эпическом роде, заключенные в классическую оправу александрийского стиха или какой-либо прекрасной, но забытой одической строфы из арсенала старых французских поэтов XVI—XVII веков. Драгоценные продукты таинственной поэтической лаборатории, эти произведения проникнуты то лирическими, то ораторскими интонациями, поражают необычными сочетаниями слова и смысла, нередко далекими, как бы отрешенными от предметов, к которым они, казалось бы, должны относиться. Среди поэтических тем или «доминант» этих стихотворений фигурируют Заря, Пальма, Платан, Пчела, Поэзия, Нарцисс, Пифия, Змея, Колонны храма, Спящая женщина, Гранаты, Гребец и т. д. , — здесь упомянуты лишь некоторые мотивы и образы, вокруг которых строятся двадцать две пьесы этого цикла. Сюда относится и знаменитое «Морское кладбище» — пример высокой одической поэзии природы и мысли, душевного томления и интеллектуального порыва, прихотливого славения логики и музыки слова, представляющий собою вершину лирического творчества Валери.

Конечно, художественный язык его поэзии несет на себе отпечаток времени, кричащего разрыва между формой и предметом искусства, но в нем сохраняются возвышенность и красота выражения, не сводимые ни к субъективному произволу эстетизма, ни к общему месту поддельного неоклассицизма, имевшего широкое хождение в 20-е годы XX века. Валери-поэт стоит одиноко среди своих современников на Западе по гуманистической окраске художественного содержания, по чистоте и строгости прекрасной поэтической формы. Его сближали с Т. С. Элиотом. Но между этими двумя поэтами пролегают глубочайшие языковые, идеальные и формальные рубежи, которые делают их сопоставление беспредметным.

Двадцатый век создал в поэзии «несообщающиеся провинции», ограниченные невиданными в прошлом веке национальными барьерами, и творчество Валери, как, впрочем, и Элиота, не относилось к явлениям, помогавшим национальной поэзии развиваться к слиянию в единую мировую. Наоборот, оно утверждало непроницаемость собственного поэтического мира. Немногочисленные переводы стихотворений Валери на русский язык мало говорят о природе его поэзии. Причину этого понять нетрудно.

Русской поэзии, даже на ее модернистском этапе, не было свойственно углубление в дебри квазиклассического сопряжения звучаний и смыслов, отличавшего опыты Валери. Подобные крайности интеллектуализма в лирике, сугубо французские по традиции и методу, чужды духу нашего языка и эволюции русской поэзии — при всем том, что и она в свое время пережила немало удивительных превращений, подчас болезненных, на недолгом историческом отрезке жизни чуть ли не одного поколения — от Белого и Хлебникова до Цветаевой и Пастернака.

Если искать в русских стихах подобие поэтического строя Валери (точнее, его цикла «Чар»), то следует, пожалуй, вспомнить одно стихотворение О. Мандельштама, правда стоящее особняком в творчестве этого поэта, — его мажорную и призрачную «Грифельную оду» (1923):

Звезда с звездой — могучий стык,  
Кремнистый путь из старой песни,

Кремня и воздуха язык,  
Кремень с водой, с подковой перстень...

Ломаю ночь, горящий мел,  
Для твердой записи мгновенной.  
Меняю шум на пенье стрел,  
Меняю строй на стрепет гневный...

Здесь не прямое соответствие и тем более не влияние, а именно подобие — совпадение исторической фазы, созвучие своенравной разрушительной работы слова, идущей сходными путями на двух разных меридианах. В обоих случаях, однако, эта роковая отрицательная работа включала в себя моменты сохранения традиционных форм, что сообщало ее плодам особенный вкус и характер, решительно отличный от наваждений сюрреалистского толка, распространившихся тогда на Западе. «Литература интересует меня глубоко, — объяснял свою поэтическую позицию Валери, — только в той мере, в какой она упражняет ум определенными трансформациями — теми, в которых главная роль принадлежит особенностям языка... Способность подчинять обычные слова непредвиденным целям, не ломая освященных традициями форм, схватывание и передача трудновыразимых вещей и в особенности одновременное проведение синтаксиса, гармонического звучания и мысли (в чем и состоит чистейшая задача поэзии) — все это образует, на мой взгляд, высший предмет нашего искусства».

Мы уже видели, что лирика Валери начала 20-х годов с ее строгой формой и мудреным, отвлеченным смыслом сразу покорила искусственных современников. Не заставило себя ждать и признание более широкой читающей публики. И все же поражает быстрота, с какой воспользовалась новорожденной славой Валери официальная Франция Третьей республики. Уже в 1925 году он был избран членом Французской Академии и в 1927 году занял там освободившееся кресло Анатоля Франса. Поэзия Валери приобрела отпечаток общепризнанной, была сразу приобщена к национальному художественному достоянию. А сам Валери наконец стал

тем, кем он не был и не хотел быть до тех пор, — литератором по профессии.

На это у него было свое объяснение, не лишенное тона изящной мистификации, в котором он любил обращаться к читателям. В 1922 году, утверждал он, за смертью своего патрона он потерял работу в агентстве Гавас, ему нечем стало жить и пришлось писать, писать, не давая себе отдыха, хотя и поневоле.

Верить ли этим словам поэта? Существенным в его превращении было то, что среди книг, созданных Валери за последнюю четверть века его жизни, не было больше ни одного сборника стихотворений. После начала 20-х годов Валери уже не вернулся к поэзии.

Как бы очнувшись в XX веке от символистского полусна, поэзия Валери приобрела в грозные годы новой эпохи необщую художественную физиономию и с нею некий отпечаток равновесия, возникшего в какой-то миг на крутой траектории нисхождения модернистского искусства. Продлиться такое мгновение не могло. Валери — чуткий рецептор общественных и духовных перемен — не искал возвращения счастливого момента относительной гармонии и меры, отметивших его кратковременный поэтический взлет.

К «поэтическому периоду» хронологически относятся два его знаменитых диалога в «сократическом» роде — «Эвпалинос, или Архитектор» и «Душа и танец» (1921). Эти любопытные размышления об искусстве, артистические «pastiche» (подражания) в излюбленном французском роде, оваянные поэтической атмосферой античных образцов, стоят как бы на грани между поэзией и музыкальной философской прозой. Но собственно поэтические опыты Валери остались позади.

Теперь Поль Валери — знаменитый писатель, «бессмертный», президент французского Пен-клуба, председатель и оратор многих комитетов и конференций, позднее профессор Коллеж де Франс, где специально для него была учреждена кафедра «поэтики». Автор «Юной Парки» и «Чар» стал модной литературной фигурой; его имя украшает литературные собрания, салоны и обложки дорогих изданий для знатоков; он совершает поездки по Европе в качестве



«посла французской культуры». Из-под его пера выходят многочисленные эссе об искусстве, о собственном поэтическом творчестве, о природе поэзии, очерки и лекции о поэтах и художниках недавнего прошлого — Бодлере, Верлене, Э. По, Малларме, Коро, Мане, Дега, введения к произведениям Декарта, Расина, Лафонтена, Стендаля и других классиков, академические юбилейные речи, журнальные статьи публицистического характера на актуальные темы современности, — труды, которых литературные сферы и издатели наперебой добивались от нового кумира.

Большинство его произведений (вместе с трактатом о Леонардо и «Г-ном Тэстом», воскрешенными им самим из забвения и снабженными авторскими комментариями) много раз переиздавалось при жизни писателя, отдельно или в составе сборников эссе и статей на темы искусства и на злободневные политические темы. В 30-х годах вышел в свет том его публицистики «Взгляд на современный мир»; эссе, статьи и очерки были собраны в книгах «Разные статьи» (пять томов) и «Статьи об искусстве». Позднее Валери создал книги особого жанра — сборники фрагментов, афоризмов, парадоксов, размышлений, частью почерпнутых из уже упомянутых личных тетрадей, частью возникших как заготовки к новым, незавершенным замыслам. К такому роду книг конца 30-х — начала 40-х годов относятся «Смесь», «Так, как есть» (два тома), «Скверные мысли и прочее» — все они содержат наброски и фрагменты, возникшие раньше, в 30-х и даже 20-х годах.

По свидетельству Валери, все, что им написано в прозе, написано на случай и по заказу, под давлением неумолимых обстоятельств и требований его литературной карьеры. Можно ли верить без оговорок и этим его объяснениям? Как бы ни обстояло дело в его собственном представлении, труды Валери-литератора утвердили значение его критической и эстетической мысли, раскрыли глубину и пронизательность его позиций, только на первый взгляд казавшихся отвлеченными от дел и страстей мира сего. В сущности, вся эссеистика Валери, изящная и глубокомысленная, может быть понята в целом как система отталкивания от современного искусства буржуазного упадка, его произвола и мистификации, от

его суррогатов новизны и погони за все более шокирующими внешними формами, от методов психологической атаки на вкусы публики и подмены сознательного содержания культом самовыражения.

Все же литературная деятельность Валери и на склоне его жизни была не менее противоречива, чем перипетии его творчества в молодые и зрелые годы. Писатель большого таланта, силы ума, высокой эстетической и гуманитарной культуры, он посвятил многие годы трудам, которые при всем их значении в духовной летописи века следовали за капризами внешнего случая, не подчиняясь какой-либо определенной, вперед задуманной писателем программе. При внутренней связности и постоянном возвращении определенных мотивов они производили впечатление не единства и цельности, а разнообразия. Их богатство представало в рассеянном виде, оно могло показаться легковесным. «Литература, в которой видна система, — это пропадающая литература», — считал Валери.

Мы будем оставаться в недоумении перед феноменом Валери до тех пор, пока не придем к пониманию того, что этот «случайный» характер его творчества не был делом случая. Им управляла определенная логика, которая одна способна была примирить строгие требования интеллекта и остро самокритический склад ума с долгим добровольным служением в качестве официальной фигуры своего времени, некоего «Боссюэ Третьей республики» (как шутил сам Валери), старательно исполнявшего в литературе и жизни ритуальные обязанности «бессмертного».

«Проблема» Валери состоит, между прочим, в том, чтобы понять с более высокой точки зрения, как общественный факт, логику этого его жизненного служения. «Искус» многолетнего «молчания», отказа от писательской деятельности, затем внезапный, но мимолетный «поэтический период» означали в конечном счете неприятие в широком смысле условий творчества в эпоху, которая именовалась «прекрасной» на языке благополучного буржуа, но вскоре обернулась ужасами мировой войны. Литературная активность Валери на последующем этапе не означала примирения с этими условиями в меняющемся мире. Намеренно «случайный», «светский», «не обязательный» характер прозы Валери его последней «мягкой» манеры,

такой привлекательной для интеллигентного читателя, был чем-то большим, чем просто отголоском завидной свободы «дилетантства», которую всегда высоко ценил писатель. Вольный, ненарочитый характер его творчества содержал в себе глубокий смысл. В нем был заложен солидный потенциал полемики против литературы модернизма, ее позы и ходячих мифологических схем.

Первым среди ее обязательных мифов был миф о страдальце-новаторе в терновом венце, непонятом гении, гонимом тупой и враждебной средой. Эта ситуация уходила корнями в «героическую» эпоху «проклятых» художников — Бодлера, Верлена, Рембо, Ван Гога. Но она подверглась девальвации уже в начале нового века, на переломе от декадентства к авангардизму. Современник этих событий, Валери был свидетелем превращения трагической ситуации в условную формулу, в разменную монету успеха с отчеканенным на ней софизмом: «Все, что отвергнуто, достойно восхищения». Эта принудительная обратная логика, возведенная в эстетический принцип, послужила для оправдания многих разломов и сдвигов в литературе и искусстве Запада в течение всей первой половины XX века.

Валери отказывался подчиняться этой автоматической символике модернизма, сулившей спасение и славу ценою тотального разрыва с прошлым и жестокого конфликта с нормальными, очеловеченными формами художественного сознания. Ради спасения в себе художника он уже в юности предпочел надолго отказаться от литературы как профессии. Рано наступивший кризис самоотрицания не заставил его превратить личную горечь разочарования и свою внутреннюю коллизию в витрину чудес на потребу публике зевак и пресыщенных снобов.

Поза непонятого гения претила ему; он не мог не видеть, что как профессия такая поза смешна. Он не из самодовольства скорбел о неустройстве среди культуры, о потрясениях современной цивилизации. Раззолоченный мундир академика он избрал не из слепого тщеславия, а с открытыми глазами, желая отгородиться не от тревог современности, а от враждебной и неприемлемой для его сознания стихии произвола и культурного одичания, неотделимой от

деградации искусства его времени. Непонимание этого поворота мысли Валери было подчас источником предвзятых обвинений, вроде тех, — в «капитальной заурядности мыслей» и «непроницаемости к новизне идей», — какими критик А. Эфрос в 30-е годы награждал нашего писателя за его академические лавры.

Между тем ничто не было, по существу, более чуждо его натуре, чем жажда почестей и знаков внимания, которыми он щедро был награжден. Среди французских литераторов, согретых официальной славой, едва ли можно было найти в то время человека более скромного, бескорыстного, сдержанного и требовательного к самому себе, более чуждавшегося даже тени самоудовлетворенности, апломба и писательского высокомерия. Ни духовно, ни материально Валери не принадлежал к уже мощной в его время фаланге артистической богемы.

Конечно, в позиции Валери была очевидная односторонность, ее нельзя назвать сильной, но было бы неверным вообще отрицать за ней всякое преимущество. Пример высокой честности и личного достоинства, он мог обманываться в эстетических и философских позициях, мог поддаваться в железный век иллюзиям либерализма, но не мог изменить своему гуманистическому призванию, своему гражданскому бескорыстию.

Тяжелыми были его последние годы в период нацистской оккупации Франции, все фазы которой он по воле обстоятельств пережил на родине. Хотя и сравнительно далекий от активного движения Сопротивления, он пронес незапятнанным через испытания тех лет свою репутацию писателя и совесть антифашиста. Не забыты и прямые акты гражданского мужества Валери. В 1940 году в оккупированном Париже на заседании Французской Академии он первым предложил отклонить похвальную резолюцию Петэну. Полгода спустя, также на заседании Академии, он публично произнес слово памяти философа Анри Бергсона — жертвы позорных нацистских гонений.

С начала 1942 года Валери входил в Национальный комитет писателей — один из центров антифашистского сопротивления французской интеллигенции.

Любопытное обстоятельство: Валери и на этот раз верен себе. В годы разгрома и национального унижения, как некогда в годы первой мировой войны, он находит давно нехоженные пути, обращается к новому поэтическому замыслу. В моменты уединения и одиночества старый писатель набрасывает род драматических диалогов или поэтической драмы в прозе на тему о Фаусте и Мефистофеле. Но творческие силы иссякли. Часть фрагментов к «Моему Фаусту» появилась в печати, но само это произведение, обещавшее стать «сардоническим завещанием» поэта, так никогда и не было закончено.

Накануне смерти, которая настигла его в памятные для Европы дни послевоенного воодушевления лета 1945 года, Валери смог приветствовать освобождение Франции и победу над германским фашизмом. Жестокый опыт военных лет оставил глубокий след, принес с собою новые прозрения, осветил новым светом для самого Валери его место в бушевавшей тогда борьбе умов вокруг идеи «завербованности» художника.

Вскоре после освобождения Парижа Валери был официальным оратором в Сорбонне на академическом акте в честь 250-летия рождения Вольтера. Решающий для бессмертия Вольтера факт его жизни — это его превращение в «друга и защитника рода человеческого», с восхищением говорил Валери. С этого момента «все происходило так, как если бы он был руководим и движим только одной заботой — заботой об общественном благе». На чьей же стороне в историческом споре современности оказался в конце концов Поль Валери? Драматический контекст этой речи содержит некоторые элементы ответа. Они слышатся и в заявлениях о героике Сопротивления, и в инвективах по адресу злодеяний нацизма. «Где тот Вольтер, который бросит обвинение в лицо современному миру?.. Какой гигантский Вольтер, под стать нашему миру в огне, должен сыскаться сегодня, чтобы осудить, проклясть, заклеить это чудовищное преступление планетарного масштаба, совершенное под знаком кровавой уголовщины!»

В гневных акцентах предсмертного слова о Вольтере трудно узнать присущий прозе Валери музыкальный строй, ее прежний тон

уравновешенной сдержанности. За этой переменной скрывался, быть может, целый водоворот жизненных итогов и выводов из опыта долгого пути...

20 июля 1945 года Валери не стало. По настоянию генерала де Голля ему были устроены в Париже торжественные национальные похороны с ночной церемонией прощания и траурным шествием, в котором участвовали тысячи французов. Его прах покоится на «морском кладбище» его родного города Сэт, на самом берегу Средиземного моря. В памяти людей он остался как высокий характер, взыскательный талант, поэт и писатель проницательной мысли и несравненного вкуса.

Доброй славе Валери может повредить только одно — ложь преувеличения, попытка поставить его в ряд героических фигур художественной жизни XX столетия, неосторожно причислить к поборникам всего передового и доброго в революционную эпоху. Такой фигурой Валери не был. Мы уже отмечали слабости его позиции. Огромная часть современного ему мира — идеи и реальность социализма — вообще осталась для него закрытой книгой. Но то, что было ему дано, он совершил с большим человеческим достоинством. Главные принципы и ценности, которые он отстаивал с примерной последовательностью, высоко поднимали его позицию над уровнем ходячих воззрений эпохи.

Он был непреклонно тверд, когда речь шла об искусстве. Искусство и творчество для Валери немислимы вне сферы сознания, вне работы интеллекта. Духовное в глазах Валери — это прежде всего интеллектуальное. Поэзия — дитя разума в не меньшей мере, чем дитя языка, предания, воплощенного в слове. Слепые стихии экстаза и вдохновения — часто лишь ложные оправдания пробелов сознания. Подлинный поэт — не медиум, которому не положено понимать смысл своих действий; он по необходимости критик, в том числе собственного произвола. «Что имеет цену только для одного меня, то не имеет никакой цены — таков железный закон литературы», — говорил Валери.

Его привязанность к сознательному, рациональному началу, к «правилам» в поэзии родственна идеалу французской классики.

Самосознание писателя, всегда подвластное строгому самоконтролю, не оборачивается у Валери самодовлеющей рефлексией. Его смещают усилия критиков, усматривающих в его прозе «метафизические борения», а в поэзии — «метафизический лиризм» и «мистику небытия». Мнимые проблемы метафизики не занимают Валери хотя бы потому, что «их постановка — результат простого словесного произвола, а их решения могут быть какими угодно». Свой скепсис Валери распространяет и на новейшие теории бессознательного и методы психоанализа. «Я — наименее фрейдистский из людей», — замечает он как-то в одном письме. Отчуждение и отчаяние — два столбовых чудовища модернизма — бессильны перед трезвым, аналитическим умом Валери, его рационализмом, который иногда напрасно принимают за сухую рассудочность. За вычетом лирической поэзии литература существует для него, как писателя, только в обнаженной идеологической форме. Он признается, что не любит повествовательной психологической прозы, не хочет «делать книги ни из собственной жизни, как она есть, ни из жизни других людей».

В этом круге идей Валери — чистый «классик», приверженец хладнокровия, сдержанности и метода в духе любимого им XVII века. Поэтика принципиальной «новизны» лишена для него всякой привлекательности. Новое ради нового как эстетическая позиция недостойна художника. По парадоксальному замечанию Валери, «новое по самому своему определению — это преходящая сторона вещей... Самое лучшее в *новом* то, что отвечает *старому* желанию». В другом месте (в одном из писем) та же мысль высказана иначе: «...по самой своей природе я не терплю никакого продвижения вперед (в чем бы то ни было), если оно не содержит в себе и не развивает уже приобретенные качества и возможности. Новое в чистом виде, новое только потому, что оно ново, ничего для меня не значит».

Правда, этот «классик» вышел из школы Малларме и сам стал автором необычных поэтических творений, которые, с их грузом фантазии, традиции и учености, стоят на грани гениальных лабораторных опытов. Но его никогда не прельщала роль законодателя новой поэтической секты. В творчестве и жизни он решительно

шел «вопреки главному течению века», по выражению одного французского критика.

Отсюда, конечно, не следует, что многими сторонами своего мировоззрения, своих вкусов, иллюзий и эстетических позиций Валери не принадлежал вполне своему веку. Его идейные заблуждения и противоречия могли бы дать пищу для поучительного анализа. Его поэзия, отвлеченная и зашифрованная, неотделима от модернистской эволюции начала нынешнего века, хотя в силу своей отрешенности она и не создала «школы» в отличие от других современных ей движений в искусстве. И тем не менее главное состояло в том, что как идеолог, критик, писатель он стоял по другую сторону всевозможных анархо-декадентских течений, отражавших упадок духовной культуры в буржуазную эпоху и провозглашавших произвол современного «мифотворчества» и причуды «самовыражения» в противовес формам искусства и воззрениям, унаследованным от классической или более поздней, но еще относительно счастливой поры развития. С завидной невозмутимостью Валери позволял себе полностью игнорировать всю эту шумную процедуру, принимавшую временами в поэзии, литературе, изобразительном искусстве большие, горячие формы. Он всегда и всюду держал себя так, как если бы «последнее слово» в искусстве оставалось за Вагнером, Малларме и Дега, и, видимо, ставил себе это в заслугу.

Но противопоставлять себя другим, отвергать своих современников или умалять их значение не было в правилах Валери. Его строгость и требовательность не знали другого выражения, кроме снисходительной сдержанности, его полемика никогда не переходила на личности. Атеист, неверующий, Валери позволял себе оспаривать... Паскаля. Но тщетно было бы искать у него критические высказывания о Поле Клоделе, Анри Бергсоне, Анатоле Франсе, Марселе Прусте, Джеймсе Джойсе, Т. С. Элиоте и других «корифеях» старшего или современного ему поколения. Вызывая с его стороны прохладное, нередко критическое отношение, они упоминались им, однако, не иначе чем с осторожной почтительностью, хотя и не без тонких оттенков и вариантов суждений.



Но было многое на его веку, о чем он не упоминал, и, конечно, не случайно. Так, Валери — пристальный и информированный наблюдатель — не сказал ничего о самых заметных, кричащих событиях и фигурах современной художественной жизни — ни о кубизме и Пикассо, ни о сюрреализме и Аполлинере. Эти градации и тем более умолчания в высшей степени характерны для взглядов и методов Валери. Глубже иных полемических высказываний они раскрывают его действительную позицию.

Человек добротного, не жесткого, но удивительно прочного склада, он принадлежал к единственному в своем роде поколению, которое связало три эпохи буржуазной истории, разорванные двумя мировыми войнами.

В далекие 90-е годы — пору позднего цветения символизма — Валери отрывает себя от собственных художественных истоков, запрещает себе любые поэтические слабости и соблазны эпигонства. В мирные годы начала нового века он сурово молчит, когда вокруг упоенно звучат лиры поэтов декаданса всех школ и оттенков, а постимпрессионизм в изобразительном искусстве переживает свой ранний критический час.

Когда разразилась мировая война, Валери реагировал на нее по-своему, иначе, чем его культурная среда. Он обрел в себе новые источники поэзии, хотя и не такие, какие в его положении полагалось открыть. Как мы знаем, внешне они не имели отношения к событиям тех лет, они были, скорее, чем-то чуждым им и прямо противоположным. Но то, что полярно противостоит фактически данному, не обязательно лишено всякой связи с ним. Противоречивая, парадоксальная связь между обстановкой войны и поэзией Валери была, она коренилась в своеобразной логике «*contradictio in contrarium*» (решение от противоположного), которая всегда отличала его позицию художника и писателя.

Сам Валери не раз признавал, что стихи тех лет создавались им «в зависимости» от войны, как ее «функция», «*sub signo Martis*» (под знаком Марса), с «постоянной мыслью о Вердене». Он называл их «детьми противоречия», иронически сравнивал самого себя с монахом V века в его келье, который, слыша, как

гибнет цивилизованный мир, как пламя пожарища лижет стены монастыря и варвары разрушают все вокруг, продолжает вопреки всему старательно и прилежно слагать бесконечную латинскую поэму в трудных и туманных гекзаметрах. «Никакого покоя чувств у меня тогда не было, — объяснял свою художественную проблему Валери в одном позднейшем письме (1929). — Я думаю, что покой, разлитый в произведении, не может служить доказательством покоя духа его автора. Может статься, наоборот, что покой и ясность окажутся следствием смятения, протеста, глубоких потрясений, будут выражать, не говоря этого прямо, ожидание катастрофы. Вся литературная критика на этот счет, как мне кажется, должна быть реформирована».

Позднее, когда он уже давно не писал стихов, Валери высказал глубокий взгляд на роль поэзии, показав, что реально пережитая им связь между поэтическим подъемом и испытаниями войны не была для него вульгарным средством «компенсации» или психологической «разгрузки», которой шеголяет ущемленное сознание модерниста. В одном выступлении 1939 года, в момент начала войны с гитлеровской Германией, он заметил, что «среди всех искусств поэзия — это искусство, самым существенным образом и навечно связанное с народом — главным творцом языка, которым она пользуется». Поэт «неотделим от языка нации», «он золотыми словами возвращает своей стране то, что получает от нее в виде обыкновенных слов». Это позволяет понять «подлинную функцию поэта, вполне реальное значение его роли — даже в том, что относится к сохранению и защите родины».

Трудно сказать, в какой мере Валери относил эти слова ко всему своему «поэтическому периоду», но их связь с его собственным опытом поэта несомненна. Это был опыт стихотворца в гуще и недрах традиционной языковой стихии Франции, своеобразного защитника и хранителя драгоценных форм великой национальной поэзии в лихое время, когда все «старое» шло на слом, вплоть до правил пунктуации в стихах и прозе.

Ранняя эпоха Валери была эпохой его освобождения из эстетических тенет декаданса — процесс, получивший мощный импульс

уже в годы юности писателя. Второй его эпохой стали годы мировой войны и порожденный ими краткий «поэтический период». Третья эпоха наступила в 20-х годах. То было время литературной славы и неустанной работы комментатора и эссеиста, но и время новых тревог. «Гроза только что прошла, — писал он тогда, — но тревога и беспокойство владеют нами, как будто гроза вот-вот опять должна разразиться». Мы уже отмечали, что в этом академике было меньше всего от духовных качеств и свойств, которые ныне известны под названием «конформистских».

Коллизии 30-х годов — экономический кризис, приход нацизма в Германии, неустойчивость французской политической жизни — заставляют Валери пристально всматриваться в прошлое, связывать далекие эпохи через бездну мировой войны, улавливая «величайшие различия, порожденные течением времени, между жизнью позавчерашнего дня и жизнью сегодняшнего», между миром 1895-го, миром 1918-го и миром 1933—1937 годов. «Позавчерашний день», забытая золотая пора символизма, откуда молодой Валери когда-то решительно бежал, обретает теперь ореол обетованного края для искусства, которое сегодня не узнает себя среди «перемен, выходящих за пределы всякого предвидения».

Последняя, грозная пора жизни оборвала нити этих раздумий. Новая мировая война стала зияющим разрывом с прошлым без отчетливой надежды на будущее. Но Валери и на восьмом десятке своих лет не может оказаться всецело во власти отчаяния. Еще раз он напрягает всю энергию своей духовной жизни, стремится преодолеть пучину войны, достигает цели, выходит на берег спасения, но силы изменяют ему.

На всех этапах жизни и творчества в его позиции было много твердости характера, много неприятия стихийных сдвигов в искусстве, много упорного движения вопреки общему ходу вещей, против ветра модернистского века. Но считать, будто движение это было попятным, будто оно представляло собой движение вспять с художественно-исторической точки зрения, значило бы совершать грубую ошибку непонимания Валери. Высокий духовный облик Валери определяла непростая в своих предпосылках и реаль-

ных путях, но разумная и гуманная верность прекрасному художественному наследию, его идеалам, соизмеримая по своему значению с иными прорывами в будущее. В этом состоит немеркнущая заслуга Валери как писателя перед французской культурой XX столетия.

Его облик поэта окутан преданием, но и через десятилетия он сияет своим ярким холодноватым светом высоко на небосклоне западноевропейской поэзии нового времени. С течением лет нередко стираются в памяти живые черты замечательных людей. Но обаяние личности Поля Валери не затуманено временем. Он был человеком меры и мудрого такта во всем — в искусстве, в отношении к вещам и людям, в твердости своих принципов, в жизненном поведении. Это была доминирующая черта его художественной натуры, его человеческого характера, даже его внешности. К сожалению, эти особенности его личности, его внешнего облика трудно было передать на предшествующих страницах.

Его современнику и другу, известному французскому поэту Леону-Полю Фаргу, принадлежит одна блестящая страница памяти Валери, где он запечатлен в моментальном выражении, как бы сошедшим с портрета, написанного легкой кистью парижского художника-импрессиониста. Мы рискнем привести эту страницу в заключение нашего введения. Вот она:

«...он действительно походил с виду на жизнь своего духа. В нем не было ничего смятенного, ничего спрятанного, как говорят о спрятанном механизме, ничего плохо выраженного. Все в нем было ясно, все отчетливо высказано. С первого дня он был для меня человеком из нервов и мускулов, тончайшим образом оркестрованных...»

Он был невысок, но «смотрелся», как смотрится знаменитая картина в глубине галереи. Я не могу найти для него лучшего сравнения, чем сравнение с верной нотой. Он был создан для понимания, и он всегда понимал, где бы он ни находился. Все его свойства были в этом плане. Так, у него был слабый голос, мало подходивший оратору, почти противоположенный для лекций. Тем не менее его слушали больше, чем кого-либо другого, ибо его

голос помимо своих «чар» (если позволено применить вслед за ним это слово) обладал теми же качествами, что и его физический облик. Это был голос человека, говорившего *дело...*

Его лицо, столь же богатое значением, как какой-нибудь палимпсест, столь же поразительное, как если бы оно было выделано из ствола почитаемого столетнего дерева, такое пропеченное, промоделированное, отшлифованное, мягкое, гомерическое, парижское, средиземноморское, ученое, остро приправленное, привлекало внимание сию же минуту, я бы сказал, в какую-нибудь секунду. Его силуэт казался вначале немного ускользающим, осторожным при всей своей уверенности. Но потом вы с изумлением замечали, как твердо восхитительный механизм управляет этим силуэтом. Голубой взгляд из-под вопрошающей, кустистой, как ботва, аркады бровей... Прекрасный, прочный цвет волос, спутанных и наэлектризованных незримой бурей прожитых лет, лоб немного убегающий, но с хорошей линией волос, кожа лба и щек, вся испещренная нитями-дорожками, нос вполне в курсе жизни, спокойный, никогда не попадавший впросак, прямые, короткие усы, когда-то с острыми кончиками, но потом подстриженные лучше, по самой губе, подбородок в скобках морщин, бегущих по-военному вниз от обеих скул... В этом лице не было ничего от медали, оно было скорее лицом того, кто понял жизнь и победил ее идей».

А. Вишневский



# I

ВВЕДЕНИЕ В СИСТЕМУ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

ЗАМЕТКА И ОТСТУПЛЕНИЕ

ВЕЧЕР С ГОСПОДИНОМ ТЭСТОМ

КРИЗИС ДУХА

«ЭСТЕТИЧЕСКАЯ БЕСКОНЕЧНОСТЬ»

ВСЕОБЩЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ИСКУССТВА

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

ИЗ ТЕТРАДЕЙ

СМЕСЬ





## ВВЕДЕНИЕ В СИСТЕМУ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Человек оставляет после себя то, с чем связывается его имя, и создания, которые делают из этого имени символ восторга, ненависти или безразличия. Мы мыслим его существом мыслящим, и мы можем обнаружить в его созданиях мысль, которой его наделяем: мы можем реконструировать эту мысль по образу нашей<sup>1</sup>. С легкостью воображаем мы человека обычного: простые воспоминания воскрешают его элементарные побуждения и реакции. В неприметных поступках, составляющих внешнюю сторону его бытия, мы находим ту же последовательность, что и в своих собственных; мы с равным успехом их внутренне связываем; и сфера активности, подразумеваемая его существом, не выходит за пределы той, которой располагаем мы сами. Ежели мы хотим, чтобы человек этот чем-то выделялся, нам будет труднее представить труды и пути его разума. Чтобы не ограничиваться смутным восхищением, мы должны расширить, в том или ином направлении, наше понятие о свойстве, которое в нем главенствует и которым мы, несомненно, обладаем лишь в зародыше. Если, однако, все его духовные способности одновременно развиты в высшей степени и если следы его деятельности изумляют во всех областях, личность не поддается целостному охвату и, противясь нашим усилиям, стремится от нас ускользнуть. Один полюс этой мысленной протя-

1 \*

женности отделен от другого такими расстояниями, каких мы никогда еще не преодолевали. Наше сознание не улавливает связности этого целого, подобно тому как ускользают от него бесформенные и хаотические клочки пространства, разделяющие знакомые предметы, и как теряются ежесекундно мириады явлений, за вылетом малой толики тех, которые речь пробуждает к жизни. Нужно, однако, помедлить, свыкнуться, осилить трудность, с которой наше воображение сталкивается в этой массе чужеродных ему элементов. Всякое действие мысли сводится к обнаружению неповторимой организации, уникального двигателя — и неким его подобием пытается одушевить требуемую систему. Мысль стремится построить исчерпывающий образ. С неуживчивостью, степень которой зависит от ее объема и остроты, она возвращает себе наконец свое собственное единство. Слово действием некоего механизма обозначается гипотеза и вырисовывается личность, породившая все: центральное зрение, где всему нашлось место; чудовищный мозг — удивительное животное, ткущее тысячи чистых нитей и связавшее ими великое множество форм, чьи конструкции, разнообразные и загадочные, ему обязаны; наконец, инстинкт, который вьет в нем гнездо. Построение этой гипотезы есть феномен, допускающий варианты, но отнюдь не случайности. Ценность ее будет определяться ценностью логического анализа, объектом которого она призвана стать. Она лежит в основании системы, которой мы займемся и которой воспользуемся.

2\* Я намерен вообразить человека, чьи проявления должны казаться столь многообразными, что, если бы удалось мне приписать им единую мысль, никакая иная не смогла бы сравниться с ней по широте. Я хочу также,

чтобы существовало у него до крайности обостренное чувство различия вещей, коего превратности вполне могли бы именоваться анализом. Я обнаруживаю, что все служит ему ориентиром: он всегда помнит о целостном

3\* универсуме — и о методической строгости\*.

Он создан, чтобы не забывать ни о чем из того, что входит в сплетение сущего, — ни о единой былинке. Он погружается в недра принадлежащего всем и, отдалившись от них, созерцает себя. Он восходит к естественным навыкам и структурам, он всесторонне обследует их, и случается, он остается единственным, кто строит, высчитывает, движет. Он поднимает церкви и крепости, он вычерчивает узоры, исполненные нежности и величия, и тысячи механизмов, и четкие схемы многочисленных поисков. Он оставляет наброски каких-то грандиозных празднеств. В этих развлечениях, к которым причастна его ученость, неотделимая от страсти, ему сопутствует очарование: кажется, он всегда думает о чем-то другом... Я последую за ним, движушимся в девственной цельности и плотности мира, где он так сроднится с природой, что будет ей подражать, дабы с нею сливаться, и наконец окажется в затруднении вообразить предмет, в ней отсутствующий.

4\* Этому созданию мысли недостает еще имени, которое могло бы удержать в себе расширение границ, слишком далеких от привычного и способных совсем скрыться из виду. Я не вижу имени более подходящего, нежели имя *Леонардо да Винчи*. Человек, мысленно воображающий дерево, вынужден вообразить клочок неба или какой-то фон, дабы видеть дерево вписанным в них. Здесь действует своеобразная логика, почти осязаемая и почти неуловимая. Фигура, которую я обозначаю, исчерпывается такого рода дедукцией. Почти ни-

---

\* «Hostinato rigore» — «упорная строгость»: девиз Леонардо.

что из того, что я сумею сказать о ней, не должно будет подразумевать человека, прославившего это имя: я не ищу соответствия, относительно которого, я полагаю, ошибиться невозможно. Я попытаюсь представить развернутую картину некой интеллектуальной жизни, некое обобщение методов, предполагаемых всяким открытием, — только одно, выбранное из массы мыслимого: модель, которая будет, очевидно, грубой, но во всяком случае более ценной, нежели вереницы сомнительных анекдотов, комментариев к музейным каталогам и хронологии. Такого рода эрудиция могла бы лишь исказить всецело гипотетический замысел этого очерка. Она не чужда мне, но я непременно должен о ней забыть, дабы не вызвать смещения догадки, относящейся к весьма общим принципам, с видимыми следами вполне исчезнувшей личности, которые убеждают нас не только в том, что она существовала и мыслила, но равно и в том, что мы никогда уже лучше ее не узнаем<sup>2</sup>.

Немало ошибок, ведущих к превратной оценке человеческих творений, обязано тому обстоятельству, что мы странным образом забываем об их происхождении. Мы часто не помним о том, что существовали они не всегда. Из этого воспоследовало своего рода ответное кокетство, которое заставляет, как правило, обходить молчанием — и даже слишком хорошо скрывать — истоки произведения. Мы боимся, что они заурядны: мы даже опасаемся, что они окажутся естественными. И хотя чрезвычайно редкостны авторы, осмеливающиеся рассказывать, как они построили свое произведение, я полагаю, что тех, кто отваживается это знать, не многим больше. Такой поиск начинается с тягостного забвения понятия славы и хвалебных эпитетов; он не терпит никакой идеи превосходства, никакой мании величия.

Он приводит к выявлению относительности под оболочкой совершенства. Он необходим, чтобы мы не считали, что умы различны столь глубоко, как то показывают их создания. В частности, некоторые научные труды и особенно труды математические в своей конструкции представляют такую чистоту, что можно назвать их безличными. В них есть что-то нечеловеческое<sup>3</sup>. Это положение не осталось без последствий. Оно заставило предположить наличие столь огромной разницы между некоторыми занятиями — науками и искусствами, в частности и, — что исходные способности оказались совершенно обособленными в общем мнении — точно так же, как и плоды их трудов. Эти последние, однако, начинают различаться лишь после изменений в общей основе, в зависимости от того, что они из нее сохраняют и что отбрасывают, строя свой язык и свою символику. Вот почему слишком отвлеченные труды и построения заслуживают известного недоверия. То, что зафиксировано, нас обманывает, и то, что создано для взгляда, меняет свой вид, облагораживается. Лишь в состоянии подвижности, неопределенности, будучи еще зависимы от воли мгновения, смогут служить нам операции разума, — до того как наименуют их игрой или законом, теоремой или явлением искусства, до того как отойдут они, завершившись, от своего подобия.

В глубине коренится драма. Драма, превратности, волнения — пользоваться можно любыми словами такого рода, лишь бы они были многочисленны и друг друга дополняли. Драма эта чаще всего теряется, — совсем как пьесы Менандра. Зато дошли до нас рукописи Леонардо и прославленные записи Паскаля. Фрагменты эти побуждают нас допытываться. Они дают нам почувствовать, в каких порывах мысли, в каких удивительных вторжениях душевных превратностей и множасьих ощущений, после каких неизмеримых минут бессилия

являлись людям тени их будущих созданий, призраки, им предшествующие. Оставив в стороне особо значительные примеры, ибо в самой их исключительности кроется опасность ошибки, достаточно пронаблюдать кого-либо, когда, чувствуя себя в одиночестве, он перестает себя сдерживать, когда он *избегает* мысли и ее *схватывает*, когда он с нею спорит, улыбается или хмурится, мимикой выражая странное состояние изменчивости, им владеющее. Сумасшедшие предаются этому на глазах у всех.

Эти примеры мгновенно увязывают четкие и измеримые физические смещения с той личностной комедией, о которой я говорил. Актерами в данном случае являются мысленные образы, и нетрудно понять, что, отвлекись мы от их специфики, дабы отмечать лишь различную последовательность, чистоту, периодичность и легкость их ассоциаций, наконец, собственную их продолжительность, — нам тут же захочется найти им аналогии в так называемом материальном мире, сопоставить с ними научные анализы, предположить у них наличие определенной сферы, длительности, двигательной способности, скорости и, следовательно, массы и энергии. Мы убеждаемся при этом, что возможно существование множества подобных систем, что ни одна из них не лучше другой и что их использование — чрезвычайно ценное, ибо всегда нечто проясняет, — надобно ежесекундно проверять и восстанавливать в его чисто словесной значимости. Ибо аналогия есть, в сущности, не что иное, как способность варьировать образы, сочетать их, сводить часть одной из них с частью другой и, вольно или невольно, обнаруживать связь их структур. А это делает неопределимым сознание, в котором они пребывают. Слова теряют по отношению к нему свою значимость. В нем они складываются и у него перед *глазами* всплывают: это оно описывает нам слова.

Таким образом, человек обретает *видения*, коих сила становится его собственной силой. Он привносит в них свою историю. Они служат ей геометрическим пунктом. Отсюда низвергаются эти решения, которые поражают ум, и эти перспективы, и эти ошеломляющие догадки, эти беспромахные оценки, эти озарения, эти непостижимые тревоги — и глупости. Подчас, в наиболее поразительных случаях, мы недоумеваем в растерянности, вопрошая абстрактные божества, гений, вдохновение, тысячи других вещей, что из них породило эти внезапно. И мы снова решаем, что нечто возникло из ничего, ибо тайна и волшебство услаждают нас так же, как и наше неведение скрытых причин; логику мы принимаем за чудо, хотя носитель вдохновения был готов к нему уже целый год. Он созрел для него. Он всегда о нем думал, — быть может, того и не подозревая, — и там, где другие ничего еще не различали, он вглядывался, упорядочивал и занимался лишь тем, что читал в своем сознании. Секрет Леонардо — как и Бонапарта, — тот, которым овладевает всякий, кто достиг высшего понимания, — заключается лишь в отношениях, какие они обнаружили, были вынуждены обнаружить, *между явлениями, чей принцип связности от нас ускользает*. Очевидно, что в решающий момент им оставалось лишь осуществить точно определенные действия. Последнее усилие — то, которое мир созерцает, — было делом столь же нетрудным, как сравнение двух отрезков.

Такой подход проясняет единство системы, нас занимающей. В этой сфере оно должно быть врожденным, исходным. В нем состоит сама ее жизнь и сущность. И когда мыслители, столь могущественные, как тот, о ком я здесь размышляю, извлекают из этого свойства скрытые запасы своей энергии, у них есть основания написать в минуту высшей сознательности и высшей ясности: *Facil cosa è farsi universale!* — Легко стать универсаль-

ным! Они могут, какой-то миг, восхищаться своим чудодейственным механизмом, — готовые тут же отвергнуть возможность чуда.

Однако эта конечная ясность рождается лишь после долгих блужданий и неизбежных идолопоклонств. Понимание операций мысли, составляющее ту нераскрытую логику, о которой говорилось выше, встречается редко, даже в сильнейших умах. Богатство идей, умение их развивать, изобилие всевозможных находок — дело иное; они возникают за пределами того суждения, какое мы выносим об их природе. Однако их важность нетрудно установить. Цветок, фразу, звук можно представить в уме почти одновременно; можно заставить их следовать друг за другом вплотную; любой из этих объектов мысли может, кроме того, изменяться, подвергнуться деформации и постепенно утратить свой изначальный облик по воле разума, который заключает его в себе; но только сознание этой способности придает мысли всю ее ценность. Только оно позволяет анализировать эти *образования*, истолковывать их, находить в них то, что они содержат реально, не связывая непосредственно их состояния с состояниями действительности. С него начинается анализ всех интеллектуальных ступеней, всего того, что это сознание сможет назвать безумием, ослепленностью или открытием и что до сих пор выражалось в неразличимых нюансах. Эти последние были видоизменениями какой-то общей субстанции; взаимно уподобляясь в некой смутной и словно бы безрассудной текучести, лишь изредка умея выявить свое имя, они равно принадлежали к единой системе. Осознавать свои мысли, поскольку это действительно мысли, значит уразуметь это их равенство и однородность, уяснить, что любые подобные комбинации законны, естественны и что система есть не что иное, как умение их возбуждать, отчетливо видеть их и находить то, что за ними стоит.



10 \* На какой-то стадии этого наблюдения или этой двойной умственной жизни, которая низводит обыденную мысль до уровня грезы спящего наяву, обнаруживается, что последовательность этой грезы — лавина комбинаций, контрастов, восприятий, выстраивающихся вокруг поиска или скользящих наугад, по собственной прихоти и , — развивает в себе с *видимой* закономерностью явную механическую непрерывность. При этом возникает мысль (либо желание) ускорить движение этого ряда, расширить его границы до *предела* — предела их мыслимого выражения, *после которого все изменится*. И если эта форма сознательности станет навыком, мы научимся, в частности, рассматривать одновременно все возможные результаты задуманного действия и все связи мыслимого объекта, что позволит нам, когда нужно, от них избавляться, ибо мы приобретем способность прозревать нечто более яркое или более четкое, нежели данная вещь, и всегда сумеем очнуться за пределами мысли, длившейся слишком долго. Всякая мысль, застывая, приобретает характер гипноза, становится в терминах логики неким фетишем, а в области поэтического конструирования и искусства — бесплодным однообразием. Чувство, о котором я говорю и которое толкает разум предвосхищать себя самое и угадывать совокупность того, что должно обозначиться в частности, как равно и эффект подытоженной таким образом непрерывности, являются неперенным условием всякого обобщения. Это чувство, которое у отдельных людей выступает в форме истинной страсти и с исключительной силой, которое в искусствах оправдывает любые эксперименты и объясняет все более частое использование сжатых формул, отрывочности, резких контрастов, в своем рациональном выражении незримо присутствует в основе всех математических концепций<sup>4</sup>. В частности, весьма близок к нему метод, именуемый логикой рекур-

11 \* рентности \*, который дает этим анализам широту и, от простейшего сложения до исчисления бесконечно малых, не только избавляет нас от несметного множества бесполезных опытов, но и восходит к более сложным сущностям, ибо сознательная имитация моего действия есть новое действие, охватывающее все возможные применения первого.

Эта картина: драмы, затмения, минуты ясности — по самой своей сути противостоит иным движениям и иным образам, которые связываются у нас со словом «Природа» (или словом «Мир») и которые служат нам лишь для того, чтобы, обособляясь от них, мы могли тотчас же с ними сливаться.

12 \* Как правило, философы приходили к тому, что включали наше существование в рамки этого понятия, а это последнее — в наши собственные; дальше, однако, они не идут, ибо, как известно, гораздо больше приходится им оспаривать то, что видели в нем предшественники, нежели вглядываться самим. Ученые и художники решали эту задачу по-разному: в итоге одни предваряют свои конструкции необходимым расчетом, другие конструируют, как если бы следовали такому расчету. Все, что они создают, само собой возвращается в исходную среду, воздействует на нее, обогащает ее новыми формами, которые были приданы материалу, ее составляющему. Но прежде чем абстрагировать и строить, мы наблюдаем: индивидуальный характер чувств, различная их восприимчивость распознают, выбирают в мас-

---

\* Философская значимость этого метода была впервые выявлена г. Пуанкаре в его недавней статье. Прославленный ученый согласился ответить автору на вопрос о приоритете, подтвердив первенство, которое мы ему приписываем.

се представленных свойств те, которые будут удержаны и развиты личностью. Сначала это осознание пассивно, почти безмысленно, — мы чувствуем, что в нас нечто вливается, ощущаем в себе медлительное, как бы благостное циркулирование; затем мы исподволь проникаемся интересом и наделяем предметы, которые были замкнутыми, неприступными, новыми качествами; мы достраиваем это целое, мы все более наслаждаемся частностями, и мы выражаем их для себя, — в результате чего происходит своеобразное восстановление той энергии<sup>5</sup>, какая получена была чувствами; скоро она в свой черед преобразит среду, используя для этой цели осознанную мысль индивида.

Универсальная личность тоже начинает с простого созерцания и в конце концов всегда черпает силы в восприятии зримого. Она возвращается к тому упоению индивидуального инстинкта и к тому переживанию, которые вызывает любая, даже самая неразличимая сущность, когда мы наблюдаем ее с ними вместе, когда мы видим, как прекрасно укрыты они в своей качественности и сколько таят в себе всевозможных эффектов.

13\* Большинство людей гораздо чаще видит рассудком, нежели глазами. Вместо цветowych поверхностей они различают понятия. Тянувшаяся ввысь белесая кубическая форма, испещренная бликами стекол, моментально становится для них зданием: *Зданием!* Что значит сложной идеей, своего рода комбинацией абстрактных свойств. Если они движутся, смещение оконных рядов, развертывание поверхностей, непрерывно преображающие их восприятие, от них ускользают — ибо понятие не меняется. Воспринимать им свойственно скорее посредством слов, нежели с помощью сетчатки, и так неумело они подходят к предметам, так смутно представляют радости и

14 \* страдания разборчивого взгляда, что они придумали *красивые ландшафты*. Прочее им неведомо. Зато здесь они упиваются понятием, необычайно щедрым на слова<sup>6</sup>. (Общим правилом этого дефекта, коим отмечены все сферы познания, как раз и является выбор *очевидных* мест, привязанность к законченным системам, которые облегчают, делают доступным... Можно поэтому сказать, что произведение искусства всегда более или менее дидактично.) Сами по себе эти красивые ландшафты достаточно для них непроницаемы. Никакие трансформации, которые вынашиваются неторопливым шагом, освещением, насыщенностью взгляда, их не затрагивают. Они ничего не создают и ничего не разрушают в их восприятии. Зная, что при затишье линия воды горизонтальна, они не замечают, что в глубине перспективы море *стоит*; и если кончик носа, краешек плеча или два пальца случайно окунутся в лучи света, которые выделяют их, ни за что не сумеют они увидеть внезапно неведомую жемчужину, обогащающую их взгляд. Жемчужина эта есть часть некой личности, которая одна только и существует, одна только им знакома. И поскольку они начисто отвергают все, что лишено имени, число их восприятий оказывается наперед строго ограниченным! \*.

---

\* См. в «Трактате о живописи» положение CCLXXI: «Impossibile che una memoria possa riserbare tutti gli aspetti o mutationi d'alcun membro di qualunque animai si sia... E perchè ogni quantità continua è divisibile in infinito...» — «Никакая память не в состоянии вместить все свойства какого-либо органа животного». Геометрическое доказательство со ссылкой на делимость до бесконечности постоянной величины.

То, что я говорил о зрении, относится и к другим чувствам. Я остановился на нем, поскольку оно представляется мне чувством наиболее *интеллектуальным*. В сознании зрительные образы преобладают. На них-то чаще всего и направлено действие ассоциативных способностей. Нижний предел этих способностей, выража-

15 \* Использование противоположной способности ведет к подлинному анализу. Нельзя сказать, что она реализуется в *природе*. Это понятие, которое представляется всеобъемлющим и, по-видимому, заключает в себе любые опытные возможности, всегда конкретно. Оно ассоциируется с индивидуальными образами, характеризующими память или историю данной личности. Чаще всего оно вызывает в представлении картину некоего зеленого кипения, неразличимого и безостановочного, некой великой стихийной деятельности, противоположной началу человеческому, некой однообразной массы, которой предстоит поглотить нас, чего-то сплетающегося и рушащегося, дремлющего и нигущего всё новые узоры, чего-то такого, что сильнее нас и чему поэты, персонифицировав его, приписали жестокость, доброту и множество иных наклонностей. Следовательно, того, кто наблюдает и способен хорошо видеть, надобно поместить в *какой-либо* уголок сущего.

16 \* Наблюдатель заключен в некоей сфере, которая никогда не разрушается, которая обнаруживает различия, призванные стать движениями или предметами и поверхность которой пребывает закрытой, хотя все ее части обновляются и не стоят на месте. Сперва наблюдатель есть лишь состояние этой ограниченной протяженности: он равен ей всякую минуту... Никакое воспоминание, никакая возможность не потревожат его, пока он уподобляется тому, что видит. И ежели я сумею во-

---

ющийся в сопоставлении двух объектов, может даже иметь источником ошибку в оценке, сопровождающей неясное ощущение. Главенство формы и цвета предмета столь очевидно, что они входят в понимание качества этого предмета, основывающегося на другом чувстве. Если мы говорим о твердости железа, зрительный образ возникает почти всегда, а образ слуховой — не часто.

образить его пребывающим в этом состояний, я обнаружу, что его впечатления менее всего отличны от тех, какие он получает во сне. Он ощущает приятность, тягостность или спокойствие, которые приносят ему\* все эти произвольные формы, включающие и собственное его тело. И вот постепенно одни из них начинают забываться, становятся едва различимыми, тогда как другие прорисовываются именно там, где находились всегда. Должно обозначиться чрезвычайно глубокое смешение трансформаций, порождаемых во взгляде его продолжительностью и усталостью, с теми, которые обязаны обычным движениям. Отдельные места в пределах этого взгляда выступают утрированно — подобно большому

17\* органу, который кажется увеличенным и исполняет наше представление о нем той значительности, которую придает ему боль. Создается впечатление, что эти яркие точки лучше запоминаются и приятнее выглядят. Именно отсюда восходит наблюдатель к воображению, и он сумеет теперь распространять на все более многочисленные предметы особые свойства, заимствованные у предметов исходных и лучше известных. Он совершенствует наличную протяженность, вспоминая о предшествующей. Затем, в зависимости от желания, он упорядочивает или рассеивает дальнейшие впечатления. Чувству его доступны странные комбинации: некой целостной и неразложимой сущностью видит он массу цветов или людей, руку и щеку, которые обособляет, световое пятно на стене, беспорядочно смешавшихся животных.

---

\* Не касаясь физиологических проблем, я сошлюсь лишь на случай с человеком, подверженным депрессии, которого я видел в больнице. Этот больной, находившийся в состоянии *заторможенности*, узнавал предметы необычайно медленно. Ощущения воспринимал он со значительным опозданием. В нем не чувствовалось никаких потребностей. Эта форма, именуемая иногда состоянием оцепенения, встречается до крайности редко.

- 18\* У него возникает желание нарисовать себе те незримые целокупности, коих части ему даны. Он угадывает разрезы, которые на лету совершает птица, кривую, по которой скользит брошенный камень, поверхности, которые очерчивают наши жесты, и те диковинные щели, ползучие арабески, бесформенные ячейки, которые в этой всепроникающей сети строят жесткие царпины гроздящихся насекомых, покачивание деревьев, колеса, человеческая улыбка, прилив и отлив. Следы того, что он воображает, могут иногда отыскаться на песке или водной глади; иногда же самой его сетчатке удастся сопоставить во времени предмет с формой его подвижности.
- 19\* Существует переход от форм, порожденных движением, к тем движениям, в которые превращаются формы посредством простого изменения длительности. Если дождевая капля предстает нам как линия, тысячи колебаний — как непрерывный звук, а шероховатости этой страницы — как гладкая поверхность и если здесь действует одна только продолжительность восприятия, устойчивая форма может быть заменена надлежащею скоростью при периодическом смещении соответственной вещи (либо частицы). Геометры смогут ввести в исследование форм время и скорость, равно как и обходиться без них при исследовании движений; и речь заставит мол *тянуться*, гору — *возноситься* и статую — *выситься*.
- 20\* Головокружительность ассоциаций, логика непрерывности доводят эти явления до пределов направленности, до невозможности остановиться. Все движется в воображении ступень за ступенью. И поскольку я даю этой мысли длиться без помех, в моей комнате предметы *действуют*, как пламя лампы: кресло расточает себя на месте, стол очерчивает себя так быстро, что остается неподвижным, гардины плывут бесконечно и безостановочно. Такова беспредельная усложненность; и, чтобы

вернуться к себе от этой подвижности тел, от круговорота контуров и спутанности узлов, от этих траекторий, спадов, вихрей, смешавшихся скоростей, надобно прибегнуть к нашей великой способности методического забвения, — и тогда, не разрушая приобретенной идеи, мы вводим понятие отвлеченное: понятие порядка величин.

Так в разрастании «данного» проходит опьянение единичными сущностями, «науки» которых не существует. Ежели долго их созерцать, сознавая, что их созерцаешь, они изменяются; если же этого сознания нет, мы оказываемся в оцепенении, которое держится, не рассеиваясь, подобно тихому забытью, когда мы устремляем невидящий взгляд на угол стола или тень на бумаге, чтобы очнуться, как только мы их различим<sup>7</sup>. Некоторые люди особенно чувствительны к наслаждению, заложенному в *индивидуальности* предметов. С радостью избирают они в той или иной вещи качество неповторимости, присущее и всем прочим. Пристрастие это, которое предельное свое выражение находит в литературной фантазии и театральных искусствах, на этом высшем уровне было названо *способностью идентификации* \*. Нет ничего более неопишимо абсурдного, нежели это безрассудство личности, утверждающей, что она сливается с определенным объектом и что она воспринимает его ощущения — даже если это объект материальный \*\*. Нет в жизни воображения ничего столь могущественного. Избранный предмет становится как бы центром этой жизни, центром все более многочисленных ассоциаций, обусловленных степенью сложности

21 \*

---

\* Эдгар По «О Шекспире» (маргиналии).

\*\* Если мы выясним, почему идентификация с материальным объектом *представляется* более нелепой, нежели отождествление с объектом живым, мы приблизимся к разгадке проблемы.



этого предмета. Способность эта не может быть, в сущности, ничем иным, как средством, призванным наращивать силу воображения и преобразать потенциальную энергию в энергию действительную — до того момента, когда она становится патологическим признаком и чудовищно господствует над возрастающим слабоумием утрачиваемого рассудка.

Начиная с простейшего взгляда на вещи и кончая этими состояниями, разум был занят одним: он непрерывно расширял свои функции и творил сущности, образуясь с задачами, которые ставит ему всякое ощущение и которые он решает с большей или меньшей легкостью, в зависимости от того, сколько таких сущностей он призван создать. Мы подошли здесь, как видим, к самой *практике* мышления. Мыслить значит — почти всегда, когда мы отдаемся процессу мышления, — блуждать в кругу возбудителей, о коих нам известно главным образом то, что мы знаем их *более или менее*.

22 \* Вещи можно классифицировать в соответствии с большей или меньшей трудностью их для понимания, в соответствии со степенью нашего знакомства с ними и в зависимости от различного противодействия, которое оказывают их состояния или же элементы, если мы хотим представить их в единстве. Остается домыслить историю этого градуирования сложности.

23 \* Мир беспорядочно усеян упорядоченными формами. Таковы кристаллы, цветы и листья, разнообразные узоры из полос и пятен на мехах, крыльях и чешуе животных, следы ветра на песке и воде и т. д. Порою эти эффекты зависят от характера перспективы, от неустойчивости сочетаний. Удаленность создает их или их искажает. Время их обнаруживает или скрадывает. Так, количество смертей, рождений, преступлений, несчастных

случаев в своей изменчивости выказывает определенную последовательность, которая выявляется тем отчетливей, чем больше лет мы охватываем в ее поисках. События наиболее удивительные и наиболее *асимметричные* по отношению к ходу ближайших минут обретают некую закономерность в перспективе более обширных периодов. К этим примерам можно добавить инстинкты, привычки, обычаи и даже видимость периодичности, породившую столько историко-философских систем<sup>8</sup>.

Знание правильных комбинаций принадлежит различным наукам или теории вероятности — там, где эти последние не могли на нее опереться. Для нашей цели вполне достаточно замечания, которое сделано было вначале: правильные комбинации, как временные, так и пространственные, беспорядочно разбросаны в поле нашего наблюдения. В сфере мыслимого они представляются антагонистами множества бесформенных вещей.

Мне думается, они могли бы считаться «первыми проводниками человеческого разума», когда бы суждение это не опровергалось тотчас обратным. Как бы то ни было, они представляют собой *непрерывность* \*. Мысль вносит некий сдвиг или некое смещение (скажем, внимания) в среду элементов, которые считаются неподвижными и которые она находит в памяти или в наличном восприятии. Если элементы эти совершенно одинаковы или различие их сводится к простой дистанции, к элементарному факту их раздельности, предстоя-

---

\* Это слово выступает здесь не в том значении, какое придает ему математика. Не о том идет речь, чтобы заключить в *интервал* исчислимую бесконечную величину и неисчислимую бесконечность величин; речь идет лишь о непосредственной интуиции, о предметах, которые обращают мысль к законам, о законах, которые отрываются взгляду. Существование или возможность подобных вещей есть первый и отнюдь не наименее удивительный *факт* этого порядка.

25 \*      шая *работа* ограничивается этим чисто различительным понятием. Так, прямая линия наиболее доступна воображению: нет для мысли более простого усилия, нежели переход от одной ее точки к другой, поскольку каждая из них занимает идентичную позицию по отношению к прочим. Иными словами, все ее части столь однородны, какими бы малыми мы их ни мыслили, что все они могут быть сведены к одной неизменной; вот почему измерения фигуры мы всегда сводим к прямым отрезкам. На более высоком уровне сложности мы пытаемся выразить непрерывность свойств величинами периодичности, ибо эта последняя, будь она пространственной или временной, есть не что иное, как деление объекта мысли на элементы, которые при определенных условиях могут заменять друг друга, — либо умножение этого объекта при тех же условиях.

26 \*      Почему же лишь часть существующего может быть представлена таким образом? Бывает минута, когда фигура становится столь сложной, когда событие кажется столь небывалым, что надобно отказаться от целостного их охвата и от попыток выразить их в непрерывных значимостях. У какого предела останавливались Евклиды в своем постижении форм? На каком уровне наталкивались они на перерыв мыслимой постепенности? В этой конечной точке исследования нельзя избежать искушения эволюционных теорий. Мы не хотим признаться, что грань эта может быть окончательной.

27 \*      Бесспорно то, что основанием и целью всех умственных спекуляций служит расширительное толкование непрерывности посредством метафор, абстракций и языков. Искусства находят им применение, о котором мы будем вскоре говорить.

Нам удастся представить мир как нечто такое, что в том или ином месте дает разложить себя на умопостигаемые элементы. Порою для этого достаточно на-

ших чувств; порою же, несмотря на использование самых изощренных методов, остаются пробелы. Все попытки оказываются ограниченными. Здесь-то и находится царство нашего героя. Ему присуще исключительное чувство аналогии, в которой он видит средоточие всех проблем. В каждую щель понимания проникает энергия его разума. Удобство, которое может он представить, очевидно. Он подобен физической гипотезе. Его надлежало бы выдумать, но он существует; можно вообразить теперь универсальную личность. Леонардо да Винчи может существовать в наших умах как понятие, не слишком их ослепляя: размышление о его могуществе не должно будет заблудиться мгновенно в туманностях пышных слов и эпитетов, скрывающих бессодержательность мысли. Да и как поверить, что сам он довольствовался бы такими призрачностями?

Он, этот *символический* ум, хранит обширнейшее собрание форм, всегда прозрачный клад обличий природы, всегда готовую силу, возрастающую вместе с расширением своей сферы. Он состоит из бездны существ, бездны возможных воспоминаний, из способности различать в протяженности мира невероятное множество отдельных вещей и тысячами способов их упорядочивать. Ему покоряются лица, конструкции тела, машины. Он знает, что образует улыбку; он может расположить ее на стене дома, в глубинах сада; он распутывает и свивает струи воды, языки пламени. Когда рука его дает выражение воображаемым атакам, изумительными снопами ложатся траектории бесчисленных ядер, обрушивающихся на равелины тех городов и крепостей, которые он только что построил во всех их деталях и которые укрепил. Как если бы трансформации вещей, пребывающих в покое, казались ему слишком медленны-

ми, он обожает битвы, бури, наводнения. Он достиг целостного охвата их механики, способности воспринимать их в кажущейся независимости и жизни их частностей — в безумно несущейся горсти песка, в смешавшихся мыслях каждого из сражающихся, где сплетаются страсть и глубочайшая боль \*. Он входит в детское тельце, «робкое и быстрое», ему ведомы грани стариковских и женских ухваток, простота трупа. Он владеет секретом создания фантастических существ, коих реальность становится возможной, ежели мысль, согласующая их части, настолько точна, что придает целому жизнь и естественность. Он рисует Христа, ангела, чудовище, перенося то, что известно, то, что существует повсюду, в новую систему, — пользуясь иллюзионизмом и отвлеченностью живописи, каковая отражает лишь одно свойство вещей и дает представление обо всех. От ускоренных или замедленных движений, наблюдаемых в оползнях и каменных лавинах, от массивных складок он идет к усложняющимся драпировкам, от дымков над крышами — к далеким сплетениям ветвей, к букам, тающим на горизонте, от рыб — к птицам, от солнечных бликов на морской глади — к тысячам хрупких зеркал на листьях березы, от чешуй — к искрам, движущимся в бухтах, от ушей и прядей — к застывшим водоворотам раковин. От раковины он переходит к свертыванию волнового бугра, от тинистого покрова мелких прудов — к прожилкам, которые должны его прогревать, к элементарным ползучим движениям, к скользким ужам. Он все оживляет. Воду вокруг пловца \*\* он наслаивает лентами, пеленами, очерчивающими усилия мускулов. Воздух он

---

\* См. описания битвы, наводнения и т. д. в «Трактате о живописи» и в рукописях Института (Ed. Ravaisson — Mollien). В виндзорских рукописях мы находим зарисовки бурь, обстрелов и проч.

\*\* Наброски в рукописях Института.

запечатлевают струящимся в хвосте у ласточек — волокнами теней, вереницами пенистых пузырьков, которые эти воздушные потоки и нежное дыхание должны разрывать, оставляя их на голубоватых листах пространства, в его смутной хрустальной плотности.

Он перестраивает все здания; самые различные материалы соблазняют его всеми способами своего применения. Он использует все, что разбросано в трех измерениях пространства: тугие своды, конструкции, купола, вытянутые галереи и лоджии, массы, поддерживаемые в арках собственной тяжестью, рикошеты и мосты, потаенные глубины в зелени деревьев, погружающейся в атмосферу, из которой она пьет, и строение перелетных стай, в чьих острых углах, вытянутых к югу, выразилась рациональная организация живых существ.

Он играет, он набирается смелости, он ясно передает все свои чувства средствами этого универсального языка. Такую возможность дарует ему избыток метафорических способностей. Его склонность растрчивать себя на то, в чем есть хоть малейшая частица, хотя бы легчайший отблеск мироздания, крепит его силы и цельность его существа. Радость его завершается в декорациях к празднествам, в восхитительных выдумках, и когда он будет мечтать о создании *летающего человека*, он увидит его уносящимся ввысь, дабы набрать снега на горных вершинах и, вернувшись, разбрасывать его на каменные стогны, дымящиеся от летней жары. Его волнение укрывается в очаровании нежных лиц, которые кривит тень усмешки, в жесте безмолвствующего божества. Ненависти его ведомы все орудия, все уловки инженера, все ухищрения стратега. Он устанавливает великолепные военные машины и укрывает их за бастионами, капонирами, выступами, рвами, которые в свой черед снабжены шлюзами, дабы изменять внезапно ход осады; и я вспоминаю также, вкушая при этом

всю прелесть итальянской подозрительности XVI века, что он построил башни, в которых четыре лестничных пролета, не связанных между собой и расположенных вокруг общей оси, отделяли наемников от их командиров и отряды наемных солдат — друг от друга.

Он боготворит тело мужчины и женщины, служащее мерой сущего. Он прекрасно чувствует его длину: то, что роза может подняться к губам, и то, что большой платан во много раз превосходит его в росте, тогда как листва низвергается к прядям волос; и то, что своей лучезарной формой оно заполняет мыслимый зал, и выгнутый свод, из нее выводимый, и естественную поверхность, числящую его шаги<sup>9</sup>. Он различает легкое падение ступающей ноги, скелет, немотствующий под плотью, соразмерности ходьбы и беглую игру теплоты и свежести, овевающих наготу, с ее туманной белизны и бронзой, которые сливаются в некий механизм. И лицо, этот светящийся и светящийся предмет, самый изумительный и самый магнетический из всего, что мы видим, который невозможно созерцать, ничего на нем не читая, держит его в своей власти. В памяти каждого остаются неясно несколько сотен лиц вместе с их превращениями. В его памяти они симметрично выстраивались, следуя от одного выражения к другому, от одной иронии к другой, от большей мудрости к меньшей, от благостного к божественному<sup>10</sup>. Вокруг глаз, этих застывших точек с изменчивым блеском, он заставляет играть и натягиваться, до полного саморазоблачения, маску, в которой сливаются сложная архитектура и пружины, различимые под гладкой кожей.

Ум этот выделяется среди множества прочих как одна из тех *правильных комбинаций*, о которых мы говорили: чтобы его понять, его, по-видимому, не надо связывать, как большинство остальных, с какой-то нацией, с традицией, с кругом людей, занимающихся тем же ис-

кусством. Количество и согласованность его операций делают из него некий симметрический предмет, некую *систему, законченную в себе* или непрерывно таковой становящуюся.

Он словно создан для того, чтобы отчаивать современного человека, с юных лет обращающегося к специализации, в которой, как полагают, он должен преуспеть потому лишь, что в ней замыкается; указывают при этом на разнообразие методов, на изобилие тонкостей, на постоянное накопление фактов и теорий — и все это лишь для того, чтобы прийти к смещению терпеливого наблюдателя, усердного исчислителя сущего, человека, который не без пользы — если слово это уместно! — ограничивает себя точными реакциями механизма, с тем, для кого эта работа предназначена, с поэтом гипотезы, с конструктором аналитических материалов<sup>11</sup>. Первый — это само терпение, постоянство направленности, это специальность и неограниченное время. Отсутствие мысли — его достоинство. Зато второй должен двигаться в кругу разделений и перегородок. Его задача — их обходить. Я хотел бы провести здесь аналогию между специализацией и упомянутыми выше состояниями оцепенелости, которые обязаны длительному ощущению. Однако лучшим аргументом является то, что в девяти случаях из десяти всякое значительное открытие вызывается вторжением средств и понятий, в данной области непредвиденных; и поскольку мы приписали этот прогресс построению образов, а затем — языков, неизбежен вывод, что количество этих языков, коими некто владеет, в огромной мере определяет возможность того, что он обнаружит новые. Нетрудно показать, что все те умы, которые служили материалом для целых поколений исследователей и полемистов и которых детища столетиями питали человеческое мнение и человеческую манию вторить, были более или менее уни-

31 \*



32 \* версальными. Достаточно имен Аристотеля, Декарта, Лейбница, Канта, Дидро, чтобы мысль эту обосновать.

Мы подошли здесь к радостям *конструирования*. Рядом примеров мы попытаемся подкрепить предшествующие суждения и показать, в самом ее действии, возможность и даже необходимость всесторонней игры ума. Я хочу, чтобы читатель увидел, сколь тягостным оказалось бы достижение тех конкретных результатов, которых я коснусь, если бы понятия, на первый взгляд чужеродные, не использовались при этом широчайшим образом.

Тот, кого, хотя бы во сне, никогда не захватывала идея предприятия, которое он властен оставить, ни участь законченной конструкции, которую другие видят рождающейся; кто не знал восторга, сжигающего некий миг его естества, и отравы прозрений, и колебаний, и холода внутренних споров, и той борьбы сменяющихся мыслей, где наиболее сильная и наиболее всеобщая должна восторжествовать над самою привычкой и даже над новизной; тот, кто никогда не созерцал на чистой странице образа, проступающего сквозь дымку своей возможности, сквозь сожаление о всех тех знаках, какие будут отвергнуты; кто не видел в прозрачном воздухе здания, которого там нет; тот, кто не терзался головокружительностью расстояния до цели, беспокойством о средствах, предчувствием длиннот и безнадежностей, расчетом поступательных стадий и продумыванием, обращенным к будущему, где оно фиксирует даже излишнее *в данный момент*, — тому столь же неведомы — каковы бы ни были его познания — богатство, энергия и мысленная протяженность, которые озаряет сознательный акт *конструирования*. Потому-то и надедил богов человеческий разум *творческой* властью, что разум этот, периодический и отвлеченный, способен уве-

личивать воображаемый объект до таких размеров, что не может уже вообразить его.

33 \* Конструирование располагается между замыслом или четким образом и отобранными материалами. Один, исходный, порядок мы замещаем другим, вне зависимости от характера предметов, приводимых в систему. Будь то камни или цвета, слова, понятия или люди, их особая природа не изменяет общих условий этой своеобразной музыки; продолжая метафору, скажем, что покамест им отведена в ней роль тембра. Изумительно то, что ощущаешь порою точность и основательность в тех человеческих конструкциях, которые представляют собой скопления предметов, на первый взгляд несоизмеримых, как если бы человек, разместивший их, знал их избирательное сродство. Но изумление достигает предела, когда обнаруживаешь, что в подавляющем большинстве случаев автор неспособен отдать себе отчет в избранных путях и что он пользуется властью, истоки которой ему неведомы. Он никогда не может заранее притязать на успех. Какие же выкладки приводят к тому, что части здания, элементы драмы и компоненты победы получают возможность сочетаться друг с другом? Через какую серию тайных анализов проследовало создание произведения?

34 \* В подобных случаях принято ссылаться для большей ясности на инстинкт, но что такое инстинкт, далеко не ясно; к тому же нам пришлось бы обращаться к инстинктам совершенно исключительным и индивидуальным — то есть к противоречивому понятию «наследственной привычки», в каковой привычного не больше, чем наследственного.

Всякий раз, когда конструирование достигает какого-то отчетливого результата, само это усилие должно обращать мысль к общей формуле использованных знаков, к некоему началу или принципу, которые уже пред-

полагают элементарный факт уразумения и могут оставаться абстрактными и воображаемыми. Построенную на превращениях целостность, качественно многосложную картину или здание мы можем представить лишь как центр видоизменений единого *вещества* или *закона*, сокрытая непрерывность которых утверждается нами в тот самый миг, когда конструкция эта становится для нас некой целокупностью, очерченной сферой нашего исследования. Мы снова находим здесь психологический постулат непрерывности, который в нашем познании составляет параллель принципу инерции в механике. Только чисто абстрактные, чисто различительные комбинации типа числовых могут строиться с помощью определенных величин; следует заметить, что к другим возможным конструкциям они относятся так же, как упорядоченные частицы мироздания — к частицам неупорядоченным.

Есть в искусстве слово, способное обозначить все его формы и все фантазии, сразу же устранив все мнимые трудности, обязанные его контрасту или сближению с той самой природой, которая до сих пор — по причинам естественным — не зафиксирована в понятиях. Слово это — *орнамент*. Попытаемся последовательно вспомнить пучки кривых и равномерные деления на поверхности древнейших из известных нам изделий, контуры ваз и храмов, античные квадраты и спирали, овалы и желобки; кристаллограммы, роскошество стен у арабов, конструкции и симметрии готики, волны, блески, цветы на японских лаках и бронзе; а в каждую из соответствующих эпох — возникновение подобию растений, животных, людей и совершенствование этих образов — живопись и скульптуру. Окинем мысленным взглядом древнейшую мелодику речи, отрыв слова от музыки, раз-

растание того и другого, рождение глаголов, письма, создающее возможность *образной* усложненности фраз, любопытнейшее вторжение слов отвлеченных; а с другой стороны — все более гибкую систему звуков, которая простирается от голоса до резонанса материалов и которую углубляет гармония и разнообразия использования тембра.

Отметим, наконец, параллельное развитие построений мысли — от своего рода простейших психических звукоподражаний, элементарных симметрий и контрастов к субстанциональным понятиям, к метафорам, к лепету логики, к формализациям и сущностям, к метафизическим реальностям...

Всю эту многоликую жизнедеятельность можно оценивать по орнаментальному признаку. Перечисленные ее проявления могут рассматриваться как законченные частицы пространства и времени в их различных модификациях; среди них встречаются иногда предметы описанные и знакомые, но обычное их значение и использование мы здесь не принимаем в расчет, дабы учитывать лишь их порядок и взаимодействия. От этого порядка зависит эффект. Эффект есть орнаментальная цель, и произведение приобретает, таким образом, характер некоего механизма, призванного воздействовать на публику, пробуждать эмоции и заставить образы звучать в унисон<sup>12</sup>.

С этой точки зрения орнаментальная концепция так же относится к отдельным искусствам, как математика — к остальным наукам<sup>13</sup>. Как физические понятия времени, длины, плотности, массы и т. д. являются в расчетах всего только однородными значимостями, а своеобразии обретают лишь при истолковании результатов, так и предметы, отобранные и упорядоченные в целях какого-либо эффекта, как бы оторваны от большинства своих свойств и находят их только в этом эф-

фекте, в открытом сознании зрителя. Следственно, произведение искусства может строиться через абстракцию, причем эта абстракция может быть более или менее действенной, более или менее определенной, в зависимости от степени сложности ее элементов, почерпнутых из реальности. С другой стороны, всякое произведение оценивается посредством своего рода индукции, посредством выработки мысленных образов; и выработка эта тоже должна быть более или менее действенной, более или менее *утомительной*, в зависимости от того, что ее обусловило — простой узор на вазе или периодическая фраза Паскаля.

Художник размещает на поверхности цветовые массы, коих границы, плотности, сплавы и столкновения призваны помочь ему выразить себя. Зритель видит в них лишь более или менее верное изображение обнаженного тела, жестов, ландшафтов — точно в окне некоего музея. Картину расценивают по законам реальности. Одни жалуются на уродство лица, других оно очаровывает; некоторые впадают в самый безудержный психологизм; иные смотрят только на руки, которые всегда кажутся им недоработанными. Факт тот, что в силу какой-то неуловимой потребности картина должна воспроизводить физические и естественные условия нашего окружения. В ней тоже действует сила тяжести, распространяется свет; и мало-помалу в первый ряд художнических познаний выдвинулись анатомия и перспектива<sup>14</sup>. Я полагаю, однако, что самый надежный метод оценки живописи должен состоять в том, чтобы, ничего не угадывая в ней с первого взгляда, последовательно строить ряд умозаключений, вытекающих из совокупного присутствия на замкнутой плоскости цветных пятен, дабы от метафоры к метафоре и от гипотезы к гипотезе.

тезы к гипотезе восходить к осмыслению предмета или же подчас — к простому сознанию удовольствия, которое не всегда испытываешь сразу.

Мне думается, я не найду более разительного примера общего отношения к живописи, нежели слава той «улыбки Джоконды», с которой эпитет «загадочная» связан, по-видимому, бесповоротно<sup>15</sup>. Этой складке лица суждено было породить разглагольствования, которые во всей разноязычной литературе узакониваются в качестве эстетических «впечатлений» и «переживаний». Она погребена была под горами слов, затерялась в море параграфов, которые, начав с того, что именуют ее волнующей, кончают, как правило, туманным психологическим портретом. Между тем она заслуживает чего-то большего, нежели эти столь обескураживающие толкования. Отнюдь не поверхностными наблюдениями и не случайными знаками пользовался Леонардо. Иначе Джоконда никогда бы не была создана. Его вела неизменная пронизательность.

На заднем плане его «Тайной вечера» — три окна. Среднее — то, что открыто за спиной Иисуса, — отделено от других карнизом в виде круглой арки. Если продолжить эту кривую, мы получим окружность, в центре которой оказывается Христос. Все главные линии фрески сходятся в этой точке; симметрия целого соотнесена с этим центром и вытянутой линией трапезного стола. Ежели во всем этом и есть некая загадка, то заключается она лишь в том, почему мы считаем такие построения загадочными; боюсь, впрочем, что и ее можно будет прояснить<sup>16</sup>.

Однако не из области живописи мы выберем яркий пример, который нам нужен, дабы выявить связь между различными действиями мысли. Бесчисленные требования, возникающие из потребности разнообразить и заполнить некое пространство, сходство первых по-

пыткок упорядочения с рядом естественных формирований, развитие чувствительности сетчатки — все это мы оставим в стороне, дабы не обременять читателя слишком утомительными рассуждениями. Искусство, более разностороннее и являющееся как бы предтечей живописи, будет лучше служить нашим целям.

Слово *конструирование*, которое я употребил преднамеренно, дабы резче обозначить проблему человеческого вторжения в сущее и дабы сосредоточить внимание читателя на внутренней логике предмета, дать ему некий реальный ориентир, — это слово выступает теперь в своем прямом значении. Нашим примером становится архитектура<sup>17</sup>.

Монументальное здание (формирующее облик Города, где сходятся почти все стороны цивилизации) есть явление столь сложное, что наша мысль последовательно читает сначала изменчивый его фон, составляющий часть неба, затем богатейшую комбинацию мотивов, обусловленных высотой, шириной, глубиной и бесконечно меняющихся в зависимости от перспективы, и, наконец, нечто плотное, мощное и дерзкое, наделенное качествами животного: некую соподчиненность, корпус и, наконец, машину, которой двигателем является тяготение и которая ведет от геометрических понятий через толкования динамические к тончайшим умозаключениям молекулярной физики, подсказывая ей теории и наглядные структурные модели. Именно в образе такого здания или, лучше сказать, с помощью воображаемых его лесов, которые призваны согласовать его обусловленности: его пригодность — с устойчивостью, его пропорции — с местоположением, его форму — с материалом, и должны привести к взаимной гармонии<sup>18</sup> как эти обусловленности, так и бесчисленные его перспективы,

его равновесия и три его измерения, — мы сумеем точнее всего воссоздать ясность Леонардова интеллекта. С легкостью сможет он вообразить ощущения человека, который обойдет здание, приблизится к нему, покажется в окне, — и все, что человек этот увидит; проследивать тяжесть стропил, уходящую вдоль стен и сводов к фундаменту; различать чередующиеся нагрузки конструкций и колебания ветра, который будет одолевать их; угадывать массы вольного света на черепице, карнизах и света рассеянного, укрытого в залах, где лучи солнца тянутся к полу. Он проверит и рассчитает давление архитрава на опоры, функциональность арки, сложности перекрытий, каскады лестниц, извергаемые перронами, и весь процесс созидания, который венчается стойкой, нарядной укрепленной громадой, переливающейся стеклами, сотворенной для наших жизней, призванной заключать в себе наши слова, струящей над собою наши дымы.

36 \* Как правило, архитектуры не понимают. Разнообразие представлений о ней исчерпывается театральными декорациями и доходным домом. Дабы оценить ее многогранность, нам следует обратиться к понятию Города<sup>19</sup>; и я предлагаю вспомнить бесчисленность ее обличей, дабы понять ее сложное очарование. Неподвижность постройки составляет исключение; все удовольствие в том, чтобы по мере движения оживлять ее и наслаждаться различными комбинациями, которые образуют ее сменяющиеся части: поворачивается колонна, выплывают глубины, скользят галереи, — тысячи видений порхают со здания, тысячи аккордов<sup>20</sup>.

(В рукописях Леонардо неоднократно встречаются планы собора, который так и не был построен. Как правило, угадываешь в них собор святого Петра, который в этом виде мог бы помрачить детище Микеланджело<sup>21</sup>. На исходе стрельчатого периода и в разгар возрожде-



ния древностей Леонардо находит между двумя этими образцами великий замысел византийцев: купол, вознесенный над несколькими куполами, ступенчатые вздутия луковиц, роящихся вокруг самой высокой, — и во всем этом дерзость и чистая орнаментация, каких зодчие Юстиниана никогда не знали.)

Каменное творение пребывает в пространстве; то, что именуют пространством, может быть соотнесено с замыслом какой угодно постройки; постройка архитектурная истолковывает пространство и ведет к гипотезам о его природе совершенно особым образом, ибо она является одновременно равновесием материалов в их зависимости от тяготения, видимой статической целостностью и в каждом из этих материалов — другим, молекулярным, равновесием, о коем мало что известно. Тот, кто создает монументальную постройку, первым делом определяет силу тяжести и сразу вслед за тем проникает в туманное атомное царство. Он сталкивается с проблемой структуры<sup>22</sup>: нужно знать, какие комбинации надлежит измыслить, дабы удовлетворить требованиям прочности, упругости и т. д., действующим в заданных пределах пространства. Мы видим теперь, каково логическое развитие вопроса, — как из области архитектурной, столь часто оставляемой практикам, следует переход к более глубоким теориям общей физики и механики.

Благодаря гибкости воображения свойства данной постройки и внутренние свойства взятого наугад вещества взаимно друг друга проясняют. Стоит нам мысленно представить пространство, как оно тотчас перестает быть пустым, заполняется массой условных конструкций и может быть в любом случае выражено сочетанием смежных фигур, которые мы вольны уменьшать до каких угодно размеров. Какой бы сложной мы ни мыслили постройку, многократно воспроизведенная и соот-

ветственно уменьшенная в размере, она составит первоэлемент некой системы, чьи свойства будут обусловлены свойствами этого элемента. Таким образом, мы охватываем сеть структур и среди них мы движемся. Если, оглядываясь вокруг, мы обнаруживаем, сколь многочисленны формы заполнения пространства — иными словами, его упорядочения и его понимания, — и если, далее, мы обратимся к условиям, определяющим восприятие самых различных вещей — будь то ткань или минерал, жидкость или пар — в их качественной индивидуальности, составить о них четкое представление мы сумеем не иначе, как увеличивая элементарную частицу этих организаций и вводя в них такую постройку, простое умножение которой воспроизводит структуру, обладающую теми же свойствами, что и рассматриваемая... При таком подходе мы можем двигаться безостановочно в столь различных на взгляд сферах, как сферы художника и ученого, — от самых поэтических и даже самых фантастических построений до построений осязаемых и весомых. Проблемы композиции соответствуют проблемам анализа; и отказ от слишком упрощенных понятий, касающихся не только структуры вещества, но и формирования идей, представляет *психологическое* завоевание нашего времени. Субстанциалистские фантазии и догматические толкования исчезают, и наука построения гипотез, имен и моделей освобождается от произвольных теорий и культа простоты.

С беглостью, за которую один читатель будет мне признателен и которую другой — простит мне, я отметил только что чрезвычайно важную, на мой взгляд, эволюцию. Чтобы ее проиллюстрировать, лучше всего сослаться на самого Леонардо, выбрав из его текстов фразу, которая, можно сказать, в каждой части своей так усложнилась и так очистилась, что стала основополагающей формулой современного понимания мира.

«Воздух, — пишет он, — заполнен бесчисленными прямыми светящимися линиями, которые пересекаются и сплетаются, никогда не сливаясь, и в которых всякий предмет *представлен* истинной *формой* своей причины (своей обусловленности)» — «L'aria e piena d'infinite linee rette e radiose insieme intersegate e intessute senza occupati one luna dell'altra rappresentano aqualunche obietto la uera forma della lor chagione» (Рук. А, фол. 2). Фраза эта, по-видимому, содержит в зародыше теорию световых колебаний, что подтверждается, если сопоставить ее с другими его высказываниями на ту же тему\*. Она рисует схему некой волновой системы, в которой все линии могут служить лучами распространения. Но научные предвидения такого рода всегда подозрительны, и я не придаю им большого значения; слишком много людей считает, что все открыли древние. К тому же ценность всякой теории выявляется в логических и экспериментальных выводах из нее. Здесь же мы располагаем лишь рядом *утверждений*, коих интуитивным источником было наблюдение над колебаниями водяных и звуковых волн. Интерес приведенной фразы — в ее форме, позволяющей ясно представить определенную систему — ту самую, о которой я все время говорил в этом очерке<sup>23</sup>. Истолкование *еще* не приобретает здесь характера расчета. Оно сводится к передаче некоего образа, к передаче конкретной связи между явлениями или, точнее сказать, их образами<sup>24</sup>. Леонардо, по-видимому, было известно такого рода психологическое экспериментирование, но мне кажется, что за три века, истекшие после его смерти, никто не разглядел этого мето-

---

\* См. рукопись А: «Siccome la pietra gittata nell'acqua...»; см. также любопытную и живую «Историю математики», принадлежащую г. Либри, и работу Ж.-Б. Вентури «Очерк математических трудов Леонардо», Париж, год V (1797).

да, хотя все им пользовались — по необходимости. Я полагаю также — и, возможно, захожу в этом слишком далеко! — что пресловутая вековая проблема полного и пустого может быть связана со знанием или незнанием этой *образной логики*. Действие на расстоянии вообразить невозможно. Мы определяем его посредством абстракции. В разуме нашем только абстракция *potest facere saltus* \*. Сам Ньютон, придавший дальностям аналитическую форму, сознавал недостаточность их уяснения. Обратиться к методу Леонардо суждено было в физике Фарадею. Вслед за капитальными трудами Лагранжа, Даламбера, Лапласа, Ампера и многих других он выдвинул изумительные по своей смелости концепции, которые, строго говоря, были лишь развитием в его воображении наблюдаемых феноменов; а воображение его отличалось столь изумительной ясностью, что «его идеи могли выражаться в простой математической форме и соперничать в этом смысле с идеями ученых-математиков» \*\*. *Правильные комбинации*, которые образуют железные опилки вокруг полюсов магнита, были в его представлении моделями передачи того же самого дального действия. Он тоже *наблюдал* системы линий, связывающих все тела и заполняющих все пространство, — с тем чтобы *объяснить* электрические явления и даже гравитацию; эти силовые линии мы рассматриваем здесь как линии наименьшего сопротивления понимания!

38 \*

Фарадей не был математиком, но его отличал от них, единственно способ выражения мысли, отсутствие аналитических символов. «Там, где математики видели силовые полюсы, взаимодействующие на расстоянии, Фа-

---

\* Может совершить скачок (*латин.*).

\*\* *Дж. Клерк Максвелл*, Предисловие к «Учению об электричестве и магнетизме».

радей очами своего разума видел силовые линии, пересекающие все пространство; там, где они видели только расстояние, Фарадей видел среду» \*. Для физики благодаря Фарадею открылась новая эпоха; и когда Дж. Клерк Максвелл перевел идеи своего учителя на язык математики, научная мысль стала изобиловать подобными основополагающими образами. Начатое им исследование среды как поля действия электричества и средоточия межмолекулярных связей остается важнейшим занятием современной физики. Все большая точность, требуемая для выражения различных форм энергии, стремление *видеть*, а также то, что можно назвать фанатическим культом кинетики, вызвали к жизни гипотетические конструкции, представляющие огромный логический и психологический интерес. У лорда Келвина, в частности, столь сильна потребность выражать тончайшие естественные операции посредством мыслимой связи, разработанной до полной возможности материализоваться, что в его глазах всякое объяснение должно приводить к какой-то механической модели. Такой ум ставит на место инертного, застывшего и устарелого атома Босковича и физиков начала этого века окутанный тканью эфира механизм, уже сам по себе необычайно сложный и вырастающий в конструкцию достаточно совершенную, чтобы удовлетворять разнообразнейшим условиям, которые она призвана выполнить. Ум этот без всякого усилия переходит от архитектуры кристалла к архитектуре каменной или железной; в виадуках, в симметриях балок и распорок он обнаруживает аналогию с симметрией сил упругости, выявляемой в гипсе и кварце при сжатии, раскалывании или же — иным образом — при прохождении световой волны<sup>25</sup>.

Люди эти, нам кажется, прозревали описанные здесь

---

\* Дж. Клерк Максвелл.

методы; и мы даже позволяем себе распространить эти методы за пределы физики; мы полагаем, что не было бы ни безрассудно, ни совершенно невозможно попытаться вывести формулу непрерывности мыслительных операций Леонардо да Винчи или любого другого интеллекта, обозначенного анализом условий, которые надлежит выполнить...<sup>26</sup>

Художники и любители искусства, которые перелистывали эти страницы, надеясь найти в них кое-что из впечатлений, полученных в Лувре, Флоренции или Милане, должны будут простить мне свое разочарование. Мне кажется, однако, что, вопреки внешнему впечатлению, я не слишком удалился от их излюбленной темы. Более того, я полагаю, что наметил здесь первостепенную для них проблему композиции. Я, без сомнения, удивлю многих, сказав, что различные трудности, связанные с достижением художественного эффекта, рассматриваются и решаются обыкновенно с помощью поразительно темных понятий и терминов, порождающих тысячи недоразумений. Немало людей отдает долгие годы попыткам заново переосмыслить понятия красоты, жизни или непостижимости. Между тем десяти минут простой самососредоточенности должно оказаться достаточно, чтобы разделаться с этими *idola specus*\* и признать несостоятельность сочетания абстрактного — всегда бессодержательного — термина с образом, всегда и всецело личным. Точно так же отчаяние художников рождается чаще всего из трудности или невозможности *передать* средствами их искусства образ, который, как кажется им, обесцвечивается и тускнеет, когда они об-

---

\* Букв.: идолы пещеры (латин.) — выражение, заимствованное у Р. Бэкона (прим. перев.).

лекают его в слова, кладут на полотно или нотный стан. Еще несколько *сознательных* минут может уйти на констатацию иллюзорности стремления перенести в чужую душу собственные фантазии. Намерение это почти не постижимо. То, что именуют *реализацией*, есть, в сущности, вопрос отдачи; сюда совершенно не входит личное чувство, то есть смысл, который всякий автор вкладывает в свой материал, — все здесь сводится к характеру этого материала и восприятию публики. Эдгар По, который в этом беспокойном литературном веке был самой молнией на фоне общего хаоса и поэтических бурь (его анализ, подобно анализам Леонардо, венчает подчас загадочная улыбка), основываясь на психологии и на возможностях эффектов, точно рассчитал реакцию своего читателя<sup>27</sup>. При таком подходе всякое смещение элементов, произведенное с тем, чтобы его заметили и оценили, зависит от ряда общих законов и от частного, заранее рассчитанного восприятия определенной категории умов, которой оно непосредственно адресовано; творение искусства становится, таким образом, механизмом, призванным порождать и комбинировать индивидуальные порождения этих умов. Я предчувствую негодование, которое может вызвать эта мысль, совсем лишенная привычной возвышенности; но само это негодование послужит прекрасным свидетельством в пользу выдвинутой здесь идеи, без того, впрочем, чтобы она имела хоть что-либо общее с произведением искусства.

Я вижу, как Леонардо да Винчи углубляет эту механику, которую он называл раем наук, с той же природной энергией, какую он вкладывал в создание чистых, подернутых дымкой лиц. И та же светящаяся протязненность, с ее послушными мыслимыми сущностями, служит ему местом поисков, застывающих в форме от-

дельных творений. Сам он не делал различия между этими двумя страстями: на последней странице тонкой тетради, заполненной его тайными письменами и дерзкими выкладками, в которых нащупывает пути его любимое детище — воздухоплавание, он восклицает, — и эта неукротимая убежденность обрушивается, как молния, на незавершенность его трудов, озаряет его терпение и все преграды вспышкой высшего ясновидения: «Взобравшись на исполинского лебедя, большая птица отправится в первый полет и наполнит весь мир изумлением, и наполнит молвой о себе все писания, — вечная хвала родившему ее гнезду!» — «Piglierà il primo volo il grande uccello sopra del dosso del suo magnio cecero e empiendo l'universo di stupore, empiendo di sua fama tutte le scritture e grogia eterna al nido dove nacque».

### Примечания \*

<sup>1</sup>\* Я написал бы теперь этот первый раздел совершенно иначе; но я сохранил бы его суть и его назначение:

Ибо он должен привести к мысли о принципиальной допустимости подобной работы, что значит к мысли о состоянии и средствах разума в его попытке вообразить некий разум.

<sup>2</sup>\* По существу, я назвал человеком и Леонардо то, в чем усматривал в ту пору могущество разума.

<sup>3</sup>\* Универсум, Мироздание означают здесь, скорее, универсальность. Я хотел сослаться не на мифическое Единое (которое слово «универсум» обычно подразумевает)<sup>1</sup>, но на сознание принадлежности всякой вещи к некоей системе, содержащей в себе (гипотетически) все необходимое, чтобы всякую вещь обозначить...

<sup>4</sup>\* Автор, *составляющий* биографию, может попытаться *вжиться* в своего героя либо его *построить*. Это — две взаимоисключающих возможности. *Вжиться* значит облечься в неподлноту. *Жизнь* в этом смысле вся складывается из анекдотов, деталей, мгновений.

---

\* Заметки на полях П. Валери (см. Комментарий).



Построение же, напротив, предполагает *априорность* условий некоего существования, которое могло бы стать — **совершенно иным**.

<sup>5\*</sup> Эффекты произведения никогда не бывают *простыми* следствиями условий его возникновения. Напротив, можно сказать, что тайная цель произведения заключается в том, чтобы внушить мысль о стихийном его возникновении, которое столь же неправдоподобно, сколь и несбыточно.

<sup>6\*</sup> Возможно ли, создавая нечто, избежать заблуждения относительно характера создаваемой вещи?.. Целью художника является не столько само произведение, сколько возможный отклик на него, который никогда не бывает прямым результатом того, что оно есть<sup>2</sup>.

<sup>7\*</sup> Основное различие наук и искусств заключается в том, что первые должны стремиться к точным и максимально вероятным результатам, тогда как последние могут рассчитывать лишь на результаты, вероятность которых непредсказуема.

<sup>8\*</sup> Между способом образования и *продуктом* возникает противоречие.

<sup>9\*</sup> Термин «*связность*» здесь совершенно неуместен. Насколько я помню, я не сумел подыскать более точное слово.

Я хотел сказать: *между явлениями, которые мы не способны включить или перенести в систему совокупности наших действий*.

Что значит: в систему наших возможностей.

<sup>10\*</sup> Это наблюдение (перехода к пределу психической непрерывности) заслуживало бы более подробного анализа.

Оно должно предполагать исследование природы *времени*, — того, что я иногда называю *давлением времени*, — роли внешних обстоятельств, сознательного выбора определенных *порогов*.

Мы сталкиваемся здесь с чрезвычайно тонкой механикой внутреннего бытия, в которой различные отрезки времени играют важнейшую роль, вмещаются один в другом и т. д.

<sup>11\*</sup> Мне кажется, что секрет этой логики или математической индукции заключается в своего рода сознании независимости операции от ее материала.

<sup>12\*</sup> Таков главный порок философии.

Она — явление личностное, но быть таковой отказывается.

Она хочет составить, подобно науке, некий движимый капитал, который мог бы постепенно возрастать. Отсюда системы, притязающие на безличность<sup>3</sup>.

<sup>13\*</sup> Польза художников.

Сохранение чувственной утонченности и подвижности.

Современный художник вынужден отдавать две трети своего времени попыткам увидеть видимое, а главное, не видеть невидимого.

Философы весьма часто должны расплачиваться за ошибочность действия противоположного.

<sup>14\*</sup> Всякое произведение должно убеждать нас, что мы еще не видели того, что мы видим.

<sup>15\*</sup> То есть: способности *видеть* больше вещей, чем их *знаешь*.

Таково наивно выраженное, но привычное для автора сомнение относительно истинной ценности или истинной роли слов.

*Слова* (обиходного языка) отнюдь не *созданы* для логики.

В постоянстве и универсальности их значений никогда нельзя быть уверенным.

<sup>16\*</sup> Юношеская попытка представить «*универсум*» личности.

«Я» и его Универсум, при допущении, что эти мифы небесполезны, — должны связываться в любой системе теми же отношениями, какими связаны сетчатка и источник света.

<sup>17\*</sup> Диспропорция выступает с необходимостью; сознание, по природе своей, неустойчиво.

<sup>18\*</sup> Это — *интуиции* в самом точном и этимологическом смысле слова.

Данный образ может являться предвидением по отношению к другому образу.

<sup>19\*</sup> Устойчивость ощущений как фактор решающий.

Существует некая симметрия между двумя этими превращениями, противоположными по своей направленности.

*Опространствованию* временной непрерывности соответствует то, что я некогда именвал *хронолизом* пространства.

<sup>20\*</sup> Вот что могли бы мы увидеть на известном уровне, если бы на этом уровне еще сохранялись свет и сетчатка. Но видеть предметы мы уже не могли бы. Следовательно, функция *разума* сводится здесь к сочетанию несовместимых порядков величин или свойств, взаимоисключающих аккомодаций...

<sup>21\*</sup> Все та же сила диспропорции.

<sup>22\*</sup> Снова диспропорция.

Переход от «*меньше*» к «*больше*» стихийен. Переход от «*больше*» к «*меньше*» сознателен, редкостен; это — усилие наперекор привычке и мнимому пониманию.

<sup>23\*</sup> Если бы все было упорядочено или же, наоборот, беспорядочно, мысли не стало бы, ибо мысль есть не что иное, как попытка перейти от беспорядка к порядку; ей необходимы поэтому случаи первого и образцы последнего.

<sup>24\*</sup> Все изолированное, единичное, индивидуальное не поддается объяснению; иначе говоря, оно может быть выражено только через себя самое.

Непреодолимые трудности *простейших чисел*.

<sup>25\*</sup> Наиболее доступна воображению — хотя ее крайне трудно *определить*.

Весь этот фрагмент представляет собой незрелую и весьма неуклюжую попытку описания *простейших интуиции*, которым подчас удается связать в одно целое мир образов и систему *понятий*.

<sup>26\*</sup> Теперь — в 1930 году — наступает момент, когда эти проблемы становятся *безотлагательными*. В 1894 году я весьма приблизительно выразил это нынешнее состояние, когда мы вынуждены отказываться от всякого *образного* — и даже мыслимого — толкования.

<sup>27\*</sup> Одним словом, происходит своего рода приспособление к разнообразию, множественности и изменчивости *фактов*.

<sup>28\*</sup> Это удивительным образом подтверждается сегодня, тридцать шесть лет спустя, — в 1930 году.

Теоретическая физика, самая бесстрашная и самая углубленная, принуждена была отказаться от *образов*, от зрительных и двигательных уподоблений: чтобы суметь охватить свое необъятное царство, чтобы связать воедино законы и обусловить их местом, временем и движением наблюдателя, она должна руководствоваться единственно *аналогией* формул<sup>4</sup>.

<sup>29\*</sup> Подобные наброски чрезвычайно многочисленны в рукописях Леонардо. Мы видим в них, как его точное *воображение* рисует то, что в наши дни фотография сделала зримым.

<sup>30\*</sup> Тем самым работа его мысли включается в многовековое переосмысление понятия пространства, которое из *пустого вместилища* и изотропного объема постепенно превратилось в систему, неотделимую от *заклученного* в нем вещества — и от времени.

<sup>31\*</sup> Я написал бы теперь, что число возможных для данной личности употреблений того или иного слова более важно, нежели количество слов, которыми эта личность располагает.

Ср.: Расин, В. Гюго.

<sup>32\*</sup> Дидро в этом ряду чужой.

Все, что связывало его с философией, — это легкость, которая необходима философам и которой, нужно добавить, многие из них лишены.

<sup>33\*</sup> Эта независимость есть основа *формального* поиска. Но на *следующем этапе* художник пытается восстановить особенность и даже единичность, которые он сначала не принимал во внимание.

<sup>34\*</sup> Инстинкт есть побуждение, чья причина и цель удалены в *бесконечность*, — если допустить, что *причина и цель* в этом случае нечто значат.

<sup>35\*</sup> Речь идет здесь отнюдь не об *однородности* в техническом значении этого термина. Я хотел лишь сказать, что самые различные свойства, поскольку они выражены в неких величинах, существенны для расчета и на время расчета только как числа.

Так, художник в процессе работы видит в предметах цвета и в цветах — элементы своих операций.

<sup>36\*</sup> Предвидение этих бесконечно разнообразных углов зрения — наиболее сложная проблема архитектуры как *искусства*.

Для самой же постройки — это рискованное испытание, которого она не выдерживает, если строитель хотел лишь создать некую театральную декорацию.

<sup>37\*</sup> Как я уже отметил выше, феномены *умственных образов* чрезвычайно мало изучены. Их важность по-прежнему для меня очевидна. Я убежден, что в числе законов, управляющих этими феноменами, есть законы основополагающего значения и необычайно широкого охвата; что трансформации образов, ограничения, которым эти образы подвергаются, стихийная выработка *ответных образов* и образов дополнительных позволяют нам проникать в самые различные *миры* — такие, как мир сна, мир мистического состояния и мир суждений по аналогии.

<sup>38\*</sup> Сегодня это *мировые линии*, которые, однако, нельзя больше *видеть*.

Может быть — слышать?.. *ибо* только *движения*, угадываемые в музыке, способны помочь нам как-то понять или вообразить траекторию во *времени-пространстве*. Длительный звук означает точку.

<sup>39\*</sup> Невозможно больше говорить о каком-то механизме. Это — *иной мир*.

<sup>40\*</sup> Ничто не укладывается с таким трудом в сознании публики — и даже критики, — как эта некомпетентность автора в своем творении, коль скоро оно появилось на свет.

## ЗАМЕТКА И ОТСТУПЛЕНИЕ

(Фрагмент)

*Почему, — спрашивают обычно, — автор заставил своего героя отправиться в Венгрию?*

*Потому, что ему хотелось, чтобы он послушал немного инструментальной музыки из венгерских мелодий. Он искренне в этом сознается. Он бы заставил его поехать куда угодно, если бы нашел для этого малейший повод.*

*Г. Берлиоз. Предисловие к «Гибели Фауста»*

Нужно простить мне такое претенциозное и поистине обманчивое заглавие<sup>1</sup>. У меня не было намерения вводить в заблуждение, когда я ставил его над этим небольшим трудом. Но прошло двадцать пять лет с тех пор, как я написал его, и после столь длительного охлаждения название представляется мне излишне сильным. Его самоуверенность надлежало бы смягчить. Что касается текста... Но теперь и в голову не пришло бы его написать. *Немыслимо!* — сказал бы ныне разум. Дойдя до n-го хода шахматной партии, которую знание играет с бытием, мы обольщаем себя тем, что обучены противником; мы принимаем соответствующий вид; мы становимся жестокими к молодому человеку, которого поневоле приходится признавать своим предком; мы находим у него необъяснимые слабости, которые почитались его подвигами; мы восстанавливаем его наивность. Но это означает, что мы кажемся себе более глупыми, чем были на самом деле. Но — глупыми по необходимости, глупыми по «государственным» соображениям. Быть может, нет более жгучего, более глубокого, более пло-

дотворного соблазна, чем соблазн самоотречения: каждый новый день ревнует к отошедшим, и его обязанность именно в этом и состоит; мысль с отчаянием отвергает, что она раньше была сильнее; ясность сегодняшнего дня не желает озарять в прошлом дни, которые были еще яснее; и первые слова, которые восход солнца заставляет нашептывать пробуждающийся разум, звучат в этом Мемноне так: «Nihil reputare actum...» \*

Перечитывать, следовательно, — перечитывать после забвения, перечитывать себя без тени нежности, без чувства отцовства, с холодной и критической остротой, в жестоко творческом ожидании смешного и уничижительного, с полным безучастием, с рассудительным взглядом, — значит, переделать свой труд или предчувствовать, что можно переделать его совсем наново.

Предмет заслуживал бы этого. Но он не переставал быть выше моих сил. Я никогда и не мечтал взяться за него: появлением этого небольшого очерка я обязан госпоже Жюльетте Адан, которая в конце 1894 года, по<sup>1</sup> \* любезной рекомендации господина Леона Доде, просила меня написать его для «Нового обозрения».

Несмотря на свои двадцать три года, я был в чрезмерном затруднении. Я понимал, что знал Леонардо значительно меньше, нежели его почитал.

Я видел в нем главного героя той *Интеллектуальной комедии*, которая еще по сию пору не нашла своего поэта и которая для моих вкусов была бы много ценнее *Человеческой комедии* и, быть может, даже *Комедии Божественной*. Я чувствовал, что этот мастер своих возможностей, этот властелин рисунка, образов, расчета

---

\* Ничто не считать законченным (латин.).

нашел основную исходную точку, с которой всякие начинания в области знания и все операции искусства становятся одинаково легкими, а счастливые взаимодействия анализа и актов — странно правдоподобными: мысль чудодейственно возбуждающая.

Но то была мысль слишком непосредственная — мысль без значимости — мысль бесконечно распространенная и, следовательно, пригодная для беседы, но не 2\* для писательства.

Этот Аполлон очаровывал меня до крайности. Что может быть привлекательнее божества, которое отвергает всякую загадочность, которое не строит своего могущества на смятении наших чувств, не направляет свой престиж на самые темные, самые нежные или самые мрачные стороны нашего существа, вынуждает нас соглашаться, а не подчиняться, и полагает свое основное чудо лишь в том, что разоблачает себя, а свою глубину — только в хорошо выведенной перспективе. И есть ли лучший признак подлинной и законной власти, чем пользование ею без всяких покровов? — Никогда у Диониса не было врага более решительного, ни более чистого, ни более вооруженного знаниями, нежели этот герой, который был занят не столько подчинением или уничтожением чудищ, сколько изучением движущих сил, и который пренебрегал пронзать их стрелами, ибо пронзал их вопросами; он был скорее их верховным вождем, чем победителем, а это значит, что для него не было более полной победы, нежели возможность их понять, — почти до возможности воспроизвести и повторить их; и едва только он улавливал регулирующий их закон, как отбрасывал их, смехотворно низводя к убогому состоянию вполне частных явлений и объяснимых парадоксов.

Как ни поверхностно изучил я его рисунки и рукописи, они меня ослепили. Эти тысячи заметок и зарисовок отложили во мне потрясающее впечатление некой кошмарной совокупности искр, вызванных разнообразнейшими ударами какого-то фантастического производства. Изречения, рецепты, советы самому себе, опыты размышлений, вновь возобновляющихся; иногда законченное описание, иногда разговор с самим собой, обращение к себе на «ты»...

Но у меня не было никакого желания повторять, что он был тем-то и тем-то: и художником, и математиком, и... Словом, — художником самой вселенной<sup>2</sup>. Всякому ведомо это.

3\* Я не считал себя достаточно ученым, чтобы пытаться развернуть детали его изысканий, попробовать, например, определить точный смысл его *Impeto*<sup>3</sup>, которым он так широко пользуется в своей динамике; или пуститься в рассуждения по поводу его *Sfumato*<sup>4</sup>, которое он ввел в свою живопись; не был я и достаточно эрудитом (и того меньше — склонен быть им), дабы помышлять способствовать, хотя бы в самой малой дозе, увеличению уже давно известных фактов. Я не чувствовал к эрудиции того ревностного усердия, которое ей подобает. Изумительный дар собеседования Марселя Швоба<sup>5</sup> больше влек меня к личной его обаятельности, нежели к его научным источникам. Я упивался беседой, пока она продолжалась. Я получал удовольствие, не затрачивая труда. Но в итоге я спохватывался; моя лень восставала против идеи безнадежных чтений, бесконечных проверок, дотошных методов, предохраняющих от уверенности. Я говорил своему другу, что ученые люди рискуют много больше других, ибо они заключают пари, а мы остаемся вне игры, причем у них есть две воз-



4 \* возможности ошибаться: наша, которая чрезвычайно легка, и их собственная, требующая больших усилий. Если на их долю и выпадает счастье раскрыть некоторые факты, то самое количество восстановленных материальных истин подвергает опасности подлинную реальность, искомую ими. Истина, в ее грубом состоянии, более поддельна, чем сама подделка. Документы с одинаковой случайностью информируют нас и об общих законах и об их исключениях. Сами летописцы предпочитают сохранять для нас странности своей эпохи. Но то, что верно в отношении эпохи или личности, не всегда позволяет лучше познать их. Никто не тождествен совокупности своих внешних признаков; кто из нас не говорил или не сделал того, что ему *несвойственно!* Подражание или ляпсус, — случайность или возрастающая усталость оставаться тем, каков ты есть на самом деле, тебя самого подчас искажают; нас зарисовывают во время какого-нибудь обеда; этот листок переходит в потомство, богатое эрудитами, и вот мы закреплены во всей красе на всю литературную вечность. Фотография лица, в ту минуту искаженного гримасой, — неопровержимый документ. Но покажите этот документ кому-нибудь из друзей модели — и они его не узнают.

У меня было достаточно других софизмов для оправдания своих антипатий, — так изобретательно отвращение к длительному труду. Все же, быть может, я не побоялся бы встречи с этими неприятностями, если бы думал, что они приведут меня к желанной цели. Влек же меня, в моих тайниках, интимный закон этого великого Леонардо. Мне не нужно было ни его истории, ни даже плодов его мыслей... От этого чела, украшенного венками, я мечтал обрести лишь одну *миндалину*.

Что же делать среди стольких отречений, когда у тебя нет ничего, кроме желаний, и вместе с тем ты опьянен интеллектуальной жадой и гордостью?

Обольщать себя надеждами? Привить себе некоторую литературную горячку? Лелеять ее исступление?

Я страстно искал красивой темы. Но как этого мало перед бумагой!

Великая жажда, конечно, чревата сама по себе сверкающими видениями; она воздействует на какие-то скрытые субстанции, как невидимый свет на богемское стекло, богатое окисью урана; она освещает все, чего касается, она заставляет бриллиантами светиться кувшины, она придает опаловый блеск графинам... Но те напитки, которые она рождает, обладают только видимостью правдоподобия. Я же считал всегда, и считаю по сейчас, недостойным писать из энтузиазма. Энтузиазм — не есть душевное состояние писателя<sup>6</sup>.

Как бы ни было велико могущество огня, оно становится полезным и движущим только благодаря машине, в которую его вводит искусство; нужно, чтобы хорошо размещенные преграды затрудняли его полное рассеяние и чтобы задержка, удачно противопоставленная неумолимому восстановлению равновесия, дала возможность кое-что спасти от бесполезного охлаждения жара.

Когда дело идет о речи, автор, обдумывающий ее, начинает чувствовать себя одновременно и *источником*, и *инженером*, и *регулятором*: одно в нем является возбудителем, другое предусматривает, сочетает, умеряет, откидывает; третье — логика и память — устанавливает факты, охраняет связи, обеспечивает известную длительность искомого, *желаемую* совокупность.

*Писать* — это значит настолько крепко и настолько точно, насколько это в наших силах, создавать такой механизм языка, при помощи которого разряд возбуж-

денной мысли в состоянии одолевать *реальные* сопротивления, а это требует от писателя, чтобы он раздвоился наперекор себе. И именно в этом исключительном смысле человек в целом становится автором. Все остальное не от *него*, а от какой-то его части, от него оторвавшейся. Его дело состоит в том, чтобы между эмоцией, или первоначальным намерением, и теми конечными завершениями, какими являются забвение, смутность — фатальные следствия мысли, — ввести созданные им противоречия, дабы в качестве посредствующих звеньев они извлекали из чисто преходящей природы внутренних явлений немного обновляющейся активности и независимого существования...

Возможно, что в те времена я преувеличивал явные недостатки всякой литературы, никогда не дающей удовлетворения всем запросам духа. Мне не нравилось, что одни функции оставались праздными, а другими 5\* пользовались. Я могу также сказать (это значит — сказать то же самое), что выше всего я ставил *сознательность*; я отдал бы много шедевров, казавшихся мне произвольными, за одну страницу явственно целеустремленную.

Эти ошибки, которые было бы легко защитить и которые я далеко не считаю настолько неплодотворными, чтобы подчас к ним не возвращаться, — отравляли мои попытки. Все мои предписания, слишком настойчивые и слишком точные, были вместе с тем слишком общими, чтобы суметь помочь мне при каких бы то ни было обстоятельствах. Нужны долгие годы, дабы истины, которые мы создаем себе, стали в нас плотью.

Таким образом, вместо того чтобы найти в себе эти условия и эти преграды, подобные высшим силам, которые позволяют нам продвигаться вперед вопреки первоначальному нашему намерению, — я наткнулся на невысказательно расставленное крючкотворство; и я умыш-

ленно представлял себе вещи сложнее, чем они должны были казаться глазам столь молодого человека, каким я был. А с другой стороны, я видел повсюду одни лишь потуги, приспособленчество, отвратительную легкость: все это случайное богатство, пустое, как роскошь снов, где смешивается и переплетается бесконечность изношенных вещей.

Ежели я отдавал себя игре случайностей на бумаге, мне на ум приходили лишь слова, свидетельствовавшие о немощи мысли: *гений, тайна, глубина...* — определения, пригодные для пустоты, говорящие меньше о предмете, нежели о лице, пользующемся им. Как ни старался я себя обмануть, эта умственная политика оказалась кущей: беспощадностью суждений я так стремительно отвечал предложениям, зарождающимся во мне, что итогом обмена каждую данную минуту был нуль<sup>7</sup>.

В довершение несчастья я обожал, смущенно, но страстно, точность: я смутно притязал управлять своими мыслями.

6 \* Я чувствовал, конечно, что по необходимости — и иначе не может быть — наш разум должен считаться со своими случайностями; созданный для неожиданности, он ее дает и ее получает: его намеренные ожидания остаются без непосредственных результатов, а его волеустремления или точные действия оказываются полезными лишь *после совершившегося*, — как в некоей вторичной жизни, рождающейся в какой-то высший миг его просветления. Но я не верил в особое могущество безумия, в необходимость невежества, в проблески бессмыслия, в творческий сумбур. У того, что нам дарит случай, всегда есть несколько капель отцовской крови. Наши откровения, думал я, лишь явления определенного порядка, и нужно еще суметь объяснить эти *постижимые явления*. Это нужно всегда. Даже удачнейшие из наших интуиций оказываются в какой-то степени ито-

7\* гами, неточными *от избытка*, в сравнении с нашей обычной ясностью, и неточными *от недостачи*, в сравнении с бесконечной сложностью тех даже незначительных вещей и реальных случаев, которые интуиция притязает подчинить нам. Наша личная заслуга, по которой мы томимся, заключается не столько в том, чтоб вынести их, сколько в том, чтоб их уловить, и не столько в том, чтоб их уловить, сколько в том, чтоб в них разобраться. И наша отповедь своему «гению» подчас значительно ценнее, нежели его атака.

Впрочем, мы прекрасно понимаем, что вероятность неблагоприятна этому соблазну: разум бесстыдно нашептывает нам миллион глупостей за одну красивую идею, которую нам оставляет; но и сама эта удача приобретает в итоге некоторое значение лишь соответственно тому, что принесет она нашей цели. Так, руда, лишенная ценности в пластах и залежах, приобретает значимость на солнце благодаря обработке на поверхности.

Таким образом, отнюдь не интуитивные элементы придают произведениям их ценность: отнимите самые произведения, и ваши просветления станут не больше как умственными случайностями в статистике местной жизни мозга. Их подлинная ценность не обусловлена ни мраком их зарождения, ни предполагаемой глубиной, откуда мы наивно любим выводить их, ни драгоценным изумлением, которое они в нас самих вызывают, но всего лишь совпадением с нашими потребностями и тем обдуманным применением, которое мы сумеем для них найти, — иначе говоря, полнотой сотрудничества всего человека.

8\* Но если ясно, что наши самые большие прозрения интимно переплетаются с самыми большими вероятностями ошибок и что равнодействующая наших мыслей в известном смысле лишена значимости, то мы должны приучить к безустанному труду ту часть нашего «Я»,

которая производит отбор и созидательно действует. Об остальном, ни от кого не зависящем, говорить так же бесполезно, как о прошлогоднем снеге. Ему дают имена, его обожествляют, его терзают, но все: это может привести лишь к увеличению притворства и обмана и так естественно связано с честолюбием, что не знаешь, является ли фальшь ее основой или производным. Дурная привычка принимать метонимию за открытие, метафору за доказательство, словоизвержение за поток капитальных знаний, а себя самого за пророка, — это зло рождается вместе с нами.

У Леонардо да Винчи нет ничего общего с этим сумбуром. Среди множества идолов, из числа которых мы должны выбирать, поскольку необходимо поклоняться хотя бы одному из них, он остановил свой взгляд на той Упорной Строгости, которая сама себя почитает наиболее требовательным божеством (но, видимо, наименее грубым из всех, поскольку все остальные сообща ненавидят ее).

Только при такой Строгости возможна положительная свобода, тогда как внешняя свобода есть только подчинение всякому велению случая; чем больше мы ею пользуемся, тем сильнее мы остаемся привязанными к одной и той же точке, подобно пробке на море, которую никто не держит, которую все притягивает и в которой взаимно сталкиваются и взаимно уничтожаются все силы вселенной.

Совокупность деятельности этого великого Леонардо единственно вытекает из его великой цели, словно бы не отдельная личность была связана с ней, — его мысль кажется более универсальной, более последовательной и более изолированной, чем могла бы быть любая индивидуальная мысль. Очень возвышенный человек никогда не бывает *оригинален*<sup>8</sup>. Его личность в меру значительна. Мало несоответствий, никаких интеллектуаль-

ных предрассудков. Нет пустых страхов. Он не боится анализов, — он их доводит, или они его доводят, до отдаленных последствий; он возвращается к реальности без всяких усилий. Он подражает; он открывает; он не отвергает старого из-за того, что оно старо, и не отвергает нового из-за того, что оно ново; но он извлекает из него нечто извечно актуальное.

9\* Ему предельно чужда та сильная и малопонятная вражда, которую полтора-два десятилетия спустя провозгласил между духом тонкости и духом геометрии человек<sup>9</sup>, совершенно не воспринимавший искусства, который не мог представить себе это деликатное, но вполне естественное соединение различных наклонностей; который думал, что живопись — суета; что подлинное красноречие смеется над красноречием; который вовлекает нас в пари, где он теряет всю тонкость и всю геометрию, — и который, обменяв новую лампу на старую, стал заниматься подшиванием бумаг из своих карманов в то время, когда наступил час дать Франции славу исчисления бесконечности...

Для Леонардо не существовало откровений. Не было и пропастей по сторонам. Пропасть заставила бы его лишь подумать о мосте. Пропасть послужила бы лишь толчком для опытов над некой большой механической птицей...

И сам он должен был рассматривать себя как образец красивого мыслящего животного, предельно гибкого и свободного, наделенного различного рода движениями, умеющего, по малейшему желанию всадника, без сопротивления и без промедления переходить от одного аллюра к другому. Чутье тонкости и чувство геометрии, — их используешь и их оставляешь наподобие образцовой лошади, меняющей последовательность ритма... В совершенстве координированному существу достаточно предписать себе некоторые перемены, скрытые

и весьма простые в волевом отношении, чтобы он мог тотчас же перейти из области чисто формальных превращений и символических действий в область несовершенных знаний и непосредственной реальности. Обладать этой свободой глубоких перемен, вводить в действие такой регистр приспособлений, — это значит лишь пользоваться полной человеческих возможностей, той, какою наше воображение наделяет людей античности.

Высшее изящество нас смущает. Это отсутствие смятенности, пророчествования и патетизма; эта четкость целей; это примирение между вниманием к частности и мощью мысли, вечно достигаемое мастером равновесия; это презрение к иллюзионизму и к искусственности; это пренебрежение театральностью у самого изобретательного из людей — представляется нам скандалом. Есть ли что-либо более трудное для нас, бедных, которые создают себе из «чувствительности» некую профессию, претендуют на то, что обладают всем, при помощи нескольких примитивных эффектов контраста и отклика, и что понимают все, создавая себе иллюзию самоотождествления с зыбкой и подвижной сущностью нашего времени?

Но Леонардо, от искания к исканию, с чрезвычайной простотой становится все более замечательным наездником собственной своей натуры; он бесконечно подымает свои мысли, совершенствует взгляды, развивает действия; он приучает и ту и другую руку к точнейшему рисунку; он распускает и собирает все вновь, он устанавливает соответствие своих желаний с возможностями, продвигает исследующую мысль в искусство и сохраняет свое изящество...

Такой свободный ум доходит в своем движении до неожиданных положений и поражает нас наподобие тан-



цовщицы, которая принимает и сохраняет некоторое время положение полнейшей неустойчивости. Его независимость шокирует наши инстинкты и издевается над нашими желаниями. Трудно себе представить что-либо более свободное, то есть менее человеческое, чем его суждения о любви и смерти. Он позволяет нам догадываться о них по отдельным отрывкам в его тетрадах.

11 \* «Любовь в своем исступлении (так приблизительно говорит он) настолько безобразна, что человеческая раса погибла бы — *la natura si perderebbe*, — если бы те, которые занимаются ею, могли узреть себя». Это презрение он подтверждает многими рисунками, ибо полнота презрения к известным вещам наступает тогда, когда можно длительно глядеть на них. И вот он рисует, здесь и там, эти анатомические сочетания, ужасающие разрезы полового акта. Эротическая машина его интересуется, ибо животная механика является его излюбленной областью; но борющиеся до пота и задыхания органти \*, чудовища противоположных мускулатур, превращение в животных, — это вызывает в нем словно бы только отвращение и презрение.

Его суждение о смерти можно извлечь из весьма небольшого отрывка античной полноты и простоты, который, вероятно, должен был стать частью вступления к трактату, так и оставшемуся неоконченным, о Человеческом Телѣ.

Этот человек, который вскрыл десять трупов, чтобы проследить за прохождением каких-то вен, думает: строение нашего тела представляет собой такое чудо, что душа, несмотря на свою *божественность*, расстается лишь с большими муками с этим телом, в котором она жила; *и мне кажется*, — говорит Леонардо, — *что ее слезы и скорбь не лишены основания...*<sup>10</sup>.

---

\* Действующие, работающие, творящие (*староитал.*).

Не будем углублять природу того сомнения, полного определенного смысла, которое заключается в этих словах. Достаточно видеть эту огромную тень, которую бросает сюда некая зарождающаяся мысль: смерть, рассматриваемая как бедствие для души, смерть тела — как уничтожение *этой божественной вещи!* Смерть, поражающая душу до слез, в самом дорогом для него деле, вследствие разрушения той архитектуры, которую она себе создала для жилья!

Я не хочу из этих звучных слов вывести некую леонардовскую метафизику; но я готов идти на довольно легкое сопоставление, поскольку оно само собой зарождается в наших мыслях. Для такого любителя организмов тело не является презренной ветошью; в этом теле слишком много свойств, оно разрешает слишком много проблем, оно *обладает слишком многими функциями, чтобы не соответствовать каким-то трансцендентным требованиям, достаточно могущественным, чтобы его создать, но не настолько сильным, чтобы обойтись без его сложности.* Оно является творением и инструментом кого-то, кто в нем нуждается, кто неохотно его отбрасывает и кто оплакивает его, как оплакивают власть... Таково ощущение Леонардо<sup>11</sup>.

12 \*

Его философия вполне *натуралистична*, очень недружелюбна к *спиритуализму*, очень склонна к буквальному физико-механическому толкованию. Что же касается души, то здесь она совпадает с философией католической церкви. Католическая церковь — поскольку она по крайней мере связана с учением Фомы Аквинского — не оставляет душе, отделенной от тела, сколько-нибудь завидного существования. Нет ничего более жалкого, чем эта душа, потерявшая тело. Ей остается только одно существование: это — логический минимум, некая потаенная жизнь, в которой она совершенно непостижима для нас и, несомненно, для себя самой. Она совлека-

ла с себя все: силу, желания, может быть — познание. Я не уверен даже, может ли вспоминать она хотя бы о том, что она была, во времени и где-то, *формой* и *действием* своего тела. У нее осталась лишь честь своей независимости... Такое пустое и нелепое положение является, к счастью, только преходящим, — если это слово, вне времени, имеет какой-нибудь смысл: разум требует, а догма обязывает, чтобы плоть была восстановлена. Конечно, свойства этой высшей плоти должны значительно отличаться от тех, которыми наша плоть обладала. Здесь, думается мне, следует допустить нечто совсем другое, нежели простое осуществление *невероятного*. Впрочем, бесполезно забираться в дебри физики, мечтать о некоем могущественном теле, чья масса оказалась бы в ином взаимоотношении с универсальным притяжением, нежели наша, причем эта изменчивая масса была бы в такой связи со скоростью света, чтобы предначертанное *ей проворство* превращений могло реализоваться... Как бы то ни было, обнаженная душа должна, согласно теологии, вновь найти в некоем теле некую функциональную жизнь, а благодаря этому новому телу — и особый вид материи, которая позволила бы ей действовать и наполнила бы непреходящими ценностями ее пустые умственные категории.

Догма, признающая за телесной организацией такую едва ли второстепенную значимость; заметно принижающая душу; запрещающая нам и даже извещающая нас от смешного желания эту душу себе представить; доходящая до того, что обязывает ее перевоплотиться, дабы иметь возможность участвовать в полноте извечной жизни, — такая догма, столь отчетливо противоположная чистейшему спиритуализму, — отделяет самым чувствительным образом католическую церковь от всех других христианских верований. Мне кажется, что на протяжении двух-трех веков нет другого такого вопро-

са, мимо которого религиозная литература проходила бы с большей легкостью. Апологеты, проповедники об этом не говорят... Причина этого полузамалчивания мне непонятна.

Я так далеко забрел в Леонардо, что совсем не знаю, как вернуться к самому себе... пусть так! Любой путь приведет меня сюда: в этом состоит определение «самого себя». Оно не может затеряться, — оно лишь напрасно теряет время...

## Примечания

<sup>1</sup>\* Это был мой первый «заказ»<sup>1</sup>.

<sup>2</sup>\* Я *всегда* различаю две эти функции.

Если бы я занимался лишь тем, что меня увлекает, я писал бы лишь для того, чтобы нечто искать или нечто удерживать.

Слово, если оно не записано, *находит* прежде, чем начинает искать<sup>2</sup>.

<sup>3</sup>\* Признаться, я не понимал интереса бесконечных деталей, заставляющих эрудита рыться в библиотеках.

Какой, думал я, смысл в том, что не повторяется?

История для меня возбуждает, но отнюдь не пища. То, чему она учит, не преобразуется в модели действий, в функции и операции нашего разума. Когда разум бодрствует, он нуждается лишь в настоящем и в себе самом.

Я не ишу утраченного времени, от которого предпочел бы отречься<sup>3</sup>. Мой разум находит себя только в действии.

<sup>4</sup>\* То, что в человеке наиболее истинно, то, в чем он больше всего является Самим Собой, есть его *возможное* — которое его история вскрывает лишь выборочно.

То, что с ним происходит, может не выявить в нем того, чего он сам о себе не знает.

Медь не издаст без удара своего основного — неповторимого — звука.

Вот почему я пытался на свой лад представить и обрисовать скорее *Возможное определенного Леонардо*, нежели того Леонардо, которого нам изображает История.

<sup>5</sup>\* Существуют авторы, причем известные, чьи произведения суть не что иное, как *выделенные* эмоции.

Они могут *трогать*, но они неспособны *обогащать* тех, кто их создает<sup>4</sup>. Рождаясь на свет, они не открывают этим последним возможностей творить то, чего они прежде не знали, и усваивать качества, которых прежде они не имели.

<sup>6</sup>\* Воля способна действовать *в разуме* и *на разум* лишь косвенно — посредством *тела*. Она может *повторять*, чтобы овладеть, — но, пожалуй, и только.

<sup>7</sup>\* Наша мысль не может быть ни чрезмерно сложной, ни чрезмерно простой.

Ибо реальность, которую хочет она уловить, может быть лишь бесконечно сложной — *неисчерпаемой*, тогда как, с другой стороны, она может овладевать и пользоваться добычей лишь в том случае, ежели заключает ее в какой-то *несложный* образ.

<sup>8</sup>\* Статистическая гипотеза.

<sup>9</sup>\* Эта фраза вызвала настоящий скандал. Но что стало бы с человечеством, если бы все умы, равноценные этому, поступали так же, как он?

<sup>10</sup>\* Знания людей античности были достаточно невелики, чтобы эти люди могли не зависеть от своих умственных позиций.

<sup>11</sup>\* Этот весьма холодный взгляд па механику любви представляется мне уникальным в истории мысли.

Когда любовь столь бесстрастно анализируется, на ум приходит множество странных идей. Какие нужны околичности, какое многообразие средств для того, чтобы совершить зачатие! Чувства, идеалы, *красота* выступают здесь как условия раздражения определенного мускула.

Сущность функции становится чем-то необычным, а ее осуществление страшит, прикрывается...

Ничто так наглядно не обнаруживает величайшую *опосредствованность естества*<sup>5</sup>.

<sup>12</sup>\* В конце концов, только чувства для нас существенны. Разум (деление школярское — пусть так!), по сути, важен для нас лишь в связи со всякого рода воздействиями на нашу чувствительность.

А между тем эта последняя может достаточно долго отсутствовать, не вызывая, однако, смерти. Как сказал бы теолог, *душа* в этом случае отнюдь нас не покидает. Но наше «Я» полностью на это время утрачивается. То, в чем выражается наше тождество по отношению к нам самим, исчезает бесследно, и возможность его *restitutio in integrum* \* зависит от малейшей случайности. Это — все, что мы знаем определенно: *мы можем — не быть*.

---

\* Целостного восстановления (*латин.*).

## ВЕЧЕР С ГОСПОДИНОМ ТЭСТОМ

Vita Cartesii est simplissima... \*

По части глупости я не очень силен. Я видел много людей, посетил несколько стран, в известной мере участвовал в различных затеях, без любви к ним, ел почти каждый день, сходилась с женщинами. Я вспоминаю теперь несколько сот лиц, два-три больших события и, может быть, сущность двадцати книг. Я не удержал ни лучшее, ни худшее из всего этого: сохранилось то, что могло.

Эта арифметика избавляет меня от удивления перед тем, что я старею. Я мог бы также подсчитать победные мгновенья моего ума и представить их себе объединенными и спаянными, образующими *счастливую* жизнь... Но, думается, я всегда знал себе истинную цену. Я редко терял себя из виду; я ненавидел себя, обожал себя — потом мы вместе состарились.

Не раз мне казалось, что все для меня кончено, и я прилагал все усилия, чтобы завершить себя, тревожно стремясь исчерпать до конца, осветить какое-либо тяжелое положение<sup>1</sup>. Это позволило мне познать, что мы расцениваем нашу собственную мысль больше всего потому, как она *выражена* другими. С тех пор миллиарды слов, прожужжавшие в моих ушах, редко потрясали меня тем, что хотели заставить их выразить; и все те

---

\* Жизнь Картезия предельно проста... (латин.).

слова, которые сам я говорил другим, я чувствовал отличными от моей собственной мысли, — ибо они становились *неизменными*.

Если бы я судил, как большинство людей, то не только чувствовал бы себя выше их, но и казался бы таким. Но я предпочел себя. То, что они называют высшим существом, есть лишь существо, которое ошиблось. Чтобы ему изумляться, надобно его увидеть, — а чтобы его увидеть, нужно, чтобы оно показало себя. И оно показывает мне, что оно одержимо глупой манией своего имени. Так любой великий человек запятнан ошибкой. Каждый ум, считающийся могущественным, начинает с ошибки, которая делает его известным<sup>2</sup>. В обмен на общественную взятку он дает время, нужное, чтобы сделаться знаменитым, расточая энергию, дабы установить общение с собой и подготовить чужое удовлетворение. Он унижается до того, что бесформенную игру славы отождествляет с радостью чувствовать себя единственным, — страсть своеобразная и великая.

Мне представлялось тогда, что самыми сильными умами, наиболее прозорливыми изобретателями, наиболее точными знатоками человеческой мысли должны быть незнакомцы, скупцы, — люди, умирающие не объявившись<sup>3</sup>. О существовании их я догадывался по жизни блистательных людей, несколько менее *стойких*.

Индукция была так легка, что я ежеминутно подмечал их появление. Достаточно для этого было себе представить обыкновенных великих людей, не испорченных своей первичной ошибкой, или же воспользоваться этой самой ошибкой, чтобы представить себе более высокую степень самосознания, менее грубое чувство свободомыслия. Такая простая операция открыла передо мной любопытную ширь, как будто я погружался в море. Чувствуя себя потерянным среди блеска обнаруженных открытий, но и ощущая рядом с собой непри-

знанные изобретения, которые торгашество, страх, безразличие или случайность совершают каждодневно, — я думал, что прозреваю какие-то внутренние шедевры. Я забавлялся тем, что погрёбал общеизвестную историю под анналами анонимов<sup>4</sup>.

То были невидимые в прозрачности своих жизней одиночки, успевшие познать раньше других. Мне представлялось, что они удваивали, утраивали, умножали в неизвестности своей каждую знаменитую личность, — презрительно не желая раскрыть свои возможности и своеобразные достижения. Они не согласились бы, думалось мне, признать себя никем другим, как «кое-кем».

Эти мысли пришли мне в голову в октябре девяносто третьего года, в те минуты досуга, когда мысль довольствуется одним лишь своим бытием.

Я перестал было уже об этом думать, когда неожиданно познакомился с г. Тэстом. (Я размышляю сейчас о тех следах, которые оставляет человек в маленьком пространстве, где он вращается.) Еще до сближения с г. Тэстом меня привлекло своеобразие его манер. Я изучил его глаза, его одежду, малейшие глухие слова, обращенные к гарсону ресторана, где я его встречал. Я спрашивал себя, чувствует ли он, что за ним наблюдают. Я быстро отводил от него взгляд, но в свой черед ловил его взор на себе. Я брал газеты, которые он только что читал; я мысленно повторял сдержанные движения, которые он делал. Я заметил, что никто не обращал на него внимания.

Мне уже нечего было изучать в этой области, когда мы завязали знакомство. Я встречал его только по ночам: однажды — в каком-то публичном доме; часто — в театре. Мне говорили, что он живет еженедельными незначительными операциями на бирже. Он столовался в небольшом ресторане на улице Вивьен. Там он ел, как принимают слабительное, — с такой же готовностью.



Изредка он позволял себе где-нибудь в ином месте роскошь медленной и тонкой трапезы.

Г-ну Тэсту было примерно лет сорок. Речь его была необычайно быстра, голос глух. Все в нем было стерто — глаза, руки. Но плечи он держал по-военному, а шаг его изумлял размеренностью. Когда он говорил, он никогда не подымал ни руки, ни пальца: *он убил в себе марионетку*. Он не улыбался, не говорил ни «здравствуйте», ни «прощайте» и, казалось, не слышал «как поживаете?»

Его память заставляла меня часто задумываться. Черты, по которым я мог о ней судить, вызывали во мне представление о некой умственной гимнастике, не имеющей подобия. То была не какая-нибудь редкая способность, — но способность воспитанная или переработанная. Вот его слова: «Уже двадцать лет, как у меня больше нет книг. Я сжег также и свои бумаги, я вычеркиваю живое... Я сохраняю лишь то, что хочу. Но трудность не в этом. *Трудность в сохранении того, что мне захочется завтра. Я искал механическое решето...*»

По мере размышления я пришел к заключению, что г. Тэсту удалось открыть умственные законы, которых мы не знаем. Несомненно, он должен был посвятить годы этим изысканиям: еще более несомненно, что понадобились годы, и еще много лет, для того, чтобы дать его открытиям созреть и превратить их в инстинкты. Найти — ничто. Трудно впитать в себя найденное.

Тонкое искусство длительности — время, его распределение и режим, его затраты на взыскательно отобранные вещи, дабы специально вскормить их, — было одним из важных изысканий г. Тэста. Он настойчиво следил за повторностью некоторых идей; он орошал их численностью. Это позволяло ему в итоге сделать механическим применение своих сознательных исследований. Он

пытался даже резюмировать эту работу. Он повторял часто: «Maturare!..» \*.

Несомненно, его своеобразная память должна была почти одна сохранять ему ту часть наших восприятий, которую воображение наше бессильно постичь. Если мы захотим представить себе полет на воздушном шаре, то мы сможем с пронизательностью и силой создать много вероятных переживаний аэронавта: но всегда останется нечто индивидуальное в действительном полете, чье отличие от нашего мечтательства выразит ценность методов Эдмона Тэста.

Этот человек рано познал значение того, что можно было бы назвать человеческой *гибкостью*. Он пытался найти ее границы и механизм. Как много при этом должен был он думать о собственной своей неподатливости!

Я подмечал в нем чувства, которые бросали меня в дрожь, — страшное упорство в опьяняющих опытах. Это было существо, поглощенное своей многогранностью, существо, ставшее собственной своей системой, — существо, целиком отдавшееся устрашающей дисциплине свободного ума и умерщвлявшее в себе одни радости другими: более слабую — более сильной, более приятную, преходящую, мимолетную и едва начавшуюся — радостью основной, — надеждой на основную.

И я чувствовал, что он — хозяин своей мысли<sup>5</sup>. Я пишу здесь этот абсурд. Выражение чувства всегда абсурдно.

У Тэста не было убеждений. Я думаю, что он увлекался тогда, когда считал это нужным, и ради достижения определенной цели. Что сделал он со своей личностью? Каким видел он себя?.. Он никогда не смеялся, никогда печати уныния не было на его лице. Он ненавидел меланхолию<sup>6</sup>.

---

\* Созревать (букв. латин.).

Он говорил, и вы ощущали себя внутри его идеи, растворенным в вещах; вы ощущали себя отодвинутым, смешанным с домами, с протяженностями пространства, с зыбким колоритом улицы, с ее углами... И у него внезапно появлялись слова самые верные по своей трогательности, — те самые, которые делают нам их автора ближе всякого другого человека, которые заставляют верить, будто рушится наконец вечная стена между умами людскими... Он прекрасно сознавал, что они могли бы тронуть *любого человека*. Он говорил, и, не зная точно, чем обусловлены причины и размеры запрета, вы устанавливали, что большое количество слов было изгнано из его речи. Те, которыми он пользовался, были порою так любопытно окрашены его голосом или освещены его фразой, что их вес менялся, их ценность прибавлялась. Подчас они теряли весь свой смысл, они, казалось, заполняли только пустое место, для которого намеченное обозначение представлялось еще сомнительным или не предусмотренным речью. Мне доводилось слышать, как он определял ту или иную материальную вещь целой группой абстрактных слов и собственных имен.

Отвечать на то, что он говорил, было нечего. Он убивал вежливое согласие. Разговор продолжался скачками, которые его не удивляли.

Если бы этот человек переменял объект своих скрытых размышлений, если бы он повернул к миру строгое могущество своего ума, — ничто не устояло бы перед ним. Я сожалею, что говорю о нем так, как говорят о тех, из которых создают памятники. Я ясно чувствую, что между «гением» и им лежит некоторое количество слабостей. Он, такой подлинный, такой новый, такой далекий от всякого обмана и всяких чудес, — такой упорный! Мой собственный энтузиазм портит мне его...

Но как не увлечься человеком, который никогда не говорил ничего *туманного*, который спокойно заявлял: «Я ценю в любой вещи только *легкость* или *трудность* ее постижения, ее выполнения. Я с крайней тщательностью измеряю их степень и удерживаю себя от увлечения ими... И какое мне дело до того, что я уже достаточно знаю?..»

Как не отдаться существу, которого ум, казалось, претворял для себя одного все существующее и который умел *решать* все, что ему предлагали? Я угадывал этот умственный склад, ворошащий, смешивающий, видоизменяющий, приводящий в связь, умеющий в широком поле своего познания отрезывать и сбивать с пути, освещать, охлаждать одно, согревать другое, пускать ко дну, возносить ввысь, давать имя тому, у чего имени нет, забывать то, что ему хочется, — усыплять или окрашивать одно и другое...

Я грубо упрощаю непроницаемые качества. Я не смею выразить всего, что внушает мне мой объект. Логика останавливает меня. Но во мне самом, каждый раз когда встает проблема Тэста, возникают любопытные образования.

Бывают дни, когда я вижу его очень ясно. Он предстает моим воспоминаниям рядом со мной. Я вдыхаю дым наших сигар, я слушаю его, я *опасливо настораживаюсь*. Временами чтение газеты сталкивает меня с его мыслью, когда какое-нибудь событие оправдывает ее. И я пытаюсь произвести еще несколько иллюзорных его опытов, которые меня развлекали в эпоху наших вечеров. Иначе говоря, я воображаю его делающим то, чего он при мне не делал. Что происходит с г. Тэстом, когда он болен? Как рассуждает он, влюбившись? Может ли он быть грустным? Что могло бы нагнать на него страх? Что заставило бы его затрепетать?.. — Я искал. Я берег в целостности образ сурового человека, я пы-

тался добиться ответа на мои вопросы. Его образ искажался.

Он любит, он страдает, он скучает. Все подражают друг другу. Но я хотел бы, чтобы к простейшему вздоху, стону он примешал законы и построение всего своего ума.

Нынче вечером исполняется ровно два года и три месяца с тех пор, как мы были с ним в театре, — в бесплатной ложе. Об этом я думал сегодня весь день.

Я мысленно вижу, как стоят они — он и золотая колонна Оперы, — рядом.

Он смотрел только в зал. Он вдыхал в себя великий навал воздуха, у края пустоты. Он был красен.

Огромная медная дева отделяла нас от рокошущей группы людей, по ту сторону сияния. В глубине тумана блистал оголенный кусок женского тела, гладкий, как камень. Много независимых вееров колыхалось над мрачным и ясным миром, подымаясь пеной до огней наверху. Мой взгляд перебирал тысячи маленьких обликов, падал на чью-либо мрачную голову, бегал по рукам, по людям и, наконец, сжигал себя.

Каждый был на своем месте, свободный лишь в маленьком движении. Я восхищался системой классификации, почти теоретической простотой собрания, его социальным строем. У меня было сладостное ощущение того, что все дышащее в этом клубе будет поступать согласно предписанным ему законам, — загораться смехом огромными кругами, умиляться пластами, *масса*ми переживать *интимные, единственные* вещи, тайные движения души, — подниматься до состояний, в которых не признаются. Я блуждал по этим людским этажам, из ряда в ряд, по кругам, с фантастическим намерением мысленно соединить между собой тех, у которых одина-

ковый недуг, одинаковая теория или одинаковый порок... Какая-то музыка волновала нас всех, затопляла, затем становилась еле слышной.

Она умолкла. Тэст шептал: «Быть прекрасным, быть необыкновенным можно только для других. Это пожирается другими».

Последнее слово вынырнуло из тишины, которую создал оркестр. Тэст вздохнул.

Его разгоревшееся лицо, пылавшее жаром и цветом, его широкие плечи, его черное существо, отливающее теплым светом, форма всего его одетого массива, поддержанного большой колонной, меня захватили. Он не терял ни одного атома из всего, что ежесекундно становилось ощутимым в этом величии красного и золота.

Я рассматривал этот череп, который касался углов капители, эту правую руку, искавшую прохлады в позолоте, и его большие ноги в пурпуровой тени. От далей зала его глаза обратились ко мне: рот его произнес: «Дисциплина не плоха... Это уже кое-какое начало...»<sup>7</sup>.

Я не знал, что ответить. Он сказал скороговоркой своим глухим голосом: «Пусть наслаждаются и подчиняются».

Он долго рассматривал какого-то молодого человека, стоявшего против нас, потом даму, потом группу на верхней галерее, которая выступала из-за балкона пятью-шестью разгоряченными лицами, а потом всех вместе, весь театр, переполненный, как небеса, воспламененный, очарованный сценой, которой мы не видели. Глупое оцепенение всех вокруг подсказывало нам, что там происходит нечто возвышенное. Мы смотрели, как умирает свет, отраженный на лицах зрителей. И когда он почти потух, когда уже не было лучей, — в зале не осталось ничего, кроме широкой флуоресценции этих тысяч лиц. Я испытывал чувство, будто этот сумрак обезволил все существа. Их возрастающее внимание и

возрастающая темнота образовали длительное равновесие. Я сам стал *невольно* внимателен ко всему этому вниманию.

Г-н Тэст сказал:

— Высшее *их* упрощает. Ручаюсь, что у всех них мысли все упорнее устремляются к одной и той же вещи. Они станут равными перед общим кризисом или общей гранью. Впрочем, закон не так уж прост... если он не включает меня; а ведь и я здесь.

Он прибавил:

— Свет ими владеет.

Я сказал, смеясь:

— Вами также?

Он ответил:

— Вами также.

— Какой драматург вышел бы из вас! — сказал я ему. — Вы словно бы наблюдаете за неким опытом, созданным у последней черты всех наук. Мне хотелось бы видеть театр, который вдохновлялся бы вашими размышлениями.

Он сказал:

— Никто не размышляет.

Аплодисменты и вспыхнувший свет заставили нас уйти. Мы пошли коридорами; мы сошли вниз. Прохожие казались на свободе. Г-н Тэст слегка пожаловался на полуючную прохладу. Он намекал на застарелые боли.

Мы шли, и он ронял фразы, почти бессвязные. Несмотря на все усилия, я с большим трудом мог уследить за его словами, ограничившись в конце концов тем, что стал запоминать их. Бессвязность иной речи зависит лишь от того, кто ее слушает. Человеческий ум представляется мне так построенным, что не может быть бессвязным для себя самого. Поэтому я воздержался от причисления Тэста к сумасшедшим. Впрочем, я смутно улавливал связь его идей, я не замечал в них какого-

либо противоречия; кроме того, я боялся бы слишком простого решения.

Мы шли по улицам, успокоенным мраком, поворачивали за углы, в пустоту, инстинктивно находя дорогу — то более широкую, то более узкую, то более широкую. Его военный шаг подчинял себе мои шаги...

— А между тем, — *ответил я*, — как не поддаться такой величественной музыке? И для чего? Я нахожу в ней своеобразное опьянение, — почему же я должен пренебречь им? Я нахожу в ней иллюзию огромного труда, который вдруг может стать для меня осуществимым... Она дает мне *абстрактные ощущения*, обаятельные образы всего, что я люблю, — перемены, движения, разнообразия, потока, превращения... Станете ли вы отрицать, что существуют вещи усыпляющие, — деревья, которые нас опьяняют, мужчины, которые дают силу, женщины, которые парализуют, небеса, которые обрывают речь?

Г-н Тэст заговорил довольно громко:

— Ах, милостивый государь, какое мне дело до «тантантов» ваших деревьев и всего прочего... Я — у себя; я говорю на своем языке<sup>8</sup>; я презираю исключительные вещи. Они являются потребностью слабых духом. Поверьте точности моих слов: гениальность *легка*, божественность *легка*... Я хочу просто сказать, что я знаю, как это постигается. Это *легко*.

— Когда-то — лет двадцать назад — каждая вещь, чуть выходящая за пределы обыкновенного и достигнутая другим человеком, воспринималась мною как личное поражение. В прошлом я видел лишь украденные у меня мысли. Какая глупость!.. Подумать только, что мы не можем относиться безучастно к собственному нашему облику. В воображаемой борьбе мы обращаемся с ним или *слишком хорошо*, или *слишком плохо*...



Он кашлянул. Он сказал себе: «Что в силах человеческих?.. Что в силах человеческих?..» Он сказал мне:

— Вы знакомы с человеком, знающим, что он не знает, что говорит.

Мы были у его двери. Он попросил меня подняться выкурить с ним сигару.

На верхнем этаже мы вошли в очень маленькую «меблированную» квартиру. Я не заметил ни одной книги. Ничто не указывало на традиционную работу за столом, при лампе, среди бумаг и перьев. В зеленоватой комнате, в которой пахло мятой, вокруг единственной свечи, не было ничего, кроме суровой абстрактной обстановки: кровати, стенных часов, зеркального шкафа, двух кресел — в качестве насущных вещей. На камине — несколько газет, дюжина визитных карточек, исписанных цифрами, и аптечный пузырек. Я никогда не испытывал более сильного впечатления *безличия*<sup>9</sup>. То было безличное жилище, подобное некоему безличию теорем, — и, быть может, одинаковой с ними полезности. Я думал о часах, которые он проводил в этом кресле. Я чувствовал страх перед бесконечной скукой, возможной в этом чистом и банальном месте. Мне приходилось жить в таких комнатах; я никогда без ужаса не мог думать, что останусь в них навсегда.

Г-н Тэст говорил о деньгах. Я не могу воспроизвести его специального красноречия: оно показалось мне менее четким, нежели обычно. Усталость, тишина, возраставшая вместе с поздним временем, горькие сигары, ночное заступление, казалось, овладели им. Я слушал его пониженный и замедленный голос, заставлявший танцевать пламя единственной горевшей между нами свечи, по мере того как он устало произносил очень большие цифры.

Восемьсот десять миллионов семьдесят пять тысяч пятьсот пятьдесят... Я слушал эту неслыханную музыку,

не следя за вычислениями. Он заражал меня биржевой горячкой, и длинные перечни произносимых чисел охватывали меня, как поэзия. Он сопоставлял события, промышленные явления, общественные вкусы и страсти. И снова числа, одни за другими. Он говорил:

— Золото — это как бы дух общества.

Вдруг он умолк. Он почувствовал боль.

Чтобы не смотреть на него, я стал снова разглядывать холодную комнату, жалкую обстановку. Он взял пузырек и выпил. Я поднялся, чтобы уйти.

— Посидите еще, — сказал он, — вам не скучно? Я лягу в постель. Через несколько минут я засну. Чтобы сойти вниз, вы возьмете свечу.

Он спокойно разделся. Его худое тело окунулось в простыни, и он притворился мертвым. Потом он повернулся и еще глубже погрузился в короткую кровать.

Он сказал мне, улыбаясь:

— Я плыву на спине. Я покачиваюсь. Я чувствую под собой чуть слышный рокот, — не бесконечное ли движение? Я, так обожающий это ночное плавание, я сплю час-два — не больше. Часто я уже не отличаю мыслей, пришедших до сна. Я не знаю, спал ли я. Когда-то, засыпая, я думал о всем том, что доставляло мне удовольствие: о лицах, вещах, мгновениях. Я вызывал их, дабы мысль моя была возможно приятнее, — легкой, как постель. Я стар... Я могу доказать вам, что я стар... Припомните, в детском возрасте мы *открываем* себя: мы медленно открываем пространство своего тела, выявляем, думается мне, рядом усилий особенности нашего существа. Мы изгибаемся и находим себя, или вновь себя обретаем — и чувствуем удивление! Мы трогаем пятку, хватаем левой рукой правую ногу, кладем холодную ногу в горячую ладонь!.. Нынче я знаю себя наизусть. Знаю я и свое сердце... О! Вся земля перемечена, вся территория покрыта флагами... Остается одна моя

постель... Я люблю это течение сна и белья — этого белья, которое вытягивается и сжимается, или мнется, которое спускается на меня песком, когда я притворяюсь мертвым, которое сворачивается вокруг меня, когда я сплю... Это очень сложная механика. В смысле же утка или основы — это лишь небольшое смещение... Ой!

Он почувствовал боль.

— Однако что с вами? — сказал я ему. — Я мог бы...

— Со мной?.. — сказал он. — Ничего особенного. Есть... такая десятая секунды, которая вдруг открывается... Погодите... Бывают минуты, когда все мое тело освещается. Это весьма любопытно. Я вдруг вижу себя изнутри... Я различаю глубину пластов моего тела; я чувствую пояса боли — кольца, точки, пучки боли. Вам видны эти живые фигуры? Эта геометрия моих страданий? В них есть такие вспышки, которые совсем похожи на идеи. Они заставляют постигать: отсюда — досюда... А между тем они оставляют во мне *неуверенность*. «Неуверенность» — не то слово. Когда *это* приходит, я вижу в себе нечто запутанное или рассеянное. В моем существе образуются кое-где... туманности; есть какие-то места, вызывающие их. Тогда я отыскиваю в своей памяти какой-нибудь вопрос, какую-либо проблему... Я погружаюсь в нее. Я считаю песочные крупинки... и пока я их вижу... Моя усиливающаяся боль заставляет меня следить за собой. Я думаю о ней! Я жду лишь своего вскрика... И как только я его слышу, предмет — ужасный *предмет!* — делается все меньше и меньше, ускользает от моего внутреннего зрения... Что в силах человеческих? Я борюсь со всем, — кроме страданий моего тела, за пределами известного напряжения их<sup>10</sup>. А между тем именно на этом должен был я сосредоточить свое внимание. Ибо страдать — значит оказывать чему-либо высшее внимание, — а же в некотором роде человек внимательный. Знайте, что я предвидел будущую свою бо-

лезнь. Я со всей точностью размышлял о том, в чем уверен каждый человек. Я думаю, что такой взгляд на явственную частицу нашего будущего должен был бы составить часть нашего воспитания. Да, я предвидел то, что сейчас начинается. Но тогда это была мысль, как любая другая. Таким образом, я мог за ней следить...

Он успокоился.

Он повернулся, скорчившись, на бок, закрыл глаза; спустя минуту он заговорил опять. Он начинал бредить. Голос его отдавался еле слышным шепотом в подушку. Его краснеющая рука уже спала.

Он сказал еще:

— Я думаю, — и это никому не мешает. Я одинок. Как одиночество удобно! Никакой соблазн меня не тяготит. Здесь у меня такие же мечты, как в каюте парохода, как в кафе Ламбер... Руки какой-нибудь Берты, получи они хотя бы некоторую значимость, могли бы похитить меня, — как боль... Человек, разговаривающий со мной, ничего не доказывая, — враг. Я предпочитаю блеск мельчайшего, но действительного события. Я есмь сущий и видящий себя: видящий себя видящим, и так далее...<sup>11</sup>. Подумаем вплотную об этом. — О! Можно заснуть на любой мысли. Сон продолжает любую идею...

Он тихо храпел. Еще тише я взял свечу и вышел неслышными шагами.

## КРИЗИС ДУХА

Мы, цивилизации, — мы знаем теперь, что мы смертны<sup>1</sup>. Мы слышали рассказы о лицах, бесследно исчезнувших, об империях, пошедших ко дну со всем своим человечеством и техникой, опустившихся в непроницаемую глубь столетий, со своими божествами и законами, со своими академиками и науками, чистыми и прикладными, со своими грамматиками, своими словарями, своими классиками, своими романтиками и символистами, своими критиками и критиками критиков. Мы хорошо знаем, что вся видимая земля образована из пепла и что у пепла есть значимость. Мы различали сквозь толщу истории призраки огромных судов, осевших под грузом богатств и ума. Мы не умели исчислить их. Но эти крушения, в сущности, нас не задевали.

*Элам, Ниневия, Вавилон* были прекрасно-смутными именами, и полный распад их миров был для нас столь же мало значим, как и самое их существование. Но *Франция, Англия, Россия...* Это тоже можно бы счесть прекрасными именами. *Лузитания* — тоже прекрасное имя. И вот ныне мы видим, что бездна истории достаточно вместительна для всех. Мы чувствуем, что цивилизация наделена такой же хрупкостью, как жизнь. Обстоятельства, которые могут заставить творения Китса и Бодлера разделить участь творений Менандра, менее всего непостижимы: смотри любую газету.

Это еще не все. Жгучий урок преподан полнее. Мало того, что наше поколение на собственном опыте познало, как могут *от случая* погибать вещи, наиболее

прекрасные, и наиболее древние, и наиболее внушительные, и наилучше организованные; оно видело, как в области разума, здравого смысла и чувств стали проявлять себя необычайные феномены, внезапные воплощения парадоксов, грубые нарушения очевидностей.

Я приведу лишь один пример: великие качества германских народов принесли больше зла, нежели когда-либо родила пороков леность. Мы видели собственными нашими глазами, как истовый труд, глубочайшее образование, внушительнейшая дисциплина и прилежание были направлены на страшные замыслы.

Все эти ужасы были бы невысказаны без стольких же качеств. Нужно было несомненно много знаний, чтобы убить столько людей, разметать столько добра, уничтожить столько городов в такую малую толику времени; но и не меньше нужно было *нравственных качеств*. Знание и Долг — вот и вы на подозрении!

Так духовный Персеполис оказался столь же опустошенным, что и материальные Сузы. Не все подверглось гибели, но все познало чувство уничтожения.

Необычайный трепет пробежал по мозгу Европы. Всеми своими мыслительными узлами она почувствовала, что уже не узнает себя более, что уже перестала на себя походить, что ей грозит потеря самосознания, — того самосознания, которое было приобретено веками выстраданных злосчастий, тысячами людей первойей значимости, обстоятельствами географическими, этническими, историческими, — каковых не исчислить.

Тогда-то, словно бы для безнадежной защиты своего физиологического бытия и склада, к ней стала смутно возвращаться вся память. Ее великие люди и ее великие книги вновь вперемежку поднялись к ней. Никогда не читали так много, ни так страстно, как во время

войны: об этом скажут вам книжные лавки. Никогда не молились так много, ни так ревностно, — об этом скажет вам духовенство. Был брошен клич всем святителям, основателям, покровителям, мученикам, героям, отцам отечества, святым героиням, национальным поэтам...

И в том же умственном разброде, под давлением того же страха цивилизованная Европа увидела быстрое возрождение бесчисленных обликов своей мысли: догм, философий, противоречивых идеалов: трех сотен способов объяснить мир, тысячи и одного оттенков христианства, двух дюжин позитивизмов, — весь спектр интеллектуального света раскинулся своими несовместимыми цветами, озаряя странным и противоречивым лучом агонию европейской души. В то самое время, как изобретатели лихорадочно искали в чертежах, в летописях былых войн способы одолеть проволочные заграждения, выводить из строя субмарины или обезвреживать налеты аэропланов, — душа прибегала разом ко всем колдованиям, какие знала, серьезно взвешивала страннейшие пророчества; она искала убежищ, благих примет, утешений, — вдоль всего перечня воспоминаний, прежних деяний, праотческих поступков. Это — обычные проявления беспокойства, бессвязные метания мозга, бегущего от действительности к кошмару и возвращающегося от кошмара к действительности, обезумев, как крыса, попавшая в западню.

Кризис военный, быть может, уже на исходе. Кризис экономический еще явствен во всей своей силе; но кризис интеллектуальный, более тонкий и по самой природе принимающий наиболее обманчивую видимость, ибо место его действия — законная область притворства, — этот кризис с трудом позволяет распознать свою подлинную ступень, свою фазу.

Никому не дано сказать, что окажется завтра живым или мертвым в литературе, в философии, в эстетике.

Еще никому не ведомо, какие идеи и какие способы их выражения будут занесены в список утрат, какие новшества будут вынесены на свет. Правда, надежда живет и поет вполголоса:

Et cum vorandi vicerit libidinem  
Late triumphet imperator spiritus \*.

Однако надежда есть только недоверие живого существа к точным предвидениям своего рассудка. Она внушает, что всякое заключение, неблагоприятное для данного существа, *должно быть* ошибкой его рассудка. Но факты явственны и безжалостны: вот тысячи молодых писателей и молодых художников, которые умерли; вот потерянная иллюзия европейской культуры и очевидное бессилие что-либо спасти; вот наука, смертельно раненная в нравственные свои притязания и как бы обесчещенная жестокостью своего использования; вот идеализм, едва ли вышедший победителем, глубоко опустошенный, ответственный за свои мечты; реализм, разочарованный, побитый, подавленный преступлениями и ошибками; стяжательство и самоотречение, равно осмеянные; верования, перемешавшиеся во всех странах, — крест против креста, полумесяц против полумесяца; вот, наконец, даже скептики, выбитые из колеи событиями, такими внезапными, такими неистовыми, такими волнующими, тешащимися нашими мыслями, как кошка мышью, — скептики, утратившие свои сомнения, снова нашедшие их и опять потерявшие и разучившиеся пользоваться силами своего рассудка.

Качка на корабле была так сильна, что даже наиболее расчетливо подвешенные светильники в конце концов опрокинулись.

---

\* И, победив прожорливую похоть,  
Повсеместно восторжествует полководец духа (латин.).



Что дает кризису духа глубину и значительность, это — состояние, в котором он застиг больного.

У меня нет ни времени, ни сил, чтобы обрисовать духовное состояние Европы в 1914 году. Да и кто решился бы начертать картину этого состояния? Тема огромна: она требует знаний всяческого рода, беспредельной осведомленности. В самом деле, когда речь идет о комплексе такой сложности, — трудность восстановления прошлого, даже только что отошедшего, совершенно такова же, как трудность построения будущего, даже ближайшего: или, вернее, трудность та же. Пророк сидит в той же яме, что и историк. Пусть сидят!

Мне же нужно нынче смутное и общее воспоминание о том, о чем думалось в кануны войны, об исканиях, которые шли, о произведениях, которые выпускались в свет.

И вот ежели я миную какие бы то ни было детали и ограничиваю себя убыстренными впечатлениями и той *естественной целокупностью*, которая создается мгновенным восприятием, я не вижу ничего! *Ничего*, — хотя бы это ничто и было бесконечно богато.

Физики учат нас, что, ежели бы наш глаз мог вынести пребывание в раскаленной добела печи, он не увидел бы ничего. Никаких световых различий нет в ней, которые позволили бы отличить точки пространства. Это огромная, окованная энергия ведет к невидимости, к неощутимому равенству. Но равенство подобного рода есть не что иное, как беспорядок, пребывающий в совершенном состоянии.

В чем же состоял этот беспорядок нашей духовной Европы?

В свободном сосуществовании во всех образованных умах самых несхожих идей, самых противоречивых принципов жизни и познания. Такова отличительная черта *модерна*.

Я отнюдь не отвожу от себя задачи обобщить понятие «модерна» и применить его к известному складу бытия, — вместо того чтобы пользоваться им в качестве чистого синонима «современности». Существуют в истории эпохи и места, куда мы можем ввести себя, *мы — люди модерна*, без боязни чрезмерно нарушить гармонию тех времен, не получая облика предметов чрезмерно забавных, чрезмерно заметных, — оскорбительных, чужеродных, нерастворимых существ.

Там, где наше появление вызвало бы наименьшую сенсицию, — там мы оказались бы почти как дома. Явно, что Рим Траяна и Александрия Птолемея приняли бы нас в себя легче, нежели ряд местностей, менее отдаленных по времени, но более обособленных по типу своих нравов и целиком отданных какой-либо одной расе, одной культуре и одной жизненной системе.

Что же! Европа 1914 года дошла, пожалуй, до пределов этого модернизма. Любой мозг известной высоты служил перекрестком для всех видов мнений; что ни мыслитель, то всемирная выставка идей! Были произведения, до такой степени обильные контрастами и противоречивыми побуждениями, что напоминали собой эффекты неистового освещения столиц в ту пору: глаза чувствовали резь и тоску. Сколько материалов, сколько трудов, расчетов, ограбленных веков, затраченных чужеродных жизней понадобилось для того, чтобы этот карнавал стал возможен и был вознесен в качестве формы высшей мудрости и триумфа человечества?

В некоей книге того времени — и отнюдь не худшей — можно найти безо всякого усилия: влияние русских бабелетов, крупницу темного стиля Паскаля, изрядную толлику впечатлений гонкуровского типа, кое-что от Ницше, кое-что от Рембо, кое-какие эффекты, обусловленные

посещениями художника, и кое-где тон научных трудов, — все это сдобренное запахом чего-то, так сказать, британского, трудно дозируемого!.. Отметим мимоходом, что в каждой составной части этой микстуры можно было бы найти достаточно всяких других *тел*. Бесплезно искать их: это значило бы вновь повторить то, что было только что мною сказано относительно модернизма, и написать всю духовную историю Европы.

И вот на огромной террасе Эльсинора, тянущейся от Базеля к Кёльну, раскинувшейся до песков Ньюпорта, до болот Соммы, до меловых отложений Шампани, до гранитов Эльзаса, — европейский Гамлет глядит на миллионы призраков.

Но этот Гамлет — интеллектуалист. Он размышляет о жизни и смерти истин. Ему служат привидениями все предметы наших распрей, а угрызениями совести — все основы нашей славы; он гнется под тяжестью открытий и познаний, не в силах вырвать себя из этого не знающего границ действующего. Он думает о том, что скучно сызнава начинать минувшее, что безумно вечно стремиться к обновлению. Он колеблется между двумя безднами, ибо две опасности не перестанут угрожать миру: порядок и беспорядок.

Он поднимает череп; этот череп знаменит. — *Whose was it?* \* — Когда-то он был *Леонардо*. Он изобрел летающего человека, но летающий человек не стал в точности выполнять замыслы изобретателя: мы знаем, что летающему человеку, воссевшему на своего большого лебедя (*il grande uccello sopra del dosso del suo magnio cesego*), даны в наши дни другие задачи, нежели соби-

---

\* Чей он был? (*англ.*).

рать снег на вершинах гор, дабы кидать его в жаркие дни на стога городов...

А вот этот другой череп — *Лейбница*, грезившего о всеобщем мире. А вот тот — был *Кантом*... Kant qui genuit \* Hegel, qui genuit Marx, qui genuit...

Гамлету не слишком ясно, что делать со всеми этими черепами. Что, ежели отшвырнуть их?.. Не перестанет ли тогда он быть самим собою? Его чудовищно ясновидческий ум созерцает переход от войны к миру. Этот переход еще более темен, более опасен, нежели переход от мира к войне; все народы поколеблены им... «А м н е , — говорит о н , — мне, европейскому разуму, чем грозит судьба? И что есть мир? *Может быть, мир — такое состояние вещей, при котором природное враждование людей между собой проявляет себя в созиданиях, вместо того чтобы выразить себя разрушениями, как то делает война.* Это время творческой конкуренции и борьбы произведений. Но мое я, разве не устало оно производить? Разве не исчерпал я желание крайних дерзновений и разве я не злоупотребил учеными смесями? Надлежит ли мне бросить свои тяжкие обязанности и потусторонние притязания? Или я должен идти следом за временем и уподобиться Полонию, состоящему ныне в редакции большой газеты? Или Лаэрту, занятому чем-то в авиации? Или Розенкранцу, делающему что-то под русской фамилией?

— Прощайте, призраки! Миру вы более не нужны. Как не нужен и я. Мир, окрестивший именем прогресса свою тягу к роковой точности, хочет присоединить к благам жизни выгоды смерти. Некая смута царит еще, но вскорости все прояснится. Мы узрим наконец явленное чудо — животное общество, — совершенный и законченный муравейник».

---

\* ...который породил... (латин.).

## «ЭСТЕТИЧЕСКАЯ БЕСКОНЕЧНОСТЬ»

Наши восприятия, как правило, порождают в нас — когда они нечто порождают — все необходимое, чтобы их можно было изгладить или же попытаться изгладить. То невольным или намеренным действием, то случайным или сознательным невниманием мы их уничтожаем либо пытаемся уничтожить. Мы постоянно стремимся возможно скорее вернуться к тому состоянию, в каком пребывали мы до того, как они в нас проникли или предстали нам; словно бы сама наша жизнь требовала возвратить к *нулю* некую стрелку нашей чувствительности и кратчайшим путем воссоздать в нас некий *максимум* свободы и суверенности наших чувств.

Эти эффекты наших чувственных раздражений, которыми свойственно прерывать раздражения, столь же многообразны, как и эти последние. Можно, однако, связать их общей формулой и заключить: совокупность эффектов с *конечной направленностью* составляет сферу *явлений практических*.

Но есть и иные эффекты наших восприятий — прямо противоположные вышеназванным: они вызывают в нас влечение, потребность и внутреннюю трансформацию, которые способны удерживать, находить или же восстанавливать исходные восприятия.

Если человек голоден, чувство голода понуждает его поступить таким образом, чтобы голод как можно скорее исчез; но если он наслаждается пищей, наслаждение это *захочет в нем* удержаться — продолжиться или возобновиться. Голод толкает нас прекратить ощущение; наслаждение — развить его в новое; и две эти направленности станут достаточно независимыми, чтобы человек научился вскоре разбираться в пище и есть, не испытывая голода.

Все сказанное о голоде позволительно отнести к потребности любви, как равно и ко всем категориям ощущений, ко всем способам чувствования, в какие может подчас вмешаться сознательное действие, которое стремится восстановить, продолжить или усилить то, что действие произвольное, по-видимому, призвано уничтожить.

Зрение, осязание, обоняние, слух, движение, речь побуждают нас время от времени задерживаться на ощущениях, ими вызванных, их упрочивать или воссоздавать.

Совокупность этих эффектов с *бесконечной направленностью*, которые я здесь обозначил, может составить *сферу явлений эстетических*.

Чтобы обосновать термин «*бесконечный*» и сообщить ему точный смысл, достаточно напомнить, что в этой сфере *удовлетворение* восстанавливает *потребность*, *следствие* воскрешает *причину*, *наличие* порождает *отсутствие* и обладание — *жажду*.

Если в сфере, которую я именую *практической*, достигнутая цель полностью стирает физическую обусловленность действия (и даже сама его длительность словно бы поглощается результатом или же оставляет лишь слабое, призрачное воспоминание), в *сфере эстетической* происходит нечто прямо противоположное.

В этом «мире чувствительности» ощущение и его ожидание в каком-то смысле взаимозависимы, они перекликаются до бесконечности, подобно тому, что наблюдаем мы в «мире красок», когда после сильного раздражения сетчатки чередуются, заменяя друг друга, дополнительные цвета.

Это своеобразное колебание не может окончиться само по себе: его исчерпывает или прерывает лишь ка-

кое-то постороннее обстоятельство, — например, *усталость*, — которое останавливает его, прекратив либо отсрочив его возобновление.

В частности, усталость сопровождается ослаблением чувствительности к предмету недавнего наслаждения или желания: мы вынуждены сменить объект.

Эта смена становится целью в себе: *разнообразие* понуждает искать себя в качестве дополнителя к длительности ощущения и средства от пресыщения, которое следует за исчерпанием конечных возможностей нашего организма, возбуждаемого бесконечной, локальной, конкретной направленностью; таким образом, мы оказываемся в некой системе *пересекающихся функций*, — системе, обусловленной нарушениями всех форм ее деятельности.

Чтобы влечение оставалось возможным, мы должны обратить его на что-то иное; и потребность в замене возникает как признак *влечения к самому влечению* или же влечения к чему угодно, что могло бы заставить к себе вождельть.

Если, однако, этого не происходит, если наша среда не предлагает нам в короткий срок какого-либо объекта, способного заполнить нас бесконечными превращениями, наша чувствительность побуждается черпать в самой себе желанные образы, подобно тому как жажда рождает видения изумительно свежих напитков...

Эти чрезвычайно простые соображения позволяют обозначить и достаточно четко определить особую область, которая питается восприятиями и которая складывается из тех внутренних связей и тех специфических колебаний нашей чувствительности, какие я отнес к *сфере явлений эстетических*. Но сфера конечных направленностей, сфера практическая, которая есть не что иное,

как сфера действия, самыми различными путями сочетается с вышеназванной. В частности, то, что мы именуем «произведением искусства», есть результат такого действия, *конечная цель* которого — вызвать в ком-либо *бесконечные превращения*. Отсюда следует, что художник есть *двойственное* существо, ибо он строит законы и орудия мира действия, чтобы в конечном итоге породить мир чувственного резонанса. Предпринималось немало попыток, дабы свести две эти направленности к какой-то одной: у эстетики нет иной цели. Но проблема по сей день хранит свою тайну.

## ВСЕОБЩЕЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ИСКУССТВА

I. Слово «*искусство*» первоначально означало *способ действия* и ничего больше. Это безгранично широкое понятие вышло из обихода.

II. Впоследствии этот термин постепенно сузился в своем значении и стал применяться лишь к *способу действия* во всякой сознательной или сознанием обусловленной деятельности, — с тем ограничением, что этот способ подразумевает у субъекта либо какую-то подготовку, либо известный навык, либо, по крайней мере, определенную направленность внимания и что, с другой стороны, для достижения нужного результата он может использовать различные методы. Мы говорим о медицине как об искусстве; то же самое говорим мы о псовой охоте и верховой езде, о манере жизни или рассуждения. Есть искусство ходьбы, искусство дыхания; есть даже искусство безмолвствования.

Поскольку различные методы, ведущие к одной цели, как правило, не одинаково эффективны и рациональны, а с другой стороны, не все в равной мере доступны данному исполнителю, значение этого слова естествен-



но дополняется понятием качества или ценности *способа действия*. Так, мы говорим: *искусство Тициана*.

Но этот язык смешивает два качества, приписываемые действующему лицу: одно — это его особый врожденный дар, его индивидуальное, несообщаемое свойство; другое — состоит в его «знании», в усвоенном опыте, который может быть сформулирован и сообщен. Поскольку различие это применимо на деле, мы приходим к выводу, что *овладеть можно всяким искусством*, но отнюдь не *всем искусством*. И все же смешение двух этих качеств почти неизбежно, ибо легче сформулировать их различие, нежели выявить его, наблюдая каждый отдельный случай. Всякое усвоение требует, по крайней мере, какой-то способности усваивать, тогда как самая яркая одаренность, глубочайше укорененная в личности, может остаться бесплодной или же ничтожной в глазах третьих лиц — и даже остаться неизвестной самому ее обладателю, — если внешние обстоятельства либо благоприятная среда не пробудят ее и если богатства культуры ее не разовьют.

Словом, *искусство* в этом значении есть качество *способа действия* (вне зависимости от объекта), которое предполагает *неравноценность методов*, а следовательно, и результатов, обусловленную *неравноценностью исполнителей*.

III. Это понятие *искусства* надлежит теперь дополнить новыми соображениями, которые объяснят, каким образом стали относить его к созданию и восприятию продуктов совершенно особого рода. В наше время проводится различие между *художественной работой*, которая может означать производство или операцию какого угодно характера и назначения, и *художественным произведением*, чьи важнейшие свойства мы попытаемся определить. Необходимо ответить на вопрос: «По каким признакам мы узнаем, что данная вещь есть *произведе-*

ние искусства и что данная система действий осуществлена во имя искусства?»

IV. Наиболее очевидной особенностью произведения искусства может считаться его *бесполезность*, при том условии, если мы учтем следующие обстоятельства.

Большинство ощущений и восприятий, получаемых нами от органов чувств, не играет ни малейшей роли в деятельности тех систем организма, которые необходимы для поддержания жизни. Порой они порождают в нем какие-то нарушения или какие-то вариации отправления — то ли в силу своей интенсивности, то ли затем, чтобы в виде *сигналов* привести нас в движение или возбудить. Нетрудно, однако, заметить, что лишь паразитически ничтожная, едва ли не бесконечно малая часть неиссякаемых чувственных раздражений, которые ежедневно нас осаждают, необходима и полезна для нашего чисто физиологического существования. Глаза собаки видят звезды, но существо животного не дает развиваться увиденному: оно тотчас его стирает. Уши собаки улавливают некий звук, который ее распрямляет и настораживает; однако ее существо усваивает этот звук ровно настолько, чтобы суметь претворить его в мгновенное и однозначное действие. На восприятии оно не задерживается.

Итак, подавляющая часть наших ощущений бесполезна для отправления наших основных функций, а те из них, которые чем-то полезны, играют чисто посредствующую роль и молниеносно преобразуются в понятия, намерения или действия.

V. С другой стороны, анализ наших возможных действий заставляет нас объединить или даже связать с обозначенной выше категорией бесполезности качество произвольности. Поскольку мы испытываем больше ощущений, чем это необходимо, нам доступно больше комбинаций наших двигательных органов и их действий, не-

жели, строго говоря, таковых требуется. Мы можем на-  
чертить круг, играть мускулами лица, идти в такт и т. д.  
Мы можем, в частности, употребить свои силы для при-  
дачи формы какому-то материалу, вне всякой практиче-  
ской цели, а затем отбросить или забыть созданный на-  
ми предмет, ибо для наших жизненных потребностей и  
это изготoвление и это отбрасывание равно несущест-  
венны.

VI. Исходя из этого, можно связывать всякую лич-  
ность с той примечательной сферой ее бытия, которая  
складывается из совокупности «бесполезных ощущений»  
и «произвольных действий». Открытие искусства означа-  
ло попытку придать одним своего рода *полезность*, дру-  
гим — своего рода *необходимость*.

Но эта полезность и эта необходимость отнюдь не  
являются ни очевидными, ни всеобщими, в отличие от  
жизненной пользы и необходимости, о которых было  
сказано выше. Всякий чувствует их на свой лад и оце-  
нивает или использует их по своему усмотрению.

VII. Однако наши бесполезные ощущения бывают  
подчас чрезвычайно навязчивы, и мы понуждаемся ими  
желать, чтобы они тянулись подольше или возрожда-  
лись. Иногда же они стремятся заставить нас искать  
иных, подобных им, ощущений, способных удовлетворить  
своего рода потребность, которую они вызвали.

Итак, зрение, осязание, обоняние, слух и движение  
побуждают нас временами задерживаться на чувстви-  
тельном восприятии и действовать таким образом, чтобы  
возрастали интенсивность и длительность их ощущений.  
Это действие, в своих истоках и цели определяемое чув-  
ствительностью, которая направляет его также и в вы-  
боре средств, резко отличается от действий практиче-  
ского характера. В самом деле, эти последние отвечают  
на потребности и влечения, которые нужно удовлетво-  
рить, чтобы они тотчас себя исчерпали. Когда голод-

ный человек насытится, чувство голода у него исчезает и одновременно испаряются образы, в которых оно выражалось. Совсем иное происходит в той особой сфере чувствительности, которую мы рассматриваем: *удовлетворение* воскрешает *желание*, *ответ* восстанавливает *потребность*, *обладание* разжигает *вкус* к обладаемому: одним словом, *чувство* побуждает *жаждать* себя и поддерживает эту жажду до бесконечности, так что не существует ни четкого срока, ни определенных границ, ни завершительного усилия, способных исчерпать этот эффект взаимовозбуждения без помощи извне.

*Построить систему чувственных объектов, которая обладала бы этой особенностью*, — такова сущность проблемы Искусства; таково его необходимое, но далеко еще не достаточное условие.

VIII. Следует задержаться на этом последнем вопросе; чтобы показать его важность, мы обратимся к специфическому феномену, связанному с чувствительностью сетчатки. Этот орган после сильного раздражения реагирует на цвет раздражителя «субъективным» испусканием другого цвета, называемого дополнительным и всецело обусловленного первичным, — цвета, который в свой черед уступает место предшествующему — *и так далее*. Это своеобразное колебание продолжалось бы до бесконечности, если бы усталость самого органа не ставила ему предела. Как показывает этот феномен, местная чувствительность способна проявлять себя в качестве *обособленного производителя* последовательных и как бы симметрических восприятий, каждое из которых, очевидно, порождает с необходимостью свое «противоядие». С одной стороны, это локальное свойство никак не участвует в «полезном зрении», которому, напротив, оно может только вредить. «Полезное зрение» удерживает из восприятия лишь то, что может вызвать мысль о чем-то постороннем, пробудить некое «понятие» или

подвигнуть к действию. С другой стороны, однородные парные сочетания дополнительных цветов образуют некую систему отношений, ибо каждому наличному цвету соответствует потенциальный и каждому цветовому восприятию — определенная замена. Эти и им подобные отношения, не играющие никакой роли в «полезном зрении», играют чрезвычайно важную роль в той организации чувственных объектов и в той попытке придать излишним для жизни ощущениям своего рода необходимость и полезность, которые мы оценили как основные признаки, определяющие *искусство*.

IX. Если от этого элементарного свойства раздраженной сетчатки мы перейдем теперь к свойствам наших органов тела, особенно органов наиболее подвижных, и если мы проследим их двигательные и силовые возможности, ни с какой пользой не связанные, мы обнаружим в недрах этих последних неисчислимо множество комбинаций, в которых осуществляется то условие взаимодействия, повторяемости и бесконечной живучести, какое было рассмотрено выше. *Ощупывать предмет* значит искать рукой определенную *систему осязаний*, и если, узнавая этот предмет либо не узнавая его (и вдобавок забыв о том, что знает о нем наш разум), мы испытываем *желание или понуждение до бесконечности повторять это хватательное усилие*, чувство *произвольности* нашего действия постепенно нас покидает, и в нас появляется чувство *необходимости* его повторения. Наша потребность возобновлять движение и углубляться в вещественное познание предмета показывает нам, что его форма *более всякой другой способна* питать наше действие. Эта благоприятная форма противостоит всем прочим возможным формам, поскольку она странным образом побуждает нас искать в ней взаимодействия двигательных ощущений с ощущениями осязательными и силовыми, которые благодаря ей становятся как бы

*дополняющими* друг друга, в результате возникающих соответствий между нажатиями руки и ее смещениями. Если же мы пытаемся в свой черед сообщить надлежащему материалу такую форму, которая удовлетворяла бы тем же условиям, значит мы создаем *произведение искусства*. Все это можно выразить в общих чертах понятием «творческого восприятия», но это претенциозное выражение предполагает больше смысла, нежели реально содержит его в себе.

X. Одним словом, существует обширная сфера деятельности, которой человек, ограничивающийся тем, что связано с его прямыми жизненными потребностями, вполне может пренебречь. Она противостоит также собственно умственной деятельности, ибо сущность ее — в развитии ощущений, которое стремится множить или продлевать то, что разум стремится вытеснить или преодолеть, — точно так же, как, чтобы добраться до смысла высказывания, он стремится уничтожить его звуковую субстанцию и структуру.

XI. Но, с другой стороны, эта самая деятельность органически не приемлет пустого бездействия. *Восприятие*, которое служит ей основой и целью, *боится пустоты*. Оно стихийно реагирует на уменьшение раздражителей. Всякий раз, когда человек на какой-то момент освобождается от трудов и забот, в нем происходит некая внутренняя трансформация, которая сопровождается выработкой элементов, призванных восстановить равновесие между *возможностью* и *действительностью* восприятия. Выведение узора на слишком голой поверхности, рождение мелодии в слишком давящем безмолвии — все это лишь реакции и замены, возмещающие отсутствие раздражителей, — как если бы это отсутствие, которое мы выражаем простым отрицанием, *действовало на нас положительно*.

Мы можем выявить здесь исходный принцип, на ко-

тором строится художественное произведение. Это последнее определяется тем, что ни «идея», которую оно может внушить нам, ни действие, к которому оно нас побуждает, не подытоживают и не исчерпывают его: сколько бы ни вдыхали мы запах цветка, услаждающий органы обоняния, мы не можем избавиться от этого аромата, ибо, впивая его, мы лишь возбуждаем потребность в нем; и никакое воспоминание, никакая мысль, никакое усилие не способны уничтожить его эффект и *совершенно* освободить нас от его власти. Именно этого добиваемся мы, когда хотим создать *произведение искусства*.

XII. Такой анализ простейших и основополагающих фактов, касающихся искусства, заставляет нас во многом переосмыслить обычное представление о восприятии. Этим понятием объединяют исключительно рецептивные и передаточные свойства; мы убедились, однако, что к ним следует присовокупить качества порождающие. Вот почему мы так подчеркивали роль дополнителей. Если кто-либо не знает, никогда не видел *зеленого* цвета, ему достаточно, не отрываясь, смотреть на *красный* предмет, чтобы через какое-то время в себе самом почерпнуть ощущение, дотоле неведомое.

Мы убедились также, что восприятие не ограничивается пассивными ответами, но само подчас рождает потребность и на нее отвечает.

Все это относится не только к ощущениям. Если мы рассмотрим внимательно возникновение, действие и любопытные циклические чередования умственных образов, мы обнаружим те же отношения симметрии и контраста и, главное, ту же систему бесконечно возобновляющейся интенсивности, какие мы наблюдали в пределах местного чувственного восприятия. Эти конструкции могут быть сложными, могут вызревать долго, могут воспроизводить явления внешние и применяться порой к тре-

бованиям практической пользы, но они всегда связаны с теми процессами, которые мы описали, когда рассматривали чистое ощущение. Примечательна, в частности, потребность снова видеть и слышать увиденное и услышанное, переживать нечто до бесконечности. Любитель формы подолгу ласкает бронзу или камень, которые завораживают его чувство осязания. Любитель музыки кричит «бис» или сам напевает восхитившую его мелодию. Ребенок требует повторения сказки и кричит: «Еще!..»

XIII. Человеческая изобретательность сумела чудесно использовать эти элементарные свойства нашего восприятия. Богатство произведений искусства, созданных на протяжении веков, широта средств, разнообразие видов орудий чувственной и эмоциональной жизни поражают мысль. *Но это мощное развитие стало возможно только благодаря участию тех наших способностей, в чьей деятельности восприятие играет лишь второстепенную роль.* Те наши качества, которые не являются бесполезными, но которые либо необходимы, либо полезны для нашего существования, были развиты человеком и стали могущественней и отчетливей. Власть человека над материей набирает все больше точности и силы. Искусство сумело воспользоваться выгодами этой власти; разнообразная техника, созданная для потребностей практической жизни, предоставила художнику свои инструменты и методы. С другой стороны, интеллект и его отвлеченные средства (логика, систематика, классификация, анализ фактов и критика, которые подчас препятствуют восприятию, ибо, в противоположность ему, всегда тяготеют к некоему пределу, преследуют конкретную цель — формулу, дефиницию, закон — и стремятся исчерпать либо заменить условными знаками всякий чувственный опыт) снабдили Искусство более или менее эффективным оружием обновленной и



переработанной мысли, основанной на четких волевых операциях, изобилующей пометами и формами, изумительными по своей всеобщности и глубине. Это сотрудничество, в частности, вызвало к жизни Эстетику — или, лучше сказать, множество разных эстетик, которые, рассматривая Искусство как проблему познания, попытались выразить его в чистых понятиях. Оставив в стороне собственно эстетику, чья область принадлежит по праву философам и ученым, роль интеллекта в искусстве должна быть подвергнута обстоятельному исследованию, которое можно здесь только наметить. Ограничимся покамест ссылкой на бесчисленные «теории», школы, доктрины, которые породили и которых придерживались сотни художников нового времени, и на бесконечные споры, в которых мелькают вечные и неизменные персонажи этой «Commedia dell'arte»: *Природа, Традиция, Новаторство, Стиль, Правдивость, Прекрасное* и т. д.

XIV. Искусство, рассматриваемое как определенная сфера деятельности в современную эпоху, должно было подчиниться общим требованиям социальной жизни этой эпохи. Оно заняло свое место в мировом хозяйстве. Производство и потребление художественных произведений утратили свою взаимную независимость. Они стремятся организовать свои отношения. Поприще художника снова становится тем, чем было оно во времена, когда в художнике видели мастера, — то есть узаконенной профессией. Во многих странах государство пытается управлять искусствами; оно берет на себя заботу о сохранности их творений, оно «поощряет» их как умеет. Некоторые политические режимы стремятся вовлечь их в свою прозелитическую деятельность, воскрешая тем самым практику, которой во все времена следовали все религии. Искусство получило от законодателя статут, который, устанавливая право собственности на произведения и определяя условия его дейст-

вия, приходит к явному парадоксу, ибо наделяет ограниченным сроком право более обоснованное, нежели большинство тех, какие законом увековечены. У Искусства есть своя пресса, своя внутренняя и внешняя политика, свои школы, свои рынки и свои фондовые биржи; есть у него даже свои депозитные банки, где постепенно накапливаются огромные *капиталы*, из века в век создаваемые «творческим восприятием», — музеи, библиотеки и тому подобное.

Таким образом, оно сравнялось с утилитарной Индустрией. С другой стороны, многочисленные поразительные трансформации мировой техники, которые во всех областях делают предсказания невозможными, неизбежно должны все больше влиять на судьбы Искусства, порождая еще небывалые средства воздействия на восприятие. Уже изобретение Фотографии и Кинематографа изменило наши понятия о пластических искусствах. Вполне возможно, что тончайший анализ ощущений, к какому приводят, по-видимому, определенные методы наблюдения и регистрации (например, катодный осциллограф), побудит измыслить такие методы воздействия на чувства, рядом с которыми и сама музыка, даже музыка «волн», покажется чрезмерно сложной в своей механике и допотопной в своих притязаниях. Между «фотоном» и «нервной клеткой» могут установиться совершенно невероятные связи.

Однако различные признаки способны вызывать опасения, что рост интенсивности и точности в сочетании с постоянной сумятицей в сознаниях и умах, которые равно порождаются могучими открытиями, преобразившими жизнь человека, будут все более притуплять его восприятие и лишат его интеллект прежней остроты.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Беспорядок неотделим от «творчества», поскольку это последнее характеризуется определенным «порядком».

Это творчество порядка одновременно обязано процессу стихийного формирования, которое можно уподобить формированию предметов естественных, обнаруживающих симметрии либо фигуры, «внятные» сами по себе; и, с другой стороны, *акту сознательному*, — иначе говоря, такому акту, который позволяет различать, формулировать порознь *цель и средства*<sup>1</sup>.

Одним словом, в произведении искусства всегда присутствуют два рода компонентов: 1) такие, которых происхождения мы не угадываем и которые к действиям не сводимы, хотя впоследствии действия могут их преобразить; 2) компоненты *выраженные*, которые могли быть осмыслены.

Всякое произведение характеризуется определенной пропорцией этих компонентов, которая играет в искусстве немаловажную роль. В зависимости от преимущественного развития тех или иных различаются эпохи и школы. Коротко говоря, сменяющиеся реакции, какими отмечена история любого непрерывно эволюционирующего искусства, сводятся к изменениям этой пропорции: в центре тяжести произведений сознательное и стихийное поочередно сменяют друг друга. Но оба эти момента неизменно присутствуют<sup>2</sup>.

Так, музыкальная композиция требует выражения *знаками действий* (призванными вызывать к жизни звуки) мелодических или ритмических образов, выводимых из «царства звуков», которое мыслится как «беспорядок» — или, лучше сказать, как потенциальная совокупность всех возможных порядков; причем сама по себе эта неповторимая кристаллизация остается для нас за-

гадкой. Пример музыки особенно важен: он показывает нам в чистейшем виде смешанный механизм образований и построений. Мир музыки по-своему уникален: это мир звуков, выделенных из массы шумов и резко от них отличных, которые одновременно систематизированы и размечены на инструментах, позволяющих извлекать их *посредством* единообразных действий. Поскольку таким образом, мир звуков четко очерчен и организован, мысль композитора движется как бы в недрах единственной системы возможностей: музыкальное состояние задано ей. Любое стихийное образование мгновенно связывается системой отношений с миром звуков во всей его полноте; затем волевое усилие сосредоточивает свои действия на этой основе, разрабатывая ее многообразные связи с той сферой, откуда вышли ее элементы.

Исходная мысль напрашивается сама по себе. Если она пробуждает потребность или желание ее воплотить, произведение становится ее целью, и сознание этой направленности мобилизует весь арсенал средств и приобретает характер целостного человеческого усилия. Выкладки, решения, наброски появляются в той стадии, которую я связал с компонентами «выраженными». Понятия «начала» и «конца», *чуждые стихийному формированию*, также складываются лишь в тот момент, когда художественное творчество должно принять характер сознательной операции.

В поэзии эта проблема значительно усложняется. Я перечислю трудности, с которыми мы здесь сталкиваемся.

А. Поэзия есть искусство речи. Речь представляет собой смешение самых разнородных функций, которые упорядочиваются в рефlekсах, приобретаемых эмпирически, в бесконечном познании. Элементы моторные,

слуховые, зрительные, мнемонические образуют более или менее устойчивые комбинации; но формы их восприятия, передачи, как равно и эффекты их восприятия, заметно меняются в зависимости от данного индивида. Дикция, интонации, ритм голоса, выбор слов, а с другой стороны, ответные психические реакции, состояние собеседника... все эти независимые переменные и непредсказуемые обусловленности играют свою роль. Одно высказывание всецело пренебрегает благозвучием; другое — логической связностью; третье — правдоподобием, и т. д.

Б. Речь — орудие практическое; больше того, она столь тесно связана с нашим «Я», все состояния которого она кратчайшим путем для него формулирует, что ее эстетические достоинства (созвучия, ритм, образные резонансы и т. д.) постоянно игнорируются и становятся неощутимыми. В конце концов к ним начинают относиться, как к трению в механике (исчезновение каллиграфии).

В. Поэзия, искусство речи, следственно, знаменует необходимость противоборствовать утилитарности и современному нарастанию этой последней. Все, что усугубляет ее отличие от прозы, идет ей на пользу.

Г. Таким образом, поэт — в отличие от композитора, чьих преимуществ он лишен, — должен творить, каждым творческим актом, *мир поэзии*, что означает: психическое и аффективное состояние, при котором речь сможет выполнять роль, в корне противоположную своей функции обозначения того, что есть, или было, или же будет. И если обиходная речь изглаживается, сти-

рается, как только цель (понимание) достигнута, речь поэтическая должна стремиться к сохранению формы.

Д. И так, значимость не является для поэта важнейшим и, в конечном счете, единственным фактором речи: она лишь один из ее компонентов. Работа поэта осуществляется посредством операций над качественной сложностью сл о в , — иначе говоря, через одновременную организацию звука и смысла (я упрощаю...), подобно тому как алгебра оперирует комплексными числами. Читатель простит мне это сравнение.

Е. Равным образом элементарное понятие словесного смысла поэзию удовлетворить не может: я не случайно упомянул мимоходом о резонансе. Я хотел обратить внимание на психические эффекты, порождаемые комбинациями слов и словесных форм, вне зависимости от их синтаксических связей, благодаря двустороннему (и, значит, не синтаксическому) действию их соседствования.

Ж. Наконец, поэтические эффекты, как и все прочие чувственные и эстетические эффекты, всегда мгновенны.

К тому же поэзия постоянно «in actu» \*. Поэма обретает жизнь лишь в момент своего прочтения, и ее реальная ценность неотделима от этой обусловленности исполнением. Вот почему всякое преподавание поэзии, пренебрегающее искусством произношения и декламации, абсолютно лишено смысла.

Из всего этого следует, что поэтическое творчество есть совершенно особый вид художественного творчества, что объясняется природой языка.

---

\* В действии, актуальна (*латин.*).

Благодаря этой сложной природе зачаточное состояние поэмы может быть самым различным: какая-то тема или же группа слов, несложный ритм либо (даже) некая схема просодической формы равно способны послужить тем семенем, которое разовьется в сформировавшуюся вещь<sup>3</sup>.

Эта равноценность первоэлементов — факт, заслуживающий особого упоминания. Перечисляя их выше, я забыл, однако, отметить самые поразительные. Белый лист бумаги; минуты праздности; случайная описка; погрешность в чтении; перо, которое приятно держать в руке.

Я не стану входить в рассмотрение сознательной работы и в анализ ее конкретных *операций*. Я хотел лишь представить, в самых общих чертах, область поэтического творчества в собственном смысле слова, которую не следует путать, как это делается постоянно, с областью произвольной и беспредметной фантазии.

## ИЗ ТЕТРАДЕЙ

### *Живопись*

Назначение живописи неясно.

Будь оно определенным, — скажем, создавать иллюзию видимых предметов либо радовать взгляд и сознание своеобразным *мелодическим* размещением красок и форм, — проблема существенно упростилась бы и, без сомнения, было бы больше прекрасных произведений (то есть произведений, отвечающих конкретным требованиям), но исчезли бы вовсе творения необъяснимой красоты.

Совсем не нашлось бы таких, которые исчерпать невозможно.

Я останавливаюсь перед изображением *Спящей Венеры* и сначала гляжу на картину с некоторого расстояния.

Этот первый взгляд приводит мне на память выражение, которое любил повторять Дега: «*Гладко, как хорошая живопись*».

Выражение, которое комментировать трудно. Отлично его понимаешь, стоя перед одним из прекрасных рафаэлевских портретов. *Божественная гладкость*: никакого иллюзионизма; ни жирности, ни густоты, ни застывших бликов; никаких напряженных контрастов. Я говорю себе, что совершенства достигает лишь тот,



кто отказывается от всяческих средств, ведущих к сознательной утрировке.

Глаза мои снова вглядываются. Я возвращаюсь к «Спящей Венере». Картина изображает белую полную фигуру. Кроме того, я вижу отличное распределение света и тени. Кроме того, я вижу подбор красивых деталей и великолепных кусков: гладкий живот, мастерское, восхитительное сочленение руки с плечом, определенная глубина голубоватого с золотом ландшафта. Кроме того, я вижу систему валеров, красок, изгибов, поверхностей: картину соотношений, присутствие богини, акт искусства... Не будь этого совокупного разнообразия, никакая поэзия не ощущалась бы<sup>1</sup>.

В этой множественности существо дела. Она противостоит чисто абстрактной мысли, которая следует собственной логике и сливается со своим объектом. Стоит ей сбиться с пути, как ее уже не отыщешь.

Художник, однако, сочетает, наслаивает, организует в своем *материале* массу влечений, помыслов, обусловленностей, исходящих из каждой точки разума и естества. Он должен был поочередно сосредоточиваться то на своей модели, то на палитре, красках, тонах, то на обнаженной плоти, то на впитывающем холсте. Но все эти самодовлеющие направленности с неизбежностью связывались в акте живописи; и все эти раздельные, дробные, безостановочные, повторяемые, прерывистые, ускользающие моменты на глазах у него вырастали в картину.

Следовательно, искусство есть эта внешняя комбинация живого и действенного многообразия, чьи акты откладываются, сходятся в материале, который разом их претерпевает, который противится им, который их

стимулирует и преобразует, — который дразнит, распяляет и может порой осчастливить художника.

Хотя каждое усилие этого последнего направлено к простой однозначной цели, хотя каждое из них может быть сформулировано и соответствует какой-то абстракции, в своей совокупности они приходят к удивительному результату, восстанавливая живую конкретность, сообщая художнику, этому первому зрителю, богатство, качественную сложность всякой реальности, многообразие и даже внутреннюю неисчерпаемость данной вещи, — и все это благодаря чувственным и символическим эффектам восприятия красок.

Создания искусства свидетельствуют о личностях более точных, лучше владеющих своим естеством, своим взглядом, своими руками, ярче отмеченных, выраженных, нежели те, кто, видя законченную работу, не догадывается о предшествовавших поисках, исправлениях, безнадежностях, жертвах, заимствованиях, уловках, о долгих годах и, наконец, о счастливых случайностях — обо всем исчезающем, обо всем скрытом, рассеянном, впитанном, утаенном и отрицаемом, — обо всем, что отвечает природе человеческой и противостоит жажде чудесного, — в которой, однако, заложен важнейший инстинкт этой самой природы.

В любом бесполезном занятии нужно стремиться к божественности. Либо за него не браться.

Музыка довольно быстро меня утомляет, и тем быстрее это происходит, чем глубже я ее чувствую. Ибо она начинает мешать тому, что во мне только что породила, — мыслям, прозрениям, образам, импульсам.

Редкостна музыка, которая до конца остается тождественной себе — не отравляет, не губит ею же созданное, но питает то, что породила на свет — во мне.

Я делаю вывод, что истинным ценителем этого искусства, естественно, должен быть тот, кому оно ничего не внушает.

Балет по-прежнему является едва ли не единственным искусством чередования красок.

К нему-то, стало быть, и следует обращаться, если мы хотим передать восход или закат солнца.

Прекрасные творения суть детища своей формы, каковая *рождается прежде них*.

Ценность творений человеческих заключается отнюдь не в них самих, но в развитии, которое они получают от прочих людей и от последующих обстоятельств.

Мы никогда не знаем наперед, будет ли такое-то произведение *жить*... Это лишь более или менее жизнеспособный зародыш; он нуждается в определенных условиях, а условия эти могут помочь и слабейшему.

Есть произведения, которые создаются своей аудиторией.

Другие — сами создают свою аудиторию.

Первые — отвечают потребностям средней природной чувствительности. Вторые — создают искусственные потребности, которые сами удовлетворяют.

Величайшее искусство — это такое искусство, подражания которому оправданны, законны, допустимы и которое ими не уничтожается и не обесценивается, — как равно и они им.

Нет ничего более личного, более органичного, нежели питаться другими. Но нужно их переваривать. Лев состоит из переваренной баранины.

Боязнь смешного. — Кошмар банального. — Стать диковиной; остаться незамеченным. — Две пропасти.

Исключительное пристрастие к новизне знаменует упадок критической мысли, ибо судить о новизне произведения — самое легкое дело.

*Классические* произведения — это, быть может, такие произведения, которые способны застыть, не умирая и не разлагаясь; и было бы любопытно обнаружить, распознать в принципах, правилах, нормах или канонах искусств так называемых классических эпох волю к самосохранению, сокрытую в идее совершенства и законченной формы.

Наши ученики и наши преемники открыли бы нам в тысячу раз больше истин, нежели наши учителя, если бы наше долгоденствие позволило нам увидеть их работы.

### *Литература*

В конце концов, всякая книга есть лишь фрагмент внутреннего монолога автора. Человек — или душа — говорит с собой; из этой речи автор нечто выбирает. Его отбор обусловлен его самолюбием: в такой-то мысли он себе нравится, в другой — ненавидит себя; в этом умственном калейдоскопе его гордость, его интересы кое-что черпают, кое-что отметаают; и то, *чем стремится он быть*, производит отбор в том, что он есть. Таков неизбежный закон.

Будь нам доступен весь этот монолог, мы бы сумели найти достаточно точный ответ на самый четкий вопрос, который законная критика может поставить себе по поводу данного произведения.

Критика, — если она не сводится к мнениям, завися-

щим от ее прихотей и ее вкусов, иными словами, не сосредоточена на себе, воображая, что занята производением, — критика, выносящая *оценку*, должна заключаться в сличении того, что автор намеревался создать, с тем, что он создал в действительности. Тогда как *значимость* произведения определяется частным и неустойчивым отношением между этим последним и неким читателем, личная, внутренняя *заслуга* автора характеризуется отношением между ним и его собственным замыслом; эта заслуга зависит от дистанции, их разделявшей; она измеряется трудностями, выявленными при достижении поставленной цели.

Но даже сами эти трудности в известном смысле являются исходным созданием автора: они — создание его «идеала». Это внутреннее создание опережает, сковывает, задерживает, теснит создание чувственное, порождаемое цепью действий. Именно в эти моменты воля и интеллект подчас обращаются с природой и ее силами, как наездник с лошастью.

Критика, будь и сама она идеальной, должна высказываться лишь об этой заслуге, поскольку от всякого человека можно требовать только того, что он намеревался исполнить. Автора должно судить лишь по собственным его законам, почти не участвуя в этой оценке, как бы посредством суждения, от нас не зависящего, ибо задача состоит только в том, чтобы сравнить создание с замыслом.

— Вы хотели написать книгу?

Написали вы ее? Чего вы добивались? Стремились ли вы к какой-то высокой идее или же просто искали реальных выгод — успеха у публики, крупных денег? А может быть, вы преследовали постороннюю цель: обращались лишь к нескольким вашим знакомым или даже к кому-то одному, чье внимание вы решили привлечь, прибегнув к печатному произведению?..

Кого вы хотели развлечь? — Кого восхитить, с кем сравниться, кого исполнить безумной зависти, кого озадачить и кого преследовать по ночам? Скажите, почтенный автор, кому вы служили — *Мамоне*, *Демосу*, *Цезарю* или же самому *Богу*? Быть может, *Венере*, а может быть, всем понемногу?

Обратимся же к вашим средствам... и т. д.

Писать *безупречно* на французском или на другом языке — это, по убеждению ученых, иллюзия. Я не вполне с ними согласен. Иллюзией было бы верить в существование органичной и определенной чистоты языка... Определяемой его наглядными, для всех бесспорными свойствами. Язык — продукт статистический и обновляющийся. Применяясь к известным нормам, каждый вносит в него что-то свое, его суживает, обогащает, по своему воспринимает его и им пользуется... Необходимость взаимопонимания — единственный закон, умеряющий и тормозящий его искажение, возможность которого обусловлена *произвольностью* связей знаков и значимостей, его составляющих. В каждом конкретном случае язык может быть уподоблен некой системе условностей, для большинства людей бессознательных, чьи конститутивные нормы мы, однако, подчас обнаруживаем, как это бывает всегда, когда мы узнаем новое слово.

Никакой чистоты во всем этом нет; есть лишь весьма беспорядочные явления, которые подавляются либо сдерживаются в своих крайностях исключительно нашей потребностью в общении, нашим автоматизмом и нашей склонностью к подражанию.

Но возможна — и существует реально — чистота условная, каковая, при всей своей условности, не лишена, однако, известных достоинств. Эта чистота предполагает прежде всего определенную *правильность*, что значит соответствие условностям *письменным* (знание

и применение которых отличают людей образованных). Менее очевидны другие стороны этого чистого целенаправленного языка, который доступен не всем; я не стану подробно их перечислять. Сюда относятся сознательные ограничения, которых мотивы объяснить нелегко; кое-какие эффекты, в которых мы себе отказываем; внутренняя гармоничность высказывания, поиск которой нас так увлекает; наконец, постоянство заботы о четкой связности элементов внутри каждой фразы и отдельных фраз внутри каждого абзаца.

Существуют, однако, люди, обладающие вполне здоровым слухом и все же неспособные отличить звук от шума.

Писать по-французски со всей безупречностью — это обязанность и удовольствие, которые несколько скрашивают скуку письма<sup>2</sup>.

Синтаксис — это способность души.

В чем больше человеческого?

Некоторые полагают, что жизнеспособность произведения зависит от его «человеческих» свойств. Они стремятся к *правдивости*.

Однако что может сравниться по долговечности с произведениями фантастическими?

В неправдоподобном и сказочном больше *человеческого*, нежели в реальном человеке.

*Взгляд автора на свое произведение.*

Иногда лебедь, высидевший утенка; иногда утка, высидевшая лебедя.

Всякий поэт будет *в конце концов* оцениваться по тому, чего стоил он как критик (свой собственный).

Величие поэтов — в умении точно улавливать словами то, что они лишь смутно прозревают рассудком

Об одном современном писателе:

Его проявления великолепны, но его сущность ничтожна.

Вдохновение есть гипотеза, которая отводит автору роль наблюдателя.

Если бы птица знала определенно, о чем она поет, зачем поет и *что* — в ней — поет, она бы не пела.

Она утверждает в пространстве точку своего тела, она бессознательно возвещает о том, что следует своему назначению. Необходимо, чтобы она пела в такой-то час. — Никому не известно, что она испытывает от собственного пения. Она отдается ему со всею серьезностью. Серьезность животных, серьезность детей во время еды, влюбленных собак, неприступное, настороженное выражение у кошек. Как будто в этой рассчитанной жизни не остается места для смеха, для иронической паузы.

Поэтическая мысль есть такая мысль, которая, будучи выражена в прозе, по-прежнему тяготеет к стиху.

Выражение подлинного чувства всегда банально. Чем мы подлинней, тем мы банальней. Ибо необходимо усилие, чтобы избавиться от банальности.

Но если человек настоящий дикарь или же если чувство настолько сильно, что вытесняет в нас даже банальность, даже память о том, что диктует в подобном случае обыкновение, тогда безотчетный отбор в языке может *волею случая* принести слова действительно прекрасные;



Совершенство есть защита. Поставить совершенство между собой и другими. Между собой и собою же.

Нужно быть легким как птица, а не как перо.

«Красочный» стиль. Украшать стиль.

Действительно украсить стиль способен лишь тот, кому доступен стиль обнаженный и ясный.

То, что ты пишешь играючи, другой читает с напряжением и страстью.

То, что ты пишешь с напряжением и страстью, другой читает играючи.

Чтобы любить славу, нужно высоко ценить людей, нужно верить в них.

Человек, который никогда не пытался сравняться с богами, не вполне еще человек.

Статуи и слава суть формы поклонения предкам, каковое есть форма невежества.

*Неистовые.*

Всякая одержимость в литературе носит оттенок комизма. Оскорбление — самая легкая и самая традиционная форма лирики.

У книг те же враги, что и у человека: огонь, влага, животные, время — и их собственное содержание.

Обнаженные мысли и чувства столь же беспомощны, как обнаженные люди.

Нужно, стало быть, их облачить.

London-Bridge.

Не так давно, проходя по Лондонскому мосту, я ос-

тановился, чтобы взглянуть на любимое зрелище: великолепную, мощную, изобильную гладь, расцвеченную перламутровыми пеленами, возмущаемую клубящимся илом, смутно усеянную роем судов, чьи белые пары, подвижные лапы, странные жесты, раскачивающие в пустом пространстве ящики и тюки, приводят в движение формы и оживляют взгляд.

Я замер на месте, не в силах оторваться; я облокотился о парапет, словно влекомый каким-то пороком. Упоительность взгляда держала меня, всей силой жажды, прикованным к великолепию световой гаммы, богатства которой я не мог исчерпать. Но я чувствовал, как за спиной у меня семя, несутся безостановочно сонмы слепцов, неизменно ведомых к своей насыщенной жизненной цели. Мне казалось, что эта толпа состояла отнюдь не из отдельных личностей, имеющих каждая свою историю, своего особого бога, свои сокровища и изъяны, свои раздумья и свою судьбу; я воображал ее — безотчетно, в сумраке моего тела, незримо для моих глаз — какой-то *лавиной частиц*, совершенно тождественных и тождественно поглощаемых некоей бездной, и я слышал, как они монотонно проносятся по мосту глухим торопливым потоком. Я никогда не испытывал такого одиночества, смешанного с гордостью и тревогой; то было странное, смутное ощущение опасности, кроющейся в этих грезах, которым я предавался, стоя между толпой и водой.

Я сознавал себя виновным в грехе поэзии, который совершал на Лондонском мосту.

Это *косвенное* чувство беспокойства нелегко было сформулировать. Я угадывал в нем горький привкус неясной вины, как если бы я грубо нарушил некий тайный закон, хотя совершенно не помнил ни своего преступления, ни даже этого правила. Не был ли я внезап-

но исторгнут из лоно живущих, — в то время как сам лишил их всякого бытия?

(Эти последние слова заиграли во мне на мотив какой-то воображаемой арии...)

В каждом, кто обособляется в себе, есть что-то от преступника. Грезящий человек грезит всегда *вопреки* царству смертных. Он отказывает ему в его доле; он отдаляет ближнего в бесконечность.

Этот дымящийся порт, эта грязная и величественная вода, эти бледные золотистые небеса, оскверненные, пышные и печальные, так неодолимо воздействовали на мое естество, так могущественно его завораживали, что, погруженный в сокровища взгляда, овеваемый этим потоком людей, *наделенных целью*, я становился существенно от них отличным.

Каким это образом прохожий вдруг исполняется такой отрешенности и в нем происходит такое глубокое превращение, что из мира, состоящего почти всецело из *знаков*, он мгновенно переносится в мир, построенный почти всецело из *значимостей*?<sup>3</sup> Все сущее внезапно утрачивает по отношению к нему свои обычные эффекты; и механизм, понуждающий нас узнавать себя в этом сущем, теряет всякую силу. Предметы лишаются обозначений и даже имен; тогда как в самом обычном своем состоянии окружающий нас мир может быть *с пользой* заменен миром символов или помет. Вы видите этот мир стрелок и надписей?.. *In eo vivimus et movemur* \*.

Но подчас наши чувства, рождая какой-то необъяснимый восторг, своим могуществом помрачают все наши познания. Наше знание испаряется, как сон, и мы вдруг переносимся в какую-то совершенно неведомую страну, в самое лоно чистой реальности. Как если бы в совершенно неведомой стране мы внимали незнакомой

---

\* В нем мы живем и движемся (*латин.*).

речи, находя в ней лишь поражающие слух созвучия, ритмы, тембры и интонации, — то же самое мы испытываем, когда предметы теряют внезапно всякий общепольный человеческий смысл и наша душа поглощается миром зрения. Тогда, на какое-то время, имеющее пределы, но лишенное измерений (ибо бывшее, будущее и должное быть суть лишь пустые символы), *я есть то, что я есть, я есть то, что я вижу*, одновременно присутствуя и отсутствуя на Лондонском мосту.

Мысль двупола: она сама себя оплодотворяет и вынашивает.

Стихотворение должно быть праздником Разума. Ничем иным оно быть не может.

Праздник — это игра, но торжественная, но упорядоченная, но знаменательная; образ чего-то для нас необычного, некоего состояния, при котором усилия становятся ритмами, возмещаются.

Когда мы нечто славим, мы это нечто запечатлеваем или воссоздаем в самом чистом и самом прекрасном его выражении.

В данном случае это способность речи и *феномен ей обратный* — единство и тождество вещей, которые она разделяет. Мы отбрасываем ее немощи, пороки, обыденность. Мы *приводим в систему* все *возможности* речи.

Праздник закончен — ничто не должно остаться. Золла, смятые гирлянды...

В поэте:

слух говорит, уста внемлют;  
порождает и грезит мысль, сознание;  
выявляет сон;  
следят образ, видимость;  
творяют отсутствие и пробел.

### Поэзия

есть попытка представить либо восстановить средствами артикулированной речи то *единое* или же *многое*, которое смутно силится выразить крики, слезы, ласки, поцелуи, вздохи и т. д. и которое, *очевидно, стремятся выразить предметы*, поскольку им присуща видимость жизни или скрытой целенаправленности<sup>4</sup>.

Это нечто иначе определить невозможно. Оно сродни той энергии, которая расточает себя в непрерывном приспособлении к существу...

Поэзия есть не что иное, как литература, сведенная к самому существу ее активного начала. Ее очистили от всевозможных *идолов*, от натуралистических иллюзий, от вероятного смещения языка «истины» и языка «творчества» и т. д.

И эта по-своему творческая, условная роль языка (каковой между тем возник из потребностей практических и безусловных) становится предельно явственной благодаря хрупкости или произвольности *сюжета*.

Сюжет стихотворения так же ему чужд и так же необходим, как человеку — *имя*.

В то время как интерес прозаических сочинений как бы оторван от них и рождается из усвоения текста, интерес поэтических произведений от них неотделим и обособиться от них не может.

Лирика есть развернутое восклицание.

Лирика есть поэтический жанр, предполагающий *голос в действии* — голос, чей непосредственный источник либо возбудитель заключен в вещах, коих *присутствие* видимо или ощущимо.

Долго, долго *человеческий голос* был основой и принципом *литературы*. Наличие голоса объясняет древнейшую литературу, у которой классика позаимствовала форму и восхитительный *темперамент*. Все наше тело представлено *в голосе*; и в нем же находит опору, свой принцип устойчивости наша *мысль*...

Пришел день, когда люди научились читать глазами, не произнося и не вслушиваясь, в результате чего литература изменилась до неузнаваемости.

Переход от внятного к ускользающему — от ритмического и связного к моментальному — от того, что приемлет и чего требует аудитория, к тому, что приемлет и схватывает на странице быстрый, алчущий, неудержимый взгляд<sup>5</sup>.

Все качества, которые можно выразить с помощью человеческого голоса, должны изучаться и *выказываться* в поэзии.

«*Магнетизм*» голоса должен находить выражение в необъяснимом, сверхточном единстве идей и слов.

Главное — непрерывность красивого звучания.

Идея *Вдохновения* содержит в себе следующие идеи:

*То, что дается даром, наиболее ценно.*

*То, что наиболее ценно, должно даваться даром.*

И еще одну:

*Больше всего гордись тем, что меньше всего тебе обьязано.*

Какой позор — писать, оставаясь глухим к языку, слову, метафорам, связности мыслей и интонаций, не понимая структуры развития произведений, ни обстоятельств, его завершающих, едва догадываясь о цели и вовсе не зная средств!

Краснеть оттого, что ты Пифия...

Два рода стихов: стих *данный* и стих *рассчитанный*.

Рассчитанный стих есть такой стих, который всегда предстает в форме *проблемы, требующей решения*; его отправные условия определяются сперва данным стихом, а затем — рифмой, синтаксисом, смыслом, уже заложенным в этой данности.

Всегда — даже в прозе — мы приходим к потребности и необходимости писать не так, как хотели, а так, как велит то, чего мы хотели<sup>6</sup>.

Рифма вводит порядок, не зависящий от сюжета, и может быть уподоблена внешнему маятнику.

Избыток, множественность образов порождает в нашем внутреннем взоре сумятицу, диссонирующую с *тоном*. Все расплывается в пестроге.

Невозможно построить стихотворение, в котором бы не было ничего, кроме поэзии.

Если в произведении нет ничего, кроме поэзии, значит, оно не построено и не является *поэтическим произведением*.

Некое помрачение памяти подсказывает неудачное слово, которое вдруг становится наилучшим. Это слово рождает школу, а это помрачение становится методом, предрассудком и т. д.

Произведение, чья законченность — суждение, представляющее его законченным, — обусловлена только тем, что оно нам нравится, никогда не бывает законченным. Есть какая-то органическая неустойчивость в суждении, сопоставляющем последнее состояние и состояние окончательное, *novissimum* и *ultimatum*. Эталон сопоставления изменчив.

Удачная вещь есть трансформация вещи неудачной. Следственно, вещь неудачная является таковой лишь потому, что была оставлена.

*Глазами автора — варианты.*

Стихотворение никогда не бывает законченным — только случай его заканчивает, отдавая читателям.

Эту роль выполняют усталость, требование издателя, — созревание нового стихотворения.

Однако само состояние вещи никогда не показывает (если, конечно, автор не глупец), что ее нельзя углубить, перестроить, рассматривать как пробный набросок или как источник дальнейших поисков.

Я лично считаю, что один и тот же сюжет и почти одни и те же слова могут использоваться до бесконечности и способны заполнить целую жизнь.

«Совершенство» — это *труд*.

Мы приходим к *форме*, стараясь предельно ограничить возможную роль читателя — и, больше того, свести к минимуму неуверенность и произвольность в себе.

Плоха та форма, которую мы порываемся изменить и изменяем произвольно; хороша — та, которую мы воссоздаем и наследуем, безуспешно пытаясь ее улучшить.

*Форма* по своей природе связана с *повторением*.

Следовательно, культ новизны противоположен заботе о *форме*.

Если *вкус* никогда вам не изменяет, значит, вы никогда глубоко в себя не заглядывали.

Если у вас совсем его нет, значит, углубляясь в себя, вы не извлекли из этого никакой пользы.



### *Теорема*

В произведениях малого объема эффект мельчайшей детали относится к тому же порядку величин, что и эффект целого.

Проза есть такой текст, коего цель может быть выражена другим текстом.

### *Совет писателю*

Из двух слов следует выбрать меньшее.

(Но пусть и философ прислушивается к этому совету.)

Когда стиль прекрасен, фраза вырисовывается — намерение угадывается — вещи остаются духовными.

Можно сказать, что слово остается чистым, как свет, — куда бы оно ни проникало и чего бы ни касалось. Оно отбрасывает тени, которые можно рассчитать. Оно не растворяется в красках, которые порождает.

### *Философская поэзия*

«J'aime la majesté des souffrances humaines» \*  
(Виньи).

Эта строка для мысли не создана. В человеческих страданиях никакого величия нет. Следовательно, этот стих *не продуман*.

Но это *прекрасный стих*, ибо «величие» и «страдания» образуют *прекрасный аккорд* полных значения слов.

В тенезмах, в зубной боли, в тоске, в унынии отчаявшегося нет ничего величественного и возвышенного.

Отыскать смысл в этой строке невозможно.

Следовательно, бессмыслица может рождать великолепную силу отзвучности.

---

\* Букв.: «Люблю величие человеческих страданий» (франц.).

То же самое у Гюго:

Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit \*.

Недоступный воображению, этот *негатив* прекрасен.

Критик призван быть не читателем, а свидетелем читателя, — тем, кто следит за ним, когда он читает и чем-то взволнован. Важнейшая критическая операция — определение читателя. Критика слишком много занимается автором. Ее польза, ее позитивная функция могут выражаться в советах такого рода: *«Людам с таким-то темпераментом и таким-то настроением я рекомендую прочесть такую-то книгу»*.

Когда произведение опубликовано, авторское толкование не более ценно, нежели любое прочее.

Если я написал портрет Пьера и кто-то находит в этом портрете больше сходства с Жаком, чем с Пьером, мне на это возразить нечего: одно мнение стоит другого.

Мой замысел остается замыслом, а произведение — произведением.

### *Ясность*

«Открой эту дверь». — Фраза достаточно ясная. Но если к нам обращаются с ней в открытом поле, мы ее больше не понимаем. Если же она употребляется в переносном смысле, ее можно понять.

Все зависит от мысли слушателя: *привносит* или *не привносит* она эти изменчивые обусловленности, способна она или нет *отыскать* их.

### *И так далее, и так далее.*

Малларме не любил этого оборота — этого жеста, устраняющего пустую бесконечность. Он его не призна-

---

\* Букв.: «Ужасное черное солнце, излучающее ночь» (франц.).

вал. Я же ценил этот оборот, и меня его отношение удивляло.

Это — самая характерная реакция разума. И этот же оборот побуждает его к активности.

Никакого «и т. д.» в природе не существует, ибо она есть сплошное безжалостное перечисление. Сплошное перечисление. — В природе нет части для целого. — Разум повторения не выносит.

Кажется, что он создан для неповторимого. Раз навсегда. Как только он встречает закономерность, однообразие, возобновление — он отворачивается.

Во многих вопросах люди подчас лучше понимают друг друга, чем *самих себя*. Одни и те же слова туманны для одиночки, которого их «смысл» ставит в тупик, — и совершенно прозрачны в чужих устах.

### *Нравиться*

Подумайте о том, что нужно, чтобы нравиться трем миллионам читателей.

Парадокс: нужно *меньше*, чем для того, чтобы нравиться *исключительно* сотне людей.

Но тот, кто нравится миллионам, всегда доволен собой, тогда как тот, кто нравится лишь немногим, как правило, собой недоволен.

Самый низкий жанр — тот, который требует от нас наименьших усилий.

Изумление — цель искусства? Однако мы часто ошибаемся, не зная, какой именно род изумления достоин искусства. Необходимо здесь не мгновенное изумление, обязанное лишь внезапности, но изумление бесконечное, которое питается непрерывно возобновляющейся настроенностью и против которого всякое ожидание бессиль-

но. Прекрасное изумляет отнюдь не из-за отсутствия выработанной приспособленности и не только через потрясение; напротив, оно изумляет такой приспособленностью, что мы сами никогда бы не догадались, в чем состоит и как достигается столь совершенное качество.

Самое лучшее в *новом* — то, что отвечает *старому* устремлению.

*Произведение и его долговечность*

Каждый великий человек живет иллюзией, что сумеет передать нечто будущему; это-то и называется *долговечностью*.

Однако время неумолимо, — и если кто-то ему как будто с успехом противится, если какое-то произведение держится на поверхности, качается на волнах и быстро не тонет, всегда можно утверждать, что это произведение мало похоже на то, какое, по убеждению автора, он нам оставил.

*Произведение живет лишь постольку, поскольку оно способно казаться совершенно не тем, каким его создал автор.*

Оно продолжает жить благодаря своим метаморфозам и в той степени, в какой смогло выдержать тысячи превращений и толкований.

Или же оно черпает жизнеспособность в некоем качестве, от автора не зависящем и обязанном не ему, но его эпохе или народу, — качестве, обретающем ценность благодаря переменам, которые претерпевают эпоха или народ.

Жизнь всякого произведения обусловлена его полезностью.

Вот почему она лишена непрерывности. Вергилий столетиями был ни к чему не пригоден.

Но все бывшее и не погибшее может воскреснуть снова. Мы всегда *нуждаемся* в каком-то примере, доводе, прецеденте, предлоге.

И вот мертвая книга наполняется жизнью и вновь обретает дар слова.

Наилучшим является такое произведение, которое дольше других хранит свою тайну.

Долгое время люди даже не подозревают, что в нем заключена тайна.

Там, куда я добрался с трудом, на последнем дыхании, появляется кто-то другой, полный сил и свободы, который схватывает идею, воспринимает ее в отрыве от моей усталости, моих сомнений, видит ее отвлеченной, бесплотной, жонглирует ею, использует ее как средство, являясь в нее, не представляя себе, сколько крови и мук она стоила.

### *Классика*

Древним небесное царство представлялось более упорядоченным, нежели оно кажется нам, и потому совершенно отличным от царства земного; между двумя этими царствами они не видели никакой внутренней связи.

Царство земное казалось им весьма хаотическим.

Их поражала случайность — *произвол*, каприз (ибо случайность есть произвольность сущего, наше сознание множественности и равноценности решений).

Фатум являл собой некую смутную силу, которая в конце концов, в рамках целого, разумеется, властвовала надо всем (подобно закону больших величин), однако возможны были молитвы, жертвы, обряды.

Человек сохранял еще кое-какое влияние в тех обстоятельствах, где его прямое воздействие невозможно.

И, следовательно, *воля к порядку* казалась ему чем-то божественным.

Отличие греческого искусства от искусства восточного заключается в том, что это последнее стремится лишь доставлять наслаждение, тогда как искусство греческое добивается *красоты*, — иными словами, наделяет сущее формой, которая должна свидетельствовать о мировом порядке, божественной мудрости, могуществе разума, — обо всем, чего не существует в видимой, чувственной, данной природе, всецело сотканной *из случайностей*<sup>7</sup>.

### *Классики*

Благодаря странным правилам, царящим во французской классической поэзии, исходную «мысль» отделяет от завершительного «выражения» предельно огромное расстояние. Это закономерно. Работа осуществляется на пути от полученной *эмоции* или осознанности *влечения* к полной законченности *механизма*, призванного воссоздать их или же воссоздать *чувство подобное*. Все заново обрисовано; мысль углублена... и т. д.

Добавим к этому, что люди, которые достигли в этой поэзии высочайшего совершенства, все были *переводчиками*. Поэтами, искусными в переложении древних на наш язык.

Их поэзия носит след этих навыков. Она и есть перевод, *неверная красота*, — неверная по отношению к тому, что не согласно с требованиями подлинно чистого языка.

Начиная с романтизма, за образец мы берем *необычное*, тогда как прежде находили его в *мастерстве*.

Инстинкт подражания не изменился. Но современный человек вносит в него некое противоречие.

Мастерство — как подсказывает этимология слова — есть создание видимости, что это мы подчиняем себе

средства искусства — вместо того чтобы явственно им подчиняться.

Следовательно, овладение мастерством предполагает усвоенную привычку мыслить и строить *исходя из средств*; обдумывать произведение исключительно в расчете на средства; никогда к нему не приступать, беря за основу тему либо эффект в отрыве от средств.

Вот почему мастерство рассматривается подчас как слабость и преодолевается какой-то *оригинальной* личностью, которая в силу удачи или таланта создает *новые средства*, — вызывая сперва впечатление, что творит новый мир. Но это всегда только средства.

Классический театр описательности не знает. Может ли быть *естественной* живописность в устах *героя*?

Герой должен видеть лишь то, что необходимо и достаточно видеть для действия: это-то и *видит* большинство людей. Таким образом, наблюдение подтверждает и оправдывает классиков. Средний человек рассеян, — иными словами, он весь исчерпывается (в собственных глазах и в глазах себе подобных) насущной заботой. Он замечает лишь то, что с нею связано...

Различие между классиком и романтиком довольно просто. Это различие между тем, кто несведущ в своем ремесле, и тем, кто им овладел. Романтик, овладевший искусством, становится классиком. Вот почему романтизм нашел завершение в Парнасе.

Подлинными ценителями произведения — те, кто его созерцанию, в нем самом и в себе, отдает столько же страсти и столько же времени, сколько их нужно было, чтобы его создать.

Но еще больше с ним *связаны* те, кто его страшится и избегает.

Произведение создается множеством «духов» и событий (предки, состояния, случайности, писатели-предшественники и т. д.) — под руководством Автора.

Таким образом, этот последний должен быть тонким политиком и приводить к согласию все эти соперничающие призраки и все эти разнонаправленные действия мысли. Здесь нужна хитрость; там — невнимание; необходимо отсрочивать, выпроваживать, молить о встрече, вовлекать в работу. — Заклинания, волшба, прельщения, — мы располагаем лишь магическими и символическими средствами воздействия на наш внутренний, живой и вещественный, материал. Прямое волеустремление ни к чему не приводит; оно не властно над этими случайностями, которым необходимо противопоставить некую силу, столь же внезапную, столь же подвижную и изменчивую, как и они сами.

Теории художника всегда толкают его любить то, чего он не любит, и не любить того, что он любит.

Книгу называют «живой», если она настолько же хаотична, насколько жизнь, увиденная извне, представляется хаотичной случайному наблюдателю.

Книгу «живой» не назвали бы, если бы в ней обнаруживались система, взаимосвязность и периодические повторения, подобные тем, какие прослеживаются в структуре и отправлениях жизни, наблюдаемой методически.

Значит, то, что в жизни существенно, то, что ее поддерживает, ее образует, ее порождает и передает ее от мгновения к мгновению, отсутствует (и должно отсутствовать) в литературных ее воссозданиях — и не только им чуждо, но и враждебно.

Знаменательно, что условности правильного стиха — рифмы, устойчивая цензура, равное число слогов или



стоп — воспроизводят однообразный *режим* машины живого тела и что в этом механизме, возможно, зарождаются первичные функции, которые имитируют процесс жизни, наслаивают ее частицы и строят среди сущего ее время — подобно тому как возводится в море коралловый дворец<sup>8</sup>.

Задача скорее не в том, чтобы будоражить людей, а в том, чтобы ими овладевать. Есть писатели и поэты, в чем-то подобные мятежным главарям и трибунам, которые появляются неизвестно откуда, в считанные минуты приобретают безраздельную власть над толпой... и т. д. Другие приходят к власти не так стремительно и глубоко ее укореняют. Это — создатели прочных империй.

Первые ниспровергают законы, сеют смятение в умах — звучат во всю ширь грозových небес, которые озаряют пожарами. Последние вводят законы.

В литературе царит постоянная неразбериха, ибо произведения, которые живят и волнуют мысль, на первый взгляд неотличимы от тех, которые углубляют и организуют ее. Есть произведения, *во время которых* разум с удовольствием замечает, что вышел за свои пределы, и есть такие, *после которых* он с радостью обнаруживает, что более, чем когда-либо, является самим собой.

#### *Литературные предрассудки*

Я называю так все те догмы, которые объединяет забвение языковой субстанции литературы.

Таковы, в частности, жизнь и *психология персонажей* — этих существ, *лишенных нутра*.

*Ремарка.* — Бесстыдная дерзость в искусствах (та, которая в обществе все же терпима), обратно пропор-

циональна точности образов. — В живописи, предназначенной для публики, двуполоый акт невозможен.

В музыке позволено все.

«Писатель»: тот, кто всегда говорит больше и меньше, чем думает.

Свою мысль он обкрадывает и обогащает.

То, что он в конце концов пишет, не соответствует никакой реальной мысли.

Это одновременно богаче и беднее. Пространней и лаконичней. Прозрачней и темней.

Вот почему тот, кто хочет представить автора на основании его творчества, непременно рисует вымышленную фигуру.

Каждой своей трудности воздвигнуть маленький памятник. Каждой проблеме — маленький храм.

Каждой *загадке* — стелу.

«Гений» — это привычка, которую кое-кто усваивает.

В литературе полно людей, которым, в сущности, сказать нечего, но которые сильны своей потребностью писать.

Что происходит? Они пишут первое, что приходит на ум, — самое никчемное и самое легковесное. Но эти исходные выражения они заменяют словами более глубокими, которые затем насыщают, оттачивают.

Они отдаются этим заменам со всей энергией и добиваются незаурядных «красот».

В системе этих замен должен присутствовать определенный порядок.

У всякого автора есть нечто такое, чего я никогда бы не хотел написать. И у меня в том числе.

В литературе всегда есть нечто *сомнительное*: оглядка на публику. И, следовательно, — постоянная опаска мысли — задняя мысль, в которой скрывается настоящее шарлатанство. И, следовательно, всякий литературный продукт есть *нечистый* продукт.

Всякий критик есть плохой химик, ибо он забывает об этом абсолютном законе. Следовательно, мысль должна двигаться не от произведения к человеку, но от произведения — к маске и от маски — к его механизму.

Когда в театре герои пьесы беседуют, они лишь делают вид, что беседуют; на самом деле они отвечают не столько на чужие слова, сколько на ситуацию, что значит на состояние (возможное) зрителя.

Одна убежденность может уничтожить другую, но мысль уничтожить другую мысль не способна. Она уничтожает ее наличие, но не возможность.

Писатель *глубок*, если его речь, — *коль скоро мы перевели ее на язык внятной мысли*, — побуждает меня к ошутимо полезному длительному размышлению.

Подчеркнутое условие — главное. Ловкий штукать — и даже человек, привыкший рядиться в глубокомысленность, — могут легко симулировать глубину обманчивой комбинацией бессвязных слов. Нам кажется, что мы вникаем в смысл, тогда как на самом деле мы лишь ищем его. Они вынуждают нас привносить гораздо больше того, что они сообщили нам. Они заставляют приписывать озадаченность, которую вызвали в нас, трудности их понимания.

Самая подлинная глубина прозрачна.

Она не нуждается в каких-то особых словах — таких, как «*смерть*», «*бог*», «*жизнь*», «*любовь*», — но обходится без этих тромбонов.

Человек вкуса — это по-своему недоверчивый человек.

Он не доверяет изумлению, составляющему единовластный закон современных искусств.

Ибо изумление есть нечто *законченное*.

Самая наивная склонность — та, которая каждые тридцать лет побуждает открывать «природу».

Природы не существует. Или, лучше сказать, то, что мы воспринимаем как *данность*, всегда есть более или менее древний продукт.

Мысль о возвращении к девственному естеству исполнена опьяняющей силы. Мы воображаем, что такая девственность существует. Но море, деревья, светила — и особенно глаз человеческий, — все это *искусственно*.

Облагорожение и стремление к благородству, которые отличают классиков, не так уж далеки от натурализма.

Обе потребности (с учетом различия в степени глубины и искренности) предполагают достаточное забвение первоисточков.

Копье более благородно — и ближе к *природе*, чем ружье.

Пара сапог благороднее пары ботинок.

Забвение человека, отсутствие человека, бездействие человека, забвение прежних условий человеческого бытия — вот из чего складываются и «благородное», и «природа», и... так называемое «человеческое».

Ритор и софист — соль земли. Все прочие — идолопоклонники: они принимают слова за вещи и фразы за действия.

Зато первые видят все это *в совокупности*; царство возможного — в них.

Отсюда следует, что человек точного, мощного и от-

важного действия принадлежит к типу личностей, не столь уж отличных от этого властного и свободного типа. Внутренне они братья.

(Наполеон, Цезарь, Фридрих — *писатели*, наделенные изумительным даром повелевать людьми и вещами — с помощью слов.)

Никто более не может всерьез говорить о *Мироздании*. Это слово потеряло свой смысл. И слово «*Природа*» лишается значимого содержания. Мысль оставляет его превратностям речи. Слова эти все больше кажутся нам всего лишь словами. Ибо становится ощутительным разрыв между словарем обихода и сводом четких идей, тщательно разработанных для фиксации и упорядочения точных знаний.

Итак, близится гибель Неясного и готовится царство Нечеловеческого, которое должно родиться из четкости, строгости и чистоты, воцаряющихся в делах человеческих.

Есть *наука* простых явлений и *искусство* явлений сложных. *Наука* — когда переменные исчислимы, число их невелико, а их комбинации ясны и отчетливы.

Мы стремимся к научному состоянию, мы его жаждем. Художник создает для себя правила. Интерес науки состоит в *искусстве* создавать науку.

### *Правдоподобие и сходство*

«Нечто подсказывает мне», что в этом бюсте... Тита достигнуто полное сходство.

Разумеется, я сочту *Истиной* это соответствие мраморной головы моему представлению о Тите, хотя я никогда Тита не видел, а этот бюст создан был в XVI веке.

Вспоминаю страстный спор с Марселем Швобом перед «Декартом» Гальса: он находил его *похожим*.  
— На кого? — спрашивал я<sup>9</sup>.

Идеал — это манера брюзжать.

### *Литература*

Писать — значит предвидеть.

Лишь перечитывая себя, мы можем убедиться, насколько себя не знали.

### *Проект предисловия.*

Таковы наши мифы и заблуждения, которые мы с великим трудом сумели выставить против прежних.

Произведение жизнеспособно, если оно с успехом противится тем заменам, которые мысль *активного*, неподатливого читателя стремится навязать его элементам.

Не забывай, что произведение есть нечто законченное, отложившееся, материальное. Живая своезаконность читателя посягает на первую своезаконность произведения.

Но этот деятельный читатель — единственный, кто для нас важен, — поскольку лишь он один способен обнаружить в нас то, чего мы сами за собой не знали.

В книгу нужно заглядывать через плечо автора.

Подлинные элементы стиля — это: мании, воля, необходимость, забвения, уловки, случай, реминисценции.

### *Парадокс*

У человека только одна возможность придать цельность своему труду: оставить его и к нему вернуться.

Поэт — это тот, в ком исконная трудность искусства множит идеи; не поэт — тот, у кого она их отнимает.

*Поэт.* — Сочиняя стихи, он в какой-то момент не знает, близок ли уже к цели или вообще ничего еще не сделал. Верно и то и другое; и этот момент может длиться столько же, сколько тянется вся работа.

Пифия не способна продиктовать поэму.

Только строку — это значит *единичную* величину, — а затем лишь другую.

Этой богине Континуума отказано в непрерывности. Дисконтинуум — это то, что заполняет пробелы.

#### *Вдохновение*

Если предположить, что вдохновение и впрямь таково, каким его представляют, — то есть нечто абсурдное, допускающее, что *вся* поэма может быть продиктована автору неким божеством, — напрашивается совершенно логический вывод, что под вдохновением можно писать на незнакомом языке не хуже, чем на своем.

(Так в старину бесноватые, даже самые невежественные, вещали во время припадков по-еврейски или по-гречески. И эту-то способность бездумная молва приписывает поэтам...)

Человек вдохновенный мог бы равно не знать и своей эпохи, ее вкусов, работ своих предшественников и своих соперников, — что вынуждало бы видеть во вдохновении силу столь изощренную, столь сложную, столь премудрую, столь сведущую и столь расчетливую, что было бы непонятно, почему мы не называем ее интеллектом и знанием.

Кто говорит: Творчество, говорит: Жертвы.

Главное — решить, что именно мы принесем в жертву; нужно знать, *что... что будет сожжено.*

### *Литература*

У писателя есть преимущество перед читателем: он все продумал заранее, он приготовился, — инициатива на его стороне.

Но если читатель уравнивает это преимущество; если сюжет ему знаком; если автор не воспользовался превосходством во времени, чтобы углубить свои поиски и уйти далеко; если читатель обладает быстрым умом, — тогда всякое преимущество уничтожается; остается лишь единоборство умов, в котором, однако, автор безгласен и парализован... Он обречен.

Есть нечто более ценное, чем *оригинальность*: это — *универсальность*.

Первая содержится в этой последней, которая ее использует или нет в зависимости от потребностей.

Сколько мы приобретаем в познании своего искусства, столько утрачиваем в своей «индивидуальности» — прежде всего... Всякое внешнее обогащение убыточно для «я» — *естественного*. Ум посредственный более не способен отыскать дорогу к своей натуре; но кое-кто вновь находит себя, полностью овладев средствами, которые уподобились его органам, и обладая еще небывалой способностью оставаться собой.

В человеке неподражаемо для других именно то, чем он сам не в состоянии подражать. Мое неподражаемое неподражаемо и для меня.

Подражать самому себе.

Художнику необходимо уметь подражать самому себе.

Таков единственный метод создания произведения, который не может быть ничем иным, как борьбой с



превратностью, непостоянством мысли, энергии, настроения.

Образцом для художника становится его наилучшее состояние. То, что он сделал лучше всего (в его собственном убеждении), служит ему ценностным эталоном.

Не всегда хорошо *оставаться собой*.

В литературе нет ничего привлекательного, если только она не является высшим упражнением интеллектуального животного.

Необходимо, следовательно, чтобы она заключала в себе использование всех умственных функций этого животного, взятых в их предельной точности, изошренности и могуществе, и чтобы она осуществляла их совокупное действие, не порождая иных иллюзий, кроме тех, какие она сама создает или же вызывает своей игрой.

Так, Танцовщица, нам кажется, говорит: мне — ощущение моих послушных мускулов; тебе — идеи, внушаемые фигурами моего тела, которые плавно сменяются согласно какому-то замыслу или рисунку, что и есть — Танец.

Мысль должна присутствовать: скрыто или же явственно. Она плывет, держа поэзию над водой.

Литература не может — без риска и без ущерба — обойтись без какой-либо из тех функций, о которых я говорил. Она оказалась бы беззащитной перед взглядом особенно строгим и пронизательным, — перед которым, впрочем, она беззащитна всегда.

### *Искусство чтения*

Внимательно мы читаем лишь то, что читаем с определенным, сугубо личным помыслом. Порой — это стремление выработать некую способность.

Порой это ненависть к автору.

Характерным признаком упадочной литературы является совершенство — всевозможные совершенства. Иначе и быть не может. Это — растущая виртуозность, все большая изощренность и чувственность, все более изобильные комбинации, все более тонкая маскировка тягостных потребностей, все больше мысли и глубины — и в сумме: большее *знание человека*, потребности и реакций данного читателя, речевых средств и эффектов, большая власть над собой — автора.

Вергилий — тому пример.

Постоянная красочность стиля кажется у Расина почерпнутой в живой речи, и именно в этом причина и тайна его изумительной плавности, — тогда как у современных авторов украшения ломают речь.

Фраза Расина исходит из уст живой личности — всегда, впрочем, несколько высокопарной.

То же самое у Лафонтена, хотя у него эта личность обыденна, а порой даже весьма неучлива.

Зато у Гюго, Малларме и ряда других появляется своего рода тенденция к построению речи нечеловеческой и в известном смысле *абсолютной* — речи, которая предполагает какое-то полностью своевластное существо — некое божество языка, осененное Всемогуществом Совокупного Множества Слов. У них говорит сам дар речи — и, говоря, опьяняется и, опьяняясь, танцует<sup>10</sup>.

В литературе смерть — *выигрышное* средство. Использование этой темы свидетельствует об отсутствии глубины. Но большинство людей приписывают небытию бесконечность.

Очаровательная, волнующая, «глубоко человеческая» (как выражаются кретины) идея возникает подчас из

потребности связать две строфы, две фигуры. Понадобилось перебросить мост или же сплести нити, дабы обеспечить непрерывность стихотворения; и так как постоянно возможная непрерывность есть сам человек или жизнь человека, эта *формальная* потребность находит ответ: нечаянный и счастливый — для автора, который не надеялся его отыскать, — и *действенный*, если он стал частью целого, — для читателя.

Дороги Музыки и Поэзии пересекаются.

Стихотворение есть растянутое колебание между звуком и смыслом.

В искусстве теории стоят немногого... Но это ложь. Истина в том, что они не обладают универсальной значимостью. Это теории для одного. Полезные для одного. Ему отвечающие, ему служащие, ему обязанные. Критике, которая легко их развенчивает, не хватает знания, запросов и склонностей личности; сама же теория нуждается в оговорке, что, вообще говоря, она истине не отвечает, но что она истинна для *X*, которому служит орудием.

Мы критикуем инструмент, не зная о том, что им пользуется человек, у которого не хватает на руке пальца — либо рука шестипалая.

#### *Эпические поэмы*

Большие эпические поэмы, когда они прекрасны, являются таковыми вопреки своей длине и в отдельных фрагментах.

Доказательство: Длинная поэма есть поэма, которую можно *пересказать*. Однако *поэзия* есть именно то, что пересказать невозможно. Мелодию не перескажешь.

В начальном периоде литературы нет *чистых* поэтов, подобно тому как для первобытного мастера не существует чистых металлов.

В Гомере, в Лукреции еще нет чистоты. Поэты эпические, дидактические и т. д. ... нечисты.

«*Нечистый*» не есть порицание. Это слово характеризует определенное состояние.

### *Переводы*

Переводы великих иностранных поэтов — это архитектурные чертежи, которые могут быть превосходными, но за которыми неразличимы сами здания, дворцы, храмы...

Им недостает *третьего измерения*, которое превратило бы их из созданий мыслимых в зримые.

Принцип «хорошего тона»: У человека нет тела. Он одет и лишен пищеварения. Он обходится без отправлений. Непонятно, чем он живет. Нет у него ни профессии, ни средств к жизни, ни внутренностей.

И этих-то чудовищ называют *вечными человеческими типами*! Но они только субстраты — сгустки того, что в ту или иную эпоху в человеке считалось достойным внимания.

### *Смещение*

Поэты-философы (Виньи и др.). Все равно что спутать художника-мариниста с капитаном корабля.

(Лукреций — замечательное исключение.)

### *Смешение*

Положить на музыку хорошие стихи — это то же самое, что осветить полотно художника витражом собора.

Музыка прекрасна *прозрачностью*, поэзия — *рефлек-*

*сией*. — Свет подразумевает первое и подразумевается последним.

### *Смещение*

Какое смещение понятий заключено в выражениях типа: «психологический роман», «подлинность характера», «глубина анализа» и т. д.!

— Не лучше ль заняться нервной системой Джоконды или печенью Венеры Милосской?

Самый скучный жанр, какой можно найти в истории литературы, никогда не гибнет бесследно. Он возродится — как противоядие от скуки, которой в конце концов исполнится жанр самый захватывающий.

Истинный оратор пользуется образами, *не выдерживаемыми критики*.

Великолепные в движении, они комичны в состоянии покоя.

«Так значит, — размышлял, возможно, некий *гениальный человек*, — я только диковина... И то, что кажется мне столь естественным, — этот вспыхнувший образ, эта мгновенная очевидность, это слово, которое далось мне даром, эта мимолетная радость моего душевного взора, моего тайного слуха, моего времени, эти случайности мысли и речи... делают из меня чудовище? — Странность моей странности. Неужели я всего только уникам? И, следовательно, даже если ничто во мне не изменится, достаточно, чтобы нашлась сотня тысяч подобных мне, — и я стану неразличимым... Если найдется их миллион, я буду и вовсе каким-то глупцом... Моя ценность падет до своей миллионной доли...»

Заговор. Мы хотели бы сплотить всех, ради кого мы мыслим и кому внутренне предназначаем наши лучшие

мысли. Произведение должно быть монументом такого единства.

*Урок, получаемый от того, что мы только что произвели на свет.*

Совершенствовать свое детище значит ближе знакомиться с ним — и, следовательно, с самим собой; есть нечто странное в этом взаимообучении, которое роднит нас с тем, что мы только что породили.

Так, вы учите сына, а он в свой черед учит вас.

Литературная ценность и, следовательно, *богатство* могут быть обязаны определенным несовершенствам натуры.

Мы прислушиваемся к роялю, поскольку в нем не хватает каких-то струн.

Явственно обнаруживается, что мой разум гораздо больше обогащается за счет различий, нежели за счет чужих достоинств.

Следственно, чужой уровень зависит от меня.

Поскольку твой выбор ограничен, поскольку какой-то образ мыслей — такие-то средства — такие-то чувства тебе недоступны либо неведомы, ты создал произведение, которое делает меня богаче. Я испытываю изумление и восторг.

Ибо разум питается различиями; непривычность его живит, ущербность его захватывает; полнота оставляет безучастным.

Тому, кто закончил произведение, суждено превратиться в того, кто способен его создать. Он реагирует на его завершенность рождением в себе автора. — Но этот автор вымышлен.

*Творимый творец*

Тот, кто закончил большое произведение, видит, как

оно в конце концов складывается в некое существо, которого он не хотел, которого не искал — как раз потому, что его породил; и он испытывает жуткое унижение, чувствуя, что становится порождением собственного детища, приобретает благодаря ему явственные черты, некий облик, некие мании, некий предел, некое зеркало — и то, чем зеркало страшно: свою видимую завершенность в такой-то конкретной особи.

### *Искусство и скука*

Пустые места, пустые минуты невыносимы.

Красочность этих пустот рождается из скуки, — подобно тому как образы пищи рождаются в пустом желудке. Так активность рождается из пассивности, так лошадь стучит копытом — и так приходит воспоминание — рождается греза: между действиями.

Усталость чувств исполнена творческой силы. — Пустота творит. Мрак творит. Тишина творит. Случайность творит. Все творит — за исключением того, что скрепляет произведение подписью и несет за него ответ.

Эстетический предмет есть некое ценное выделение, подобное другим ценным выделениям и отходам: ладану, миру, амбре...

Ничто так не свойственно литературе, как упускать из виду самое главное.

Было написано множество «Дон Жуанов».

О Дон Жуане писали тысячи раз. Но, насколько я знаю, никто не пытался понять (или вообразить) причину стольких успехов *in egoticis*.

Никто не говорит о том, каким знатоком и практиком он должен был проявлять себя на поприще, которое требует, разумеется, и природных талантов, но также ума, искусства и, следовательно, большого труда.

Дон Жуан не только соблазнял, он никогда не разо-

чаровывал; и (что отнюдь не то же, что соблазнять) он оставлял женщин безутешными. В этом существе дела <sup>11</sup>.

### *Поэзия*

Я ищу слово (говорит поэт), которое:  
было бы женского рода,  
двусложным,  
содержало бы Р или F,  
кончалось немой,  
употреблялось в значении: «трещина», «разрыв»;  
и не ученое, не редкое.  
Шесть условий — по крайней мере.

Сонет построен на одновременности. Четырнадцать *одновременных* строк, явственно обозначенных в этом качестве сцеплением и неизменностью рифм: тип и структура *неподвижного* стихотворения <sup>12</sup>.

### *Прембула*

Существование поэзии в принципе спорно; и она может черпать в таковом своем качестве непосредственные мотивы к гордыне, ибо не значит ли это уподобиться самому Богу? Можно быть к ней глухим, как можно быть к нему слепым. Последствия незначительны (неразличимы).

Все, что обязано только мне, для меня спорно.

### *Произведения*

Форма — это скелет произведения; но есть произведения, которые совсем его лишены.

Все произведения смертны, но те из них, которые имели скелет, живут в этих бранных останках гораздо дольше, чем те, которые состояли только из мягких частей.

Произведения больше не трогают, не возбуждают. —



Они могут начать вторую жизнь, когда к ним *обращаются* за советом; и третью, когда к ним обращаются за справкой.

Сначала — радость. Затем — техническое пособие. И, наконец, — документ.

Живопись позволяет увидеть вещи такими, какими были они однажды, когда на них глядели с любовью.

### *Искусство*

Прекрасное требует, быть может, рабского подражания тому, что есть в вещах невыразимого.

### *О Шутке*

Те, кто боится Шутки, не доверяют собственным силам. Это — Геркулесы, которые страшатся щекотки.

Всякое высказанное слово имеет несколько смыслов, наиболее примечательным из которых является, несомненно, сама причина, побудившая это слово произнести.

Так: «quia pomino Leo» означает отнюдь не «ибо Лев мое имя», — но: «Я — *грамматический пример*»<sup>13</sup>...

Сказать: «Вечное безмолвие...»<sup>14</sup> и т. д. — значит со всей ясностью сформулировать: «*Я хочу ужаснуть вас своей глубиной и ошеломить своим стилем.*»

### *Музыка*

Музыка показывает, что, обрушиваясь на одно конкретное чувство, возбуждая ощущения одного типа, который не является сугубо пространственным, — возбуждая их *в определенном порядке*, меня заставляют производить движения, разлагать пространство на три и четыре измерения; множат во мне некие умозрительные ощущения равновесий и их смещений; непосредственно вводят в тайны непрерывности, крайних и средних вели-

чин, эмоций, самого вещества, — внутреннего беспорядка, глубинной химической случайности.

Меня заставляют танцевать, задыхаться; меня заставляют плакать, раздумывать; заставляют погружаться в сон; заставляют властвовать, повиноваться; полниться светом и тьмой; натягиваться тонкой нитью и сводиться к безмолвию.

Все это *как бы* со мной происходит; и я не знаю, субъект я или объект, танцую или наблюдаю за танцем, владею всем этим или оно мной владеет. Я одновременно на самом гребне волны и где-то под нею, откуда видима ее высота.

В такой *именно неопределенности* заложен *секрет этой магии*. Следственно, в моих действиях и переживаниях есть некая разложимая часть. Музыка и производит этот анализ. Есть во мне, благодаря ей, некто действующий либо претерпевающий — и некто бездействующий. Сюда относятся прежде всего различные функции времени.

Она может служить образцом внешнего управления. Короткое замыкание.

Она главным образом играет тем, что, по внутренним моим законам, не может быть во мне объектом игры.

И я вижу, благодаря ей, что самое глубокое — то, что себя таковым полагает, — самое волнующее, самое страшное — *само сущее*... управляемо. Между сущим, как оно есть, и сущим, чье назначение — быть не тем, что оно есть, пребывает посредник\*.

Этот посредник — орудие музыки<sup>15</sup>.

Благодаря музыке мы испытываем и развиваем *эффекты*, и мы понуждаемся находить им *причины*.

---

\* Между Бытием и Знанием действует могущественная и бесплодная Музыка.

Но в этой подвижной сфере каждый *эффект* имеет множество причин. Отсюда — неопределимость музыки. Вообще, когда мы воображаем какое-то внутреннее действие, эффекты нашего воображения остаются невыявленными. Образы явственны, эмоции не столь отчетливы, действия едва обозначены. Если я воображаю себя танцующим, моей весьма отчетливой, зримой идее танцующего человека сопутствует схема едва ощутимых движений. Если я воображаю себя наносящим удар, рука моя едва *пробуждается*; прочие части тела бездействуют.

Музыка же, напротив, ярчайше описывает во мне действие и страсть, — тогда как образ она оставляет туманным.

*Иллюзия есть возбуждение.*

То, что мы *реально* мыслим, когда говорим, что душа бессмертна, всегда можно выразить в менее претенциозных формулировках.

С этой точки зрения всякую метафизику такого рода можно рассматривать как неточность, бессилие языка, стремление придать мысли *даровую* значительность, — одним словом, извлечь из высказывания, которое мы сформулировали, *больше, чем мы в него вкладывали и ему отдали, его формулируя.*

Идеи возбуждательны не сами по себе; возбуждает в них то, что не мыслится, — то, что рождается, но не родилось. Нужны, следовательно, слова, которые исчерпать невозможно, — которые никакой тождественный образ не уничтожит: *«слова-музыка».*

Музыка стала, благодаря Рихарду Вагнеру, орудием метафизического наслаждения, бунтарской, миражной стихией, мощным средством, позволяющим вызывать фальшивые бури и развзрзать мнимые бездны. Мир, под-

меняемый, замещенный, множимый, убыстряемый, пронизанный, озаренный системой щекочущих раздражений нервной системы, — подобно тому как электрический заряд рождает во рту некий привкус, обманчивую теплоту и т. д.

Не такова ли и сама «действительность»? <sup>16</sup>

*К вопросу о слезливости*

Лишь тот, кто плачет сам, исторгнуть может слезы <sup>17</sup>.

Это скорее глупо, чем ложно.

Понять не могу, зачем нужно плакать.

Разве что ради самого наслаждения, которое приносят слезы.

Это наслаждение состоит в том, чтобы искусственно активировать такие-то железы и породить все те произвольные и сопутствующие движения, которые их сжимают и которые оправдывают, подытоживают их деятельность.

Древняя «чистая красота» считала делом чести избегать путей, ведущих к железам. Удовольствие изощрять их она оставляла свиньям. Вызывать такие эмоции, которым нет соответствия ни в верхних, ни в нижних железах, — эмоции сухие, без выделений, — в этом была ее цель.

Если она исторгала слезы, то лишь с помощью собственных средств, — средств, которых не существует в принудительном опыте жизни, которые жизнь не предусмотрела для отдельных органов. Никто в принципе не вынуждался *плакать*. Там, где все *должны были* плакать, она устранялась. Она хватала за душу лишь немногих. И все прочие *должны были* изумляться, не в силах понять, почему эти немногие плачут. В этом, однако, суть человеческого *Единства*.

Иметь механизмы радости, грусти, органы неспособности выдерживать мысль — подумать только! Компен-

сирующие устройства, выводные протоки энергии, которая сама по себе соответствует непосильным — невыносимым, неисчерпаемым — образам.

И эффект, меняющийся в зависимости от людей: есть среди них весьма неподатливые...

«Я» избегает всего уже созданного.

Оно пьтится — от одного отрицания к другому. Мы могли бы назвать «Мирозданием» все то, в чем «Я» отказывается себя признать.

За всякое подлинное открытие его автор расплачивается уменьшением значимости своего «Я».

Всякий человек меньше самого прекрасного своего создания.

Тот, кто создает прекрасное произведение, замечает — сквозь щели собственного существа — произведение необычайно прекрасное.

Ощущение Красоты — предмет столь безумных поисков и столь тщетных определений — есть, быть может, сознание невозможности что-либо привнести, изменить; это — настолько предельное состояние, что всякая привнесенность делает его слишком чувственным, с одной стороны, слишком отвлеченным — с другой \*.

И эта общая граница есть центр равновесия<sup>18</sup>.

Человек есть не что иное, как наблюдательный пост, затерянный в просторах необъяснимого.

Внезапно он обнаруживает, что погружен в бессмысленность, в неизмеримое, непроницаемое; и все сущее кажется ему бесконечно чуждым, случайным, неуловимым. Собственная рука представляется ему неким чудо-

---

\* Равновесие в Прекрасном.

вищем. — Следовало бы включить термин «Необъяснимость» в круг таких понятий, как «Пространство», «Время» и т. д.

Ибо в этом состоянии, близком к оцепенению, я вижу своего рода исходную точку зрения. В ней — *нулевой уровень* Узнавания.

Патология разума и патология нервной системы изобилуют примерами искажений этого узнавания, которое различные органические расстройства способны подчас раздроблять, изолируя его элементы.

Философия и искусства, — скажем даже, мысль в целом, — питаются *движениями*, которые связуют знание с узнаванием.

Мистика есть... *музыка* этой сферы.

*Реальное может выразиться только в абсурде*<sup>19</sup>.

Не заключил ли я в этих словах всю мистику и пол-метафизику?

В сущности, если кто-то, желая постичь пусть даже ничтожнейшее химическое или физическое явление, пытается обойтись без точных конкретных операций, позволяющих отделить массу, отграничить объем от структуры, структуру — от веса и т. д.; рассматривать время независимо от изменений, скорость — от ускорения, тело — от его позиции, силы — от стихии, среды и т. д.; и если при этом он еще может нечто понять, — значит, он наблюдает и исследует *сон*.

И, напротив, если подобное разграничение слишком тонко, а внимание слишком напряжено, *вещи* утрачивают свой смысл. Мы переступили некий «оптимум» понимания или возможных связей между человеком и его способностями; человек — такой, каким мы его в себе чувствуем и знаем, — не мог бы существовать в этой странной крохотной сфере, куда, однако, проникает его взгляд. Мы действительно видим, но за неким порогом мы ли-

шились всех наших понятий. То, что мы видим, бесспорно и непостижимо. Связь между частью и целым исчезла.

Так происходит везде: в логике, под микроскопом, во сне, в глубокой задумчивости, в ужасающе пристальных состояниях боли, тоски.

Оптимум не знает этой «гиперболизации» длительно-сти и углов зрения\*.

### *Звуки и запахи*

Ассоциации. Мы не можем и, следовательно, не умеем ассоциировать запахи. Если бы мы это могли и умели — какая была бы музыка!

Слух восприимчив к превращениям — и потому возникают ассоциации, возможность развития, *музыка*.

Как это происходит?

Последовательный ряд запахов вызывает всего лишь последовательный ряд мыслей (в лучшем случае). Но последовательный ряд звуков способен обозначить некое новое существо, ибо он может соответствовать какому-то сложному действию.

Обособленный звук более *нейтрален* (как правило), чем обособленный запах.

### *Горький смех*

Элемент «радости», присутствующий в смехе, в горьком смехе приобретает степень *условную*.

Это — усложнение смеха. Связь противоречивых терминов. Они изменяют, перетолковывают друг друга. Так, мы говорим: *норд-вест*. Точность выражена двумя неточностями, которые ее описывают и взаимно друг друга исключают.

---

\* Оптимум знания не связан с реальностью простым отношением.

Всякий энтузиаст содержит в себе энтузиаста мнимого; всякий влюбленный содержит влюбленного ложного; всякий гений содержит гения мнимого; и вообще всякое *отклонение* содержит свою имитацию, ибо *необходимо обеспечить непрерывность* роли не только по отношению к третьим лицам, но и по отношению к самому себе.

### *Форма консервирующая*

Человеческий прогресс властно потребовал изобретения методов консервации. Хлеб, сыры, соленое мясо, копчености, рассолы — в таком виде мы сумели обеспечить резервы, что значит *свободное время*. В форме капитала и обмена это время еще приумножилось, и возможность консервации распространилась и упрочилась. Этот досуг породил науки и искусства.

Наконец, сами эти навыки, эти способы консервации удачных мгновений и различных методов возросли за счет новой роли сознательной консервации. Чтобы сохранять эти специфические богатства и множить их посредством обмена, была найдена *форма* (в отвлеченном смысле слова).

### *Обмен порождает форму.*

При таком допущении мы приходим к выводу, что форма должна представлять собой некую силу, которая согласовывает идею или воспоминание с речью и речь с нашей памятью.

Надлежит выяснять, что мешает сохранности такой-то идеи или такого-то знания.

Непрерывное посягательство мысли, оспаривание, передача из уст в уста, фонетическая деформация, невозможность контроля и проч. суть причины разрушения, порчи этих запасов мысли. Перечню этих опасностей должна отвечать совокупность возможных противоядий от них: ритм, рифмы, строгость и взыскательность слоупотребления, поиск кратчайшей формулировки и т. д.



...Все эти вспомогательные средства памяти, гаранты точности обмена и возврата мысли к исконным ориентирам появляются одно за другим.

### *Литература*

Сухой стиль преодолевает время подобно нетленной мумии, тогда как стили иные, расплывшиеся от жира, соблазненные пышной образностью, гниют среди своих сокровищ. Потом мы извлекаем из их гробниц оставшиеся диадемы, перстни...

### *Наслаждения абстрактные и конкретные*

Абстрактное наслаждение — наслаждение собственника: мысль, которая находит радость в себе самой.

Конкретное наслаждение — наслаждение обладателя: его действие и его ощущение, которые приносят радость ему.

Эта вещь — *моя*. Я *могу* ею пользоваться и злоупотреблять.

Эта вещь — *для меня*. Я ощущаю, пользуюсь, злоупотребляю.

Первые наслаждаются возможностью; последние — действием. Первые кажутся последним скопидомами, последние кажутся первым транжирами.

Скупец ближе к поэту, чем расточитель.

Нужно каким-то образом *почитать*, *ценить* представляющие трудности.

Всякая трудность есть свет. Трудность непреодолимая — солнце.

Так называемые упадочные литературы — это литературы систематические. Они обязаны людям более знающим, более искусным и подчас даже более глубоким, нежели писатели-предшественники, все *эффекты* которых, поддающиеся исчислению, они выявили, ото-

брав, упорядочив, сконцентрировав самое ценное, — насколько возможно его распознать и обособить.

Тогда, в течение довольно короткого периода, можно наблюдать, как одновременно рождаются и притом мирно сосуществуют произведения самой разношерстной наружности, которые должны казаться, в силу своих внешних признаков, принадлежащими к совершенно различным эпохам. Одно построено из неподражаемых, всегда безупречных наивностей, более детских, нежели любой вообразимый ребенок. Другое есть плод дикаря либо загадочного инопланетного существа, какого-то чувства лишенного или, напротив, наделенного чувством добавочным.

Иной автор настолько метафоричен, что смысл, вкладываемый им в свою речь, неотделим от его выражения. Его мысль — образ, и он подгоняет к ней образ этого образа с такой точностью, что симметрия абсолютна, значение неотлично от знака. Невозможно понять, с какой стороны значение, с какой — знак...<sup>20</sup>.

Это развитие средств частично обязано приобретенному опыту; кроме того — притуплению восприятия в литературе; огромному многообразию уже накопленных книг; наконец, последствиям этой множественности, которые побуждают слишком переоценивать качество новизны и всячески изощряться, чтобы заставить себя услышать.

Общее впечатление — впечатление какофонии и сумбура, который, кажется нам, предвещает близящийся конец всякой литературы, страшный суд всякой риторики<sup>21</sup>. Хронология, историзм сбиты с толку. Методы, ставшие сознательными и сведенные к простым операциям, позволяют мгновенно и в каком угодно порядке вынашивать семя, лист и цветок.

— Эти чрезвычайно различные авторы бесконечно друг другу *родственны*. Они читали одни и те же книги,

одни и те же газеты, учились в одних и тех же школах, жили, как правило, с одними и теми же женщинами...

Во Франции поэтов никогда не принимали всерьез. Поэтому во Франции нет национального поэта. Вольтер едва им не стал.

Но поэт — самое уязвимое создание на свете. В самом деле, он ходит на руках.

Невозможно мыслить — *всерьез* — с помощью терминов: «классицизм», «романтизм», «гуманизм», «реализм...»<sup>22</sup>.

Бутылочными этикетками нельзя ни опьяняться, ни утолять жажду.

Литература, систему которой мы угадываем, обречена. Мы увлекаемся системой, и произведение низводится на уровень грамматического примера. Оно лишь помогает уяснить систему.

Чтение историй и романов позволяет убивать время — второсортное и третьесортное.

Первосортное время не нуждается в том, чтобы его убивали. Оно само убивает книги. Но некоторым из них оно дает жизнь.

Натурализм не есть четкая доктрина, и он приобретает смысл при одном условии: если личность автора обязывают свести к нулю. Ничего, кроме пользы, я в этом не нахожу, ибо не понимаю, какое отношение к искусству, — иначе говоря, к моему наслаждению и переживанию — может иметь то, что вызывает у меня мысль о конкретном человеке. Его долг — то есть его ремесло — повелевает ему исчезнуть; должны исчезнуть его лицо, его страсти, его заботы. Мы ничего не

знаем об авторах величайших творений. Шекспир никогда не существовал, и я сожалею, что его пьесы помечены именем. «Книга Иова» не принадлежит никому. Самые полезные и самые глубокие понятия, какие мы можем составить о человеческом творчестве, в высшей степени искажаются, когда факты биографии, сентиментальные легенды и тому подобное примешиваются к внутренней оценке произведения. *То*, что составляет произведение, не есть *тот*, кто ставит на нем свое имя. *То*, что составляет произведение, не имеет имени<sup>23</sup>.

Мы говорим теперь: Наполеон и Стендаль.

Кто сказал бы Наполеону, что мы будем говорить: Наполеон и Стендаль?

Кто сказал бы Золя, Доде, что этот столь неприметный, чрезвычайно любезный, изысканно выражающийся человек — Стефан Малларме — своими немногочисленными короткими стихотворениями, причудливыми и темными, окажет более глубокое и более прочное влияние, нежели их книги, их наблюдения над жизнью, «правда» и «подлинность» их романов? Алмаз живет дольше, чем огромный город, чем цивилизация. Воля к совершенству стремится противостоять воздействию времени... и т. д.

Противоречивая обусловленность ситуации художника.

Он должен наблюдать, как если бы все ему было неизвестно, и он должен действовать, как если бы все уже знал.

Полнота неведения в восприятии и полнота знания в преображении.

Оптимисты пишут плохо.

Писатели громогласные — неистовые.

Человек, уединившийся в своей комнате, чтобы играть на тромбоне.

Произведение неистовое, полное инвектив, словно бы опьяненное яростью, изобилующее оглушительными эпитетами и образами, вызывает у меня неудержимую улыбку.

Ибо я невольно воображаю автора: как в определенный час он садится за стол и продолжает свое иступление.

#### *Гуманизм*

«Гималаи наводят на меня тоску. Буря меня тяготит. Бесконечность меня усыпляет. Бог — это слишком...».

Гюго — миллиардер. Но не князь.

«То был город мечты...».

Следственно, речь идет не об *архитектуре*.

Я замечаю, что во всех искусствах, и особенно в искусстве писательском, стремление доставить некое удовольствие нечувствительно уступает стремлению внушить публике желаемый образ автора. Если бы государственный закон принуждал к анонимности и если бы ничто не могло печататься под авторским именем, литература переродилась бы полностью, — коль скоро она вообще не угасла бы...

Понимать кого-либо значит представлять также его физиологию, его чувствительность, привычки его организма — своеобразные, чрезвычайно могущественные и глубоко сокрытые. Тайна многих поступков находит разгадку в политике сохранения физиологических привы-

чек; потребности эти подчас диковинны, и, хотя это лишь усвоенные потребности, они подчас сильнее естественных: настоящие паразиты невро-висцерального существования, производители невероятных притворств и уловок. Ничто так ярко не обрисовывает «индивидуальность». Но это еще одна грань, которой роман почти не затронул. Даже Бальзак. Нужно признать, что эта тема быстро и легко приводит к грязному, к омерзительному и к комическому. Непостижимые навыки, аналогичные суеверию, психозу, магии, они становятся неотвязными: своеобразные формы интоксикации привычкой и уродливостей в сфере действия. Существует тератология поведения.

Все, что человек пишет, неизбежно ведет его, прямо или же косвенно, к самовосхвалению.

«Я — ничто, — пишете вы, — взгляните на мое убожество, мои недостатки, мои пороки, мои слабости...» и т. д.

Он бьет себя в грудь, чтобы его услышали.

### *Принцип подобия*

Самый прекрасный ангел захотел сравняться с богом.  
Люди захотели уподобиться богу.

Бог стал человеком.

Он призывает людей уподобиться малым детям.

Итак, никто не способен уклониться от подражания.

Все в конце концов сводится — если угодно — к возможности созерцать угол стола, кусок стены, свою руку или клочок неба.

Человек, присутствующий при величайшем мировом спектакле, свидетель битвы при X или Воскресения, волен разглядывать свои ногти либо смотреть, какой формы и цвета камень лежит у него под ногами.

Он отбрасывает «эффекты», сужает круг, замыкается в том, что видит *реально*.

*Он, таким образом, обособляется в Сущем.*

Что ты видишь? Цезаря?.. — Нет. Я вижу кусок *лысого черепа*, и я изнемогаю в толпе, которая меня теснит и запах которой вызывает у меня тошноту.

Идея *правосудия* есть, в сущности, зрелищная идея, идея развязки, восстановления равновесия, — после которых ничего больше нет. Все расходятся. Драма окончена.

Идея сугубо народная = театральная.

Ср. «*призвать в свидетели*»: собравшихся людей, богов, потомство...

Нет правосудия без зрителей.

Высочайшее правосудие возможно, следовательно, лишь в Иосафатовой долине перед величайшим количеством зрителей.

Важна публика, а не процесс.

«Поверить бумаге печаль свою».

Странная идея. Источник множества книг — в том числе всех наихудших.

Человек почерпнул все, что делает его человеком, в дефектах своей системы. Несовершенства приспособляемости, расстройств и погрешности его адаптаций, различные нарушения и воздействия, заставляющие его говорить об «иррациональности», — он их освятил, он обрел в них свои глубины и странный продукт, именуемый «меланхолией», в которой звучит подчас отголосок исчезнувшего золотого века или предчувствие некой загадочной участи.

Всякая эмоция, всякое чувство знаменуют какой-то

пробел в адаптации. То, что мы называем сознанием и умом, пускает корни и разрастается в этих щелях.

Верх человеческого в человеке — то, что он к этому приохотился: отсюда поиск эмоций, производство эмоций, стремление терять голову и кружить голову, нарушать покой и лишаться покоя. И однако то там, то здесь встречается физиологическая потребность терять рассудок, видеть превратно, творить иллюзорные образы — дабы свершалась любовь, без которой не стало бы рода людского.

Тот, кто угадывает, находит и принимает свои границы, более универсален, нежели те, кто границ своих не сознает.

В этой его конечности ощутимо содержится их бесконечность.

То, что ни на что не похоже, не существует.

Универсально лишь то, что достаточно для этого грубо.

Все истолкования поэзии и искусства стремятся придать необходимость тому, что по самой своей сути условно.

Прозрачное, вразумительное — то, что соответствует четкой идее, — не воспринимается как нечто божественное. Во всяком случае, подавляющим большинством людей (в искусствах многое этим объясняется).

Ничтожно число людей, способных связать переживание возвышенного с чем-то безусловно ясным — и в зависимости от этого качества. И столь же мало авторов, которые этого эффекта добивались.



Если бы вместо того, чтобы писать беглой скорописью, мы должны были гравировать на камне, литература преобразилась бы неузнаваемо.

А ведь уже прибегают к диктовке!

Живописец должен изображать не то, что он видит, но то, что будет увидено.

### *Функции чтения*

Эти функции полностью определяют литературу.

Одна из важнейших — избавить от необходимости думать.

То, что мы называем *«рассеяться»*.

Читать = не думать.

Существует, однако, *чтение*, которое думать заставляет.

От произведений, которые мы создаем, можно требовать лишь одного... чтобы они чему-либо нас научили.

Идеал писателя: Если вы хотите сказать, что идет дождь, пишите: «идет дождь».

Для этого достаточно чиновника.

Талант человека есть то, чего нам не хватает, чтобы презреть или разрушить его создание.

### *Искренность*

Пишущий человек в одиночестве никогда не бывает. Как же остаться *собой*, будучи вдвоем?

Быть *искренним* значит, мысленно находясь в чужом обществе, выдавать себя за того же, за кого выдаешь себя с глазу на глаз с собой, то есть в одиночестве, — *но и только*.

Герой ищет катастрофу. Без катастрофы герой невозможен. Цезарь ищет Брута, Наполеон — Св. Елену, Геракл — тунику... Ахиллес находит свою пятую, Наполеон — свой остров. Жанне нужен костер, насекомому — пламя. Таков своеобразный закон героического жанра, который история и мифология изумительно подтверждают наперебой.

Дайте мне перо и бумагу — и я сочиню вам учебник истории или священный текст, подобный Корану и Ведам. Я выдумаю короля Франции, космогонию, мораль, теологию. По каким признакам невежда или ребенок узнают, что я их обманываю? В чем будет отличие воображения, пробужденного в них моей ложью, от воображения, обусловленного текстами подлинными?

## СМЕСЬ (Фрагменты)

### *Собор*

Шартрские витражи — ляпис-лазурь, эмали. Восток. Подобно смешанным напиткам, множественные частицы *живого* цвета, то есть цвета, струящего не поляризованный, не отраженный свет, но мозаику напряженных, резко дифференцированных тонов и разнообразные сочетания, сколько возможно их *на квадратный дециметр*, рожают нежную ослепительность, более вкусовую, нежели зрительную, — благодаря крохотности рисунков, позволяющей их игнорировать или же созерцать их — *ad libitum* \* — созерцать исключительно комбинации, в которых преобладает то масса синего, то — красного и т. д.

Зернистый образ — зёрна дивной жемчужины, гнездо и зёрна райского граната.

Впечатление чего-то неземного.

Некая РОЗА напоминает мне гигантскую пламенеющую сетчатку, охваченную разнообразнейшими колебаниями ее живых частиц, в которых рождаются краски.

Некоторые фразы в прозе Малларме — те же витражи. Менее всего важна тема — погруженная в таинство, в одухотворенность, в глубины, в улыбку и в грезу каждого фрагмента... каждый — трепещущий, поющий...

Правый портал... центральный — уродлив: у фигур какой-то идиотический вид... левый шпиг раздражает.

---

\* Как вздумается (*латин.*).

## *В Грассе*

### I

Звонят колокола;  
квакают лягушки, и щебечут птицы;  
размеренное кваканье — как пила, и на этом фоне —  
чиркающие ножницы птиц.

Запахи. Непонятно, сад ли струит их или парфюмерные фабрики.

### II

Я вижу в окне, в самом фокусе моего взгляда, человека, который вскапывает свой участок. Шаг за шагом он продвигается в своем усилии: склоненный, растающий ногами в землю, — белая рубашка, голубые штаны — он вскапывает эту землю, а затем погружает в нее ладони.

Он так далеко, что ноготь мизинца целиком его закрывает.

Он в центре этой страны, и я вижу, как она ширится вокруг него, как возносится — холм за холмом, вереницей белесых и голубых волн — до самых гор, разбросав в себе миниатюрные светлые домики, оливковые рощи, черные точки кипарисов.

Это — Франция, и копающийся в земле человек, вероятно, француз. Один шанс из трех, что он итальянец. Он трудится, и есть люди, которые нуждаются в том, что он здесь делает.

Вот другой крестьянин: согнувшись, в рубашке, он опыляет розы, и птицы, порхающие у него под носом, садятся то на верхушку, то на протянутую ветку вишни.

Нежность красок и контуров этого дома, напоминающего храм и укрытого среди оливок: все это — оттенка выцветшей извести, где смешаны розоватость зари, охра и молоко; крыша с нежными скатами, покрытая

черепицей, в пятнах ржавчины и корья; низкий треугольник шипца; серые, голубоватые ставни; растущие по трое кипарисы.

Когда-то он принадлежал Метерлинку.

### *Монпелье*

Поистине редкостная чистота атмосферы. *Свет* озирает этот *каменный* уголок и его сады — массы, вписанные в четкие контуры.

В глубине уличной щели, сквозящей между сероватых домов, тончайший камень которых подернут воздушной тенью, виднеется, как жемчужина, как драгоценная эмаль, гора восхитительной голубизны, окаймленная соснами.

### *Тигр*

Огромный зверь возлежит в своей клетке, почти прижимаясь к прутьям. Его неподвижность меня завораживает. Его величие действует гипнотически. Я погружаюсь в раздумье, глядя на эту непроницаемую животную особь. Я перебираю в уме силы и формы этого монументального властелина, облаченного в столь благородный и гибкий наряд.

Взгляд, с каким он взирает на окружающее, неизменно исполнен глубокого равнодушия. Я наивно пытаюсь прочесть на его восхитительной морде что-либо человеческое. Меня притягивает выражение замкнутого превосходства, могущества и отрешенности, которое я угадываю в этом обличье неограниченного самодержца, странно подернутом или усеянном тончайшим кружевом черных изящнейших арабесок, словно бы выведенных на маске золотистой шерсти.

Никакой свирепости — но нечто более грозное: какая-то убежденность в своей фатальности.

Какая самодостаточность; какой безукоризненный эгоизм, какая властительная изоляция! В нем заложена неотвратимость всего, на что он способен. Этот зверь пробуждает в моем сознании смутный образ громадной империи.

Невозможно быть больше самим собой, более точно вооруженным, обеспеченным, оснащенным, владеющим именно тем, что только и делает тигра тигром. Нет такого позыва, такого влечения, которые не нашли бы в нем тотчас мгновенных средств к своему удовлетворению.

Я нахожу для него девиз: *без лишних слов!*

### *Алмазы*

#### I

Балерина являет одновременно: каскад изумительно точных пируэтов, *сверкающих, как грани алмаза...*

Тридцать два пируэта (Карсавина)!

Прекраснейший образ.

#### II

*Алмаз.* — Его красота, говорят мне, обязана незначительности угла полного отражения... Мастер шлифует грани таким образом, чтобы луч, проникающий через одну из них, мог выйти наружу лишь тем же путем! Отсюда блеск, ослепительность.

Прекрасный образ для выражения того, что я думаю о поэзии: возврат луча мысли к пропускающим его словам.

#### III

Поет Красота или говорит, мы не можем понять ее слов. Мы просим ее повторить. Мы готовы слушать ее бесконечно. Мы готовы вдыхать бесконечно восхититель-

ный запах. Мы готовы вглядываться бесконечно в черты и формы прекрасной. Мы можем ее схватить и ею овладеть, — но наше желание не способно ни исчерпаться, ни удовлетвориться. Ничто не в силах завершить движение, которое возбуждается тем, что внутренне завершено.

Можно было бы написать притчу о человеке, обезнадеженном красотой возлюбленной: хотя он получил от нее все (и любовь и всяческие жертвы), однако то, что могла дать любовь, не заглушает удивительной жажды, порождаемой видом и образом этой женщины, — жажды, которую ничто не в силах, *ничто абсолютно не может унять*. В этом весь смысл<sup>1</sup>.

### *Воспоминание*

В моей жизни бывали случаи, когда при известных обстоятельствах поэтическая работа становилась для меня неким способом ухода от «мира».

Я называю здесь «миром» совокупность разного рода и разной силы явлений, необходимостей, импульсов и позывов, которые обуревают сознание, не просветляя его, которые его тревожат и озадачивают, которые уводят его от самого важного к менее важному...

Совсем неплохо, что существуют люди, способные придавать больше значения, больше ценности определению какой-либо отдаленной десятичной доли или места какой-нибудь запятой, нежели самой головокружительной новости, самой грандиозной катастрофе или даже собственной жизни.

Я прихожу поэтому к мысли, что одно из преимуществ соблюдения условных форм, когда мы организуем стихотворные строки, заключается в высшей сосредоточенности на деталях, которую развивает эта дисциплина, если ее подчиняют закону непрерывной мелодичности и

магии постоянного совершенства — условиям (по мнению некоторых) истинной поэзии. Это влечет за собой отсутствие прозы, что значит — всякой прерывности. Отбросить произвольность; отвернуться от всего случайного, от политики, от хаоса событий, от изменчивой моды; искать в себе силы для создания произведения несколько более совершенного, нежели то, на какое можно было рассчитывать; найти в себе достаточно энергии, чтобы удовлетворяться лишь ценой бесконечных усилий и чтобы противопоставить давлению и подчас драматичным соблазнам внешнего мира страстный поиск, как правило, недостижимых решений, — все это мне по душе.

Я несколько не сожалею о четырехлетии, проведенном в ежедневных попытках решения сложнейших версификационных задач<sup>2</sup>.

То были годы всеобщих страданий, сжимающихся сердец, нахмуренных лбов и смятенных душ, онемевших под действием внутренней тяжести или истерзанных множащимися известиями, предчувствиями, разочарованиями, бессмысленными гаданиями. Что оставалось делать в этих условиях, когда можно было лишь претерпевать совершавшееся, когда на любое действие, которое отвечало бы необычайному возбуждению разъяренной эпохи, был наложен запрет?

Возможно, необходимы были именно эти искания, самые праздные и самые изощренные, — искания, которые, сосредоточиваясь на сложных комбинациях множественных, одновременно создаваемых речевых значимостей, призваны — ибо такова их цель — пробуждать всю энергию воли и все ее упорство, дабы благодаря им разум мог уберечься, какую-то своей частью, от беспокойного ожидания, откликов, слухов, фантазии и заразительных ядов абсурда.

Я создал в себе в ту пору некую сугубо личную поэзию надежды, у которой была одна только цель и как



бы один закон: создавать для меня, ежедневно, в течение нескольких часов, возможность сосуществования с самим собой. Я не ставил ей никаких пределов, и я связывал с ней достаточно требований, чтобы находить в ней повод для бесконечной работы.

Эта *предположительная бесконечность* многому меня научила.

Я знал, разумеется, что произведение не может быть завершено без вмешательства какого-то постороннего обстоятельства, будь то усталость, жажда, спокойствия, требование издателя или смерть; ибо произведение, с точки зрения его создателя или его причин, есть не что иное, как некое состояние в цепи последовательных внутренних трансформаций. Как часто мы испытываем потребность начать с того, что минуто назад нам казалось законченным!.. Как часто я обнаруживал в том, что представил уже взору читателя, своего рода необходимый набросок искомого произведения, которое лишь теперь начинал *видеть* во всей его зрелости — как реальнейший и желаннейший плод нового ожидания и усилия, четко означенного в моих возможностях. Вещь, законченная на деле, казалась мне при этом каким-то смертным телом, на смену которому должно прийти тело преобразенное и нетленное.

Но на опыте использования этого метода заданных исправлений и совершенствований я познал великие преимущества системы умственной жизни, полностью отрешенной от оглядки на чужие вкусы. Проблемы поэзии представляли для меня интерес лишь в том случае, если должны были разрешаться через исполнение заранее продуманных и определенных условий, как это имеет место в геометрии. Это побуждало меня отказываться от поисков «эффектов» (в частности, самодовлеющих «красивых строк») и с легким сердцем жертвовать ими, когда они складывались в моем сознании. Я выработал

навык самоограничения и ряд других навыков. Так, я приучился со временем изменять направление творческих умственных операций: мне часто случалось обусловливать то, что философы — справедливо или нет — именуют «содержанием» мысли (правильней было бы говорить о содержании выражений), соображениями формальными. Я, можно сказать, рассматривал мысль в качестве «незнакомки», к которой путем уточнений — сколько их требовалось в каждом случае — исподволь приближался.

### *Amor*

Любовь: *любить* значит *подражать*. Мы ее усваиваем. *Усваиваются* слова, поступки и даже «чувства». Роль книг и поэм. Любовь, ни на что не похожая, может быть лишь величайшей редкостью.

Можно написать рассказ на эту тему. Сознание, мысль героя борются в нем с терзаниями любви, сила которых — он это видит и чувствует — восходит к причинам условным и традиционным... тогда как *он любит лишь то, что обязано ему самому*.

### *Эстет*

#### I

Мне порой видится нечто странное и варварское в украшении зданий статуями, изображениями живых существ.

Я понимаю арабов, которые этому чужды. Я почти болезненно ощущаю противоречие между формой и материалом, которое наблюдается в этом декоративном мире, где механическая роль камня подменяется его театральным переодеванием.

Я чувствую, что усилия, которые воздвигли стену

и свод, имели иную направленность, нежели те, что укрыли в нише святого.

Парфенон построен на отношениях, ничем не обязанных наблюдению реальных предметов. После чего его населяют героями, подчеркивают его формы орнаментом.

Я предпочел бы, чтобы глаз в этом скопище не узнавал ничего конкретного, чтобы, напротив, он обнаруживал в нем какой-то новый предмет, не отсылающий его к внешним подобиям, — предмет, который виделся бы ему как его, *глаза, личное детище*, сотворенное им для бесконечного созерцания собственных своих законов<sup>3</sup>.

## II

Орнамент — акт рассеяния для рассеянных глаз. Пропорции должны действовать, не обнаруживая себя.

## III

Лишь в восемнадцатом веке портреты были выразительны. Лица запечатлевают мгновение.

## *Слезы*

### I

*Лицом и голосом.* — Жизнь говорила: «Я печальна, — следовательно, я плачу».

И Музыка говорила: «Я плачу, — следовательно, я печальна».

### II

*Слезы различного рода.* — Слезы навертываются от боли, от бессилия, от унижения, — всегда от какой-либо недостаточности.

Но есть слезы природы божественной, рождающиеся,

когда у нас не хватает сил, чтобы вынести некий божественный образ в душе, охватить, исчерпать его сущность.

Рассказ, мимика, пьеса в театре способны вызывать слезы благодаря воспроизведению печальных явлений жизни.

Но если архитектура, не связывающаяся во взгляде ни с чем человеческим (либо гармония в чем-то ином — почти нестерпимая в своей точности, как какой-нибудь диссонанс), пробуждает в тебе слезы, это рождающееся излияние, которое, как ты чувствуешь, готово хлынуть из твоих непостижных глубин, поистине бесценно, ибо оно показывает тебе, что ты чувствителен к вещам совершенно безразличным и бесполезным для твоего существования, твоей участи, твоих интересов — для всех моментов и обстоятельств, какие определяют тебя в качестве смертного.

### *Мгновения*

#### *Прекрасное — понятие отрицательное*

Прекрасное подразумевает впечатление неизъяснимого, неопишуемого, неизреченного. Да и сам этот термин не говорит *ни о чем*. Его невозможно определить, ибо всякое истинное определение всегда из чего-то строится.

Итак, если мы хотим создать такое впечатление *посредством того, что говорит*, — языка, — если в свой черед мы благодаря языку такое впечатление испытываем, значит, язык должен был породить в нас состояние немоты и немоту выразить.

«Красота» означает «невыразимость» (и желание, чтобы это впечатление повторялось). Следовательно, «определение» этого понятия может быть лишь описанием и характеристикой условий, при каких возникает

подобное состояние невозможности нечто выразить — в таком-то конкретном случае и в таком-то виде.

«Невыразимость» не означает отсутствия выражений; она означает, что все выражения неспособны очертить свой возбудитель и что мы ощущаем эту неспособность или «иррациональность» как действительное свойство этой вещи-причины.

Решающим свойством этой прекрасной картины является то, что она рождает в нас ощущение невозможности исчерпать ее системой средств выражения.

Несказанное: «не хватает слов». Литература пытается создать посредством «слов» это «состояние словесной неполноты»<sup>4</sup>.

Следственно, красота — это отрицательность *плюс* некая жажда, порожденная тем, что выражается этим бессилием, *плюс* «нескончаемость» этой жажды, *плюс* X..

То, что закончено, перенасыщено, вызывает у нас ощущение невозможности что-либо изменить.

\* \* \*

Художник разыгрывает свою партию в игре, где участвуют также «случай», воля, мысль, мастерство и т. д. Трудно перечислить и прежде всего разграничить эти элементы.

В его работе есть кое-что от игры и кое-что от комедии. Он сам себе создает противников. «Человек» в борьбе с «материей», со «временем», с какой-то своей нарочитой идеей, с неопределенностью, с собственным бесплодием, со скукой какого-то конкретного усилия — таково в нем детище его детища.

\* \* \*

То, что полностью не завершено, еще не существует.

То, что не завершено, еще менее зрело, нежели то, что даже не начато.

\* \* \*

Природа разума побуждает его действовать вопреки человеческой природе.

Когда мы говорим, что какое-то произведение глубоко человечно, мы лишь наивно выражаем мысль, что разум преуспел в своей попытке отречься от себя — или себя затаить.

\* \* \*

Талант без гения стоит немногого. Гений без таланта не стоит ничего<sup>5</sup>.

### *Краски*

Цвет вещи есть такой цвет, который она больше других отвергает и не может ассимилировать. Чистое небо отрекается от голубизны, возвращает лазурь сетчатке. Листья целое лето хранят в себе желтизну. Угольная пыль пожирает все.

Все сущее передает нашим чувствам лишь то, что отбрасывает. Мы познаем его в его отбросах. Цветок избавляется от своего запаха.

Быть может, мы знаем о людях лишь то, что они устраняют в себе, что им сущностно чуждо. Если ты добр, значит, в душе у тебя держится злоба. Если ты блистаешь, если ты весь исходишь молниями и вспышками — все это потому, что тоска, ничтожество, глупость тебя не покидают. Они более для тебя свойственны, более органичны, нежели твоя ослепительность. Ты не узнаешь себя в своем гении. Твои самые прекрасные свершения наиболее для тебя загадочны...

## Фото-поэтический феномен

То, что люди, как правило, чувствуют себя неспособными развивать свою мысль *за той гранью*, где она ослепляет, пьянит, завораживает, является для поэта значительным преимуществом.

Искра высвечивает какое-то место, которое кажется бесконечностью в тот краткий миг, когда можно его увидеть. Выразительность ослепляет.

Эффект потрясения неразрывно связывается во взгляде с предметом, который оно выявило. Густые тени, которые появляются на мгновение, запечатлеваются в памяти как восхитительная меблировка.

Мы не отличаем их от реальных предметов. Мы видим в них некие объективные данности.

Заметим, однако, что, к великому счастью поэзии, *краткий миг*, о котором я говорил, не может растягиваться; мы не можем заменить искру *постоянным направленным светом*<sup>6</sup>.

*Он освещал бы нечто совсем иное.*

В этой области феномены обусловлены источником света.

*Краткий миг* открывает проблески иной системы, иного «мира», *которые свет устойчивый озарить не может*. Этот мир (который не следует наделять метафизической ценностью — что было бы бесполезно и глупо) по самой своей сущности неустойчив. Может быть, это мир *органических и свободных взаимосвязей* потенциальных возможностей разума? Мир притяжений, кратчайших путей, резонансов?..

Может быть, необъяснимое в нем образно выражается *расстоянием*? Действие на расстоянии, индукция и т. д.?

## Трудная жизнь

Человеку, питающему отвращение к неясности в мыслях, крайне трудно быть поэтом, политиком, — одним словом, *общественной личностью*.

Он не может исповедовать религию, *веровать*, ибо, как это должно вытекать из его природы, он вынужден стремиться к абсолютной точности.

Фразы, с которыми надлежит обращаться к толпе или к богу, на три четверти для него запретны.

\* \* \*

*Человек* — явление слишком частное; *душа* — слишком общее.

\* \* \*

Ребенок воспринимает бесполезную и действительную сторону вещей. Ибо нет ничего более фантастического, нежели практическое восприятие. Видеть возможное, видеть то, что может послужить на практике, — вот в чем оно заключается.

Ребенок видит то, что может служить лишь для непосредственного *развлечения* и для фантазии, чуждой как практике, так и целенаправленности.

## Смех у моря

Бывает *смех*, который при известных обстоятельствах рождается в человеке совершенно внезапно и который расходится волнами после некоего толчка.

Ибо смех есть превращение свободной энергии в энергию избыточную и беспорядочную. Это — некий *остаток* после расчленения ситуации усилием понимания...



И было бы неплохо, если бы писатель в своем произведении сумел вызвать его внезапно какой-нибудь мыслью, каким-то мотивом одиночества, что подтвердило бы важную роль душевной случайности — источника самых различных вещей.

### *Изумленный ангел*

Ангел изумлялся, слушая человеческий смех.

Ему объяснили, как могли, что это такое.

Тогда он спросил, почему люди не смеются *всему* и всегда или же не обходятся *вовсе* без смеха.

«Ибо, — сказал он, — насколько я понял, нужно смеяться *всему* либо *ничему* не смеяться».

### *Животный мир*

Животные, которые больше всего ужасают человека, которые преследуют его подчас даже в мыслях, — кошка, осьминог, змея, паук... это животные, в чьем облике, взгляде, повадках есть нечто *психологическое*. Они действуют на нервы какой-то зловещей магией и какой-то особой загадочностью, как если бы это были воплощенные мерзкие *задние мысли*. Даже убитые, даже раздавленные, они вызывают страх или рожают необычайно странное чувство тревоги.

Эти всесильные антипатии показывают, что в нас заложена некая мифология, некий подспудный сказочный мир — какой-то нервный фольклор, обозначить который трудно, поскольку у своих границ он, по-видимому, сливается с эффектами чувствительности, каковые, со своей стороны, суть эффекты чисто молекулярной, внепсихической природы. Таковы скрежет, раздражение, осо-

знанная невозможность, некоторые вынужденные имитации, щекотка — все то, что вызывает невыносимые защитные реакции (*мучительны, в сущности, именно эти реакции*).

Этот мир чрезвычайно темен и чрезвычайно важен, — опасность непропорциональна вызываемым ею реакциям; в них-то, в этих реакциях, действительная опасность.

# II

ЭВПАЛИНОС, ИЛИ АРХИТЕКТОР

ДУША И ТАНЕЦ

ПРОБЛЕМА МУЗЕЕВ

ФРЕСКИ ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ

ВОКРУГ КОРО

ТРИУМФ МАНЕ

БЕРГА МОРИЗО

ДЕГА, ТАНЕЦ, РИСУНОК

СЛОВО К ХУДОЖНИКАМ-ГРАВЕРАМ

МОИ ТЕАТРЫ

ВЗГЛЯД НА МОРЕ



## ЭВПАЛИНОС, ИЛИ АРХИТЕКТОР (Фрагмент)

*Федр.* Что ты делаешь здесь, Сократ? Я давно уже ищу тебя. Я облетел нашу бледную сень и повсюду о тебе спрашивал. Все знают тебя, но никто не видел. Почему избегаешь ты этих теней? Какая мысль связала твою душу и увела ее от нас к берегам этого царства прозрачности?

*Сократ.* Постой. Я не могу отвечать. Ты ведь знаешь, что мертвые не прерывают своих размышлений. Мы настолько теперь упростились, что мысль течет в нас безостановочно, пока не исчерпается сама по себе. У живущих есть тело, которое позволяет им покидать сознание и в него возвращаться. Они состоят из дома и пчелы.

*Федр.* Великолепный Сократ, я умолкаю.

*Сократ.* Благодарю тебя за это молчание. Ты тем самым принес в дар богам и моей мысли тягчайшую жертву. Ведь ты одолел свое любопытство и ради меня поступил своим нетерпением. Говори же теперь свободно и спрашивай, если еще не раздумал; я к твоим услугам, ибо сам уже перестал себя спрашивать и себе отвечать. Впрочем, редко бывает, чтобы вопрос, который мы удержали в себе, не исчерпал себя мгновение спустя.

*Федр.* Что означает твое уединение? Что ты делаешь, ото всех нас укрывшись? Алкивиад, Зенон, Менексен, Лисий — все наши друзья изумляются, не видя тебя. Они праздно болтают; их тени жужжат.

*Сократ.* Смотри и слушай.

*Федр.* Я ничего не слышу. И не вижу ничего примечательного.

*Сократ.* Возможно, ты не совсем еще мертв. Здесь кончаются наши пределы. Перед тобой — река.

*Федр.* Увы! Бедный Илосс!

*Сократ.* Это — река Времени. Сюда, на берег, она выбрасывает только души; все прочее она без труда уносит.

*Федр.* Теперь я что-то смутно вижу. Но я ничего не могу разобрать. Все это проносится неразличимо, ибо глаза мои просто не успевают взглянуться. Если бы я не был мертв, мне, наверное, стало бы дурно, — так движение это уныло и неодолимо... Или, быть может, мне пришлось бы ему подражать, как это свойственно человеческому телу: я уснул бы, чтобы так же струиться.

*Сократ.* А ведь этот великий поток состоит из вещей, которые ты прежде знал или мог знать. Эта мощная и беспокойная, неутомимо скользящая гладь уносит в небытие все краски. Ты видишь? Сама она совершенно бесцветна.

*Федр.* Мне чудится поминутно, что я различаю какую-то форму; но то, что, казалось бы, я улавливаю, не связывается в моей памяти ни с чем конкретным.

*Сократ.* Ибо, недвижимый в смерти, ты наблюдаешь подлинное течение бытия. С этого бесконечно чистого берега нам видны все дела человеческие и все формы естественные, движимые согласно их истинной природной скорости. Мы уподобились спящему, в чьей душе проносятся вихрем мысли и образы, которые, искажаясь диковинно, своей изменчивостью порождают различные существа. Все это ничто — и, однако, все значимо. Из преступлений рождаются невероятные блага, и высочайшие добродетели приводят к губительным следст-

виям; суждение ни на чем не задерживается, идея во взгляде становится видимостью, и каждый человек влачит за собой вереницу чудовищ, нерасчленимо сотканых из его движений и последовательных метаморфоз его тела. Я думаю о присутствии и обыкновениях смертных в этом неутомимом потоке — и о том, что я принадлежал к их числу, когда стремился видеть все сущее именно так, как вижу его сейчас. Я приписывал Мудрости вечное положение, в котором мы теперь пребываем. А между тем все отсюда неузнаваемо. Истина перед нами, но мы ничего больше не можем понять.

*Федр.* Откуда же, Сократ, берется эта тяга к вечному, которую мы встречаем порой у живущих? Ты искал знания. Самые неразумные безнадежно пытаются сохранить все, даже трупы умерших. Иные воздвигают храмы и гробницы, которым стремятся придать несокрушимость. Самые мудрые и прозорливые хотят внести в свои мысли гармонию и меру, дабы уберечь их от разрушений и от забвения.

*Сократ.* Безумие! О Федр, ты сам прекрасно видишь. Но так уж было угодно судьбам: среди потребностей людского племени должна непременно присутствовать некая толика безрассудных желаний. Не будь любви, не было бы и людей. Как и наука не существовала бы без абсурдных стремлений. А как ты думаешь, откуда мы почерпнули инстинкт и энергию тех неизмеримых усилий, что сумели воздвигнуть столько прославленных городов и праздных строений, изумляющих разум, который сам по себе неспособен их вообразить?

*Федр.* Но ведь он тоже в этом участвовал. Ничто без него не смогло бы вознестись над землей.

*Сократ.* Ничто.

*Федр.* Ты помнишь строительные работы, которые мы наблюдали в Пирее?

*Сократ.* Помню.

*Федр.* Все эти машины, все эти усилия — и этих флейтистов, которые вносили в них ритм своей музыки; эти точно рассчитанные движения — и этот рост шаг за шагом, столь загадочный и столь ясный одновременно? Какой сперва беспорядок, — и казалось, он весь растворялся в гармонии! Какая незыблемость, какая стройность рождались среди всех этих нитей, служивших отвесом, вдоль этих натянутых хрупких бечевки, по которым равнялись ряды поднимавшейся кладки!

*Сократ.* Во мне еще живо это чудесное воспоминание. О, материалы! О, дивный камень!.. Какими же стали мы невесомыми!

*Федр.* А помнишь ли ты этот храм за городской стеной, рядом с алтарем Борея?

*Сократ.* Храм Артемиды-охотницы?

*Федр.* Он самый. Мы как-то бродили там. Мы беседовали о Прекрасном...

*Сократ.* Увы!

*Федр.* Я дружил с человеком, который этот храм построил. Он был мегарец, и звали его Эвпалинос. Он охотно рассказывал мне о своем искусстве, о трудах и познаниях, которых оно требует; он объяснял мне все то, что с ним вместе я видел на стройке. Но прежде всего я любовался его несравненным умом. Казалось, что человек этот наделен силой Орфея. Беспорядочным громадам камня и балок, которые нас окружали, он предсказывал монументальное будущее; и когда я внимал его голосу, мне чудилось, что удел, назначенный этому материалу, есть единственный в мире удел, к которому он призван судьбами, угодными богине. Поразительно, как говорил он с рабочими! В его словах не оставалось следа от тяжелых ночных размышлений. Он говорил с ними языком указаний и цифр.

*Сократ.* Именно так поступает бог.

*Федр.* Его слова и их действия были так согласованы



ны, как если бы эти люди заменяли ему конечности. Ты не можешь себе представить, Сократ, с какой радостью моя душа созерцала эту великую слаженность. С тех пор образ всякого храма нераздельно связывается во мне с мыслью о его возведении. В каждом храме мне видится восхитительное деяние, еще более славное, чем любая наша победа, — еще более неподвластное жалкой природе. Разрушение и созидание в равной мере важны; люди необходимы для того и другого; но мой разум ставит превыше всего созидание. О, счастливейший Эвпалинос!

*Сократ.* Какая восторженность у тени к призраку!.. Я не знал этого Эвпалиноса. Так значит, он был великий человек? Я вижу, что он достиг в своем искусстве высшего понимания. Он здесь?

*Федр.* Он, без сомнения, среди нас; но я еще не встречал его в этих местах.

*Сократ.* Я не представляю себе, что он тут мог бы построить. Даже замыслы здесь — те же воспоминания. Но поскольку нам не осталось теперь ничего, кроме радостей беседы, я с удовольствием его послушал бы.

*Федр.* Я еще помню некоторые его правила. Не знаю, понравятся ли они тебе. Меня они восхищают.

*Сократ.* Скажи мне одно из них.

*Федр.* Слушай же. Он любил повторять: «*В исполнении нет мелочей*»<sup>1</sup>.

*Сократ.* Я понимаю — и не могу понять. Я нечто понял, но не уверен, это ли самое имел он в виду.

*Федр.* А я убежден, что твой быстрый разум безошибочно разобрался. В такой ясной и совершенной душе, как твоя, поучение мастера должно обретать небывалую силу и широту. Ежели это действительно четкая мысль, если она почерпнута в самом ходе работы мгновенным прозрением разума, который, не мудрствуя попусту, подытоживает свой опыт, — в таком случае она

приносит философу бесценный материал. Я вручил тебе, ювелир, слиток чистого золота!

*Сократ.* Я был ювелиром по части собственных своих цепей!.. Но разберем эту мысль. Здешняя вечность располагает к словоохотливости. Эта непреходящая длительность должна либо вовсе не существовать, либо таить в себе все мыслимые рассуждения, как истинные, так и ложные. Поэтому говорить я могу свободно, не боясь ошибиться, ибо, если я ошибусь, я тут же выскажу истину, а если я выскажу истину, я все равно затем против нее согрешу.

О Федр, ты, я думаю, замечал у ораторов — говорят ли они о политике или о частных интересах граждан, — как и в тех трудных признаниях, которые нам в решающий час приходится делать возлюбленному; ты, конечно же, замечал, какой вес и какое значение приобретают ничтожнейшие слова и малейшие паузы, их разделяющие. И я, говоривший так много, движимый неутолимым стремлением убеждать, — я тоже в конце концов убедился, что самые неотразимые доводы и самые строгие доказательства имели бы мало успеха без этих ничемных на вид деталей и что, напротив, соображения слабые, если искусно перемежать их словами тонко рассчитанными или блестящими, как диадемы, надолго зачаровывают слух. Эти сводни подстерегают разум. Они твердят ему, что им вздумается, они повторяются сколько угодно, и в итоге ему начинает казаться, что голос, которому он внимает, — его собственный голос. Существенность речи сводится в конце концов к той мелодии и к той окраске голоса, в которых мы видим ошибочно нечто пустячное и приводящее.

*Федр.* Ты прибег к сложнейшему обходному маневру, дорогой Сократ, но я вижу, что ты возвращаешься издалека с множеством новых примеров и во всеоружии твоей диалектики!

*Сократ.* Или возьми медицину. Самый умелый хирург, запускающий в твою рану свои искусные пальцы, — какой бы проворной, какой бы опытной и чувствительной ни была его рука, как бы четко он ни представлял расположение органов, вен, их связанность и их секреты, сколь бы он ни был уверен в том, какие действия следует произвести в твоём теле, что надлежит отсечь и что — соединить, — ежели по его недосмотру, в силу некой случайности, нить или игла, которыми он пользуется, какая-то мелочь, необходимая в ходе работы, окажутся не совсем чистыми или не вполне очищенными, — хирург этот тебя погубит. И ты умираешь...

*Федр.* К счастью, все кончено! Именно это со мной и случилось.

*Сократ.* Ты умираешь, хочу я сказать, — ты умираешь, будучи исцелен по всем правилам... Коль скоро все требования искусства и обстоятельств исполнены, мысль любит своё творение... Но ты мертв. Плохо очищенная шелковинка сделала знание гибельным; этот ничтожный пустяк пересилил искусство Асклепия и Афины.

*Федр.* Эвпалинос хорошо это понимал.

*Сократ.* То же самое происходит везде, кроме разве что царства философов, которым, к великому их несчастью, никогда не случается видеть крушения созерцаемых ими миров, ибо миры эти попросту не существуют.

*Федр.* Эвпалинос всегда был верен своему правилу. Он не забывал ни о чём. Он распорядился выпиливать продольные бруски и подпирать ими балки, укрепленные в стенах, чтобы они не давали влаге подниматься по волокнам и, впитываясь, разрушать их. Так же внимателен был он ко всем чувствительным местам здания. Можно было подумать, что он заботился о собственном теле. Пока шли работы, он почти не отходил от лесов. Я готов поручиться, что он знал там каждый строитель-

ный камень. Он следил за точностью тески; он тщательно изучал все известные средства, позволяющие избежать осыпания граней и сохранять чистоту швов. По его указаниям на облицовочном мраморе проводили резьбу, оставляли шероховатости, делали скосы. Он вникал во все тонкости изготовления штукатурки, которую покрывали стены грубого камня.

Но все это усердие, которое призвано было служить долговечности здания, не шло ни в какое сравнение с тем, с каким он готовил переживания, трепет душевный будущего созерцателя его детища.

Он выводил на свет бытия изумительный механизм, который должен был в свой черед изливать этот свет — исполнив его четких форм и почти музыкальных достоинств — в пространство, где движутся смертные. Подобный ораторам и поэтам, которых ты только что упоминал, он знал, о Сократ, тайную власть неразличимых оттенков. Перед мастерски облегченной, совсем безыскусной на вид громадой мы даже не замечали, как нас исподволь приводили в восторг неуловимые изгибы, легчайшие чарующие наклоны и те утонченные комбинации правильных и неправильных форм, которые он вводил и скрывал, наделяя их силой столь же неотразимой, сколь и загадочной. Послушный их тайному присутствию, движущийся наблюдатель переносился от видения к видению, от немоты к восхищенному шепоту, по мере того как он подходил, отступал и опять приближался или бродил вокруг здания, ведомый им и растворившийся в чувстве восторга. — *Мой храм, говорил этот мегарец, должен увлекать людей, как влечет их образ любимого* <sup>2</sup>.

*Сократ.* Божественные слова. Я слышал, дорогой Федр, нечто совершенно подобное, хотя и обратное по смыслу. Один наш друг — нет нужды его называть — говорил об Алкивиаде, который был так прекрасно сложен: *«Стоит взглянуть на него, чтобы почувствовать в*

*себе зодчего!..»* Как мне жаль тебя, милый Федр! Ты здесь гораздо несчастливее меня. Меня влекла одна Истина; ей посвятил я всю жизнь; и здесь, в елисейских лугах, если я и остался внакладе, я все же могу надеяться, что мне предстоит еще нечто узнать. Даже теперь, среди этих теней, я рад ловить тень любой истины. Но ты, чьи желания составляла одна Красота и чьими поступками она правила, — ты лишился всего. Все тела эти — сон, и все образы — дым; повсюду разлит этот свет, столь ровный, безжизненный и удручающе бледный; всюду — одно и то же бесчувствие, которое он озаряет или, скорее, окрашивает, ничего отчетливо не выделяя; и эти полупрозрачные стайки, в которые собираются наши тени; эти наши беззвучные, почти уже чуждые голоса, которые шепчутся словно в гуще руна или в ленивом тумане... Как ты должен страдать, милый Федр! И все же страдать не вполне... Даже этого нам не дано: страдание тоже ведь жизнь.

*Федр.* Мне все кажется, что я близок к нему... Но не говори мне, прошу тебя, о том, что утрачено. Оставь, не тревожь мою память. Оставь ей ее светило и ее кумиров! О, какое владеет мною противоречие! Существует, быть может, какая-то вторая смерть, которая меня еще не постигла, — смерть наших воспоминаний. Но во мне оживают, мне снова видятся хрупкие небеса! Прекраснейшему нет места в вечности!<sup>3</sup>

*Сократ.* Где же, по-твоему, оно пребывает?

*Федр.* Все прекрасное неотделимо от жизни, а жизнь — это то, что умирает.

*Сократ.* Допустим... Но большинство людей видит в Красоте нечто бессмертное.

*Федр.* Должен сказать тебе, Сократ, что, по мнению того Федра, каким я некогда был, красота...

*Сократ.* Платона поблизости нет?

*Федр.* Я буду ему возражать.

*Сократ.* Ну что ж, возражай!

*Федр.* ...заключается отнюдь не в каких-то необычайных предметах и даже не в тех сверхприродных формах, которые благороднейшие из смертных созерцают как некие образцы своих замыслов и тайные первообразы своих трудов, — не в тех божественных сущностях, о каких надлежало бы сказать словами поэта:

*Венец стремленья долгого — Идеи!* <sup>4</sup>

*Сократ.* Какого поэта?

*Федр.* Дивного Стефаноса, который жил много веков после нас. На мой взгляд, однако, идея этих Идей, которых отцом был наш несравненный Платон, очень уж простовата и в каком-то смысле слишком чиста, чтобы объяснить все многообразие красот и смену человеческих пристрастий, смерть стольких творений, превозносившихся до небес, создания ни на что не похожие, воскрешения, коих нельзя было предугадать. И много найдется иных возражений.

*Сократ.* К какой же пришел ты мысли?

*Федр.* Я уже не могу ее разобрать. Ничто ее не обнаруживает; все ее подразумевает. Она — во мне, как я сам; она действует безошибочно; она судит, она воледелет... Но выразить ее мне так же трудно, как определить свое тождество с собственным «Я», которое для меня столь очевидно и столь загадочно.

*Сократ.* Но раз уж, дорогой Федр, милостивые боги позволили нам беседовать в этой преисподней, где мы ничего не забыли, где мы нечто узнали и где мы далеки от всего человеческого, нам следует теперь выяснить, что истинно прекрасно и что — уродливо; что может нравиться человеку; и, наконец, что должно восхищать его, не ослепляя, и захватывать, не помрачая рассудка...

*Федр.* То, что позволяет ему без усилий возвыситься над своею природой.

*Сократ. Без усилий? Над своей природой?*

*Федр. Ну да.*

*Сократ. Без усилий? Как это возможно? Над своей природой? Что это значит? Я невольно воображаю человека, который пытается взгромоздиться себе на плечи. Не допуская подобной нелепости, я спрашиваю тебя, Федр: как это возможно — перестать быть собой, а затем снова облечься в свое естество? И может ли это вдобавок произойти безболезненно?*

Я знаю, конечно, что иступление страсти, избыток вина или необычайное действие тех паров, которые вдыхают пифии, заставляют нас, как говорится, быть вне себя; и еще лучше я знаю по личному несомненному опыту, что наши души умеют воздвигнуть себе в недрах времени святилища, для него недоступные, вечные изнутри, хотя и эфемерные по отношению к природе, — святилища, где они, наконец, отождествляются с собственным знанием, где они вожделеют к собственной сущности, где они ощущают себя порождениями желанного — и отзываются светом на его свет, безмолвием на безмолвие, расточая себя и себя восполняя, но ничего не заимствуя у материи мира, ни у мгновений. Они подобны тогда тем сверкающим точкам покоя, которые во время бури движутся в море среди бушующих волн. Но чем мы становимся в этих пучинах? Они обязаны жизни, которую прерывают...

Однако эти чудеса, эти погружения и экстазы нисколько не проясняют мне удивительной загадки красоты. Я не в силах связать эти крайние состояния души с жизнью нашего тела или с наличием предмета, который их вызывает.

*Федр. Все потому, о Сократ, что ты постоянно ищешь лишь в себе самом!.. Ты, кого я всегда считал лучшим из людей; ты, что был в жизни и остался в смерти прекрасней самой прекрасной вещи на свете; о*

великий Сократ, — восхитительное уродство и всемогущая мысль, — обращающий яд в напиток бессмертья; ты, который, уже холодея, уже мраморный половиною тела, но другую — еще не безгласный, обращался к нам дружески с божественной речью, — позволь мне сказать, чего тебе, может быть, в твоём опыте не хватало.

*Сократ.* Учиться мне, конечно, слишком поздно. Но все же говори.

*Федр.* Одного, Сократ, одного тебе недоставало. Ты был человеком божественным, и, возможно, ты совсем не нуждался в чувственных красотах мира. Ты едва замечал их. Я знаю, конечно, что тебе не были чужды ни безмятежность долов, ни великолепие городов, ни бегущие струи, ни нежная сень платана; но все это оставалось для тебя лишь неким далеким фоном твоих раздумий, живописным простором твоих сомнений, благодатной ареной твоих незримых шагов. И поскольку прекрасное вводило тебя далеко в сторону, ты всегда видел в итоге нечто иное.

*Сократ.* Человека и его разум.

*Федр.* В таком случае не встречал ли ты в своей жизни людей, которые поражали тебя своей удивительной страстью к формам и образам?

*Сократ.* Конечно.

*Федр.* И которые вместе с тем могли с кем угодно сравниться по уму и достоинствам?

*Сократ.* Разумеется!

*Федр.* Как же ты ставил их — выше или ниже философов?

*Сократ.* Смотря по обстоятельствам.

*Федр.* А сам их предмет? Допускал ли ты, что он не меньше — а может, и больше — достоин изучения и любви, чем твой собственный?

*Сократ.* Не в предмете их дело. Я не могу помыс-



лить, чтобы Высшее Благо существовало во множестве. Но что для меня темно и необъяснимо — это то, что люди, столь чистые разумом, чтобы достигнуть своего высшего состояния, нуждаются в чувственных формах и телесных чарах.

*Федр.* Однажды, дорогой Сократ, мы об этом беседовали с другом моим Эвпалиносом.

— *Федр*, — говорил он, — чем больше я размышляю о своем искусстве, тем больше им занимаюсь на деле; чем больше я мыслю и действую, чем больше терзаюсь и радуюсь как архитектор, тем полнее, тем с большим восторгом и ясностью ощущаю себя.

Я растворяюсь в долгом своем ожидании; я вновь нахожу себя в изумлении, которое сам в себе порожаю; так, раз за разом, ступень за ступенью, я созидаю в своем безмолвии себя самого; и я прихожу к такому единству своей воли и своих сил, как если бы данное мне естество я превратил в творение рук человеческих.

— Приученный строить, — улыбаясь, добавило он, — я, мне кажется, выстроил и свое собственное существо.

*Сократ.* Строить себя и себя познавать — разве это не одно и то же?

*Федр.* ...и он продолжал:

— Я добивался точности в мыслях, чтобы, явственно выводимые из рассмотрения сущего, они становились, как бы сами собой, актами моего искусства. Я распределил свое внимание, я перестроил порядок задач; я начинаю там, где прежде кончал, — дабы еще в чем-то выиграть... Я скуп в мечтаньях; я воображаю, как если бы уже творил. В бесформенном пространстве своей души я никогда теперь не созерцаю тех призрачных зданий, которые так же далеки от действительных, как химеры и горгоны — от настоящих животных. То, что я мыслю, осуществимо; и то, что я осуществляю, соотносится с мыслимым...<sup>3</sup> И потом... Ты пом-

нишь, Федр, — помолчав, продолжал он, — этот маленький храм, который неподалеку отсюда я воздвиг Гермесу? Если бы ты знал, что он для меня значит! Там, где прохожий видит лишь стройный портик — самый обычный: четыре колонны, простейший стиль, — там заключил я воспоминание об отраднейшем дне моей жизни. О, сладостная метаморфоза! Никто не знает, что этот изящный храм заключил в себе мысленный образ некой девушки из Коринфа, которую я счастливо любил. Он в точности воспроизводит пропорции ее тела<sup>6</sup>. Для меня он живой! Он возвращает мне то, что я вложил в него...

— Так вот, — сказал я, — откуда в нем эта неизъяснимая прелесть. В нем явственно видится что-то живое присутствие: юный цвет женщины, грация очаровательного существа. Он пробуждает какое-то смутное воспоминание, которое не находит своего предмета; и эти проблески образа, которого ты хранишь полноту, пронзают душу и не дают ей покоя. Представь же себе, что, стоит мне только отдаться воображению, я готов уподобить его какому-то брачному гимну со звуками флейт, который исходит, мне кажется, из самых моих глубин.

Взгляд Эвпалиноса исполнился нежной приязни.

— О, как ты меня понимаешь! — сказал он. — Никто еще не был так близок к моему демону. Я охотно бы поделился с тобой всеми своими секретами; но для одних я и сам не найду подходящих слов — так они невыразимы; другими же — я рискую наскучить тебе, ибо они требуют знания совершенно особых приемов и навыков моего искусства. Могу лишь сказать тебе, к какой истине или даже тайне ты прикоснулся, когда говорил только что по поводу моего юного храма, о звуках музыки, о пении и флейтах. Ответь же мне (поскольку ты так тонко чувствуешь архитектуру), не заме-

чал ли ты, проходя по этому городу, что есть в нем *безгласные* здания, есть здания *говорящие* и что кое-какие, самые редкостные, *поют*? Причем эта одушевленность или же немота не вызваны ни назначением зданий, ни даже их обликом. Это зависит от дара строителя или от расположения Муз.

— Теперь, послушав тебя, я и сам в этом мысленно убеждаюсь.

— Слушай же дальше. Те здания, которые не говорят и не поют, достойны только презрения. Это — всего лишь мертвые глыбы; они несравнимы даже с грудками щебня, которые возы подрядчиков сбрасывают на стройке; ведь эти груды могут хотя бы развлечь наблюдательный взгляд прихотливыми формами — смотря по тому, как они упадут... Те постройки, которые лишь говорят, — если они изъясняются внятно, я их ценю. Здесь, говорят они, сходятся купцы. Здесь — совещаются судьи. Здесь — стонут узники. Здесь — любострастники... (Тут я заметил, что среди зданий этого рода я встречал весьма замечательные. Но Эвпалинос не слышал.) Эти торговые ряды, эти суды и тюрьмы — если строитель свое дело знает — говорят удивительно ясно. Одни из них зримо притягивают подвижную, непрестанно меняющуюся толпу; они выставляют навстречу ей портики и перистилы; множеством входов, удобными лестницами они зовут ее устремиться в обширные, хорошо освещенные залы, собираться кружками, окунуться в кипение дел... Зато дома правосудия должны говорить взору о строгости и беспристрастии наших законов. Им подобает величие: обнаженные массы, мощные непреступные стены. Безмолвие этих голых фасадов едва нарушается изредка то угрозой некой таинственной двери, то печальными знаками толстой решетки, которую вдруг замечаешь в сумраке узкого окна. Здесь все звучит приговором, все свидетельствует о возмездии.

Камень торжественно оповещает о том, что скрывается за его толщей; стены неумолимы; и эта громада, которая вся служит истине, решительно провозглашает свое суровое назначение...

*Сократ.* Моя тюрьма отнюдь не была столь ужасной... Мне кажется, это было всего лишь унылое, само по себе безразличное место.

*Федр.* Как можешь ты так говорить!

*Сократ.* По правде сказать, я почти ее не замечал. Я видел лишь моих друзей, бессмертие — и смерть.

*Федр.* И меня не было рядом!

*Сократ.* Платона тоже... И Аристиппа... Но зал был переполнен: я не видел стен. Каменный свод в вечерних лучах окрашивался в бледно-розовый цвет... Признаться, дорогой Федр, я знал в своей жизни только одну тюрьму — собственное тело. Но вернемся к твоему другу. Я думаю, он собирался поведать тебе о самых прекрасных зданиях; именно это я и хотел бы услышать.

*Федр.* Изволь, я продолжу.

Эвпалинос описывал мне великолепие тех исполинских сооружений, которые нас восхищают в портах. Они простираются далеко в море. В сверкающей, ослепительной белизне их объятий мирно дремлют укрытые гавани. Усеянный роем бесшумных галер, этот покой нерушим под защитой их грозных валов и раскатистых волноломов. Высокие башни, где всегда кто-то бодрствует и где в непроглядные ночи пляшет, бушуя, пламя сосновых шишек, озирают простор с пенистой оконечности мола... Отважиться на такие работы значит поспорить с самим Нептуном. В воды, которые мы хотим огородить, надобно сбрасывать горы породы. Неверным глубинам моря и монотонным ударам его набегающих полчищ, которые гонит и опережает ветер, нужно противопоставить могучие глыбы, добытые в глубинах земли... О, эти порты, — говорил мне мой друг, — сколько

света уму в этих необозримых портах! Как точны они в каждом своем усилии! Как растворяют их в своем деле!.. Но чары морской стихии и архитектуру причудливых берегов даровали строителю боги. Все здесь способствует чувству, которое пробуждают в душе эти благородные, наполовину естественные сооружения: чистота открывающегося горизонта, забрезживший или тающий парус, завороченность пучиной, близость опасностей, сверкающий порог неведомых земель и даже сама ненасытность людей, готовая смениться суеверным страхом, когда, ей отдавшись, они ступают на борт корабля... Это поистине дивные зрелища; но превыше всего должны ставить мы то, что искусство воздыгло без внешней помощи! Коль скоро мы обрекаем себя весьма тягостному усилию, нам нужно на время забыть о радостях жизни и непосредственном наслаждении. Все прекрасное непременно безжалостно...

Тут я прервал Эвпалиноса, сказав ему, что не вполне эту мысль понимаю. Он ответил, что истинная красота точно так же редка, как человек, способный сделать над собою усилие, то есть избрать себе некое «Я» и заставить себя ему следовать. И, возвращаясь к прерванной мысли, он продолжал развивать ее золотую нить:

— Перехожу, наконец, к шедеврам, в полной мере обязанным одному человеку, — тем, о которых я говорил тебе, что они кажутся нам поющими.

О Федр, пустые ли это были слова? Те слова, которые мимоходом вставляются в речь, внезапно ее расцвечивают, но по размышлении непременно окажутся вздором? Нет же, Федр, нет!.. И когда в связи с моим храмом ты стал говорить о музыке (первый — и произвольно), тебя осенило божественное подобие. Этот союз двух идей, которые сами собой, в безотчетном движении голоса сплелись у тебя на устах, эта как

будто случайная связь столь различных явлений вызваны дивной необходимостью; и хотя вряд ли возможно продумать ее во всей глубине, но ты смутно ее ощутил во всей ее очевидности. Представь же ясно, каким должен быть смертный, достаточно чистый, достаточно здоровый, пронизательный и упорный, достаточно вооруженный Минервой, чтобы осмыслить до самых глубин своего существа — и, значит, до самых глубин действительности, — это странное уподобление видимых форм эфемерным слияниям вереницы созвучий; подумай, к каким он пришел бы всеобщим и тайным истокам; какой достиг бы заветной точки; какого бога обрел бы в своем собственном естестве! И ежели, наконец, утвердившись в состоянии этой божественной двойственности, он решит возвести некий монумент, чей величественный и чарующий образ будет прямо обязан чистоте музыкального звука или же сообщит душе впечатление несмолкающего аккорда, — представь, Федр, какой это должен быть человек! Вообрази эти здания!.. И какое — для нас — блаженство!<sup>7</sup>

— А ты, — спросил я, — ты это себе представляешь?

— Да и нет. Да — как мечту. Нет — как знание.

— Эти мысли тебе помогают?

— Да — как толчок. Да — как мерило. Да — как терзание... Но я не в силах связать как следует анализ и экстаз. Порой я близок к этой бесценной власти... Однажды я уже почти ощутил ее — но это было, впрочем, как обладание возлюбленной во сне. Я могу рассказать тебе лишь о приближении к этому совершенству. Едва различив его, я, милый Федр, мгновенно преображаюсь, как вяло провисающий канат, когда его натянут. Я сам себя не узнаю. Все ясно, все кажется легко достижимым. В моем внутреннем взгляде проносятся и запечатлеваются бесконечные построения. Я замечаю, что моя жажда прекрасного, отождествившись с моими неведомыми

возможностями, сама по себе рождает фигуры, ее утешающие. Все существо мое отдается влечению... И тогда появляются силы. Ты ведь знаешь, что душевные силы диковинно вырастают в ночи... Посредством иллюзии они достигают полной реальности. Я зову их, я заклинаю их своим безмолвием... И вот они здесь, во всем своем блеске и во всей обманчивости. В их взоре, в их диадемах равно лучатся истинное и ложное. Меня слепят их дары, меня овевают их крылья... Федр, вот где опасность! Вот что мучительней всего на свете!.. О, решающий миг и глубочайшее противоборство!.. Вместо того чтобы принимать эти чрезымерные и непостижимые милости такими, как они есть, какими их единовластно вскормила великая жажда моей души, какими они безотчетно возникли в высшем ее уповании, — мне надобно, Федр, им воспрепятствовать и заставить их ждать моего сигнала. Снискав их благодаря некой паузе моей жизни — дивной заминке моего обычного времени, — я хочу сверх того расчленив нерасчленимое и ослабить и задержать рождающиеся Идеи...

— О несчастный, — сказал я, — что можешь ты сделать в единый миг?

— Быть свободным. В этом мгновении, — продолжал он, — сокрыто многое... в нем есть все; ибо все то, чему посвящают себя философы, проходит меж взглядом, встречающим некий предмет, и знанием, которое его взгляду наследует... дабы слишком поспешно его предмет исчерпать.

— Я тебя не понимаю. Ты, значит, пытаешься противодействовать этим Идеям?

— Так нужно. Я не позволяю им утолять меня, я хочу отсрочить чистую радость.

— Зачем? Откуда в тебе эта немилосердная сила?

— Ибо самое для меня важное — добиться, чтобы

*предстоящее*, во всей мощи своей новизны, удовлетворяло разумным требованиям *прошедшего*. Как выразиться яснее?.. Послушай: я встретил однажды красивый розовый куст, с которого сделал восковой слепок. Затем я погрузил этот слепок в песок. Быстрое время несет розам бесследную гибель, и пламя мгновенно возвращает воску его бесформенную природу. Зато, когда воск улетучится из своей жгучей и обреченной формы, струя огненной бронзы сольется в затвердевшем песке с полым подобием каждого лепестка...

— Я понял, Эвпалинос! Эта загадка прозрачна; твой миф нетрудно истолковать.

Эти свежие розы, которые гибнут у тебя на глазах, — не есть ли они само сущее и сама бегущая жизнь?

Что касается воска, который лепили твои искусные пальцы, меж тем как твой взгляд погружался в венчики и переносился с цветущей добычей к работе, — не правда ли, это образ привычного тебе труда, избыточных связями твоих действий и твоих обновляющихся наблюдений? Огонь — это Время, которое легко могло бы испепелить, развеять в бескрайнем мире и эти живые розы и твои восковые, если бы в существе твоём не хранились, каким-то загадочным образом, формы твоего опыта и тайная крепость его разумения... Наконец, льющаяся бронза — это, уверен я, не что иное, как твои несравненные силы души и кипящее состояние некоей вещи, которая рвется к жизни. Это пламенное изобилие разошлось бы бесплодным жаром, истаяло в своих бесчисленных превращениях, не оставив после себя ничего, кроме слитков или беспорядочных струй, если бы ты не умел устремить его по неисповедимым каналам, дабы оно наполнило, застывая, четкие формы твоей премудрости. Значит, твое существо непременно должно раздваиваться и становиться в единый миг горячим и холодным, жидким и твердым, свободным и скованным —



розами, воском и пламенем, формой и металлом Коринфа<sup>8</sup>.

— Сушая правда! Но, как я уже тебе сказал, я лишь пытаюсь к этой цели приблизиться.

— Как же ты действуешь?

— Как удастся.

— Но скажи мне, как ты пытаешься?

— Ну так слушай... Я не совсем представляю, как объяснить тебе то, что не ясно и мне самому... О Федр, когда я вынашиваю в себе здание (все равно — богам оно предназначено или же человеку), когда я любовно ищу его форму, стремясь построить предмет, который бы радовал взгляд, обращался к мысли, удовлетворял чувству меры и всевозможным условностям... скажу тебе странную вещь: *мне кажется, что мое тело по-своему в этом участвует...* Пойми меня. Наше тело — изумительный инструмент, но я убеждаюсь, что смертные, которые все им располагают, в полной мере его не используют. Все, что они в нем черпают, — это боль, наслаждение и необходимые действия, в числе которых и акт самой жизни. То они с ним сливаются, то на время о нем забывают: и, порою — животные, порою — чистые духи, они сами не ведают, какие всеобщие связи в себе содержат и из какого чудесного состоят начала. А ведь через него они сопричастны тому, что видят и осязают: они — камни, они — деревья; ощущениями, дыханием они обмениваются с материей, в которую погружены. Они проникают в нее, и они ею проникнуты; они весомы — и подьемлют тяжести; они движутся — и несут в себе добродетели и пороки; и, когда они погружаются в грезы или туманные сны, они перенимают природу струящихся вод, уподобляются праху и тучам... Порою же они полнятся и раздражаются молниями!..

Однако душа их, в сущности, не умеет использовать это естество, с которым она соседствует и которое она

пронизывает. То она слишком спешит, то запаздывает, как будто стремится избегнуть живого мгновения. Оно приносит ей сотрясения и толчки, заставляя ее уходить в себя и скрываться в своей пустоте, где она окружает себя туманами. Но я поступаю иначе; наученный своими ошибками, я произношу с полной ясностью, я мысленно повторяю с каждой зарей:

«О мое тело — ты, что ежесекундно напоминаешь мне о том складе моей природы, о той гармонии твоих органов, о тех строгих пропорциях твоих частей, которые тебя живут и позволяют тебе утвердиться в круговороте вещей, — исполнись моих трудов, поведай мне глухо веления природы, поделись со мною великим искусством, каким ты проникнута и какому ты следуешь: искусством противостоять бегу дней и справляться с превратностями. Дай обрести в твоей цельности сознание истинно сущего; просвети, напитай, укрепи мои мысли. Как бы ты ни было эфемерно, мои видения во сто крат эфемерней. Ты живешь чуть дольше нашей фантазии; ты платишься за мои поступки, и ты искупаешь мои ослепления. Живое орудие жизни, ты для всех нас единый предмет, сопоставимый с вселенной. Ты всегда пребываешь в фокусе ее сферы, о двойственный центр созерцания всего звездного неба! Ты истинная мера сущего, тогда как в душе своей я нахожу лишь его обличье. Она знает его столь поверхностно, что в своей заносчивости готова подчас причислить его к своим грезам; она сомневается в солнце... Влюбленная в свои зыбкие порождения, она мнит себя созданной для неисчислимых реальностей; она воображает существование иных миров; ты, однако, ее вразумляешь и держишь ее, как якорь — корабль...

Вкусив твоего вдохновения, моя мысль, о милое тело, не устанет отныне взывать к тебе, как и ты, я надеюсь, будешь дарить ее своими силами, своими вну-

шениями и своими множественными пристрастиями. Ибо мы с тобой нашли наконец возможность сплотиться, и нерасторжимый узел наших различий должен стать нашим общим детищем. Мы занимались каждый своим. Ты жило, я грезил. Мои безбрежные грезы завершались неизмеримым бессилием. Но это творение, которое я замыслил теперь и которое без нашей воли немислимо, — пусть оно вынудит нас сочетаться и возникнет из самих наших уз! Но это тело и этот дух: это неодолимо живое присутствие и это зиждущее отсутствие, которые спорят о своем первородстве и которые следует наконец примирить, это конечное и это бесконечное, которые мы привносим каждый по-своему, — необходимо теперь слить их в некоем стройном порядке; и ежели волей богов они действуют сообща, ежели они обмениваются сообразностью и изяществом, красотой и долговечностью, линиями дополняя движения и мыслями — числа, значит, они обрели свое истинное отношение, свое действительное бытие. Пусть же они сойдутся, пусть найдут общий язык в материи моего искусства! Камни и силы, контуры и массы, свет и тени, искусные соподчинения, иллюзии перспективы и реальные тяжести — таковы продукты их тесных сношений, чьим прибытком да будет в итоге немеркнущее сокровище, которое я зову Совершенством!»<sup>9</sup>

## ДУША И ТАНЕЦ

*Эриксимах.* О Сократ, я умираю!.. Пробуди во мне мысль! Зарони идею!..<sup>1</sup> Дай вдохнуть твоих острых загадок!.. Это нещадное пиршество превосходит всякий мыслимый аппетит и всякую правдоподобную жажду!.. Что же это за состояние, которое, придя на смену прекрасным вещам, в удел получает пищеварение!..

Моя душа уже лишь греза вещества, которое одолевает самое себя!.. О вещи прекрасные и слишком прекрасные, заклинаю вас: остановитесь!.. Увы, с самых сумерек отданы мы во власть наилучшему в мире, и это убийственное наилучшее, умножаясь во времени, не дает нам ни минуты покоя... Я, наконец, погибаю от безумной тоски по вещам сухим, и серьезным, и всецело духовным!.. Позволь же мне расположиться рядом с тобою и Федром, чтобы, решительно отвратившись от этой неистребимой пищи и этих неиссякаемых урн, я мог протянуть навстречу вашим словам державный кубок моего разума. О чем вы беседовали?

*Федр.* Пока ни о чем. Мы наблюдали, как едят и пьют нам подобные...

*Эриксимах.* Но Сократ, конечно, все время о чем-то размышлял... Разве может он наедине с собой пребывать в одиночестве и безмолвствовать в самих глубинах души? На сумрачных берегах этого пиршества он тайком улыбался своему демону. Что шепчут твои губы, дорогой Сократ?

*Сократ.* Они тихонько нашептывают: человек, принимающий пищу, — справедливейший из людей...

*Эриксимах.* А вот и загадка, которая пробуждает в уме такой аппетит...

*Сократ.* Они говорят: человек, принимающий пищу, равно питает в себе доброе и дурное. Всякий кусок, который в нем тает и растворяется, придает сил его добродетелям, как он тождественно придает их и его порокам. Он кормит его тревоги, и он насыщает его надежды; наконец, в свой черед в нем черпают свою законную долю страсти и мнения. Любовь нуждается в этой пище так же, как ненависть; наша радость и наша горечь, наша память и наши помыслы по-братски делятся единой субстанцией этого корма. Что ты скажешь об этом, сын Акумена?

*Эриксимах.* Я скажу, что с тобою согласен.

*Сократ.* Так послушай, о врачеватель. Затаив восхищение, я любовался работой этих кормящихся тел. Все они, сами того не ведая, по справедливости выделяют положенное каждой возможности жизни и каждому семени смерти, какие в себе содержат. Они не ведают, что творят, но творят они это, как боги.

*Эриксимах.* Я давно уже замечаю: все, что человек вбирает в себя, повинется вслед за тем прихотям судьб. Можно сказать, что гортань — это порог своенравных потребностей и органической тайны. Там кончается воля и строгое царство знания. Вот почему я отказался в своем искусстве от всяких неверных снадобий, которые большинство врачей предписывает разным больным; я ограничиваюсь очевидными средствами, которые природа сочетает попарно.

*Федр.* Каковы же они?

*Эриксимах.* Их восемь: тепло и холод; воздержание и его противоположность; воздух, вода; покой и движение. Это всё.

*Сократ.* Но для души их только два, Эриксимах.

*Федр.* Какие же?

*Сократ.* Истина и ложь.

*Федр.* Почему это?

*Сократ.* Разве они не связаны, как сон и бодрствование? Разве ты не стремишься очнуться и не тянешься к прозрачной ясности, когда тебя одолевает мучительный сон? Разве не правда, что само солнце возвращает нас к жизни и что мы вздыхаем свободно при виде твердых тел?.. А с другой стороны, не на сон ли и сновидения мы уповаем, надеясь, что они развеют печали и унесут заботы, которые тяготят нас в мире дневном? Так устремляемся мы от одного к другому, среди ночи зывая к свету и заклинаая мрак, когда нас озаряют лучи; тревожимые жаждой знания, слишком счастли-

ливые в своем неведении, мы ищем в существующем лекарства от несуществующего и в несуществующем — утешения от существующего. Мы углубляемся поочередно в реальное и в иллюзорное; и в конце концов у души не остается иного прибежища, кроме истины, служащей ей оружием, и лжи, облачающей ее в доспехи.

*Эриксимах.* Ну что же, пусть так... Но не страшит ли тебя, милый Сократ, некий вывод, который следует из этой мысли?

*Сократ.* Какой же?

*Эриксимах.* Тот, что истина и ложь направлены, в сущности, к одной цели... Одна и та же сила, по-разному проявляясь, делает нас лживыми или прямодушными; и как холод в черед с теплом то на нас ополчаются, то нас оберегают, так же ведут себя истинное и ложное — и так же действуют противоположные влечения, с ними связанные.

*Сократ.* Это сушая правда. Но что поделать. Так хочет жизнь; ты знаешь лучше меня, что она ничем не брезгает. Она использует любые средства, только бы, Эриксимах, никогда ничем не разрешиться. А это значит, что все разрешается ею самой... Не есть ли она то загадочное движение, которое силой происходящего беспрерывно перевоплощает меня в то, что я есть, и которое тотчас относит меня к моему неизменному двойнику, дабы я сочетался с ним и дабы, по необходимости воображая, что его узнаю, *я мог существовать!*.. Она подобна танцующей женщине, которая сказочно преобразилась бы в совершенно иное, не женское, существо, если бы в своем прыжке могла унести к облакам. Но так же, как ни наяву, ни во сне мы не можем уйти в бесконечность, так и она неизбежно становится самой собой, перестает быть пушинкой, птицей, идеей — словом, всем тем, чем хотелось быть флейте, чьим была она голосом, ибо та же земля, которая ее извергла, вновь

ее призывает и, вся трепещущая, она возвращается к своей женской природе и своему другу...<sup>2</sup>.

*Федр.* Чудо!.. Волшебник!.. Поистине чудо! Тебе достаточно вымолвить слово, чтобы желаемое явилось на свет!.. В самом деле, как если бы из твоих животворных уст вылетала пчела за пчелой, — вот перед нами крылатый хор прославленных танцовщиц!.. Воздух поет и гудит предвестиями оркестрики!..<sup>3</sup> Все светильники пробуждаются... Бормотание спящих переходит в восторженный шепот; и на стенах, колеблемых пламенем, дивятся, мелькают огромные тени пьяниц!.. Взгляните-ка на эту стайку, одновременно ребячливую и серьезную!.. Они влетают, как духи!

*Сократ.* Клянусь богами, светлые танцовщицы!.. Какой живой и изящный пролог к совершеннейшим мыслям!.. Руками они говорят, а ногами словно бы пишут. Сколько точности в этих созданиях, которые с таким искусством владеют своими упругими силами!.. Все мои трудности испаряются, и нет во мне больше тягостных недоумений, — с такой радостью отдаюсь я движению этих фигур! Сама истина здесь — игра; можно подумать, что знание обрело себя в действии и что мысль сочеталась внезапно с вольными грациями... Взгляните на эту!.. Самая легкая, она более всех растворилась в безукоризненной четкости... Кто она? В ее поступи дивная твердость уживается с неподражаемой гибкостью... Она переживает, находит, чеканит размер с такой точностью, что, стоит мне закрыть глаза, я столь же внятно вижу ее слухом. Я тянусь к ней, ее настигаю и никак не могу с ней расстаться; стоит мне заткнуть уши и на нее посмотреть, я невольно слышу кифары, — настолько слилась она с ритмом и музыкой<sup>4</sup>.

*Федр.* Мне кажется, та, что тебя восхищает, — это Родопита.

*Сократ.* В таком случае ухо Родопиты неизъяснимо

связано с ее стопой... Какая четкость!.. Ветхое время наполнилось в ней юными силами!

*Эриксимах.* Да нет же, Федр!.. Родопита — другая, удивительно нежная: глаз не устанет ею любоваться.

*Сократ.* Но тогда как же зовется это легкое и упругое чудо?

*Эриксимах.* Родония.

*Сократ.* Ухо Родонии неизъяснимо связано с ее стопой.

*Эриксимах.* Я ведь знаю их всех — вместе и поодиночке. Могу назвать вам все их имена. Они складываются в небольшую поэму, которую легко запомнить: Нипс, Нифоя, Нэма; Никтерида, Нефела, Нексида; Родопита, Родония, Птила... Что касается маленького уродливого танцора, его зовут Неттарион... Но царица Хора еще не появилась...

*Федр.* Кто же царствует над этими пчелками?

*Эриксимах.* Изумительная, несравненная танцовщица — Атиктея!<sup>5</sup>

*Федр.* Как ты их знаешь!

*Эриксимах.* Все эти прелестные существа носят по нескольку разных имен! Одними их наделили родители, другими — наперсники...

*Федр.* Это ты — наперсник!.. Ты слишком хорошо их знаешь!

*Эриксимах.* Я знаю их более чем хорошо, и в каком-то смысле еще лучше, чем знают себя они сами. О Федр, разве я не *врачеватель*?.. Во мне, через меня проходит тайный обмен всевозможных тайн врачевания и всяческих тайн танцовщиц! Они обращаются ко мне по каждому поводу. Вывихи, нарывы, сердечные горести, самые различные превратности их ремесла (в том числе и превратности необходимые, которые объясняются великой подвижностью их занятия) — и загадочные их недуги; даже ревность, искусству она обязана или же страсти, — и даже сны!.. Знаешь ли ты, что



подчас танцовщице достаточно нашептать мне свой тягостный сон, и я, например, могу ей сказать, какой зуб у нее испорчен?

*Сократ.* О поразительный человек, узнающий по грезам болезни зубов, так ты, может быть, думаешь, что у философов все зубы гнилые?

*Эриксимах.* Да сохранят меня боги от укуса Сократа!

*Федр.* Смотрите-ка лучше, что делает этот лес рук и ног!.. Несколько женщин творят сотни вещей. Сотни светильников, сотни мелькающих перистилей — беседки, колонны... Образы тают, уносятся... Это — рощица с сотнями прекрасных рук, взвиваемых дуновеньями музыки!

Какой еще сон, Эриксимах, способен выразить столько смячений, столько рискованных метаморфоз наших душ?

*Сократ.* Да ведь это, дорогой Федр, не сон, а прямая его противоположность!

*Федр.* Но я во сне... Мне грезится нега, которая без конца себя множит в сплетениях, в круговороте девических форм. Мне грезятся невыразимые соответствия, которые связывают в душе чередования, белоснежные взмахи этих мерных конечностей и голоса этой приглушенной музыки, как будто вобравшей в себя и в себе уносящей весь видимый мир... Как некий сложный мускатный запах, я впиваю пеструю смесь этих чарующих дев; и дух мой блуждает в этом лабиринте граций, где каждая то исчезает с одной из подруг, то появляется снова с другой.

*Сократ.* Пойми же, о чувственная душа, что перед тобой нечто противоположное сну и чуждое всякой случайности... Но что еще, Федр, может быть противоположно сну, если не какой-то другой сон?.. Зоркий, сосредоточенный сон самой Мысли!.. И что, в таком слу-

чае, могло бы пригрезиться Мысли? Если бы Мысль грезила — напрягшись и выпрямившись, с настороженным взглядом, со сжатым ртом, скрепив печатью свои уста, — разве не то же она бы увидела, что видится нам теперь: этот мир точных сил и совершенных иллюзий?.. Сон-то сон, но сон, весь исполненный соразмерности, весь пронизанный стройным порядком, весь — из действий и связанных периодов!.. Кто знает, какие мы видим здесь царственные Законы, которым грезится, будто они явили себя в ясных ликах и сошлись воедино, дабы показать смертным, как реальное, призрачное и отвлеченное могут сливаться и строить целое волею Муз?

*Эриксимах.* В самом деле, Сократ, эти образы — бесценный клад. Не считаешь ли ты, что мысль бессмертных есть именно то, что мы видим, и что эти сонмы благородных подобий — бесконечных чередований, замен, превращений, которые на глазах у нас вторят друг другу и друг из друга выводятся, — делают нас причастными божественной мудрости?

*Федр.* Как чист, как изящен этот маленький розовый храм, который они образуют, собравшись в кружок! Он вращается медленно, как сама ночь!.. Он рассыпается — рассыпаются девушки, туники взлетают, и кажется, это боги надумали новое!..

*Эриксимах.* Божественная мысль разлилась теперь пестрым множеством радужных стаяк; она снова и снова рождает их сладостные порывы — нежные вихри, в которых тела, сливаясь по два и по три, не могут уже разлучиться... Одна из них кажется пленницей. Ей не выбраться больше из этих волшебных сплетений!..

*Сократ.* Но что это с ними?.. Они столпились, они убегают!..

*Федр.* Они устремились к дверям. Они склоняются в приветственном поклоне.

*Эриксимах.* Атиктея!.. Атиктея!.. О боги, трепетная Атиктея!

*Сократ.* Она вся из воздуха!

*Федр.* Пташка!

*Сократ.* Тело без плоти!

*Эриксимах.* Бесценное!

*Федр.* О Сократ, можно подумать, что она внимает каким-то незримым фигурам!

*Сократ.* Или же отдается какому-то благородному жребию!

*Эриксимах.* Смотри, смотри!.. Она начинает — ты видишь? — совершенно божественным шагом. Это — простая круговая ходьба... Она начинает с вершин своего искусства; с естественной легкостью она проходит высотами, которых достигла. Эта вторая натура бесконечно далека от первой, но она должна точь-в-точь на нее походить.

*Сократ.* Как никто, наслаждаюсь я этой великолепной свободой. Все девушки замерли, как зачарованные. Те, что играют, вслушиваются в свои звуки, не отрывая от нее глаз... Они отдаются происходящему и как будто хотят еще приумножить совершенство сопровождения.

*Федр.* Одна из них, кораллово-розовая, диковинно изогнулась и дует в огромную раковину.

*Эриксимах.* Длинная флейтистка тесно сплела свои тонкие ляжки и, вытягивая изящную ногу, отбивает такт... О Сократ, что ты думаешь о танцовщице?

*Сократ.* Это крохотное существо, Эриксимах, наводит на размышления... Оно собирает, уносит в себе ту силу величия, которая была рассеяна в каждом из нас и таилась незримо в участниках этого пиришества... Простая ходьба — и перед нами богиня, а мы — почти боги!.. Простая ходьба, простейшее чередование!.. Как если б она воздавала пространству великолепием

множимых, строго тождественных действий и чеканила пяткой звонкие слитки движения. Она словно числит, отсчитывает кружочками чистого золота то самое, что мы бездумно растрачиваем грубой монетой шагов, когда движемся к некой цели<sup>6</sup>.

*Эриксимах.* Она позволяет нам, дорогой Сократ, осознать наши действия, ясно показывая нашим душам то, что наши тела совершают слепо. Озаренные ее поступью, безотчетные наши движения кажутся нам подлинным чудом. Одним словом, они дивят нас, как это и быть должно.

*Федр.* Так значит, ты находишь в этой танцовщице что-то сократическое, раз она учит нас, посредством ходьбы, немножко лучше себя понимать?

*Эриксимах.* Ну конечно. Ведь наши шаги настолько легки для нас и настолько привычны, что мы никогда не удостоиваем их особого внимания и даже не замечаем странности этих движений. Лишь увечные и парализованные в своей немощи восхищаются ими... Так что мы просто не помним о них, когда они ведут нас, как им это свойственно; они зависят от места, от цели, от настроения и состояния человека, даже от освещения дороги; мы же их расточаем совершенно бездумно. А теперь присмотритесь, как шествует Атиктея по этой безукоризненной, чистой, свободной, слегка пружинящей глади. В это зеркало своих усилий она мерно роняет чередующиеся упоры: пятка клонит тело к носку, затем другая стопа, опускаясь, его подхватывает, устремляет вперед, и все повторяется сызнова; а тем временем ее прелестная маковка чертит в застывшем мгновении гребень кудрявой волны.

Поскольку в каком-то смысле это гладь абсолютная, — ее ведь очистили от всего, что может вызвать сбивчивость или заминку, — этот царственный шаг, который сам себе служит единственной целью и в кото-

ром не остается ничего лишнего, становится совершеннейшим образцом.

Замечаешь ли ты, какое изящество, какую невозмутимую безмятежность поселяет в душе широта ее благородной поступи? Этот размах шагов согласуется с их частотой, которая в свой черед непосредственно вытекает из музыки. А с другой стороны, частота и длина тайно связаны ростом...

*Сократ.* Ты так хорошо об этом говоришь, ученейший Эриксимах, что я невольно вижу то, что подсказывает твоя мысль. Я вижу женщину, которая своим движением рождает во мне ощущение неподвижности. Я слежу лишь за неизменностью ритма...

*Федр.* Она останавливается в кругу этих соразмерных граций...

*Эриксимах.* Сейчас вы увидите!..

*Федр.* Она закрывает глаза...

*Сократ.* Вся она — в этих закрытых глазах, вся — в затаенности ожидания, где осталась наедине со своей душой... Она чувствует, как ее существо разрешается неким событием.

*Эриксимах.* Приготовьтесь же... Тише, тише!

*Федр.* Восхитительный миг... Но эта тишина — само противоречие... Как удержаться и не воскликнуть: «Тише!»

*Сократ.* Поистине девственный миг. А следом — другой, когда нечто должно оборваться в душе, в ожидании, в каждом из нас... Нечто — оборваться... И вместе с тем это — как вяжущий узел.

*Эриксимах.* О Атиктея! Как ты изумительна в этом преддверии!

*Федр.* Кажется, снова в ней разливается нежная музыка, — снова, но по-иному... Расправив ей крылья, она...

*Эриксимах.* Музыка заменяет ей душу.

*Сократ.* В эту минуту, которой вот-вот предстоит умереть, вы, о Музы, всемогущие владычицы!

Как сладостно замирают дыхания и сердца!.. Тяжесть свертывается к ее ногам; и этот длинный покров, который упал совершенно бесшумно, все объясняет. Тело ее можно видеть только в движении.

*Эриксимах.* Глаза ее вернулись к свету...

*Федр.* Насладимся же этим ускользящим мигом, когда в ней возникает новый порыв!..

Так, подойдя к краю крыши, птица вдруг отрывается от прекрасного мрамора и уходит в полет...

*Эриксимах.* Больше всего на свете я люблю то, что должно наступить; даже в страсти я не нахожу ничего, что могло бы затмить своей прелестью ее самые первые ощущения. Всякому времени дня я предпочитаю зарю. Вот почему я с таким упоением наблюдаю, как занимается в этой смертной божественное движение. Смотрите!.. Оно уже брезжит в этом скользящем взгляде, который неудержимо клонит чело и нежные ноздри к озарившемуся плечу... И вся прекрасная цельная жила ее гладкого мускулистого тела постепенно натягивается, извивается, — вся, от стопы до затылка, трепещет... Она исподволь обозначает явление рождающегося прыжка... Она не даст нам вздохнуть, пока вдруг не взметнется, отозвавшись, как молния, на долгожданый и неожиданный всплеск громозвучных кимвалов!..

*Сократ.* Наконец-то она входит в царство неповторимого и проникает в мир невозможного!.. До чего же, друзья мои, наши души едины перед этим чудом, равно для них явным и неодолимым!.. Как дружно впадают они прекрасное!

*Эриксимах.* Вся она обращается в танец и вся отдается подвижной стихии!

*Федр.* Полными смысла шагами она сперва как будто стирает с земли всю усталость и все неразумие...

И вот она строит над нами себе жилище: точно свивает гнездо в своих белых руках... А теперь вам не кажется, что стопами она ткёт под собой неразличимый ковер ощущений?.. Крест-накрест и снова крест-накрест она оплетает землю мгновениями!.. О, какой дивный узор, как искусно работают ее быстрые пальцы: они набегают, уносятся, они сходятся и расходятся, и друг друга преследуют, и разлетаются!.. Как легки они и как проворны, эти чистые мастерицы радостей утраченного времени!.. Эти ноги воркуют и ссорятся — точно две голубицы!.. Точка пространства заставляет их спорить, словно какое-то зернышко!.. Они разом вскипают и — еще, еще раз — сталкиваются в воздухе!..<sup>7</sup> Клянусь Музами, ни к чьим ногам я так не тянулся устами!

*Сократ.* Дело в том, что твои уста завидуют красноречивости этих волшебниц! Тебе хотелось бы чувствовать свои слова легкокрылыми, как эти ноги, и украшать свою речь столь же живыми фигурами, как их прыжки!

*Федр.* Мне?..

*Эриксимах.* Да ведь он помышлял об одном: ему чудилось, что он нежно клюет этих резвых голубок!.. И всё от страстного увлечения, с каким он отдается зрелищу танца. Что может быть естественней, Сократ, и что — непритворно загадочней?.. Наш Федр совсем ослеплен великолепными стойками и пируэтками Атиктеи; он их пожирает глазами, он к ним тянется всем существом; он чувствует, он уверен, что по губам у него пробегают легкие ониксы!..<sup>8</sup> Не оправдывайся, милый Федр, и прошу тебя, не смущайся... В том, что ты ощущаешь, нет ничего беспричинного и ничего вполне ясного, — следовательно, ничего, что расходилось бы в какой-то мере с обычаями нашей живой машины. Разве мы не представляем собой некую органическую диковину? Не является ли наша жизненная система не-

кой действующей бессвязностью и неким движущим беспорядком?.. Разве впечатления, желания, мысли не сочетаются в нас самым непреложным и самым непосредственным образом?.. Какое несоответствие причин и следствий!..

*Федр.* Но ведь сам ты прекрасно растолковал то, что я испытывал безотчетно...

*Сократ.* В самом деле, дорогой Федр, твоё волнение можно понять. И сам я, чем больше смотрю на эту поразительную танцовщицу, тем более отдаюсь размышлениям о чудесном. Понять не могу, как сумела природа наделить эту хрупкую и тщедушную девушку столь чудовищной силой и живостью. Геркулес, обратившийся в ласточку, — существует ли такой миф?.. — И как удаётся этой головке, совсем крохотной и тугой, как молодая сосновая шишка, с такой четкостью порождать эту неистощимую переключку всех её членов и эти головокружительные порывы, которые она творит и множит, то и дело их прерывая, черпая их из музыки и тотчас вынося их на свет?

*Эриксимах.* А я думаю о силе насекомого, которое неуемным трепетанием крыльев поддерживает над землей свою тяжесть, свой звенящий клич и решимость!..

*Сократ.* Эта вот вьется в сетях наших взглядов точно пленная мушка. Но моя пытливая мысль бежит по ткани за нею следом, стремясь поглотить ею созданное.

*Федр.* Значит ли это, дорогой Сократ, что ты наслаждаешься только тем, что находишь в себе самом?

*Сократ.* О друзья мои, что же такое, в сущности, танец?

*Эриксимах.* Разве он не то, что мы видим?.. Что, по твоemu, может объяснить танец лучше самого танца?

*Федр.* Наш Сократ не успокоится, пока в каждой вещи не выловит душу — и даже душу самой души!



*Сократ.* Но что же такое танец и что могут поведать шаги?

*Федр.* О, прошу вас, давайте еще бездумно понаслаждаемся очарованием этих движений!.. Направо, налево, вперед и назад, вниз и вверх, — кажется, что она расточает дары, ароматы, благовония и поцелуи, что саму свою жизнь она отдает каждой точке небесной и мировым полюсам...

Она чертит узоры и розы, подвижные звезды и магические круги... Она летит из кольца, как только оно сомкнется... Она летит, настигает видения!.. Она сорвала цветок, и он сразу же обернулся улыбкой!.. О, как хочет она разуверить нас этой безмерной легкостью в том, что действительно существует!.. Она заблудилась в лабиринте звуков, она хватается за какую-то нить... Милосердная флейта стала ее избавительницей! О, мелодия!

*Сократ.* А теперь кажется, что ее обступили призраки... Она дарит им жизнь, от них ускользая; но стоит ей повернуться, нам чудится тотчас, что она является взору бессмертных!

*Федр.* Не есть ли она душа всякого вымысла — беглянка, порхающая изо всех щелей жизни?

*Эриксимах.* Ты думаешь, что она хоть что-либо об этом знает? Думаешь, кроме высоких подскоков, батманов и антраша, которые она в свое время выучила путем долгих усилий, она притязает еще на какие-то чудеса?

*Сократ.* В самом деле, можно взглянуть на вещи и в свете этой бесспорной истины... Холодный взгляд легко счел бы ее одержимой — эту диковинную неумную женщину, которая то и дело вырывается из своей собственной оболочки. Между тем как ее обезумевшие конечности словно бы рвут друг у друга землю и воздух, ее голова, запрокинувшись, влачит по полу распущенные

волосы; ее нога оказалась на месте ее головы; и ее па-лец чертит во прахе какие-то знаки!.. В конце концов, что это значит?.. Стоит только душе опомниться и от-решиться, как в этом комическом буйстве она увидит лишь нечто странное и отвратительное... Если угодно, душа моя, все это просто нелепо!

*Эриксимах.* Так значит, ты можешь по настроению понимать или не понимать, видеть по своей прихоти прекрасное или смешное?

*Сократ.* Это было бы совсем неплохо...

*Федр.* Хочешь ли ты сказать, дорогой Сократ, что твой рассудок готов уподобить танец некоему чужестранцу, чей язык он презирает и чьи манеры кажутся ему дикими, даже, может быть, неприличными, а то и вовсе бесстыжими?

*Эриксимах.* Порою рассудок представляется мне способностью нашей души ничего не понимать в нашем теле!

*Федр.* Однако я, Сократ, наблюдая за танцовщицей, познаю множество самых разных вещей и множество связей между вещами, которые тотчас сливаются с моей собственной мыслью и, можно сказать, как бы мыслят за Федра. Я открываю в себе такие прозрения, к которым бы ни за что не пришел, одиноко общаясь со своей душой...

Только что, например, мне казалось, что Атиктея выражала собой любовь... Какую любовь?.. Не ту и не эту, не какое-то преходящее увлечение!.. Правда, она и не думала изображать влюбленную... Никакой пантомимы, никакого театра! Нет-нет! К чему, друзья мои, разыгрывать роль, когда есть движение и размер — то, что в реальности более всего реально?.. Итак, она выражала само существо любви!.. Но что же оно такое?.. Из чего оно состоит?.. Как его определить, как передать словами? Мы прекрасно знаем, что душа любви

представляет собой непреодолимое различие влюбленных, тогда как нежная ее плоть есть не что иное, как общность их вожелений. И, стало быть, нежные линии, божественные прыжки, изящные неподвижные стойки призваны рождать в танце такое универсальное существо, у которого нет ни лица, ни тела, но которое обладает силой, временем и уделом, которому даны жизнь и смерть; которое, собственно, и есть не что иное, как жизнь и смерть, ибо желание, если оно разгорелось, не знает ни сна, ни минуты покоя<sup>9</sup>.

Вот почему одна-единственная танцовщица способна явить его взорам в своих прекрасных движениях. Все, Сократ, все в ней было любовью!.. В ней были шалости, слезы и ребяческие притворства! Чары, горести, приношения; и внезапные радости, и сомнения, и печально роняемые шаги... Она славила все чудеса разлуки и близости; и порою казалось, ее оведали невообразимые бедствия!.. А теперь посмотрите вы на нее и воздайте хвалу Афродите! Не правда ли, она вдруг превратилась в настоящую морскую волну?.. То тяжелее, то легче своего тела, она взмывается, словно бьет о скалу, — и опадает лениво... Это плещет волна!

*Эриксимах.* Федр непременно хочет уверить нас, что она нечто изображает.

*Федр.* Как ты считаешь, Сократ?

*Сократ.* Изображает ли она что-либо?

*Федр.* Ну да. Ты согласен, что она нечто изображает?

*Сократ.* Ничего, милый Федр. И всё, Эриксимах. Любовь, как равно и море, и саму жизнь, и мысли... Вы разве не чувствуете, что перед нами не что иное, как чистый акт бесконечных метаморфоз?<sup>10</sup>

*Федр.* Ты знаешь, божественный Сократ, с каким искренним, с каким безраздельным доверием вручил я себя твоей несравненной премудрости, с тех пор как с

тобой познакомился. Я не могу тебя слушать, не веря тебе, и не могу тебе верить, не гордясь в то же время собой, своей верой в тебя. Но слышать, что Атиктея ничего своим танцем не выражает, что он не является прежде всего изображением любовных восторгов и чарований, для меня просто невыносимо...

*Сократ.* Да ведь ничего столь ужасного я пока еще не сказал!.. О друзья мои, я все время вас спрашиваю, что же такое танец; оба вы это как будто знаете, — но знаете каждый свое! Один говорит, что в танце нет ничего, кроме танца, что он только то, что видят здесь наши глаза; другой непременно хочет уверить, что танец нечто изображает и что, стало быть, он отнюдь не только в себе самом, но главным образом — в нас. Что до меня, друзья, мое сомнение не убывает!.. Мысли мои изобильны, что никогда не служит хорошим знаком!.. Изобильны, сбивчивы и одинаково неотвязны...

*Эриксимах.* Ты сетуешь на свое богатство!

*Сократ.* Избыток ведет к неподвижности. А я, Эриксимах, жажду движения... Мне нужна теперь та легкая сила, которая присуща пчеле и которая в свой черед является самым ценным сокровищем танцовщицы... Мой разум нуждается в такой силе и в таком напряженном движении, благодаря которым насекомое может повиснуть над морем цветов; которые делают его звонким властителем пестрого множества их головок; которые, повинувшись ему, относят его то к одной, то к другой — то к какой-нибудь розе, красующейся чуть поодаль; и которые позволяют ему коснуться ее, от нее устремиться или ее пронзить... Эта сила и это движение вмиг разлучат его с той, которой оно пресытилось; и они же тотчас возвратят его к ней, если в нем вспыхнет желание испить до последней капли оставшийся сок, чей сладостный вкус неизбежно преследует его в полете...<sup>11</sup>. Или же, Федр, мне нужно искусное провор-

ство танцовщицы, которая, проникнув в гущу моих мыслей, сумеет их исподволь, одну за другой, пробудить и, вызвав их из мрака моей души, явит их свету ваших умов в самом лучшем порядке, какой только возможен.

*Федр.* Продолжай, продолжай... Я вижу пчелу у тебя на устах и танцовщицу в твоём взгляде.

*Эриксимах.* Продолжай, о несравненный мастер в божественном искусстве вверяться рождающейся идее!.. Всегда удачливый виновник неотразимых следствий диалектической случайности!.. Продолжай! Тяни золотую нить... Извлеки из своих отрешенных глубин некую живую истину!<sup>12</sup>

*Федр.* Случай покoren тебе. Он нечувствительно преобразается в знание по мере того, как твой голос его настигает в лабиринте твоей души!

*Сократ.* Но сперва я намерен расспросить нашего врачевателя!

*Эриксимах.* Я к твоим услугам, дорогой Сократ.

*Сократ.* Ответь же мне, сын Акумена, о Терапевт Эриксимах, ты, который так мало веруешь в скрытую силу горчайших снадобий и таинственных благовоний, что вовсе их не используешь; ты, далее, который, зная не хуже любого щеголя все секреты искусства, как равно и природы, не рекомендуешь, однако, и не восхваляешь ни мазей, ни масел, ни загадочных притираний; ты, наконец, который не полагаешься на эликсиры и не веришь в тайные зелья; о, врачующий без настояв и отрицающий все, что — порошки это или капли, лепешки, шарики или комочки, драгоценные камни или кристаллы — липнет к языку, проходит сквозь обонятельный свод и, достигнув орудий чихания или тошноты, убивает либо живит; ответь, милый друг мой Эриксимах, из всех целителей наиболее сведущий в своем ремесле; ответь же мне: знаешь ли ты среди этого множества подвижных и эффективных веществ и

среди всех этих мудреных составов, в которых твоя ученость видит лишь средства тщетные и презренные, — скажи, знаешь ли ты в сокровищнице фармакопеи какой-то особый бальзам или какое-то противоядное тело от этого недуга из недугов, этой отравы из отрав, от этого яда, враждебного всякой природе?..

*Федр.* Какого яда?..

*Сократ.* ...Имя которому: *тоска жизни!*.. Я разумею под этим — пойми меня хорошо — отнюдь не тоску преходящую; не тоску от усталости, не тоску, чье начало известно, и не ту, чьи пределы видны; но тоску совершенную, тоску чистую — тоску, чей источник не в горе, не в немощи, ту, что уживается с самым счастливым на вид уделом, — одним словом, такую тоску, у которой нет иного содержания, кроме самой жизни, и нет другой причины, кроме ясновидения живущего. Абсолютная эта тоска есть, в сущности, не что иное, как жизнь во всей своей наготе, когда она пристально себя созерцает.

*Эриксимах.* В самом деле, стоит нашей душе очиститься от всего мнимого, отказаться от всяческих ложных прибавок к *сущему*, и бытие наше тотчас столкнется с опасностью такого холодного, точного, здорового и бесстрастного рассмотрения человеческой жизни, таковой, как она есть.

*Федр.* Жизнь омрачается под воздействием истины, как опасный гриб, если его разломать, темнеет под действием воздуха.

*Сократ.* Я спросил тебя, Эриксимах, есть ли такое лекарство.

*Эриксимах.* К чему лечить столь разумный недуг? На свете, конечно же, нет ничего более пагубного и откровенно враждебного естеству, нежели *видеть вещи такими, как они есть*. Холодная и совершенная ясность есть яд, с которым невозможно бороться. Когда сущее

предстает нам во всей наготе, наше сердце не в силах выдержать... Достаточно одной капли этой леденящей лимфы, чтобы ослабить в душе пружины и трепет желания, уничтожить любую надежду и убить всех богов, пребывающих в нашей крови. Силы душевные, самые благородные краски постепенно меркнут и угасают. Прошлое обращается к горстку пепла, будущее — в малую льдинку. Душа узнает себя вдруг в некой пустой и законченной форме. Таковы вещи, как они есть, стоит им только сойтись, обозначиться и сочетаться самым точным и самым губительным образом... О Сократ, мир не может прожить ни минуты, оставаясь лишь тем, что он есть. Странно подумать, что это единое Всё неспособно удовлетвориться собой!.. Именно страх быть таким, как он есть, заставил его сотворить себе, нарисовать для себя мириады личин; больше ничем нельзя объяснить существование смертных. Но для чего же смертные созданы?.. Их назначение — *понимать*. Понимать? Но что это значит?.. *Понимать означает одно: быть не тем, что ты есть*... И вот люди мыслят и грезят, внося в природу источник бесчисленных заблуждений и сонмы чудес!..

Ошибки, иллюзии, игра зеркал разума придают глубину и жизнь беспомощной громаде мира... Идея заносит в сущее семя несуществующего... Но порою вдруг обьявляется истина и нарушает гармонию этой системы миражей и обманов..... Тотчас все оказывается на краю гибели, и сам Сократ вопрошает меня о лекарстве от этого безнадежного случая ясновидения и тоски!..

*Сократ.* Ну что ж, Эриксимах, раз такого лекарства нет, ты, быть может, мне скажешь хотя бы, какое состояние наиболее противоположно этому состоянию полного отвращения, убийственной трезвости и безжалостной очевидности?

*Эриксимах.* Прежде всего, пожалуй, любое неистовство, кроме меланхолического.

*Сократ.* А еще?

*Эриксимах.* Опыянение, как и все те иллюзии, что бывают обязаны хмельным парам.

*Сократ.* Хорошо. Но скажи, существует ли опыянение, источник которого не в вине, а в чем-то другом?

*Эриксимах.* Разумеется. Любовь, ненависть, алчность тоже пьянят!.. Чувство власти...

*Сократ.* Все это придает жизни вкус и яркость. Но возможность испытывать чувства ненависти, любви или стать обладателем огромных богатств зависит от каждой превратности бытия... Так не думаешь ли ты, Эриксимах, что опыянение наиболее благородное, наиболее чуждое этой безмерной тоске есть опыянение, порождаемое нашими действиями? Наши действия, и особенно те, что приводят в движение наше тело, иногда погружают нас в состояние странное и восхитительное... Оно абсолютно противоположно тому печальному состоянию, в каком мы оставили трезвого и неподвижного наблюдателя, которого только что мысленно вообразили.

*Федр.* Но если каким-то чудом он загорится внезапно страстью к танцу?.. Если он вдруг захочет избыть эту трезвость ради проворной легкости; и если, стало быть, желая как можно полнее внутренне преобразиться, он попытается заменить в себе свободу рассудка свободой движения?

*Сократ.* Тогда он сразу же объяснит нам то самое, что мы пытаемся сейчас понять... Но я хочу задать Эриксимаху еще один вопрос.

*Эриксимах.* Я к твоим услугам, дорогой Сократ.

*Сократ.* Ответь же мне, мудрый врач, — ты, который в своих путешествиях и в своих ученых занятиях углубил познание всего живого; ты, о великий знаток форм и капризов природы, прославившийся в описании замечательных тварей и растений (вредных и полезных,



успокоительных и целебных, дивящихся, гадких, забавных, а также сомнительных и, наконец, не существующих вовсе), — ответь, не слышал ли ты о тех странных животных, которые водятся и размножаются в пламени?

*Эриксимах.* Ну конечно!.. Их формы и их повадки, дорогой Сократ, хорошо изучены; правда, недавно кое-кто попытался оспорить само их существование. Я весьма часто описывал их моим ученикам; однако у меня никогда не было возможности наблюдать их своими глазами.

*Сократ.* Так не кажется ли тебе, Эриксимах, и тебе, милый Федр, что это трепетное создание, которое дивно порхает в лучах наших взглядов, что эта огненная Атиктея, чье тело мгновенно дробится, срастается, возносится и опадает, распускается и сворачивается, точно принадлежит иным, не нашим, созвездиям, — что она живет и, видимо, чувствует себя прекрасно в стихии, родственной пламени, — в легчайшей субстанции музыки и движения, где, вдыхая немеркнущую энергию, всем существом своим отдается чистой стремительной ярости беспредельного ликования?.. Если сравнить наше тяжелое и уравновешенное начало с этим состоянием ослепительной саламандры, не кажется ли вам, что привычные наши действия, порождаемые сменяющимися потребностями, что наши случайные жесты, движения подобны каким-то сырым материалам, какой-то нечистой материи времени, — тогда как этот восторг, это сверкание жизни, эта царственная упругость, это самозабвение в наивысшей легкости, какую мы можем извлечь из себя, наделены свойствами и могуществом пламени, в котором сгорают стыд и тоска, и нелепица, и однообразная пища существования, озаряя нас блеском божественной силы, укрывшейся в смертной?

*Федр.* Изумительный Сократ, взгляни поскорей, и

ты убедишься, насколько ты прав!.. Взгляни на нее — на трепетную! Можно подумать, что танец, как пламя, вырывается из ее тела!

*Сократ.* О, Пламя!..<sup>13</sup>

Эта девушка, может быть, неразумна?..

О, Пламя!..

И кто знает, из каких суеверий и вздора складывается ее обыденная душа?..

О, Пламя, однако!.. Стихия живая и дивная!..

Но что же такое пламя, друзья мои, если оно не само *мгновение*?.. То, что безумно, то, что радостно и восхитительно в чистом мгновении!..<sup>14</sup> Пламя есть зримость мгновения, пробегающая между землею и небом. О друзья мои, все, что переходит из тяжелого состояния в состояние летучее, должно испытать этот огненный и лучезарный миг...

А с другой стороны, не есть ли пламя неуловимый и яростный образ благороднейшей гибели?.. То, чему более никогда не бывать, великолепно сбывается у нас на глазах!.. То, чему более никогда не бывать, должно сбыться с неподражаемым великолепием!.. Как голос поет иступленно, как пламя безумно поет между материей и эфиром, как с яростным воем оно из материи рвется в эфир, не так ли, друзья мои, и могучий Танец — не есть ли он освобождение нашего тела, одержимого духом лжи и той ложью, какую несет в себе музыка, опьяненного своим отрицанием тщетной реальности?.. Взгляните на это тело, которое взмывает, как пламя, слизывающее пламя, — взгляните, как попирает оно, как топчет действительно сущее! Как иступленно, как радостно уничтожается оно саму точку, в которой находится, как опьяняется безмерностью своих превращений!

Но как оно борется с духом! Вы разве не видите, что оно борется с собственной душой, стремясь прев-

зойти ее в проворстве и многообразии?.. Оно странно ревниво к той свободе и той вездесущности, какие считает принадлежностью духа!..

Нет сомнения, что единственным, постоянным объектом души является несуществующее; то, что было и чего больше нет, то, что будет и чего еще нет, то, что возможно или невозможно, — вот чем занята наша душа, и никогда, *никогда* не живет она тем, что есть!

И вот тело, которое есть то, что есть, не может вдруг уместиться в пространстве!.. Куда деться?.. И где возникнуть?... Это *Одно* хочет сравняться со *Всем*. Оно хочет сравняться с безбрежной душой! Умножая свои проявления, оно хочет избавиться от своей неизменности! Будучи вещью, оно дробится на неисчислимые действия! Оно отдается неистовству!.. И как возбужденная мысль уподобляется какой угодно субстанции, сводит, трепетная, времена и минуты, преступает любые различия; и как при этом в уме симметрично выстраиваются решения, как соотносятся и исчисляются вероятности,— так это тело испытует себя в каждой части своей, множит себя на себя самое, принимает все новые формы, — ежесекундно выходит из своих границ! И вот, наконец, оно в состоянии, родственном пламени, — в центре стремительных превращений... Нельзя уже говорить о «движении»... Его порывы неразличимо слились с его членами...

Та женщина, которая еще недавно была перед нами, растворилась в неисчислимых фигурах... Это тело своими мощными вспышками внушает мне мысль, в которой все находит свое объяснение: подобно тому как мы требуем от своей души множество разных вещей, для которых она не создана, как мы понуждаем ее направлять нас, пророчить, вещать о будущем и, даже больше того, заклинаем ее обнаруживать бога, — оно, это тело, стремится безраздельно собой овладеть и дос-

тичь сверхъестественных высот могущества!..<sup>15</sup> Но ему поставлен тот же предел, что душе, для которой и бог, и премудрость, и глубина, в ней искомые, суть неизбежно лишь некие миги, проблески чужеродного времени, отчаянные попытки вырваться из своей формы...

*Федр.* Взгляни, о, взгляни же!.. То самое, что ты стараешься объяснить, можно увидеть сейчас в ее танце... Она делает зримым мгновение... О, какие нижеет она жемчуга!.. Свои жесты она мечет, как искры!.. Невозможные позы похищает она у природы на глазах у застывшего Времени!.. И оно поддается иллюзии... Она безнаказанно проникает в царство невероятного... Она божественна в мимолетном, она дарует его нашим взглядам!..

*Эриксиха.* Мгновение рождает форму, и форма делает зримым мгновение.

*Федр.* Она ускользает от своей тени в эфир!

*Сократ.* Мы видим ее всякий раз лишь перед самым падением...

*Эриксиха.* Она сделала все свое тело столь же гибким и столь же цельным, как проворная рука... Только наша рука способна орудовать так же послушно и ловко...

*Сократ.* О друзья мои, не чувствуете ли вы, как волнами, словно под действием нарастающих непрерывных ударов, вливается в вас опьянение, как оно малопомалу уподобляет вас остальным сотрапезникам, которые стучат ногами, не в силах уже принудить к молчанию и утаить своих внутренних демонов? Я и сам ощущаю себя во власти каких-то неведомых сил... Или же чувствую, как они из меня вырываются, хотя прежде я даже не подозревал, что ношу в себе этих духов. В мире звучном, вторящем, гулком это мощное ликование тела расточает вокруг себя и дарует душе свет и радость... Все стало праздничней, стало свободней,

все стало ярче, полнее; все может быть по-иному; все может повторяться до бесконечности... Все захвачено этим прерывистым гулом... Отбивай, отбивай! Материя, в которую бьют и стучат и колотят ритмично; и земля, которую мерно колотят; и кожа и струны, по которым, натянутым туго, размеренно бьют; и стопы и ладони, которые мерно стучат, отбивая такт, сея радость и испуг, — всюду свирепствует, над всем царит безумие ритма.

Но растущая и отзвучная радость уже переходит всякую меру; удар за ударом, она сокрушает стены, разделявшие смертных. Мужчины и женщины в едином ритме доводят напев до неистовства. Все разом стучат и поют, и в воздухе нечто растет и возносится... Я слышу, как жизнь гремит всем своим раскаленным оружием!.. Кимвалы в ушах у нас заглушают все голоса наших внутренних мыслей. Они оглушительны, как поцелуи железных губ...

*Эриксимах.* А между тем Атиктея исполняет последнюю фигуру танца. Упругая сила большого пальца движет все ее тело.

*Федр.* Палец, который ей служит опорой, трется о землю, как палец руки — о кожу бубна. Какая нацеленность в этом пальце, какая воля его пружинит и удерживает в этой стойке!.. Но вот, замерев, она начинает кружиться...

*Сократ.* Она кружится, и все вещи, которые искони были связаны, мало-помалу обособляются. А она кружится, кружится...

*Эриксимах.* Вот что значит проникнуть в иные миры...

*Сократ.* Это — решающее усилие... Она кружится, и все видимое отпадает от ее души; вся тина души отделяется наконец от чистейшего; люди и вещи вокруг нее образуют некий аморфный осадок...

Смотрите... Она кружится... Наше тело имеет достаточно власти, чтобы одной своей силой, своим движением изменить природу вещей так глубоко, как то никогда не удастся духу в его умозрениях или грезах!

*Федр.* Этому, кажется, не будет конца.

*Сократ.* Но, если так, она умерла бы...

*Эриксимах.* Скорее, уснула, забылась волшебным сном...

*Сократ.* В таком случае она замрет неподвижно в центре своего вращения... Далека всему, далека от всего — подобно мировой оси...

*Федр.* А она все кружится... Падает!

*Сократ.* Упала!

*Федр.* Мертва...

*Сократ.* Она исчерпала свои потаенные силы, глубочайший клад своего естества.

*Федр.* О, боги! Ведь она умрет... Эриксимах!

*Эриксимах.* Я никогда не спешу в таких случаях! Коль скоро все должно уладиться, врачу вмешиваться не следует, чтобы перед исцелением сам собой подоспел некий едва уловимый миг — неслышно, как боги.

*Сократ.* Нужно все-таки к ней подойти.

*Федр.* Как она побледнела!

*Эриксимах.* Предоставим ее покою: он исцелит ее от движения.

*Федр.* Тебе не кажется, что она мертва?

*Эриксимах.* Взгляни на эту крохотную грудь: она так и тянется к жизни. Смотри, как слабо трепещет она, овеваемая мгновением...

*Федр.* Увы, я слишком хорошо это вижу.

*Эриксимах.* Птица расправит поникшие крылья — и летит дальше.

*Сократ.* Она кажется вполне счастливой.

*Федр.* Что она говорит?

*Сократ.* Она что-то тихонько шепнула.

*Эриксимах.* Она сказала: «Как хорошо!»

*Федр.* Он зашевелился, этот нежный комок мышц и тканей...

*Эриксимах.* Ну-ка, дитя, открой глаза. Как ты себя чувствуешь?

*Атиктея.* Я ничего не чувствую. Я не умерла. И однако я не жива!

*Сократ.* Откуда ты возвращаешься?

*Атиктея.* О Вихрь, сень моя, пристанище мое!.. В тебе была я, о движение, за пределами всего, что есть...

## ПРОБЛЕМА МУЗЕЕВ

Я не слишком люблю музеи. Многие из них прекрасны, но нет среди них очаровывающих. Идеи классификации, сохранности и общественной пользы, точные и ясные, плохо вяжутся с очарованием.

Первый же шаг к прекрасным вещам — и чья-то рука отбирает у меня трость, а надпись воспрещает мне курить.

Уже охлажденный авторитарным жестом и чувством принудительности, я захожу в какой-нибудь зал скульптуры, где царствует холодное смятение. Чей-то ослепительный бюст виден сквозь ноги некоего бронзового атлета. Спокойствие и неистовства, жеманство, улыбки, ракурсы, неустойчивейшие равновесия слагают во мне нестерпимое впечатление. Я пребываю в гуще оцепенелых существ, из коих каждое требует, пусть безуспешно, небытия всех остальных. Умолчу о хаосе всех этих величин, лишенных общего мерила, о необъяснимой смеси карликов и гигантов, наконец — о той схематичности развития, какую предлагает нам подобное сборище творений, совершенных и незаконченных, изуродованных и восстановленных, чудовищных и вылощенных...

С душой, готовой ко всем мучительствам, следую дальше, к живописи. Передо мной разворачивается странный, организованный беспорядок. Меня охватывает священный ужас. Поступь моя становится благочестивой. Голос мой меняется и делается чуть выше, нежели в церкви, но чуть тише, нежели обычно в жизни. Скоро я перестаю уже сознавать, что привело меня сю-



да, в эти навощенные пустынности, на которых лежит печать храма и салона, кладбища и школы... Пришел ли я поучаться, или искать радости глаза, или же выполнить долг и удовлетворить требование приличий? Или, может быть, я исполняю упражнение особого рода, совершая эту прогулку, причудливо очерченную творениями красоты и ежемгновенно кидующую меня вправо и влево, от шедевра к шедевру, среди которых мне надлежит вести себя, как пьянице среди стоек?

Уныние, скука, восторг, прекрасный день, стоящий наружи, упреки совести моей, удручающее ощущение великого количества великих мастеров — сопутствуют мне.

Я чувствую, что становлюсь необычайно искренним. Как утомительно, говорю я себе, какое варварство! Все это нечеловечно. Все это лишено чистоты. Оно парадоксально, это приближение к совершенствам, самодельным, но противоположным, и тем сильнее враждующим, чем больше собрано их вместе.

Только цивилизация, лишенная чувства наслаждения и чувства разумности, могла воздвигнуть этот дом бессмыслицы. Есть какое-то безумие в подобном соседствовании мертвых видений. Они ревнуют друг к другу, дерутся за взгляд, который приносит им жизнь. Со всех сторон зовут они к себе мое неделимое внимание; они неистовствуют вокруг живой точки, которая бросает всю машину тела к тому, что ее влечет...

Ухо не могло бы слушать десять оркестров сразу. Ум не в состоянии ни воспринимать, ни вести разом несколько отдельных операций, — равно как нет еди-

новременности для нескольких мыслей. Между тем глаз, сквозь отверстие своего подвижного угла и в единое мгновение своего созерцания, вынужден сразу вместить *портрет* и *марину*, *кухню* и *апофеоз*, явления самых различных состояний и измерений; и того пуще, — он должен воспринять одним и тем же взглядом гармонию и живописные приемы, лишенные соответствия.

Подобно тому как чувство зрения ощущает насильственность этого злоупотребления пространством, образуемым коллекцией, так и разум испытывает не меньше оскорбительности от этого тесного сборища выдающихся творений. Чем они прекраснее, чем сильнее проявляется в них исключительность стремлений человеческих, тем отличительнее должны они быть. Это предметы редкости, и творцы их хотели, чтобы они были единичны. *Эта картина* — говорят иногда — *убивает все кругом...*

Я думаю о том, что ни Египет, ни Китай, ни Эллада — у коих были мудрость и утонченность — не знали этой системы сочетания произведений, пожирающих друг друга. Они не соединяли несовместимые единицы наслаждения применительно к их инвентарным номерам и соответственно отвлеченным принципам<sup>1</sup>.

Но мы раздавлены наследием. Современный человек изнурен обилием своих технических средств, но и столь же обеднен преизбытком своих богатств. Механики даров и завещаний — непрерывность производства и приобретений — и еще новая причина разрастания, коренящаяся в изменениях моды и вкусов, в их возврате к вещам, которыми прежде пренебрегали, соревнуют-

ся без устали в накоплении капитала, чрезмерного и, следовательно, неиспользуемого.

Музей делает устойчивым внимание к тому, что создают люди. Человек творящий, человек умирающий— питают его. Все кончается на стене или в витрине... Мысль навязчиво говорит мне о лотерее, где нет проигрышей.

Однако возможности пользования этими все возрастающими богатствами отнюдь не означают, что и мы растем вместе с ними. Сокровища наши тяготят и угнетают нас. Необходимость сосредоточить их в одном здании приводит к ошеломляющему и горестному итогу. Как бы просторен ни был дворец, как бы ни был он вместителен и благоустроен, мы всегда чувствуем себя чуть-чуть потерянными и удрученными в этих галереях, — одни перед таким количеством художественности. Продукция бесчисленных часов, потраченных столькими мастерами на рисование и живопись, обрушивается в несколько мгновений на ваши чувства и разум, но и эти часы в свой черед несут груз годов, отданных поискам, опытам, усидчивости, гению!.. Неизбежно должны мы пасть под их бременем. Что же делать? *Мы становимся поверхностными.*

Или же делаемся эрудитами. Но в делах искусства эрудиция есть род немощи: она освещает отнюдь не самое тонкое и углубляет вовсе не наиболее существенное. Она подменяет ощущение гипотезами и встреч с шедевром — бесчисленностью воспоминаний. Она добавляет к музею неограниченную библиотеку. — Венера, ставшая документом.

С разбитой головой, с трясущимися ногами выхожу из этого храма благороднейших наслаждений. Крайнее утомление сопровождается порой болезненной возбужденностью ума. Великолепный хаос музея идет за мной следом и сочетается с движением живой улицы. Мое недомогание ищет себе объяснения. Оно подмечает или изобретает некое соответствие между этими смятением, его обступившим, и смутным состоянием искусств нашего времени.

Мы живем, мы движемся в том же водовороте смесей, за который требуем кары для искусства минувшего.

Вдруг смутный просвет возникает предо мною. Во мне зреет ответ; он мало-помалу выявляет себя сквозь мои ощущения и стремится высказаться. Живопись и Скульптура, говорит мне демон объяснения, — это брошенные дети. У них умерла мать — мать их, Архитектура. Пока она жила, она указывала им место, назначение, пределы. Свобода бродяжничества была им заказана. У них было свое пространство, свое точно определенное освещение, свои темы, свои сочетания... Пока она жила, они знали, чего хотят...<sup>2</sup>.

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

## ФРЕСКИ ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ

У современных художников свои достоинства; надо, однако, признать, что на большие работы они почти не отваживаются, что в проблемах композиции они чувствуют себя неуверенно и что они совсем не любят фантазировать. Когда они фантазируют, они слишком часто теряются в мелочах; когда они не фантазируют, они неспособны строить целое. Деталь поглощает и х, — тогда как происходить должно нечто обратное.

По-видимому, искусство наше творит ныне исключительно методом *исчерпания*. Оно ушло в эксперименты, которым придется еще подводить итог.

Нет, следственно, ничего, что представлялось бы столь ему чуждым, и, может быть, ничего столь для нас непосильного, как те мощные декоративные композиции, одновременно свободные и изощренные, какие встречаются в виллах Венеции.

Работы эти, относящиеся к легендарной эпохе живописи, требуют совокупности условий, которая в наши дни почти невозможна. Они предполагают абсолютное знание художником своего ремесла — знание, ставшее второю его натурой. Ему необходима высшая виртуозность. Но, с другой стороны, чтобы дать этому воплощенному мастерству место и возможность себя проявить, обстоятельства социальной жизни должны допускать и поддерживать существование некоей аристократии, которая не испытывает недостатка в средствах, отнюдь не лишена вкуса и не стесняется своей роскоши.

Во времена, когда все эти условия сошлись, родилось целое искусство избыточности. Рубенс был, конечно же, самым ослепительным его героем; но уже раньше, в долине, орошаемой водами Brenty, на потолках и стенах прославленных Палладиевых вилл, Веронезе

и ученики его проявили во всей полноте свои изумительные таланты.

В то время как замкнутое в себе, простое и «строгое» искусство пейзажа или натюрморта, по-видимому, исчерпывает притязания, а то и возможности живописи наших дней, эти поразительные существа расточали себя в бесчисленных образах. Обнаженные—десятками групп; ландшафты, здания, животные — самого разного вида; а в качестве натюрмортов — горы цветов и плодов, груды инструментов, оружия... Всех этих персонажей и все эти предметы они сочетали в оживленных и звонких композициях, щедрой рукой рассыпая богов, нимф, героев и декорации, полные благородного изящества и восхитительной выдумки.

Но мало того: они совершали эти чудеса посредством рискованнейшего средства. Они пользовались безжалостной техникой, которая не терпит ни отделки, ни переписки, ни колебаний, ни даже тщательности, в которой нет места эскизу и подготовке и которая странным образом подчиняет дерзостный жест художника механическим жестам штукатурки, чья лопатка кладет и распластывает перед кистью, готовой сразу писать, малые куски поверхности, призванной к жизни.

Фреска требует импровизации. Импровизация же предполагает прежде всего глубокое освоение, доступный, надежный запас наиточнейших средств и приемов, а также способность мгновенно воскрешать в памяти необходимые формы.

Идет ли речь о перспективе или анатомии, об искусстве цветовых контрастов, размещения масс, светотени, частные трудности, с ними связанные, не должны задерживать движение Мастера, сковывать его действия, когда он постепенно записывает площадь сырой штукатурки, последовательно завоевывая и населяя пустоту.

Замечательные дарования Паоло Веронезе с особенной щедростью проявились в украшении вилл, которые Палладио и Сансовино строили для богатых патрициев. *Мудрые* мужи Республики умели дарить воображение живописцев широким и ослепительным гостеприимством. Они любили смотреть, как обступал их со всех сторон карнавально-мифический мир, и встречать над собою, в прорвавшихся небесах, целый сонм олимпийских божеств, — как если бы к ним въезжал блестящий кортеж именитых гостей.

Великолепная избыточность фантазии и мастерства толкала неистового художника до полной иллюзии сходство фигур и предметов. Этот шутовской реализм, эта смесь поэзии и штукарства, эта утонченная чрезмерность проекционной иллюзии противны чистому искусству. Но здесь они воспринимаются как загородные увеселения, как спектакли, поставленные для утех одного из властителей Государства одним из властителей Живописи, дабы украшать его летнюю резиденцию.

В этих залах, населенных чудесно исполненными фантазиями, реальная жизнь должна была казаться себе чересчур простоватой комедией, разыгрываемой смертными для бессмертных, предметами — для подобию своих, реальным бытием — для оперных фантазмагорий.

Безудержная живопись смеется над архитектурой, сочетается с ней и ей изменяет, то ее подчеркивает, то помрачает, внезапно спутывает ее формы. Она играет тяжестью, прочностью, упругостью. Она водит зодчего за нос подобно тому, как мог бы факир мистифицировать физика. Плафоны разверзаются, позволяя тверди небесной и небожителям явиться во всей полноте их славы. Скульптуры выносят ребячливо центр своей тяжести за линию отвеса. Белая Венера покачивает

божественной ножкой в пустоте зала, где ей отведен карниз. Вровень с живыми людьми некий неодушевленный юноша показывается на пороге ложного проема, и драпировку протягивает ему рука несуществующего лакея.

Таковы забавы Веронезе-фрескиста.

Знаю я их, увы, лишь очень поверхностно.

Забавы мастера никогда не остаются без последствий. Открытия Веронезе породили целую систему украшения *пейзажем*. С середины шестнадцатого столетия вплоть до начала столетия девятнадцатого в Италии и во Франции пейзаж трактуют в стиле *театральном* по преимуществу. Никола Пуссен сооружает благородные декорации к трагедиям. Клод Лоррен возводит на морских берегах чертоги Дидоны и помещает в глубине сцены, на сверкающих волнах, золотистые флотилии легендарного Энея. Ватто вносит в свои парки феерические эффекты и тающие видения.

Каналетто строит свою Венецию как задний план к комедиям Гольдони; и Гварди населяет очаровательными марионетками микроскопические виды города в вихре беспрерывного карнавала.

Те же, кто более непосредственно вдохновлялся пейзажами школы Веронезе-декоратора, — Гаспар Пуссен, а позднее Пиранези, Юбер Робер, Жозеф Верне и множество менее значительных живописцев — сохранили и продолжили этот свободный, лирический и откровенно условный жанр украшения интерьеров зрелищами природы. В конце концов система исчерпала себя. Эти храмы, эти утесы и эти ландшафты поблекли. Время пресытилось ими, обратилось к *правде*... У него только два измерения.



## ВОКРУГ КОРО

Говоря о живописи, всегда приходится оправдываться. Однако говорить о ней понуждают веские причины. Всякое искусство живет словом. Всякое произведение требует ответа, и «литература», будь она письменной или устной, стихийной или же выношенной, неотделима от того, что побуждает человека творить, и от самих творений, обязанных этому диковинному инстинкту<sup>1</sup>.

Что порождает произведение, как не желание, чтобы о нем говорили — хотя бы некто с собою в уме? Не есть ли музей арена монологов — что отнюдь не исключает ни обсуждений, ни подвижных бесед, которые в нем проводят? Лишите картины их связи с внутренней или иной человеческой речью, и прекраснейшие полотна мгновенно утратят свой смысл и свое назначение.

«Художественная критика» есть литературный жанр, который суммирует или толкует, заостряет, приводит в систему или пытается согласовать все те слова, какие приходят на ум при встрече с явлениями искусства. Сфера ее простирается от метафизики до инвектив.

Художник, однако, нередко отбрасывает или мыслит возможным отбросить литературное суждение. Дега, хотя и был он, в сущности, «законченным литератором», исповедовал некий священный ужас по отношению к нашему племени, поскольку оно вторгается в его ремесло. Он любил цитировать Прудона, который высмеивал «литературную братию». Я забавлялся, поддразнивая или — что то же — предвосхищая его; я просил его определить рисунок. *«Вы ничего в этом не смыслите»* — таков всегда был его последний ответ. И он с не-

избежностью возвращался к следующей аллегории: Музы делают свое дело каждая в одиночку и в стороне от подруг; никогда не толкуют они о своих занятиях. Когда день кончается, нет между ними ни споров, ни сопоставлений их различных ремесел. «*Они танцуют!*» — кричал он<sup>2</sup>.

Но я — я знал прекрасно, что безмолвствования живописца перед мольбертом обманчивы, иллюзорны. На самом деле он адресует себе, перед призраком своего полотна, нескончаемые монологи, сочетающие лиризм с грубоватой прямолинейностью, — целую *литературу*, прикровенную, вытесненную, подчас взрывчатую, — ту, что вечером вспыхивает изумительно меткими «словечками», самые справедливые из которых отнюдь не звучат наименее несправедливо.

Но и сверх того литература играет порой за кулисами творчества роль весьма примечательную.

Живописец, который ищет размаха, свободы, уверенности, который стремится к могущественному, упоительному ощущению, что он *продвигается*, восходит к более чистым ступеням, открывает в себе новые масштабы возможностей, все более дерзкие комбинации *воли, знания, силы*, — такой живописец вынужден подытоживать собственный опыт, утверждаться, с полной отчетливостью, в своих личностных «истинах», равно как и облекать в слова более грандиозные или более сложные замыслы, какие намеревается осуществить.

*Тогда он пишет.* Леонардо пространно описывает себе баталии и наводнения. Делакруа мыслит и строит с пером в руке; он помечает приемы и методы. Коро, в своих бесценных тетрадах, формулирует для себя

свои личные заповеди. При всей их простоте ему нужно *видеть* их закрепленными в письменном виде; через это *посредство* он надеется утвердить свою веру.

Но между жизнью, зрением и живописью почти или вовсе нет у него «интеллектуального» опосредствования.

У Энгра — свои *доктрины*, которые он формулирует в причудливых терминах. Нередко он облакает в образы лаконические и властные откровения.

Делакруа любит вдаваться в *теории*.

У Коро мы встречаем лишь призыв к наблюдению и труду.

Я замечаю теперь, что те художники, которые пытаются добиться от своих средств самого энергического воздействия на чувства, которые пользовались насыщенностью, контрастами, резонансами и оттенками почти до излишества, которые сочетали самые резкие возбудители и полагались на внутреннюю чувствительность, на ее всемогущество, на *иррациональные* связи верхушечных центров с «блуждающим» и «симпатическим», абсолютными нашими хозяевами, — были при этом наиболее «интеллектуальными», наиболее рассудочными, больше других тяготели к эстетике.

Декларуа, Вагнер, Бодлер — все трое великие теоретики, равно озабоченные покорением душ через чувствование. Мечтают они лишь о неотразимых эффектах; им надобно одурманить или же ошеломить. От анализа они ждут выявления в человеке клавиатуры, играть на которой сумеют наверняка; в отвлеченном исследовании они изыскивают пути, дабы беспромашно *действовать* на нервно-психическое существо, им подвластное.

Нет ничего более чуждого Коро, нежели наваждение этих неистовых и смятенных умов, столь страстно же-

лающих поразить и словно бы *одолеть* (как то говорится о дьяволе) податливую и сокрытую точку естества, которая всё его выдает и всем правит из органических и душевных глубин. Они стремятся поработить; Коро — заразить своим чувством. Отнюдь не раба хочет он приобрести. Он надеется сделать нас своими друзьями, сотоварищами его взгляда, радующегося прекрасному дню — с рассвета до ночи.

Коро не ищет советов. Он мало бывает в музее, куда Делакура приходит терзаться, испытывать весьма благородную ревность и прозревать секреты, которые силится выведать, словно секреты военные или политические. Он несется туда, дабы отыскать там решение некой проблемы, с которой только что столкнулся в работе. Отложив вдруг все дела в сторону, он должен спешить с улицы Фюрстенберг в Лувр, допытывать Рубенса, лихорадочно вопрошать Тинторетто, обнаруживать в углу холста некий след *подготовки*, немного *прописи*, которая не была покрыта и которая многое объясняет.

Коро чтит Мастеров. Но он считает, по-видимому, что их «техника» хороша лишь для них. Он полагает, быть может, что чужие средства скорее стеснят его, нежели будут ему служить. Он не из тех, чья безграничная ревность простирается на все, что было прежде, и кто алчет вобрать в себя все бывшее величие — сочетать в себе всех величайших Иных, оставаясь С собой...

Со всем простодушием верует он в «Природу» и в «работу».

В мае 1864 года он пишет мадемуазель Берте Моризо: *«Надо работать с усердием и упорством, не слиши-*

*ком рассчитывая на папашу Коро; еще лучше обращаться к природе».*

Сказано до чрезвычайности просто. В нем живет некий дух простоты. Но простота отнюдь не является методом. Напротив, она есть некая цель, некий идеальный предел, который предполагает сложность явлений и множество мыслимых взглядов и опытов, подытоженных, исчерпанных и, наконец, замененных формой или же формулой определенного акта, существенного для данной личности. У каждого есть свой момент простоты, расположенный в весьма отдаленной точке карьеры.

Влечение к простоте оказывается в искусстве гибельным всякий раз, когда оно мнит себя самодостаточным и когда оно соблазняет нас избавлять себя от малейшей трудности.

Но Коро трудится: трудится с радостью всю свою жизнь.

«Простое» часто сближают с «классическим». Ложность этого сближения можно продемонстрировать без особых усилий; его допускает, однако, туманность обоих терминов. Следующая маленькая история достаточно хорошо иллюстрирует этот вопрос.

Один из лучших наездников всех времен, состарившись и обеднев, получил в эпоху Второй империи место берейтора в Сомюре. Как-то раз его навещает любимый ученик, молодой командир эскадрона и великолепный ездок. Боше говорит ему: «Сейчас я проедусь для вас». Его сажают на лошадь; он шагом пересекает манеж, возвращается... Гость следит, зачарованный, как чувствует идеальный Кентавр. «Ну вот... — говорит ему учитель. — Я не бахвалюсь. Я достиг вершины в своем искусстве: *идти без единой ошибки*».

Что до «Природы», этого мифа...

В драме искусств Природа — лицо, выступающее под мириадами масок. Она — единое все и вместе с тем все, что угодно. Сама простота — и сама сложность; ускользающая от цельного взгляда, как равно непроницаемая и в частностях, прибежище и преграда, госпожа и служанка, идолище, враг и сообщница, — копируем мы или живописуем ее, искажаем, воссоздаем или упорядочиваем, видим в ней свой материал или свой эталон. Всякий миг она рядом с художником и вокруг него, с ним заодно и ему враждебна, — и в собственном лоне раскола противоборством...

Для Делакруа природа — *словарь*; для Коро — *образец*.

Над этим различием у двух живописцев функций *видимого* стоит поразмыслить.

У каждого художника свое особое отношение к зрителю. Одни стремятся воссоздать то, что воспринимают, с точностью, на какую способны. Они убеждены, что существует только одно, единое и универсальное, видение мира. Им кажется, что все видят его так, как они, и, утвердившись в этой догме, они со всей ревностью изгоняют из своих созданий всякое чувство, всякую привнесенность личного свойства. Они надеются обрести славу в мыслях того, кто, изумляясь подобной точности, обратится в конце концов к человеку, полностью растворившемуся в этом имитационном творении.

Другие художники, типа Коро, хотя начинают они с того же, что первые, и, как правило, помнят до самой смерти о необходимости пристального изучения сущего, к которому периодически возвращаются, дабы испытать свою терпеливость и остроту восприятия, стремятся, од-

нако, дать нам почувствовать то, что чувствуют сами перед лицом Природы, и, изображая ее, изображать себя. Куда меньше они озабочены передачей природы, нежели передачей нам впечатления, какое она у них вызывает, — что требует и что служит причиной некоего изощренного сочетания зрительного правдоподобия с живой наличностью чувства. Они действуют, акцентируя нечто или же чем-то поступаясь; они множат, они ослабляют усилия; то утрируют некий мотив, то доводят свой помысел до отвлеченности, не щадя даже форм.

Иные, наконец, — типа Декларуа, — для которых Природа словарь, черпают в ее инвентаре композиционные элементы. Природа для них есть прежде всего совокупность запасов их памяти и ресурсов их воображения — постоянно наличных или возникающих, хотя и отрывочных или зыбких свидетельств, которые они подтверждают или же уточняют со временем в непосредственном наблюдении, как только мыслимое зрелище зафиксировано в эскизе и построение форм приходит на смену живому воссозданию определенного *момента*.

Природа — образец для Коро, но образец многосмысленный.

Прежде всего он находит в ней предельную четкость, зависящую от освещения. Когда он станет писать мглистые ландшафты и косматые дымчатые деревья, эти тающие формы всегда будут скрывать в себе формы четкие, но отуманенные. Структура покоится под пеленой — не отошедшая, но выжидающая.

Он к тому же из тех художников, которые больше других наблюдают сам облик земли. Камень, песок, складка местности, чеканная поступь дороги в полях и бегущая вдаль, непрерывная избородченность естест-

венной почвы суть для него элементы первостепенной важности. Дерево у него растет и способно жить только на своем месте: такое-то дерево — в такой-то точке. И дерево это, прекрасно укорененное, отнюдь не является только образчиком некой породы; оно индивидуально; у него своя, неповторимая биография. Оно, у Коро, — Некто<sup>3</sup>.

Больше того: Природа для Коро, в лучших своих местах, есть образец или пример особой поэтической силы определенного размещения видимых сущностей. «Красота» — одно из имен этой универсальной, но в известном смысле случайной силы.

Лики мира, в котором мы существуем и движемся, большею частью либо для нас безразличны, либо исполнены четкой значимости: в первом случае мы полностью их игнорируем, во втором — отвечаем на них строго означенным действием, которое исчерпывает или уничтожает эффект нашего восприятия. Но бывает и так, что какие-то стороны бытия задевают нас вне всякой означенности или системы, и, поскольку нет действия, строго им отвечающего, ни жизненной функции, глубоко ими обусловленной, эффекты этой своеобразной «эмоции» неисповедимы для нас и приводят нас к мысли о каком-то особом «мире», откровеньем которого, всегда несовершенным и обязанным то ли некоему капризу, то ли счастливейшему совпадению, они являются. Так, одно удачное событие побуждает нас грезить о целой жизни, исполненной радости.

Самую ясную и простую иллюстрацию этому мы находим в области слуха. Между тем как *шумы*, которые мы различаем, либо нам безразличны, либо служат нам знаками чего-то иного, данного или близящегося, что должно быть как-то расценено и может призвать



нас к какому-то действию, — звук, едва он услышан, сообщает нам отнюдь не образ или идею какого-то внешнего обстоятельства, которые надлежит обозначить и вынести в сферу действия, но *состояние* предчувствия, предвкушение творчества. *Мы убеждаемся тотчас*, что в нас самих живет «мир» вероятностных отношений, где Музыка позволяет нам и понуждает нас оставаться какое-то время, — как если бы смена изысканных, гармонирующих ощущений переносила нас в некую высшую жизнь и насыщала чистой энергией длительность нашего бытия...

Подобным образом есть *поющие* стороны, формы, мгновения зримого мира. Редкостны те, кто первым пение это улавливает. Есть на земле места, которыми восхищаться начали у нас на глазах. Кое-какие из них отметил Коро. Вскоре все туда устремляются: художники их наводняют, содержатели гостиниц, торговцы путешествиями и впечатлениями их профанируют.

Не лежит ли секрет этого очарования избранного ландшафта в некой гармонии форм и света, чье действие на нас столь же мощественно и неизъяснимо, как бывает порой действие аромата, взгляда, звучания голоса? Или же он обязан какому-то отзвуку переживаний древнейших людей — тех, кто в разных местах обожествлял самые замечательные явления природы — источники, скалы, вершины гор, могучие деревья — и кто бессознательно превращал их, самим актом их обособления и наименования, своего рода одушевленностью, им придаваемой, в подлинные создания искусства — искусства самого изначального, которое в том только и состоит, что мы ощущаем в себе, как из впечатления

рождается некий отклик и какой-то особенный миг становится неким сокровищем памяти: изумительная благодность зари или могущественного заката, священный ужас дебрей лесных или восторг крутизны, откуда нам открываются царства земные?

Но если мы и не в силах ясно судить о подобного рода переживаниях, замечательно то, что мы все же способны их воскрешать.

Мы говорили, что Коро сперва хочет выучиться у Природы, следовать ей со всей ревностью. Но затем он стремится выведывать ее тайны. Как виртуоз, испытующий свой инструмент, из коего он исторгает мало-помалу все более чудные вибрации, словно бы восходя неуклонно к самой его сердцевине, так видится нам Коро, открывающий в светлом просторе, в волнистой, плавно бегущей или резко изборожденной почве, в дереве, роше, в постройках и в каждом часе дневного сияния «чары», все более близкие чарам музыки.

Кое-какие из этих этюдов — *этих серебристых оттисков на соленой бумаге, несравненных по своей нежности и прозрачности, где коричневатый или фиолетовый штрих чуть тронут подчас бликами притушенного золота*, — как говорит о них с великой любовью г. Жан Лоран, столь непосредственно, столь мгновенно перекликаются с музыкой — и даже с самой чувствительной нашей струной, какую может она озарить и затронуть, — что в душе порой вспыхивает неодолимая, внезапная созвучность между одним из этих пейзажей и каким-либо дивным рисунком голоса или скрипок, и явственный отзвук неких тем или тембров wpłyвает в тот самый миг; как взгляд отдается и покоряется чуду работы иглы либо карандаша.

Какая неожиданность — *узнать* (как это случилось

со мной), вглядываясь зачарованно в один из листов Коро, чудное место из «Парсифаля»!

На заре, после бесконечной ночи мук и отчаянья, царь Амфортас, терзаемый двуликой раной, которую вождение непостижно и нераздельно казнит его душу и плоть, велит отнести свое ложе в поля. Нечистое дышит утренней свежестью.

Это лишь несколько тактов, но они бесподобны. Быть может, это стихия зари, вся из легкого ветерка и трепещущих листьев, — угаданная, изумительно схваченная Рихардом Вагнером, — это неповторимое чудо, вкрапленное в его грандиозное детище, которое жидется на неизменном повторе иератических тем, — быть может, предполагает она еще большую искушенность, еще большее, глубже усвоенное мастерство — более полное преобразование человека в повелителя своего искусства, нежели обширная сумма всего творения.

Для меня несомненно, что, развиваясь, художник приходит к естественности, но это естественность преобразившегося человека. Непосредственность есть добыча завоевания. Обладают ею лишь те, кто выучился доводить свой труд до высшей законченности, сохраняя его целостность при разработке деталей, не утрачивая при этом ни его духа, ни его природы. Лишь им выпадает однажды, по какому-то случаю, счастье поймать, зафиксировать — рядом нот или рядом штрихов — *сущность некоего впечатления*. Они разом запечатлевают, в этой крупнице звуковой или графической субстанции, минутное переживание и глубину мастерства, стоившего целой жизни. Наконец, им удается стать орудиями своих важнейших открытий, и они могут отныне импровизировать, полностью контролируя свои силы. Впитав в себя найденное, они открывают в себе но-

вые устремления. С гордостью смогут они обозреть всю свою карьеру как путь, связующий два состояния счастливой легкости. Исходная легкость — когда пробуждается бессознательный инстинкт творчества, который вынашивается в мечтаниях живой, впечатлительной юности (вскоре, однако, юный создатель поймет недостаточность безыскусности и святой долг постоянного недовольства собой). Вторичная легкость есть чувство обретенной свободы и простоты, которые создают возможность богатейшей игры ума, сочетающей восприятия и идеи. *Так рождается чудо высшей импровизации.* Между помыслами и средствами, между идеей *сущности* и действиями, творящими *форму*, нет больше разрыва<sup>4</sup>. Между мыслью художника и материалом его искусства установилось некое интимное согласие, *изумительное по своей гармоничности, которая невообразима для тех, кто ее не ощущал.* Все это выражено в двух строках Микеланджело, где он формулирует свое высочайшее притязание: «Non ha l'ottimo Artista alcun concetto ch'un marmo solo in se non circonscriva»\*.

Для многих изобразительных форм вполне достаточно света и тени. Лейбниц, показавший, что всякое число может быть выражено знаком *Нуля* и цифрой *Один*, вывел из этого, как говорят, целую метафизику; то же можно сказать о *белом* и *черном* на службе у *мастера*.

Но как черно-белое подчас трогает душу глубже, чем живопись, и как, ограничиваясь световыми оттен-

---

\* У лучшего художника в воображенье  
Нет замыслов, которых мрамор не скрывает.  
(Перев. М. В. Алпатова)

ками, произведение, сведенное к свету и теням, волнует нас, повергает в раздумье могущественнее, нежели вся гамма красок, — объяснить себе это мне не под силу.

Поразительный факт: среди живописцев, которые больше всего любили и лучше всего умели обходиться без краски, преобладают самые чистые «колористы» — Рембрандт, Клод<sup>5</sup>, Гойя, Коро.

И больше того, все эти живописцы по самой своей сути — *поэты*.

Термин «поэзия» обозначает искусство некоторых эффектов речи; постепенно он распространился на состояние *творчески переживаемой эмоции*, которое это искусство предполагает и стремится сообщить.

Эпитетом «поэтический» мы иногда наделяем какой-то ландшафт, какое-то обстоятельство и даже человеческую личность.

Состояние это есть состояние резонанса. Я хочу сказать, — но как это выразить? — что, коль скоро оно охватило всю систему нашей чувственной и духовной жизни, между нашими восприятиями, нашими мыслями, нашими побуждениями и нашими выразительными средствами возникает некая гармоническая многосторонняя связь — как если бы все наши способности внезапно вдруг уподобились. В произведении эту связь выявляет неизъяснимо точное согласие между чувственными *причинами*, составляющими *форму*, и мыслимыми *эффектами*, из коих складывается *сущность*.

В этом состоянии творчество столь же естественно, как возбужденность, танец и мимика, и в каком-то смысле аналогично им. Когда какое-то зрелище очаровывает или изумляет дикаря, он танцует или поет, давая тем самым выход своему восторгу; цивилизованный же человек, отзываясь на красоту или странность,

слишком сильно его волнующие, неспособен извлечь из себя ничего, кроме *эпитетов*.

Зато живописца мгновенно обуревают жажда писать<sup>6</sup>.

Не все живописцы, однако, — я хочу сказать, не все первоклассные живописцы — суть вместе с тем и поэты.

Мы знаем множество великолепных полотен, которые покоряют нас своими совершенствами и все же не «звучат».

Бывает и так, что *поэт* поздно рождается в *живописце*, который был до того лишь большим художником. Таков Рембрандт, который от первейших высот, каких достиг он с первых же своих картин, поднялся затем надо всеми высотами.

Поэт рождается в Коро поразительно рано. Быть может, к концу его жизни этот поэт сознательно проявляет себя несколько больше, чем следовало бы. Слишком уж часто этот художник сопоставляется с Вергилием и Лафонтеном. В конце концов, он уступает желанию быть по собственной воле тем, к кому эти литературные реминисценции относились бы *неоспоримо*. Слишком уж много нимф рождается под его кистью с чрезмерной легкостью, и слишком много дымчатых роц без труда заполняют множество его полотен.

Живопись не может, без известного риска, стремиться выдать себя за грезу. «*Отплытие на остров Цитера*» мне кажется не лучшим Ватто. Феерии Тёрнера порой меня разочаровывают.

Есть ли что-либо более несовместимое с состоянием грезы, нежели труд живописца? Перед каждой картиной я невольно угадываю предшествовавший ей труд, который всегда требует твердости и постоянства определенного видения, известной последовательности дей-

ствий, слаженности руки, взгляда, образов (одни из них дарованы или задуманы, другие — рождаются) — и *воли*. Контраст между сознанием этих энергических условий работы и видимостью сновидения, которую она призвана создать, никогда не бывает вполне удачным.

И, кроме того, нужно всячески избегать обычного в наши дни заблуждения, когда *грёзу* смешивают с *поэзией*.

Однако черно-белое — рисунок, литография, офорт, (но отнюдь не гравюра резцовая) — благодаря видимой легкости работы и допускаемым ими вольностям в построении и отделке гораздо более, нежели игра всех красок, способны вносить в изобразительное искусство известную зыбкость и формы, в которых больше намека, чем определенности.

Черно-белое в каком-то смысле ближе к разуму и к акту письма; живопись — ближе к восприятию сущего и всегда более или менее склонна *обманывать* взгляд.

С помощью нейтральных орудий — пера, графита, иглы — Коро достигает чудесных эффектов пространства и света; никогда еще столь живые деревья, столь подвижные облачка, дали столь неоглядные и столь твердая почва не складывались из штрихов на бумаге.

Перебирая его поразительные листы, убеждаешься, что человек этот провел жизнь в созерцании природных сущностей, как мечтатель живет в самоуглубленности. Наблюдение у художника может достичь почти мистической глубины. Освещаемые предметы утрачивают свои имена: тени и свет порождают конструкции и проблемы совершенно особого свойства, которые не относятся ни к какой науке и не связаны ни с какой практикой, но все свое бытие и ценность обретают в каком-то неповторимом согласии души, глаза и руки не-

кой личности, призванной угадывать его в себе и его воссоздавать.

Я полагаю, что есть своего рода мистика ощущений, иными словами, некая «Внешняя Жизнь», чья насыщенность и глубина по крайней мере тождественны тем, какие мы приписываем сокровенному мраку и тайным озарениям аскетов, суфиев, личностей, погружившихся в бога, всех, кто знает и практикует политику внутренней изоляции и кто строит в себе параллельную жизнь, которой обычное существование несет лишь помехи, срывы, пагубные соблазны или противодействия, — а также приносит всевозможные образы и средства выражения, без чего и само несказанное слилось бы с небытием. Чувственный мир ополчается на своего антипода — и вооружает его.

Ведь для большинства из нас ощущение, если только это не боль и не изолированное наслаждение, есть лишь рядовая случайность или же знак чего-то другого. Оно остается началом, которое ни к чему не ведет, либо «причиной», чьи последствия столь же от нее отличны, как различны в нашем сознании освещенные предметы и освещающие их лучи.

В подавляющем большинстве случаев мы, по-видимому, неспособны ни пребывать в ощущении, ни развивать его внутри той же системы. Однако некоторые феномены, которые считаются аномалиями (ибо мы не можем их использовать и часто они даже мешают полезному восприятию), позволяют рассматривать ощущение в качестве первого члена гармонических прогрессий. На каждый цвет глаз отвечает иным, так сказать, симметрическим данному. Некое аналогичное свойство — однако значительно более тонкое — присуще, мне думается, и миру форм. Рискну даже предположить, что орнамент, в своей основе, есть органическая реакция наших чувств при встрече с открытым прост-



ранством, которое они стремятся заполнить, чтобы идеально удовлетворить свою функцию восприятия. Так человек, умирая от жажды, рисует себе восхитительные напитки; так отшельник, в огне вожелений, населяет сумрак живую плоть.

Изолированное ощущение и образ такого ощущения подчас обладают поразительной силой. Они возбуждают внезапно творческий импульс. Я вспоминаю весьма любопытный фрагмент Гофмановой «Крейслерианы»; человек, одержимый музыкой, угадывает приход вдохновения по следующему признаку: ему слышится необычайно чистый и насыщенный звук, который он именует *эвфон*ом и который открывает ему беспредельный неповторимый мир слуха.

Клод Моне рассказывал мне, спустя пару недель после операции катаракты, что в тот самый миг, когда сталь извлекала из его глаза помутненный хрусталик, у него, как он выразился, было *откровение синего* нестерпимой и сказочной красоты...

Те или иные *слова* внезапно завладевают поэтом и как бы притягивают к себе, из сокрытой толщи психического естества, какие-то безотчетные воспоминания; они ищут, зовут или выхватывают из мрака образы и фонетические фигуры, необходимые им, чтобы оправдать свое появление и навязчивость своего присутствия. Они становятся зародышами поэм...

Нечто подобное происходит и в мире пластики: *наблюдающий человек* вдруг становится, ощущает себя *поющей душой*; и это поющее состояние возбуждает в нем порыв к творчеству, которое призвано сохранить, увековечить дары минуты. Вслед за восторгом и упое-

нием стихийный импульс перерастает в волю к обладанию, побуждая художника воссоздавать полюбившееся. Обладание есть *также* определенное знание, которое исчерпывает в акте построения некой формы жажду действия, некой формой рожденную...

Не знаю, решится ли кто-нибудь в наши дни отказать Коро в достоинствах *великого мастера*. В живописи, как и в литературе, «ремесло», дискредитированное духовной бесплодностью тех, кто *более или менее* им владел, и помраченное дерзостью тех, кто не владел им вовсе, обесценилось и на практике и во мнении публики. Впрочем, и мнение это уже не то.

Итак, никто, мне кажется, не станет теперь отрицать живописного мастерства Коро. От Бодлера, однако, мы знаем, что в 1845 году об этом судили совсем иначе.

Бодлер говорит:

«Все полужнайки, добросовестно повосхищавшись картиной Коро и честно воздав ей дань славословий, находят затем, что она грешит слабостью исполнения, и сходятся в том, что г. Коро решительно не умеет писать».

(Если бы Бодлер никогда не поднимался над этим стилем, все мы сошлись бы в том, что он *решительно* не умел писать.)

Мнение этих «полужнаек» Бодлер опровергает абсолютно невразумительными доводами, в коих, к моему сожалению, я не нахожу ничего, кроме словесной игры.

Я затронул эту тему лишь для того, чтобы заставить читателя обратиться к ее подоплеке, побудить его к углубленному размышлению. Упреки в адрес Коро, отповедь замечательного поэта и последующий триумф творчества, им защищаемого, — все это приметы или же

следы того кризиса, которому с середины 19-го века подверглись искусство и критика произведений. Нелепая и губительная идея противопоставлять доскональное знание технических средств, соблюдение испытанных правил и строгую последовательность работы, неуклонно и *методично* ведомой к своему пределу (как и этот предел совершенства, неподвластный личной фантазии), стихийному акту индивидуальной чувствительности — есть одно из самых наглядных и удручающих признаков легкомыслия и безволия, какими отмечен был романтический век. Забота о долговечности произведений оскудевала, уступая в умах стремлению изумлять; искусство обречено было развиваться лихорадочными скачками. Родился некий автоматизм новаторства. Оно стало властительным, как прежде — традиция. Наконец Мода — иными словами, *учащенная* трансформация вкусов потребителя — заменила своей органической неустойчивостью медленное вызревание стилей, школ, великих имен. Но сказать, что Мода берет на себя судьбы изящных искусств, значит сказать со всей ясностью, что в эти искусства вторглась коммерция.

Вопреки своим критикам Коро мог наблюдать, как росли год от года его слава и его признанный авторитет.

Возвышение это было отнюдь не только возвышением его искусства.

*Пейзаж*, которому он посвятил себя главным образом, все более привлекал ценителей, почти уравнившись в оценке критики и во мнении публики с самыми высокими жанрами<sup>7</sup>. До той поры ставился он, наряду с натюрмортом, ниже исторической живописи, жанровых сцен и портрета. Пейзаж, натюрморт, а подчас и портреты законно рассматривались как некие частности, де-

тали целого, без которых оно могло бы, в сущности, обойтись, поскольку всевозможные живописные проблемы, в нем совместно и взаимосвязанно представленные, должны непременно — как бы талантливо они ни решались — подчиняться в значении этому целому.

Такое чувство иерархии стало немислимым, едва не запретным. Кто не пожертвовал бы ради вещицы Шардена или Коро сотней полотен, заполненных богинями и святыми? Мы, надо признаться, уже лишь по обязанности восхищаемся тем, что понуждает нас ценить сложность задачи и строгие ограничения, какие художник поставил себе. Но мы правы, любя то, что любим, — а любим мы то, что требует меньше всего культуры и что действует на нас подобно голым вещам. Впрочем, правы мы только *в каждом отдельном случае*. Эту последнюю фразу надлежит пояснить.

Современный вкус, не принимая больше в расчет ничего, кроме непосредственной радости взгляда, манеры видеть, *развлечения* чувств — всех тех качеств живописи, *которые могут быть выражены сравнениями*, — всецело довольствуется в итоге весьма узкими экспериментами: три жестко написанных яблока; обнаженные, твердые, как стены, либо нежные, как розы; выбранные наугад ландшафты.

Но как бы ни восхищался я в свой черед этими отличными кусками живописи, могу ли я удержаться от мысли, что некогда живописцы умели разбрасывать на холсте или известке дюжины фигур в разнообразнейших позах, на фоне плодов и цветов, деревьев и архитектуры — и не забывали при этом ни о точности рисунка, ни о световых пропорциях, ни о необходимости искусно организовать эту абсолютную пестроту и решить, единым усилием, пять-шесть самых различных проблем — от требований перспективы до психологической достоверности? *То были люди*. Они приобрели, в

колоссальной работе и неустанным размышлении, *право на импровизацию*. Они фантазировали, как если бы технических сложностей — трудностей *размещения*, светотени, колорита — для них не существовало; они, таким образом, могли устремлять всю энергию мысли на композицию — ту часть искусства живописи, в которой как раз и раскрываются творческие возможности.

Что может быть более чуждо нам, нежели головокружительное притязание Леонардо, который видел в живописи некую высшую цель или высшую демонстрацию знания, который считал, что живопись требует универсальной образованности, и который не отступал перед всесторонним анализом, чья глубина и дотошность нас обескураживают?

Переход от старинного величия живописи к ее нынешнему состоянию весьма ощутим в творчестве и писаниях Эжена Делакруа. Смятенность и чувство бессилия раздрают этого современного человека, обуреваемого идеями, который в попытках сравниться с мастерами прошлого ежемгновенно наталкивается на ограниченность своих средств. Ничто так наглядно не выявляет оскудения некой мощи и некой избыточности минувшего, нежели пример этого благороднейшего, душевно раздвоенного художника, который ведет лихорадочно последнюю битву большого стиля в искусстве.

Коро, Т. Руссо и другие художники, которые ярким своим талантом утвердили пейзаж, — не слишком ли окончательно они восторжествовали? Не слишком ли они приучили, не слишком ли приохотили публику и художников обходиться без произведений «высокой школы»?

Пейзаж таил в себе ряд опасностей. Первые «чистые» пейзажисты компоновали. Коро еще компоует. Однажды, когда он писал в лесу, некто, следивший за его ра-

ботой, раздраженно его спросил: «*Но откуда, сударь, вы взяли это красивое дерево, которое здесь поместили?*» Коро вынул из рта трубку и, не оборачиваясь, показал мундштуком на дуб у себя за спиной<sup>8</sup>.

Вскоре, однако, *этиод* с природы, бывший прежде лишь средством, становится самой целью искусства. «Правда» становится догмой; затем — «впечатление». Художники больше не komponуют. Ведь и природа этого не делает. Правда бесформенна. Тот, кто следует «правде», кто держится чистого наблюдения, обрекает себя — в любом искусстве — на парадоксальный итог: полную бессодержательность<sup>9</sup>. Очевидно к тому же, что, ежели композиция, иными словами, *осмысленная произвольность*, была создана и столь долго обязывала, значит, она отвечала какой-то необходимости — необходимости заменять бессознательные условности, порождаемые простейшим воспроизведением зримого, условностью сознательной, каковая (в числе прочих благ) напоминает художнику, что видеть или чувствовать прекрасное и заставить увидеть или почувствовать его отнюдь не одно и то же.

Одним словом, то, что художник ныне избавлен полностью от необходимости мыслить; то, что любые познания теперь становятся для него еще более пагубными, нежели тщетными, а все требования сводятся к искомым рефлексам сетчатки; *приблизительность* форм, забвение всяческих сложностей разработки и вдобавок невероятная изобретательность в оправданиях, вплоть до апологии всех этих пороков, которые распространяются, в силу какой-то эпидемии легковесности, с пейзажа на человеческую фигуру; наконец, неряшливость техники, которой чрезмерно способствуют привычка писать на природе в один присест, отсутствие предварительных набросков, использование самых грубых приемов, — все это, я полагаю, весьма печальные следствия чрезвычайно прекрасных примеров и великолепных работ.

Но так судила эпоха. Не одна только живопись предстает нам в этом весьма зловещем свете. Как пейзаж сумел отравить живопись, так же примерно воздействовала описательность на литературное искусство. Произведение сплошь описательное (каких создано было без счета) *есть, в сущности, только часть произведения*. Отсюда следует, что, как бы ни был велик талант описателя, талант этот может вполне обойтись какою-то частью своего интеллекта: *неполноценного интеллекта может оказаться достаточно, чтобы создать значительное и даже отменное произведение*.

Больше того: всякая описательность сводится к перечислению различных частей и сторон зримой вещи, причем перечень этот мы можем составлять в каком угодно порядке, что вводит в работу принцип случайности. Последовательные фразы мы можем, как правило, менять местами, и ничто не обязывает автора придавать этим элементам, которые в каком-то смысле тождественны, непременно различную форму. Речь становится неким калейдоскопом замен. Вдобавок такое перечисление может быть сколь угодно сжатым и сколь угодно развернутым. Можно описывать шляпу на двадцати страницах, сражение — в десяти строках.

Как то обнаружилось в живописи, исход эволюции, в ходе которой до бесконечности уменьшалась роль умственного усилия, а исполнение ставилось в прямую зависимость от «чувства», не вполне был удачным. Во всех искусствах власти разума над их моментами пришлось отступить перед теми способностями художника, которые требуют меньше всего организующей силы, меньше всего размышления, предварительного расчета, технической подготовки — словом, *характера*.

Все это, как я сказал, стало возможным лишь в силу примера ряда личностей первой величины. Они-то — всегда лишь они — и открывают пути: не меньше нуж-

но достоинств, чтобы приуготовить упадок, нежели для того, чтобы возвысить что-либо до некоего зенита.

## ТРИУМФ МАНЕ

Будь аллегория ныне в моде и пожелай какой-нибудь живописец сочинить «Триумф Мане», — ему, быть может, пришло бы на мысль окружить фигуру великого мастера свитой знаменитых собратьев, приветствовавших его дарование, поддерживавших его усилия и вошедших в славу за ним следом, — хотя ни в малейшей мере их совокупность нельзя было бы ни назвать, ни ограничить «Школой».

Вокруг Мане появились бы облики Дега, Моне, Базилля, Ренуара и элегантной, странной Моризо; каждый — весьма не похожий на остальных манерой видеть, приемами ремесла, складом натуры; все — не похожие на него.

Моне — единственный по чувствительности своей сетчатки, высочайший аналитик света, так сказать — мастер спектра; Дега — весь во власти интеллекта, жестко добивающийся формы (а равно и грации) суровостью, безжалостной самокритикой — отнюдь не исключавшей того же в отношении других, — неотступным размышлением о существе и средствах своего искусства; Ренуар — сама чувственность и сама непосредственность, посвятивший себя женщинам и плодам: общим была у них только вера в Мане да страсть к живописи.

Нет ничего более редкого, ни более славного, как подчинить себе такое многообразие темпераментов, привязать к себе людей таких независимых, таких разобщенных по влечениям, по мыслям, по интимным навыкам, таких ревнивых к тому, что они считали в себе привле-



нательным и неповторимым, — да и в самом деле таких примечательных. Их диссонанс великолепно преобразался в совершенное согласие лишь в одном пункте: их, до конца дней, объединяло имя живописца «Олимпии».

Но в этой академической и триумфальной композиции должна была бы, со всей непереносимостью, найти себе место еще и совершенно иная группа, — группа других знаменитых людей, быть может, еще более разобщенных, нежели первые, но и столь же связанных любовью к творчеству Мане — тем же рвением и страстью славить и защищать его.

Это — группа писателей. В ней, несомненно, оказались бы Шанфлери, Готье, Дюранти, Гюисманс... Но прежде всего: Шарль Бодлер, Эмиль Золя, Стефан Малларме...

Бодлер-критик ни разу не ошибся. Я разумею, что на протяжении свыше семидесяти лет, вопреки стольким сменам эстетических пристрастий, все те, кто его влек, в ком отметил он дарование или гений, не переставали подниматься в значимости и славе. Будь то По, Делакруа, Домье, Коро, Курбе — быть может, даже Гис, — будь то Вагнер, будь то, наконец, Мане, — всеми, кем восторгался он, продолжаем восторгаться и мы.

Своего рода интеллектуальная чувственность, которая была ему свойственна, предугадала или направила будущие вкусы — вкусы, которые должны были появиться у наиболее высоких умов к концу XIX столетия. Он — то ли угадал, то ли учредил некую систему ценностей, которая лишь недавно перестала быть «современной». Эпоха, быть может, ощущает себя «современной» тогда, когда видит, что у нее в одних и тех же индивидуумах равно наличествует, сосуществует и действует известное коли-

чество доктрин, тенденций, «истин» сугубо различных, если не совершенно противоречивых. Такие эпохи представляются поэтому более многосторонними или более «бурными», нежели те, где господствует лишь один идеал, — одна вера, один стиль.

В перечне имен, выписанных мною и определяющих Бодлера системой его предпочтений, мы видим романтизм и реализм, дар логики и чувство мистики, поэзию «природы», поэзию истории или мифов и поэзию мгновения, — всегда представленные людьми первой значимости.

Бодлер должен был разглядеть в Мане некий рубеж между экзотическим романтизмом, который уже исчерпал себя, и реализмом, который из него возникал по закону простейшего контраста и завоевывал место совершенно легко при помощи обыкновеннейшей игры, как бы отразившей утомление умов.

Подобно тому как глаз отвечает «Зеленым» на слишком длительное или чересчур напряженное утверждение «Красного», так в искусстве стремление к правдивости всегда уравнивает чрезмерность фантазии. Нет оснований осыпать из-за этого друг друга бранью, ни считать себя в одном случае особо смелым, в другом — бесконечно мудрым...

Мане, еще плененный чужеземной экзотикой, еще отдающий себя тореадору, гитаре и мантилье, но уже наполовину покоренный обыденными предметами и уличными типами, отображал для Бодлера достаточно точно проблему самого же Бодлера, то есть критическое состояние художника, терзаемого несколькими соперничающими влечениями и вместе с тем способного на несколько восхитительных ладов быть самим собой.

Достаточно перелистать нетолстый том «Цветов зла»

и отметить показательное и как бы концентрированное многообразие сюжетов этих поэм, сопоставить с ним многообразие мотивов, наличествующих в каталоге произведений Мане, чтобы легко вывести заключение о подлинной родственности озабоченностей поэта и живописца.

Человек, сочиняющий «Благословение», «Парижские картины», «Жемчуг», «Вино тряпичников», и человек, пишущий в черед «Христа с ангелами» и «Олимпью», «Лолу» и «Потребителя абсента», не лишены какого-то глубокого соответствия.

Несколько замечаний позволят подкрепить эту связь. И тот и другой — выходцы из единой среды, исконной парижской буржуазии, — обнаруживают оба одно и то же редчайшее соединение: утонченной изысканности вкуса и необычной, волевой мужественности исполнения.

Более того: они равно отбрасывают эффекты, которые не обусловлены точным пониманием и владением средствами их ремесла; именно в этом коренится и в этом состоит *чистота* в области живописи и равно поэзии. Они не строят расчета на «чувстве» и не вводят «идей», пока умело и тонко не организуют «ощущение». Они, словом, добиваются и достигают высшей цели искусства, *обаятельности* — термин, который я беру здесь во всей его силе.

Именно об этом думаю я, когда на память мне приходит дивное стихотворение (двусмысленное на взгляд извращенцев и столь озадачившее суд) — знаменитое: «Жемчуг розовый и черный», посвященный Бодлером «*Лоле из Валенсии*». Эта таинственная драгоценность, думается мне, менее соответствует крепкой и плотной танцовщице, облаченной в тяжелое богатство своей баскины, но уверенной в упругости своих мускулов и горделиво ждущей возле кулисы сигнала к прыжку, ритму и

дробной иступленности своих движений, — нежели нагой и холодной «Олимпии», чудовищу обиденной любви, принимающему поздравления негритянки.

«Олимпия» отталкивает, вызывает священный ужас, утверждает себя и торжествует. Она — срамота, идолище; публичное оказательство и мощь отвратных секретов общества. Голова ее — пуста: черная бархотка отделяет ее от основы ее существа. Чистота совершенной линии очерчивает Нечистое по преимуществу — то, чье действие требует безмятежного и простодушного незнания всякой стыдливости. Животная весталка, предназначенная к абсолютной наготы, она вызывает мечту о том примитивном варварстве и ритуальном скотстве, которое таится и соблюдается в навыках и трудах проституции больших городов.

Может быть, поэтому Реализм чувствовал такое жгучее влечение к Мане. Натуралисты задавались целью представить жизнь и дела людские такими, каковы они есть, — цель и программа, не лишённые наивности. Но положительную заслугу их вижу я в том, что они нашли *поэзию*, или, вернее, внесли *поэзию*, и порой — величайшую, в кое-какие вещи или сюжеты, которые до них считались неблагоприятными или ничтожными. Однако нет в искусстве ни темы, ни модели, которых исполнение не могло бы облагородить или опошлить, сделать причиной отвращения или источником восторга. Буало сказал об этом!..

Потому-то Эмиль Золя со всем рвением, которое в его навыках легко переходило в неистовство, защищал художника, очень несхожего с ним, у которого сила, иногда грубость в искусстве выявления, смелость видения были вместе с тем обусловлены душевным складом, совершенно влюбленным в изящество и совершенно про-

низанным тем духом легкой свободы, которым еще дышал тогда Париж. По части доктрин и теорий Мане, ясно выраженный скептик и парижанин, веровал только в прекрасную живопись.

Его живопись одинаково покоряла ему души взаимно несовместимые. То обстоятельство, что на крайних концах литературы Золя и Малларме<sup>1</sup> были захвачены им и так влюбились в его искусство, — могло бы стать для него великим источником гордости.

Один веровал, со всем простодушием, в вещи, как они есть: для него не существовало ничего чересчур прочного, чересчур тяжелого и давящего; а в литературе — ничего чересчур выраженного. Он был убежден в возможности *передать* — чуть ли не воссоздать — прозой землю и человечество, города и организмы, нравы и страсти, тело и машины. Веруя в *эффект массовости* накопленных деталей, в количество страниц и томов, он силился воздействовать Романом на Общество, на Законы, на толпу; и это стремление добиться чего-то совсем иного, нежели развлечения читателя, это желание волновать массу людскую побуждало его переносить в критику стиль сарказма, горечи и угроз, который, видимо, связан с политическим действием или с тем, что мыслит себя таковым. Золя, словом, был одним из тех художников, которые ищут опоры в среднем мнении и чувствуют тягу к статистике. Еще живы прекрасные фрагменты его огромного труда.

Другой — Стефан Малларме — совершенная противоположность этому: его сущностью был отбор. Но бесконечно выбирать определения и формы — значит бесконечно выбирать читателей. Глубоко озабоченный совершенством, свободный от всякой наивной веры в благодать количества, он писал лишь с трудом — как равно и ему

подобные. Отнюдь не чувствуя желания переделывать существа и предметы при помощи литературного акта и кропотливого описательства, он считал, что поэзия исчерпывает их. Ему грезилось, что нет у них иного назначения, иного разумного смысла, как служить для нее пищей. Он думал, что мир был создан ради прекрасной книги и что абсолютная поэзия есть завершение его.

Я не могу воспроизвести здесь — так сильны были термины! — разговор, который лет пятьдесят назад произошел на «чердаке» Гонкуров между Золя и Малларме. Контраст проявил себя здесь в форме учтивой и резкой.

«Триумф Мане» выражается, следовательно (и еще при жизни художника), в крайнем разнообразии гения, и даже в полнейшем антагонизме тех людей, которые любили и чтили его. В то время как Золя, к примеру, видел и ценил в искусстве Мане подлинное наличие вещей, «правду», жизненно и цепко схваченную, — Малларме наслаждался в нем, наоборот, чудом чувственной и духовной транспозиции, осуществленной на полотне. К тому же и сам Мане бесконечно привлекал его...

Добавляю, что он ценил в творчестве Золя (в качестве критика исключительной справедливости, каким он являлся) то, что было в нем могущественно поэтически и как бы дурманящего своей настойчивостью. Несколько восхитительных строк, написанных им о «Нана», весьма плотском творении великого романиста, которую и великий живописец собирался писать в свой черед, — свидетельствует об этом<sup>2</sup>.

Слава Мане была утверждена, таким образом, задолго до конца его короткой жизни не количеством людей,

знавших это имя и его значимость, но более всего и прочно: качественностью и в особенности разнообразием его почитателей.

Эти столь несхожие любители его живописи утверждали в равной мере, что ему отведено место среди *мастеров*, каковыми являются люди, чье искусство и чей авторитет дают существам их эпохи, однодневным цветам, эфемерным одеждам, случайному телу, мимолетным взглядам некое длительное бытие, превышающее столетия, и ценность созерцания и толкования, подобную священным текстам. Они предлагают целому ряду поколений свою манеру воспринимать и отражать чувственный мир, личное свое знание того, как надлежит действовать глазу и руке, дабы преобразить акт зрения в зримую вещь.

Я не считаю ни нужным, ни уместным углубляться в разбор самой сущности искусства Мане, тайны его влияния, — ни в определение того, что укрепляет он и чем жертвует в исполнении (основная проблема). В эстетике я не силен; а затем: *как говорить о красках?* Разумно, что только слепые спорят о них, как спорим мы все о метафизике; зрячие же хорошо знают, что слово несоизмеримо с тем, что они видят.

Попытаюсь все же передать одно из моих впечатлений.

Нет для меня в творчестве Мане ничего выше одного портрета Берты Моризо, помеченного 1872 годом. На нейтрально светлом фоне серой занавеси написана фигура: чуть меньше натуральной величины.

Прежде всего: *черное*, черное абсолютного тона, черное траурной шляпки и перевязей этой шляпки, смешавшихся с прядями каштановых волос, отливающих розовыми бликами, черное, какого нет ни у кого, кроме Мане, — поразило меня.

Этому соответствует широкая черная лента, спускающаяся с левого уха, обвивающая и скрадывающая шею; а из-под черной накидки, покрывающей плечи, проступает частица светлого тела в выеме воротника белеющей сорочки.

Эти яркие места интенсивной черноты обрамляют и подчеркивают лицо, с чрезмерно большими черными глазами, рассеянными и словно бы отсутствующими.

Живопись бегла, исполнение легко и послушно мягкости кисти; а тени лица так прозрачны и так тонки блики, что я думаю о нежном и драгоценном веществе той головы молодой женщины Вермеера, которая находится в Гаагском музее.

Но здесь исполнение кажется более быстрым, более свободным, более непосредственным. Современный мастер стремился и хочет действовать, пока первое впечатление еще не отмерло.

Всемогущество этих черных тонов, простая холодность фона, бледные или розовеющие отсветы тела, причудливые очертания шляпки, которая была «последней модой» и «новинкой»; спутанность прядей, завязок, ленты, теснящихся у контура лица; само лицо это, с большими глазами, говорящими неопределенной своей пристальностью о глубокой рассеянности и являющими собой, так сказать, *присутствие отсутствия*: все это сосредоточивает и порождает во мне странное ощущение... *Поэзия* — слово, которое обязывает меня к немедленному пояснению.

Отнюдь не всякое прекрасное полотно связано непременно с поэзией. Сколько мастеров создали шедевры, не имеющие отклика.

Бывает и так, что поэт лишь поздно рождается в человеке, который был до того только большим живопис-



цем. Таков Рембрандт, наконец поднявшийся, после совершенства, достигнутого с первых же произведений, на дивную высоту — туда, где самое искусство забывается, становится неощутимым, ибо поскольку высший его предмет охвачен как бы без посредников, то и наслаждение уже вбирает в себя, скрадывает или поглощает чувство чуда и его средств. Так, иногда, случается, что очарование музыки заставляет забыть о самом существовании звуков.

Теперь я вправе сказать, что портрет, о котором я говорю, — *поэма*. Необычной гармонией красок, диссонансом их сил, противоположением беглых и эфемерных деталей старинной прически чему-то очень трагическому в выражении лица Мане дает звучание своему творению, вводя тайну в уверенность своего мастерства. С физической схожестью модели он сочетает неповторимость сочетаний, подобающую необычайной личности, и тем властительно закрепляет ясное и отвлеченное обаяние *Берты Моризо*.

## БЕРТА МОРИЗО

Говоря о Берте Моризо — *тетушке Берте*, как ее часто называют в моем кругу<sup>1</sup>, — я не рискну вдаваться в разбор искусства, в котором нет у меня никакого опыта, и не стану пересказывать о ней фактов, которые уже хорошо известны всем тем, кому должно их знать. Для них явственна, их пленила изысканность ее созданий, и они знают негромкие атрибуты ее бытия, каковыми были скромность, чистота, глубокое, страстное трудолюбие и, пожалуй, уединенность — но уединенность в изяществе. Они хорошо знают, что предтечами ее вкусов и ее видения были лучезарные живописцы, угасшие при жизни Давида, а ее друзьями и завсегдатаями — Малларме,

Дега, Ренуар, Клод Моне и горстка других, и что она неустанно отдавалась возвышенным целям самого гордого, самого восхитительного искусства, которое расточает себя на то, чтобы в необозримых попытках, множимых и безжалостно отвергаемых, добиться видимости чудесного, без изъяна, творения, сразу рожденного из небытия.

Что касается ее самой, довольно широко известно, что личностью она была в высшей степени необычной и скрытной, замкнутой по преимуществу, что в частых ее безмолвствиях таились угрозы и что всем, кто к ней приближался, за вычетом первейших живописцев той эпохи, она внушала непостижимую дистанцию.

В ходе размышлений я попытаюсь прояснить себе, насколько сумею, глубокую натуру этого художника глубоко художнического склада, жившего некогда в образе всегда изящно одетой женщины с удивительно ясными чертами, с лицом прозрачным и волевым, на котором написано было почти трагическое выражение и рисовалась порою, одними губами, некая усмешка, предзнававшаяся равнодушным и таившая в себе то, чего следовало им опасаться.

Все дышало *разборчивостью* в ее манерах и в ее взгляде...

Вот на что хотел я обратить внимание — на ее *глаза*. Были они почти слишком огромны — и такой поразительной темноты, что, дабы передать сумеречную и магнетическую их силу, Мане написал их на нескольких ее портретах не зеленоватыми, как они были, а черными. Зрачки эти поглощались сетчаткой.

Нелепо ли будет помыслить, что, если придется однажды проделать наиточнейший анализ обусловленностей живописи, непременно понадобится тщательно изучить

зрение и глаза художников? Значило бы это: начать с отправной точки.

Человек живет и движется в том, что он видит; но видит он лишь то, о чем думает. Проверьте где-нибудь в сельской местности несколько разных людей. Философ смутно различит вокруг некие *феномены*; геолог — кристаллические, смешанные, разрушенные или распыленные слои; полководец — подступы и преграды; крестьянину же представляются гектары, тяжкий пот и прибыль... Общим для всех будет то, что они не увидят ни одной чистой *видимости*. Из ощущений своих они не удерживают ничего, кроме толчка, позволяющего им перейти к чему-то совсем иному, к тому, чем они поглощены. Все они воспринимают определенную гамму красок; но каждый мгновенно преобразует их в *знаки*, которые адресуются к разуму их, подобно условным тонам на карте. Это желтое, это голубое и это серое, диковинно перемешанные, стираются в тот же миг; воспоминание изгоняет насущное; утилитарное изгоняет реальное; значимость тел изгоняет их форму. И сразу мы видим только надежды и сожаления, потенциальные свойства и силы, перспективы урожая, признаки зрелости, сорта минералов; мы видим лишь будущее и прошедшее, но не различаем совсем пятен чистого мига. Спектральная данность, бесследно исчезнув, уступает место какой-то бесцветности, как если бы естество нехудожника хоронило в себе ощущение невозвратно, спеша перейти от него к его производным.

Этой отвлеченности противоположна отвлеченность художника. Цвет говорит ему о цвете, и он отвечает цветом на цвет. Он живет в своем предмете, в той самой среде, которую силится запечатлеть, — в соблазне и в вызове, среди образцов и проблем, в анализе, в непрерыв-

ном опьянении. Невозможно, чтобы он не видел того, о чем мыслит, но мыслит он о том, что видит.

Сами средства его входят в пределы его искусства. Нет для взгляда ничего живительней, нежели коробка с красками или нагруженная ими палитра. Даже клавиатура не вызывает столько позывов к «творчеству», ибо я вижу в ней только безмолвие и ожидание, тогда как восхитительная реальность лаков и минералов, окисей и глинозема поет уже, всеми своими тонами, прелюдию вероятного и зачаровывает меня. Можно сравнить с этим лишь роящийся хаос чистых, прозрачных звуков, возносящихся над оркестром, когда он готовится и словно бы грезит перед началом, когда каждый музыкант находит свое *ля* и наигрывает свою партию для себя одного — в сумятице окружающих тембров, в сумбуре, обильном предвестиями, который насыщеннее любой музыки и сладостно возбуждает всякую душу, способную чувствовать, каждый нерв наслаждения.

Берта Моризо вся пребывала в своих огромных глазах, чья невероятная сосредоточенность на собственной функции, на своем постоянном усилии придавала ей то постороннее, отдаленное выражение, которое отдаляло от нее людей. *Постороннее* значит *странное*; но постороннее необычно: постороннее, рассеянное — благодаря чрезмерной его пристальности. Ничто не придает нам такого отсутствующего и отрешенного выражения, как созерцание данности в самом чистом ее виде. Нет, быть может, ничего отвлеченнее сущего.

*Отступление.* — С незапамятных времен распространено мнение, что существует некая «внутренняя жизнь», которой все чувственное чуждо и для которой оно пагуб-

но, так что запахи, краски, образы и, возможно, идеи лишь вредят и мешают ее совершенству; из этого делают вывод, что те, кто в нее погружается, отдаваясь жажде, восторгам или же тайнам невыразимых ее ощущений, тем живее их чувствуют и тем реальнее извлекают из них пользу, чем глубже уходят в себя и в свое безразличие, чем больше отвращаются от внешнего или того, что таковым почитается.

Жизни, которая пользуется определенными чувствами и которая довольствуется их миражами, охотно противопоставляют некую «жизнь сердца» или души либо жизнь чистого духа, равно лишенные той поверхностной суеты, из какой складывается все осязаемое и видимое. У многих мыслителей мы встречаем прямой совет видеть в чувствах сообщников Врага и относиться к их главным органам как к сводням. «*Odoratus impedit cogitationem*» \*, — говорит, в частности, святой Бернард. Я не вполне уверен, что замкнутое размышление и внутреннее отшельничество непременно беспорочны и что человек, обособившийся в себе, непременно погружается в чистоту. Если в умственной келье случайно окажется запертым вместе с душой какое-то вожделение, оно разрастается там, как в теплице, — до чудовищной избыточности и неистовства.

Но при всей своей общепризнанности эта враждебная чувствам позиция, подкрепленная авторитетом самых замечательных личностей, не столь еще основательна, чтобы нельзя было время от времени находить удовольствие и пищу для размышлений в идее, диаметрально ей противоположной. Откуда следует, что пресловутая наша глубина, или, лучше сказать, видимость глубины, которую мы в себе обнаруживаем благодаря странным случаям либо безмерной сосредоточенности, — что глу-

---

\* Запах (обоняние) препятствует размышлению (латин.).

бина эти более важна Для наблюдения (если только мы не создаем ее сами, когда ее ищем), нежели формы реального мира? Неужели то, что мы различаем в таком одиночестве, с такой неуверенностью и с таким усилием, как будто произвольно или незаконно, непременно должно обладать большей познавательной ценностью, более высокими достоинствами и большей причастностью к сокровеннейшей нашей тайне, нежели то, что мы видим отчетливо? Не есть ли эта бездна, в которую устремляется самое изменчивое и самое легковое наше чувство, напротив, средоточие и детище самых беспредметных, самых сырых, самых грубых наших ощущений, чей механизм темен и более всего далек от той четкости и согласованности, какие присущи иным ощущениям, коих шедевром является то, что мы именуем Внешним Миром? Мы гнушаемся этого чувственного мира, поскольку преисполнены его совершенств<sup>2</sup>. Он представляет собой область тождеств, различий, соотношений и аналогий, в которой комбинируются и соединяются всевозможные наши чувства и несчетные частицы нашего времени. Чтобы лучше его понять, сделаем простое условное допущение. Предположим, что способность видеть сущее не является для нас чем-то обыденным, что она дается нам только как исключение и что только каким-то чудом узнаем мы о свете, о тварях земных, о лазури и солнце," о человеческих лицах. Что сказали бы мы в таком случае об этих прозрениях, какими словами пытались бы выразить эту необозримость изумительно спаянных данностей? Что сказали бы мы о мире ясном, цельном, незыблемом, если бы мир этот только в редчайшие мгновенья пронизывал, слепил, ничтожил зыбкий и путаный мир одинокой души?

Мистицизм заключается, быть может, в попытке заново обрести элементарное и в каком-то смысле первичное ощущение — *ощущение жизни* — на некоем туман-

ном пути, который избирают и прокладывают в жизни уже готовой и как бы *достигшей цели*.

Я далеко ушел от моего предмета, — если только сфера всякого предмета не складывается из бесчисленных размышлений, его определяющих. Я хотел показать, что жизнь, отданная краскам и формам, не является а priori менее глубокой, ни менее прекрасной, нежели жизнь, проведенная во «внутренних» безднах, — жизнь, таинственная материя которой есть, возможно, не что иное, как смутное сознание превратностей вегетативной жизни и отголосок изменчивостей органического существования.

## ДЕГА, ТАНЕЦ, РИСУНОК

(Фрагменты)

...Я познакомился с Дега году в девяносто третьем — девяносто четвертом в доме у г. Анри Руара, которому был представлен одним из его сыновей, после чего подружился вскоре со всеми тремя<sup>1</sup>.

Этот особняк на улице Лиссабон весь — от порога до верхнего этажа — заполняли великолепно подобранные холсты. Даже привратник, зараженный страстью к художеству, увешал стены своей каморки полотнами, среди которых встречались подчас весьма недурные; он покупал их на аукционах, куда ходил столь же усердно, как иные слуги — на скачки. Когда его выбор оказывался особенно удачным, хозяин выкупал у него картину, которая тотчас переходила из швейцарской в гостиную.

Предметом восторга и преклонения была для меня в господине Руаре полнота его поприща, сочетавшего в себе почти все достоинства характера и ума. Он не страдал ни тщеславием, ни завистью, ни любовью к эффекту. Он не дорожил в жизни ничем, кроме истинных цен-

ностей, которые умел отличать во многих ее областях. Тот самый человек, который был одним из первых собирателей своего времени, который по достоинству оценил и чрезвычайно рано начал приобретать работы Милле, Коро, Домье, Мане — и Эль Греко, своим состоянием обязан был разного рода механическим изобретениям: он самостоятельно доводил их, после чисто теоретической разработки, до технической стадии и до уровня производственного. Здесь не место делиться признательностью и любовью, которые я всегда питал к господину Руару. Скажу только, что он был одним из тех, кто оставил в моем сознании неизгладимый след. Металлург, механик, конструктор тепловых машин, свои исследования он сочетал с горячей страстью к живописи, причем не только разбирался в ней мастерски, но и владел ею, как рожденный художник. Однако из-за присущей ему скромности его собственные работы, изумительные по своему лаконизму, остались почти неизвестными и хранятся лишь у его сыновей.

Мне нравится человек, способный вести многообразные работы и решать задачи самого различного свойства. Порою, когда какая-то математическая проблема оказывалась не под силу познаниям г. Руара, он консультировался у друзей былых лет, которые по выходе из Политехнической школы продолжали совершенствовать и углублять математический анализ. Он советовался с Лагером, великим геометром, одним из создателей теории мнимых корней и автором своеобразного истолкования протяженности; он обращался к нему порой с каким-нибудь дифференциальным уравнением. Но о живописи он беседовал с Дега. Он его обожал и им восхищался.

Они подружились в лицее Людовика Великого, затем на долгие годы потеряли друг друга из виду и встретились благодаря удивительному стечению обстоятельств.



Дега охотно рассказывал подробности этой встречи. В 1870 году, когда в осажденном Париже господин Руар вдвойне отдавался его обороне, в качестве офицера (он прошел в свое время выучку в Меце) командуя крепостной батареей и в качестве металлурга изготовляя пушки, Дега самым обычным порядком записался в пехоту. В Венсенне, куда он был послан на стрелковые учения, он обнаружил, что его правый глаз не видит цели. Глаз оказался почти совершенно ослепшим, что он приписывал (я слышал все это от него самого) сырости чердачной комнаты, где ему пришлось долго ночевать. Пехотинца из него не вышло, и его перевели в артиллерию. В командире он узнал своего школьного товарища Анри Руара. С тех пор они не расставались.

Каждую пятницу ослепительный и несносный Дега оживляет обеды у господина Руара. Он блистает умом, наводит ужас, искрится весельем. Он язвит, он актерствует, он расточает бутады, притчи, сентенции, выдумки — всевозможные проявления самой умной предвзятости, самого безупречного вкуса, самой упрямой, но притом самой трезвой горячности. Он поносит литературную братию, Академию, мнимых затворников, *выдвинувшихся* художников; он цитирует Сен-Симона; Расина, Прудона и причудливые сентенции господина Энгра... Я все еще слышу его. Хозяин, его обожавший, внимал ему со всепрощающим восхищением, между тем как его соседи — молодые люди, старые генералы, безмолвствующие дамы — по-разному наслаждались этими вспышками иронии, артистизма или свирепости изумительного мастера *словечек*.

Я с интересом наблюдал контраст двух этих замечательных натур. Меня удивляет порой, как редко занимается литература разнохарактерностью умов, тем общим и тем различным, которые обнаруживают индивиды, обладающие одинаково сильной и активной мыслью.

Итак, я познакомился с Дега за столом у господина Руара. Создавшееся у меня до этого представление о нем обязано было отдельным его работам, которые я видел, и отдельным его *словечкам*, которые повторялись вокруг. Мне всегда было чрезвычайно интересно сравнивать реального человека или реальную вещь с тем понятием, какое я о них составил прежде, чем их увидел. Даже если это понятие оказывается точным, его сопоставление с живым объектом может кое-чему научить нас.

Подобные сравнения в какой-то мере позволяют нам оценивать нашу способность строить мысленный образ на основе отрывочных данных. Они показывают нам также всю тщетность истории вообще и биографии в частности. Впрочем, еще более поучительно другое: *возможность* поразительной *неточности* непосредственного наблюдения, иллюзии, порождаемой нашим собственным взглядом. *Наблюдать* значит, как правило, воображать то, что ожидаешь увидеть. Несколько лет назад один мой знакомый, человек, между прочим, весьма известный, ездил выступать с докладом в Берлин. Многочисленные газеты, описывавшие его внешность, все как одна сходились на том, что у него черные глаза. В действительности же глаза у него совсем светлые. Но он уроженец южной Франции; журналисты об этом знали и соответственно его увидели.

Дега представлялся мне каким-то олицетворением строгости жесткого рисунка, неким спартанцем и стоиком, ясеннистом художества. Своего рода свирепость интеллектуального склада была в этом образе главной чертой. Незадолго до знакомства с ним я написал «Вечер с господином Тэстом», и этот набросок портрета хотя и воображаемого, но построенного на вполне достоверных,

максимально точных наблюдениях и соответствиях, не избег определенного *влияния* (как это принято говорить) *личности Дега, рисовавшей в моем уме*<sup>2</sup>. Идея различных чудовищ интеллекта и самосознания весьма часто преследовала меня в ту пору. Все неопределенное раздражало меня, и я изумлялся тому, что никто, ни в какой сфере не решался, по-видимому, мысли свои доводить до конца...

Не все в моем предвосхищении Дега было фантастично. Человек, как я мог бы догадываться, оказался сложнее, чем я предполагал.

Он был любезен со мной, как мы бываем любезными с тем, кто для нас не существует. Его громов и молний я просто не стоил. Я понял, однако, что молодые писатели того времени не внушали ему ни малейшей симпатии; особенно он недолюбливал Жида, которого встречал в том же доме.

Гораздо лучше был он расположен к молодым живописцам. Это не значит, что он избегал потешаться над их картинами и воззрениями, но он вкладывал в эти расправы какую-то нежность, которая странно примешивалась к его свирепой иронии. Он ходил на их выставки; он подмечал ничтожнейший признак таланта; он говорил комплимент, делился советом.

### *Отступление*

История литературы и история искусства столь же легковесны, как и всеобщая история. Эта легковесность выражается в поразительном отсутствии любопытства у авторов. Создается впечатление, что они совсем лишены способности задаваться вопросами — даже простейшими. Так, они редко задумываются над природой и зна-

чимостью отношений, какие складываются в определенную эпоху между *молодежью* и *стариками*. Восторженность, зависть, непонимание, столкновения; усваиваемые или отвергаемые заповеди и приемы; взаимные оценки; обоюдное неприятие, третирование, воскрешения... Все это никак не заслуживает умолчания и могло бы составить одну из самых захватывающих глав Комедии Интеллекта. Ни в одной истории литературы не сказано, что отдельные секреты версификации передавались с конца шестнадцатого столетия до конца девятнадцатого и что среди поэтов этого периода легко отличить тех, кто следовал усвоенным правилам, от тех, кому они были неведомы. И что может быть поучительней тех взаимных оценок, о которых я только что говорил?

Незадолго до смерти Клод Моне рассказывал мне, как, будучи еще молодым художником, выставил однажды несколько полотен у одного торговца на улице Лафит. Как-то раз тот замечает, что перед его витриной остановился какой-то господин с женщиной — оба почтенной, буржуазной, почти величественной наружности. При виде картин Моне господин распаляется гневом; он входит, он устраивает сцену; он возмущен, как могли выставить подобную мерзость... «Я его сразу узнал», — добавляет торговец, когда, встретившись с Моне, рассказывает ему о происшедшем. «Кто же это такой?» — спрашивает Моне. «Домье...» — отвечает торговец. Некоторое время спустя — на сей раз Моне на месте — перед той же витриной с его картинами останавливается какой-то незнакомец; сощуриль глаза, он долго рассматривает их, затем толкает дверь и входит. «Какая красивая живопись! — восклицает он. — Чья она?» Торговец представляет автора. «Ах, сударь, какой талант...» и т. д. Моне рассыпается в благодарностях. Он спрашивает имя своего почитателя. «Декан», — отвечает тот и уходит<sup>3</sup>.

## Видеть и рисовать

Есть огромная разница между тем, как видишь предмет без карандаша в руке, и тем, как видишь его, *рисую*.

Выражаясь точнее, мы видим две абсолютно разные вещи. Даже самый привычный для глаза предмет совершенно меняется, когда мы пытаемся нарисовать его: мы замечаем, что не знали его, что никогда его, в сущности, не *видели*. До сих пор наш взгляд довольствовался ролью посредника. Он побуждал нас говорить, мыслить; он направлял наши шаги, любые наши движения; он будил в нас порою какие-то чувства. Он даже нас очаровывал, но всегда — лишь эффектами, следствиями, отзвучностями своего восприятия, которые приходили ему на смену и таким образом упраздняли его самим фактом его использования.

Однако рисунок с натуры сообщает взгляду известную власть, которая питается нашей волей. Следовательно, нужно *желать*, чтобы *видеть*, и этому *волевому зрению* рисунок служит *целью* и *средством* одновременно.

Я не могу уточнить свое восприятие вещи, не обрисовав ее *предположительно*, и я не могу ее обрисовать без целенаправленного внимания, *которое явственно преобладает то, что*, казалось, я всегда *видел* и *великолепно знал*. Я обнаруживаю, что не знал того, что знал прекрасно: скажем, линии носа ближайшей моей знакомой...

(Нечто аналогичное происходит, когда мы пытаемся прояснить свою *мысль*, более обдуманно ее формулируя. Мысль изменяется до неузнаваемости.)

Упорная воля — главное в рисовании, ибо рисунок требует взаимодействия независимых механизмов, которые только и ждут, как бы высвободить свой автоматизм. Глаз стремится блуждать; рука — округлять, уклоняться. Чтобы добиться свободы рисунка, посредством которой сможет исполниться воля рисующего, нужно покон-

чить со свободой локальной. Это — вопрос власти... Что-бы рука оставалась свободной *по отношению к глазу*, нужно лишить ее свободы *по отношению к мускулам* и, в частности, натренировать ее, приучив чертить линии во всех направлениях, что ей не может нравиться. Джотто проводил кистью правильную округлость в обе стороны.

Автономность различных органов, их расслабления, их направленности, их *инстинкты* противятся волевому усилию художника. Вот почему рисунок, стремящийся передать модель с максимальной точностью, требует предельно *сознательного* состояния; ничто так не чуждо грезе, ибо сосредоточенность эта должна всякий миг прерывать естественный ход событий, избегая соблазнов напрашивающихся кривых...

Энгр говорил, что карандаш на бумаге должен двигаться с такой же легкостью, как муха, бегающая по стеклу. (Таков примерный смысл его слов; точного выражения я не помню.)

Размышляя порой об изобразительном рисунке, я прихожу к следующей мысли. Все те формы, какие являет нам в виде контуров наше зрение, рождаются в восприятии при синхронных смещениях двух наших глаз, удерживающих *четкий* образ. Это *удерживающее* движение и есть *линия*.

Видеть линии и проводить их. Если бы наши глаза автоматически намечали описывающую *линию*, нам достаточно было бы вглядываться в предмет, то есть проследивать взглядом границы различно окрашенных поверхностей, чтобы запечатлеть его точно и без усилий. Так же успешно изобразили бы мы промежутки между телами, которые для сетчатки существуют столь же явственно, как всякий предмет.

Но зрение управляет рукой весьма опосредствованно. Приводится в действие множество *звеньев*, в том

числе — память. Каждый взгляд на модель, каждая линия, проводимая глазом, становятся мгновенными элементами воспоминания, и в этом-то воспоминании рука на бумаге и почерпнет закон своего движения. Визуальное начертание преобразуется в начертание ручное.

Этот процесс, однако, зависит от длительности эффекта того, что я назвал «мгновенными элементами воспоминания». Рисунок строится по частям, отдельными кусками; здесь-то и подстерегает нас возможность серьезной ошибки. Легко может оказаться, что эти последовательные фрагменты не одного и того же масштаба и что нет между ними точного соответствия.

Скажу поэтому в виде парадокса, что в самом слабом рисунке такого рода каждый фрагмент воспроизводит модель, что все части искаженного образа хороши, меж тем как *целое* никуда не годится. *Больше того, почти невероятно, чтобы все детали оказались неточными* (подразумевается, что художник внимателен), ибо необходима постоянная изобретательность, чтобы всякий раз класть не тот штрих, какой рисует наша зрительная система. Насколько, однако, естественно *неточна совокупность*, настолько же все ее члены естественно и почти непременно *точны*...

Художник подается вперед, отступает, наклоняется, щурит глаза, обращается со своим телом, как с неким придатком глаза, весь становится инструментом прицела, наводки, проверки, фиксации.

### *Труд и осмотрительность*

Всякая работа Дега основательна.

Каким бы несерьезным, каким бы дурашливым он ни казался порой, его карандаш, его кисть и пастель никогда не выходят из-под контроля. Всем правит воля. Даже самая точная линия никогда его вполне не удов-

летворяет. Он не поднимается в живописи ни до красноречия, ни до поэзии; все, к чему он стремится, — это подлинность в стиле и стиль в подлинности. Искусство его подобно искусству моралиста: предельно ясная проза, излагающая или сжато формулирующая новое достоверное наблюдение.

Как бы ни увлекали его танцовщицы, он не льстит и м, — оних схватывает, фиксирует<sup>4</sup>.

Как писатель, стремящийся к высшей точности формы, множит наброски, вычеркивает, продвигается от отделки к отделке, но ни за что не позволит себе признать свою вещь законченной, — таков и Дега: свой рисунок он без конца совершенствует; лист за листом, калька за калькой, он его насыщает, уплотняет, оттачивает.

Порой он возвращается к этим своеобразным оттискам; он их подвечивает, к углю добавляет пастель; на одном — юбки желтые, на другом — фиолетовые. Но линия, действие, проза остаются нетронутыми; составляя основу, они могут меняться местами и использоваться в других комбинациях. Дега — из породы художников отвлеченного толка, для которых форма существует отдельно от цвета и *материала*. Думаю, он не решился бы сразу приступить к холсту и отдаться радостям исполнения.

Это был великолепный наездник, который побаивался лошадей.

### *Обнаженная натура*

Мода, новые игры, различные теории, чудодейственные лечебные процедуры, растущая простота нравов, которая компенсируется возрастающей сложностью жизни, все меньшая стесненность всяческими условностями (и, разумеется, сам Нечистый) смягчили до крайности строгость древнего статуса наготы.



На пляже, где тесно от обнаженных фигур, формируются, может быть, совершенно новое общество. Здесь еще не обращаются друг к другу на «ты»; сохранились еще кое-какие условности, как еще остаются прикрытые *места*; но становится уже неловко слышать: «Добрый день, мсье» — «Добрый день, мадам» от раздетых мсье и дамы.

Еще совсем недавно врач, живописец и завсегдаятай небезызвестных домов были единственными из смертных, кто, каждый по-своему, мог знать наготу. Разумеется, в какой-то мере была доступна она и любовникам; однако, если человек пьет, это отнюдь еще не значит, что он является истинным знатоком и ценителем вин. Опыяние никак со знанием не связано.

Нагота была чем-то сакральным и, значит, нечистым. Ее допускали в статуях, порой — с известными оговорками. Те самые почтенные личности, которые шарахались от живой ее плоти, восхищались ею в мраморе. Все смутно чувствовали, что ни Государство, ни Закон, ни Школа, ни Религия — ничто серьезное не сможет *функционировать*, если вся истина предстанет взору. Судья, священник, учитель равно нуждаются в облачении, ибо их нагота уничтожила бы то непогрешимое и нечеловеческое, что должно выражаться в фигуре, воплощающей некую отвлеченность.

Нагота, одним словом, представлялась в умах двумя лишь значениями: то была она символом Красоты, то — символом Непрстойности.

Но для живописцев природы была она вещь первостепенной важности. Чем стала любовь для повествователей и поэтов, тем была нагота для художников формы; и как первые находили в любви бесконечное разнообразие способов для проявления своих талантов — от самого вольного изображения людей и действий до самого отвлеченного анализа чувств и мыслей, так — от идеального тела до самых реальных обнаженных фигур —

художники обрели в наготе мотив, свой по преимуществу.

Ясно чувствуешь, что, когда Тициан созидает чистейшие формы Венеры, нежно покоящейся на пурпуре в полноте своего совершенства богини и писанной вещи, *писать* для него значит ласкать, значит связывать два блаженства в одном высочайшем акте, где владение своей волей и своими средствами сливается с целостным овладением Красотой.

Рашкуль г. Энгра преследует грацию вплоть до чуждожности: нет для него позвоночника достаточно вытянутого и плавного, ни шеи — достаточной гибкой, ни бедер — достаточно гладких, как нет и изгибов тела, достаточно увлекающих взгляд, который скорее скользит и охватывает, нежели видит его. *Одалиска* восходит к плезиозавру и заставляет грезить о том, что мог бы сделать умелый отбор с породой женщин, столетиями служащих для наслаждения, как английская лошадь — для скачек.

Рембрандт знает, что плоть — это грязь, которую свет обращает в золото. Он приемлет — берет то, что видит; женщины у него такие, как есть. Находит он, впрочем, лишь тучных и изможденных. Даже немногие красавицы, которых он написал, прекрасны, скорее, какой-то эманацией жизни, нежели совершенством форм. Его не пугают ни грузные животы с пухлыми и оплывшими складками, ни грубые руки и ноги, ни красные, налитые кисти, ни чрезвычайно вульгарные лица. Но эти зады, эти чрева, эти сосцы, эти мясистые туши, все эти дурнушки, эти служанки, которых из кухни он переносит на ложе богов и царей, — он их пронизывает или ласкает солнцем, известным ему одному; он, как никто, совмещает реальность и тайну, животное и божественное, самое тонкое и могущественное *мастерство* и самое бездонное, самое одинокое чувство, какое когда-либо выражалось в художестве.

Всю свою жизнь Дега ищет в Наготе, наблюдаемой во всех ее обличьях, в фантастическом множестве поз и в самый разгар движения, единую систему линий, способную *формулировать* данное состояние тела с максимальной точностью и в то же время с предельной обобщенностью. Ни к изяществу, ни к зримой поэзии его не влечет. Его создания звучат приглушенно. Чтобы определенные чары воздействовали, захватывали, овладевали палитрой и водили рукой, надлежит оставить в работе какое-то место *случайности*... Но он, волевой по натуре, всегда недовольный тем, что дарует минута, с сознанием, чудовищно вооруженным для критики и насыщенным до пределов уроками величайших мастеров, — он никогда не ввернется прямому порыву<sup>5</sup>. Я ценю эту строгость. Встречаются люди, у которых нет ощущения, что они действуют, что они нечто исполнили, если они не сделали этого наперекор себе. В этом, быть может, и состоит секрет истинной добродетели.

Как-то раз я бродил с Дега в большой галерее Лувра. Мы задержались у внушительного полотна Руссо с великолепно написанной аллеей могучих дубов.

Полюбовавшись картиной, я присмотрелся, с каким старанием и с какой терпеливостью художник, насколько не нарушая общего впечатления массы листвы, тщательнейше разработал детали или, быть может, создал иллюзию этой детальности, достаточную, чтобы внушить мысль о бесконечном усилии.

— Изумительно, — сказал я, — но какая тоска — выписывать все эти листики... Это, должно быть, чудовищно надоедает.

— Молчи, — отозвался Дега, — если бы это не надоедало, это не было бы увлекательно.

Следует признать, что почти никто более не *развлекается* столь утомительным образом, и я лишь наивно выразил растущее отвращение людей ко всякой работе,

которая либо однообразна сама по себе, либо требует длительного повторения вполне тождественных действий. Машина искоренила терпение.

Произведение было для Дега результатом бесконечных этюдов и, вслед за тем, *серии операций*. Я убежден, что в его представлении оно никогда не могло считаться законченным и что он не мыслил себе художника, который, увидев через какое-то время свою картину, не ощутил бы потребности что-то подправить и переписать. Случалось, он забирал полотна, долго висевшие в домах у друзей; он уносил их назад в свое логово, откуда возвращались они не часто. Кое-кому из тех, с кем он постоянно общался, приходилось скрывать от него им же подаренное.

Все это наводит на размышления. Возникают, в частности, два вопроса. Чем является для данного художника его работа? Страстью? Развлечением? Средством или же целью? У одних она правит жизнью, у других сливается с ней. Следуя своей натуре, одни с легкостью переходят от работы к работе: рвут либо сбывают — и принимаются за другое; иные, напротив, упорствуют, ищут, переписывают, поработают себя; они неспособны выйти из этой игры, вырваться из круга своих удач и проигрышей: это — игроки, которые удваивают ставку времени и воли.

Второй вопрос вытекает из первого. Что думает (или же думал) о себе такой-то художник?

Как представляли себе Веласкес, Пуссен или еще кто-нибудь из двенадцати богов музейного Олимпа то, в чем мы видим их *мастерство*? Вопрос этот неразрешим. Задай мы его им самим, мы были бы вправе усомниться даже в самом искреннем ответе, ибо вопрос этот глубже или шире всякой *искренности*. Мнение о себе, играющее первостепенную роль в том занятии, где все основывается на силах, какие в себе ощущаешь, не формируется

и не выявляется с ясностью для сознания. К тому же оно изменчиво, как и сами эти силы, которые вспыхивают, угасают и возрождаются по малейшему поводу.

Но при всей своей неразрешимости это, мне кажется, вопрос жизненный и полезный.

### *Отступление*

Я не знаю искусства, которое мобилизует ум в большей степени, нежели искусство рисунка. И тогда, когда нужно извлечь из всей совокупности зримого необходимую *линию*, набросать структуру предмета, заставить руку, не отклоняясь, *прочесть* и *мысленно выразить* форму, прежде чем ее *записать*; и тогда, когда требуется, напротив, чтобы фантазия вершила мгновением, чтобы идея диктовала свою волю и выкристаллизовывалась, обогащалась под взглядом, по мере того как ложится она на бумагу, — в любом случае эта работа дает применение всем способностям интеллекта и выявляет с не меньшей силой все качества личности, если только они имеются.

Изучая рисунки Леонардо или Рембрандта, кто не оценит интеллекта и воли художников? Кто не видит, что первый из них должен быть отнесен к величайшим мыслителям и что место второго — среди *сокровеннейших* моралистов и мистиков?

Я утверждаю, что, если бы школьные навыки или рутина не мешали нам видеть *действительность* и не группировали типы ума в зависимости от их способов выражения, вместо того чтобы связывать их с тем, что призваны они выразить, *единая История Разума и его творений* могла бы заменить истории философии, искусства, литературы, науки.

В такой параллельной истории Дега легко занял бы место между Бейлем и Мериме. И любовь к итальян-

ской музыке, и отвращение к умозрительным спекуляциям в немецком духе, и раздвоенность влечения между *романтической* пестротой и классической четкостью, и резкие, исчерпывающие, уничтожающие оценки, и мании — все есть у него, чтобы быть вправе соседствовать со Стендалем. Его рисунок трактует тело столь же влюбленно и столь же безжалостно, как Стендаль — людские характеры и побуждения. Оба они восхищались Рафаэлем, и в душе у обоих *прекрасный идеал* служил абсолютным ценностным эталоном.

*Дега, одержимый рисунком...*

Дега, одержимый рисунком, этот беспокойный персонаж трагикомедии современного искусства, внутренне раздвоенный, обуреваемый, с одной стороны, глгучим стремлением к *правде*, жадно впитывавший более или менее удачные новшества, которые преображали как само видение сущего, так и живописные приемы; а с другой стороны, вдохновлявшийся строго классическим гением, чьи принципы изящества, простоты и стиля он всю жизнь исследовал, — Дега являл мне все качества истинного художника, поразительно чуждого в жизни всему, чему нет в творчестве места и что не может служить ему непосредственно; он был поэтому часто наивен до детскости, но порой — и до подлинной глубины...

Работа, рисунок стали в нем страстью и дисциплиной, своего рода мистическим и этическим объектом, некоей целью в себе, высшим интересом, который вытеснял все прочее, источником постоянных, вполне конкретных проблем, целиком поглощавших его пытливость. Он был и хотел быть специалистом в жанре, который способен подняться до универсальности.

В возрасте *семидесяти* лет он говорил Эрнесту Руару:

— Высоко ставить надо не то, что ты сделал, *но то, что сумеешь сделать однажды*; иначе просто не стоит работать.

В семьдесят лет...

Такова истинная гордость, противоядие от любого тщеславия! Как игрок, поглощенный комбинациями партий, преследуемый по ночам призраком шахматной доски или сукна с ложающимися на него картами, лихо-радочно перебирающий тактические схемы, решения, более жизненные, чем в действительности... таков и художник, когда он художник до мозга костей.

Ежели человека не одушевляет столь могущественная *наполненность*, значит, он бессодержателен, пуст.

Разумеется, любовь, честолюбие, равно как и жажда наживы, в огромной степени заполняют существование. Однако наличие положительной цели, уверенность в близости или отдаленности, в достижении или только возможности, которые с такой целью связаны, ставят этим страстям *предел*. Напротив, желание создать произведение, в котором окажется больше силы и совершенства, нежели мы их находим в себе, до бесконечности удаляет от нас этот объект, ежеминутно от нас ускользающий и нам противостоящий. С каждым нашим продвижением он становится все привлекательней и отдаленней.

Мысль о том, чтобы полностью овладеть навыками искусства, научиться пользоваться его средствами столь же уверенно и свободно, как мы пользуемся в обычной жизни нашими чувствами и конечностями, принадлежит к числу тех идей, которые пробуждают в иных людях постоянство и истовость, обрекая их на бесконечные упражнения и терзания.

Один великий геометр говорил мне, что ему нужно было бы прожить две жизни: одну — чтобы овладеть ма-

тематическим аппаратом, вторую — чтобы им пользоваться.

Флобер и Малларме — в совершенно различных жанрах и совершенно по-разному — являют в литературе пример абсолютного подчинения жизни абсолютному мысленному императиву, которым они наделяли искусство пера.

Что может быть изумительней душевной силы и страсти Боше, влюбленного в лошадь, фанатика конного искусства и выездки вплоть до минуты смерти, еще более прекрасной, чем смерть Сократа, — когда свой последний вздох он тратит на то, чтобы дать последний совет любимому ученику? Он говорит ему: «Трензеля — это чудо...» И, взяв его за руку, придав ей нужное положение, добавляет: «Я счастлив, что перед смертью могу еще это вам передать».

Иногда эти великие страсти духа понуждают художника пренебрегать видимыми творениями, от которых он отвращается ради приумножения потенциальных возможностей их создания. Эта скупость парадоксальна, но она объясняется либо известной глубиной влечения, либо тревогой за свои детища, к которым ревнуют и за которые опасаются, что вульгарность их высмеет и осквернит...

Одной из прекраснейших воображаемых сцен Интеллектуальной Комедии мог бы стать резкий и не совсем обычный *выпад* Микеланджело против Леонардо. Я вижу, как Микеланджело бросает своему собрату жестокий упрек в том, что он растрчивает себя на бесконечные поиски и увлечения, вместо того чтобы создавать и накапливать работы — *реальные доказательства своей силы*. Творец «Вечери» мог бы парировать выпады творца «Страшного суда» соображениями странными и глубокими. Искусство мыслили они совершенно различно. Быть может, Леонардо видел в произведении некое *сре-*



*ство* или, лучше сказать, некий метод рассуждения посредством действий — своего рода философию, с неизбежностью превосходящую ту, что довольствуется комбинациями смутных, лишенных практического обоснования терминов.

Эта сцена, разумеется, — вымысел, что, впрочем, насколько не ослабляет ее интереса и, стало быть, ее *реальности*. Мне неведомо, что такое *исторический факт*; все, чего более не т, — ложно.

### *Мораль*

Во всяком деле поистине *сильным* является тот, кто чувствует с полной ясностью, что ничто не дается даром, что все нужно строить, за все — платить, и который полон тревоги, когда не встречает препятствий, — который творит их...

У такого человека форма есть обоснованное решение.

### *Грех зависти*

В своих *суждениях* Дега был необычайно свиреп, но в своей несправедливости — безошибочно меток.

Как-то вечером, когда он блистал всю своими убийственными словечками, я ощутил в себе жгучую зависть.

(И однако он называл меня *ангелом*. Я так и не понял, какой он вкладывал в это смысл.)

Я не мог удержаться и сказал ему:

— Вы, живописцы, проводите весь день у мольберта; но значительная часть времени циркулирует в эти ваши часы между рукой и глазом, оставляя ум совершенно свободным вне их *короткого замыкания*. Вы смешиваете краски и растворители; вы подбираете тона; вы наслаиваете, вы скоблите... А между тем в эти минуты умственного досуга лукавство не дремлет! Оно подыскивает, со-

бирает, оттачивает в ожидании вечера. Спускаются сумерки; палитра вычищена... Берегитесь нещадных, напитанных чистой желчью стрел живописца, который знает, что будет обедать в гостях!..

За столом вам молча внимает восхищенный писатель. Его мысль целиком вылилась на бумагу. Ему остаются только остатки...

### *Искусство современное и высокое искусство*

Современное искусство стремится воздействовать почти исключительно через восприимчивость *чувственную*, за счет восприимчивости общей, или аффективной, и в ущерб нашим способностям строить, наслаивать время и преобразовать впечатления разумом. Оно великолепно умеет возбуждать внимание, и оно возбуждает его всеми средствами: насыщенностью, контрастами, загадочным и внезапным. Оно схватывает порой, благодаря изощренности средств и смелости исполнения, весьма ценные стороны сущего: очень сложные и эфемерные состояния, *иррациональные* оттенки, зарождающиеся ощущения, резонансы, соответствия, предчувствия, зыбкие по своей глубине... Но преимущества эти стоят нам дорого.

Идет ли речь о политике, экономике, образе жизни, о развлечениях или передвижении, я замечаю, что ход современной действительности во всем уподобился *интоксикации*. Нам приходится *увеличивать* дозу или же яды менять. Таков закон.

Все *дальше*, все *интенсивней*, все *грандиозней*, все быстрее и всегда *по-новому* — таковы эти требования, с неизбежностью отражающие большее или меньшее огрубление чувств. Чтобы ощущать в себе жизнь, мы нуждаемся в возрастающей интенсивности постоянно меняющихся физических возбудителей... Соображения *долговечности*, игравшие в искусстве былых времен огромную

роль, почти совершенно забыты. Мне думается, никто в наши дни не делает ничего в надежде найти ценителя через две сотни лет. Небеса, преисподняя и потомство много утратили во мнении публики. К тому же у нас нет больше времени предвидеть и изучать...

Высоким Искусством я именую такое искусство, которое, попросту говоря, требует от художника мобилизации *всех способностей* и создания которого должны пробудить и увлечь своей тайной *все способности* воспринимающего...<sup>6</sup>.

Что может быть изумительней перехода от произвольного к необходимому, этого высшего акта художника, к которому понуждает его потребность, порой столь же сильная и неотвязная, как потребность в женщине? Нет ничего прекраснее, чем сочетание высочайшей воли, высочайшей чувствительности и знания (подлинного, какое мы сами создали или воссоздали для себя), достигающее, на определенное время, того *взаимодействия* между целью и средствами, случайностью и отбором, существенным и привходящим, предвидением и обстоятельствами, материалом и формой, силой и сопротивлением, которое, подобно исступленной, диковинной, тесной схватке полов, захватывает все стихии человеческого естества, раскаляет их, сталкивая друг с другом, — и *творит*.

### *Романтизм*

Бывают поразительные сочетания личностей, которые можно уподобить диссонирующим аккордам, обогащающимся за счет пленительного разнообразия тембров.

Дега и Ренуар; Моне и Сезанн; как в свой черед Верлен и Малларме...

Как богата эта эпоха Парижа!.. Сколько нового соз-

дано было в живописи и поэзии между 1860 и 1890 годами!.. Мы были свидетелями заката этого изумительного созвездия личностей и идей<sup>7</sup>. Сумею ли я передать свое впечатление?

Этот тридцатилетний период будет казаться более успешным и знаменательным, нежели предшествующий, когда с 1825 по 1855 год царил прославленный романтизм.

Ибо все, или почти все, «романтики» отравлены были легендами и историей, столь же им безразличными по существу, сколь возбуждавшими и зачаровывавшими их своей мишурой. Даже величайшие из них не могут избавиться от доспехов, попон, четок, кальянов, всей этой никчемной театрально-маскарадной бутафории, и от целого сонмища идолов — несуразных, наивно утрированных натур, которых они сами себе выдумывают и которые распалют нещадно.

Настоящий романтик — прежде всего лицедей. Фальшь, аффектация (что значит фальшь преувеличенной выразительности), легковесность, в которые с неизбежностью впадают те, кто добивается лишь непосредственного эффекта, — таковы пороки этой художественной поры.

Замечательно, что те из них, чьей славы не унесло почти истекшее ныне столетие, отнюдь не пренебрегали и не жертвовали заблуждениям своей эпохи такими качествами, как воля к труду, влюбленность в само ремесло и стремление к основательнейшему, тончайшему знанию его средств. Гюго и Делакруа могут служить этому примером. *Чем дальше они идут, тем больше знают и тем лучше свое знание осознают.*

Стихи, написанные Гюго в семьдесят лет, затмевают все, что он создал до этого.

У других же, напротив, самое лучшее достигается с первых шагов. И с первой попытки.

*Рисунок — не форма...*

Дега любил поговорить о живописи и терпеть не мог, когда о ней говорили другие.

Особенно не выносил он, когда о ней рассуждали писатели. Он считал своим долгом их обрывать. Он приберегал для них какой-то афоризм Прудона о «литературной братии».

Поскольку я не писал, а он повторял этот афоризм слишком часто, я нисколько не раздражался. Напротив, меня забавляла возможность легко привести его в ярьсть.

Я спрашивал его: «Но что же, собственно, вы понимаете под *рисунком*?»

Он отвечал своей знаменитой аксиомой: «Рисунок — не форма, но способ видения ее».

Тут раздражалась буря.

Я бормотал: «Не понимаю», — тоном, который достаточно ясно показывал, что формула представляется мне пустой и никчемной.

Тотчас он начинал кричать; он обрушивался на меня, заявляя, что я ничего в этом не смыслю, что я занимаюсь не своим делом...

Оба мы были *правы*. Формула означает все что угодно, и у меня не было никаких оснований ее оспаривать.

Я догадываюсь, что он имел в виду. Он противопоставлял то, что называлось у него «наброском», а именно правильную передачу предметов, тому, что он именвал «рисунком», иными словами, особому искажению, которое вносят в эту точную передачу, — ее можно получить с помощью камер-обскуры, — своеобразное видение и манера художника.

Благодаря такой *индивидуальной абберрации* работа над изображением предметов с помощью линии и теней способна стать *искусством*.

Камер-обскура, на которую я сослался, дабы определить *набросок*, могла бы позволить отправляться в работе от любой точки, даже не видя целого, не ища соотношений между линиями и поверхностями и не преобразая усилием *зримую* вещь в вещь *претворенную*, в действование *некой личности*.

В самом деле, есть рисовальщики, чьих достоинств нельзя отрицать, которые обладают точностью, гладкостью и правдоподобием камер-обскуры. Сверх того им свойственна холодность, и чем ближе они в своем ремесле к совершенству, тем труднее отличить работу одного из них от работы другого. Совсем иное дело — *художник*. Достоинства художника зависят от определенных *отклонений*, неизменных по смыслу или тенденции, которые в своей совокупности выявляют, будь то в портрете, сцене или пейзаже, *склонности, влечения, требования данной личности*, ее воссоздающие и преобразовательные способности. Все это никогда не встречается в одном и том же виде у двух разных людей.

Следовательно, и «способ видения», о котором говорил Дега, должен пониматься широко и включать в себя: *способ бытия, силы, знания, воли...*

Он любил повторять одну формулу, определяющую искусство, которую заимствовал, по-видимому, у Золя, как Золя в свой черед у Бэкона: *Homo additus naturae* \*. Остается лишь вложить смысл в каждый из этих терминов...

## СЛОВО К ХУДОЖНИКАМ-ГРАВЕРАМ

Господа... я с удовольствием обратился бы к вам: дорогие собратья, — но, хотя и имел я кое-какое знакомство с граверным искусством, знакомство это было из тех,

---

\* Букв.: Человек, присовокупленный к природе (*латин.*).

в каких мы не осмеливаемся признаться; весьма быстро и со всей ясностью оно убедило меня, что гравером я не рожден.

Итак, господа, исповедавшись в своем ничтожестве, я подыскиваю слова благодарности, его искупающие... Как еще выразить мое чувство, если не попытаться по-своему передать вам, сколь высоко я ставлю ваше благородное ремесло и какой особенный смысл в нем усматриваю?

Признаюсь сперва, что довольно часто гляжу на вас с завистью и испытываю желание (безнадежное, впрочем) сменить мою ручку на вашу иглу; не решаюсь сказать: на резец.

Затем я мысленно сопоставляю два наших искусства: как в гравировании, так и в литературном письме я нахожу своего рода интимную связь между возникающим произведением и художником, который себя в него вкладывает. Ваша доска (либо камень) имеет немало общего с рабочей страницей: то и другое исполняет нас трепета; то и другое лежит перед нами в расстоянии *четкой видимости*; мы охватываем, единым взглядом, целое и детали; *мысль, глаз и рука* сосредоточивают свое внимание на этой мизерной поверхности, где мы ставим на карту свою судьбу... Не это ли высшая интимность творчества, с которой равно знакомы гравер и писатель, оба прикованные к столу, где выявляют они *все, что умеют, и все, чего стоят?*

Но, рассуждая далее, я начинаю замечать между нами сродство более глубокое, сходство более тонкое, которые некое размышление выносит на свет и которым некий ход мысли придает убедительность в глазах разума.

Вы должны будете простить мне толику метафизики (что значит — фантазии), которая поможет мне объясниться.

Так называемая «природа» — имя это удобное и освященное традицией, — Природа творит массу вещей, подчас — необыкновенно прекрасных. Не всегда. Художник она довольно неровный, но в свои лучшие дни — бесподобный. Она являет нам кое-каких великолепно сложенных животных; она демонстрирует, в *салонах* сменяющихся времен года, изумительные деревья, очаровательные цветы; она возводит, время от времени, пышные и величественные декорации для театров нашей деятельности и для волшебных пространств нашей мысли.

Но при всей своей изобильности и даже расточительности эта плодоносящая Природа не исчерпала, однако, возможностей творчества. Она оставила нам какую-то область, какой-то шанс созидания, и мы в свой черед породили творения, которые ей неведомы и которые, больше того, она вообще порождать неспособна. Именно этот вопрос меня и занимает.

Мы испытываем определенные желания, которые Природа удовлетворить бессильна, и мы обладаем определенными возможностями, которых она лишена.

Допустимо, конечно, помыслить между человеком и миром, его окружающим, какое-то абсолютное тождество. Позволительно вообразить некий Эдем, некий Рай земной, где наши взгляды и наши влечения находили бы все, чего пожелают, а желать могли бы лишь то, что в нем находили бы, — Сад, в котором ничто, о чем бы мы ни мечтали, не могло бы сравниться с уже существующим.

Такого тождества, однако, нет. Этот мир блаженства — не наш мир, и я убежден, что этому, в сущности, следует радоваться.

Даже детям быстро приедаются шоколадно-миндальные и сиропные царства, которые им подчас преподно-



сятся в сказках. Им больше нравится приключение с его чудесными *трудностями*.

Ибо в нас, господа, живет не только любовь к чистому и безусловному наслаждению — и даже к наслаждению нечистому и сомнительному... В нас пребывает жажда совсем особого рода, которую ни упоение совершенствами, ни счастливейшее обладание не могут вытеснить или утолить. Безмятежного чувства удовлетворенности нам недостаточно. Пассивное довольство нас утомляет и нам наскучивает; мы нуждаемся сверх того в *радости творческой*. Странная радость, сложная радость, — радость, пронизанная терзаниями, смешанная с печалью, — радость, дорога к которой не обходится ни без шипов, ни без горечи, ни без сомнений, ни даже без отчаяния.

Вы знаете, господа, мы достаточно знаем ее — эту трудную, эту *творческую радость*, которая составляет нашу вторую натуру, противоположную той первичной, исходной натуре, о какой я вам говорил.

Эта последняя творит в тесном единстве с самой собой; так, она *моделирует* свои формы внутренним действием их же материи, в которой растворены ее силы и с которой она сливается неразсторжимо. Когда природа выхаживает растение, она нечувствительно его возносит, ширит, разбрасывает, проводя его как бы через последовательные состояния равновесия, — так, чтобы возраст растения, его масса, поверхность зубчатой его листы и физические условия среды всякий миг сочетались неразрывной связью, которую это растение запечатлевает в своем внешнем облике с непостижимой точностью.

Но творчество человека — прямая этому противоположность. Человек действует; он вкладывает свою энергию в чуждую ему материю; он отделяет свои операции от их материальной основы, — и он четко их разграничивает; он может, следственно, обдумывать и комбиниро-

вать их, прежде чем их совершает; он умеет отыскивать им самые разнообразные назначения, применять их ко всевозможным субстанциям; и эту-то способность сочетать свои усилия и членить свои замыслы на отдельные действия он именует своим умом. Он не сливается с материалом своей работы: он переходит от этого материала к своей идее, от своей мысли к своей модели, и он ежесекундно преобразует *желаемое* в *возможное* и *возможное* в *осуществленное*.

Осваивая таким образом существа и предметы, явления и пружины, наблюдаемые в окружающем мире или природе, он сводит их наконец к умозрительным символам своей деятельности, в которых его понимающая способность сочетается со способностью зиждущей и которые именуются: *Линия*, *Плоскость*, *Число*, *Порядок*, *Форма*, *Ритм*... и так далее.

Но в этой своей способности к абстракциям и построениям он явно расходится с Природой, ибо Природа не абстрагирует и не строит; она не останавливается и не раздумывает; она развивается необратимо. Мы видим теперь, насколько противоположен ей человеческий разум, и к этому-то, господа, я и хотел подвести вас.

Я попытался обосновать положение, которое нас с вами касается. Суть его в следующем. Если искусство соприродно разуму — тому разуму, чье пребывание во времени соткано из нематериальных актов, — наиболее близким ему должно быть такое искусство, которое воссоздает нам *максимум* наших впечатлений или наших помыслов *минимумом* физических средств. Разве недостаточно вам каких-нибудь считанных штрихов, считанных царапин, чтобы лицо человека или сельский пейзаж не только предстали нам во всей своей подлинности, но и заставили нас, силой внушения, обнаружить подражываемый колорит и даже самое пышное освещение?

И разве писателю, если он мастер своего дела, недо-

статочно считанных слов либо одной стихотворной строки, чтобы пробудить в душе все великолепие сущего и даже все отзвуки, все отголоски воспоминания о каком-нибудь исключительном моменте жизни?

Вот что сближает нас, господа. Мы связаны *Белым* и *Черным*, с которыми Природе делать нечего. Ей нечего делать с малой толикой краски или чернил. Ей требуется материал поистине безграничный. Но нам — нам нужно совсем немного *вещей* и по возможности *много ума*.

Вот почему я восхищаюсь гравером. Я восхищаюсь вами, граверы, и я разделяю ваше волнение, когда вы подносите к свету маленький, совсем еще влажный, осторожно зажатый в кончиках пальцев прямоугольник бумаги, который только что вышел из пеленок печати. Этот оттиск, этот новорожденный, это детище вашего терпеливого нетерпения (ибо природа художника может определяться только контрастами) вносит в мир тот ничтожнейший атом, ту бесконечную малость — но малость незаменимую, — за которыми должен стоять весь мир интеллекта.

*Intelligenti pausa* \*, говорят на латыни. Не это ли общий гордый девиз всех собравшихся здесь к вящей славе Белого и Черного?

## МОИ ТЕАТРЫ

Я очень редко бываю в театре и почти никогда не бываю в кино. Это не символ веры и не вопрос принципа. Это лишь факт, который отчасти обязан известной лености, отчасти же — недоверию к тем наслаждениям, какие вкушаются в большом обществе, в назначенный день

---

\* Понимающему немногое [нужно, чтобы понять] (*латин.*).

и час. В наслаждении должны присутствовать импровизация и фантазия. Кино, разумеется, имеет свои достоинства. Но у меня возникает чувство, что оно фантазирует за меня и словно бы мне вопреки. Есть в этом нечто от сновидения — но от сновидения, странно пронизанного реальностью, — ею как бы отравленного... Безостановочность фильма, прерывистое действие, подлинные пейзажи, не слишком естественные декорации, абсолютная легкость замен, море, любовь, дни людские, уносимые столь же быстро, как и возникающие, — все это, преподнесенное с бессвязностью мысленных ассоциаций, образует в итоге некий провал, вневременной и бесплотный, и приводит к тому, что в уме у меня остается не больше, чем на экране. Но в этом-то и лежит, несомненно, весьма наивный секрет универсальной силы этого средства.

К тому же оно великолепно отвечает влечению или потребности наблюдать свою жизнь. С восхищением, не лишенным иронии, Стефан Малларме рассказывал о спектакле, который смотрел в одном лондонском мюзик-холле и который ежевечерне собирал полный зал. Дирекция просто-напросто выводила на сцену супружескую чету, которая за справедливую плату коротала свой вечер на глазах у публики точно так же, как у себя дома. Они пили чай, толковали о прожитом дне, касались домашних дел, обсуждали, быть может, прочитанное в газетах: то была сама жизнь. В результате все расходились по домам вполне удовлетворенными. Почему бы и нет? Я убежден, что кинофильм, сценарий которого сводился бы к событиям самого неприметного дня самого заурядного человека и показывал его обычное времяпрепровождение с утра до ночи, мог бы доставить известное удовольствие. Поучительно к тому же понаблюдать, как в десять минут истощается все, чем мы заняты были как-их-то двенадцать — пятнадцать часов *настоящего*. Я не

говору, что снимать надлежало бы абсолютно все! Быть может, удастся однажды вынести на экран само нутро героя, как уже показывают, мне кажется, внутренности насекомых. Человек, таким образом, приобрел бы точное и, возможно, достаточно мрачное представление о себе. Природа лишила его знания собственного организма, в который проник он, как взломщик. Возможно также, что в самом впечатлении, какое вызовет у него зрелище его постоянного, насквозь монотонного функционирования и врожденного или приобретенного автоматизма, к которому сводится почти все наше существование, почерпнет он мотивы к желанию развить, в некой части своей, недоступной для объектива, жажду высших ценностей и всего, что способно освободить нас от чувства, будто мы *созданы по шаблону и живем механически*.

Я, разумеется, навлеку на себя негодование всех, кого кино развлекает, захватывает, питает или же обогащает. Но могу возразить, что за всю свою жизнь я никогда не пытался разуверить людей в том, что им нравится. Я не принадлежу к числу тех, кто стремится заставить других разлюбить любимое или полюбить нелюбимое. Я говорю о кино то, что чувствую, но я отнюдь не склонен отрицать достоинств прекрасно поставленного и мастерски выполненного кинофильма. Мне кажется, я представляю, в каких непрерывных исканиях, опытах, переработках рождается волшебная лента, и уже само мое представление об этой работе *как о работе* фантазии и расчета заставляет меня преисполниться глубочайшим почтением к этому рода творчеству. Я часто писал — и то было истинное признание, — что в произведениях искусства я всегда ищу следы творческого усилия, из которого они возникли и которое интересует меня прежде всего. И подчас у меня возникает желание снять кинофильм<sup>1</sup>.

Как я уже сказал, в театр я ходил крайне редко. Есть, однако, иной театр, который довольно часто мерещится мне, заставляет о себе грезить; этот театр — достаточно неотвязный объект моих блуждающих мыслей. Они и впрямь блуждают безвыходно, так как я не мешаю им затеряться в сказочных дебрях Возможного — или, лучше сказать, невозможного — и поскольку я не в состоянии удержать свое размышление на путях, способных привести его к осуществимым созданиям драматургии.

Среди этого сонма фантазий и бесплодных идей, роящихся во мне, когда я задумываюсь о театре, я часто оказываюсь как бы раздвоенным между двумя чрезвычайно простыми системами, которые попеременно притягивают мою мысль; она изощрается, выявляя их диаметрально противоположность. Хотя это построения зыбкие и сколь угодно бесцельные, своего рода контраст, разделяющий их, и привычная их навязчивость заставляют меня угадывать в них какую-то скрытую значимость. Когда праздность творит как умеет — при полном отсутствии цели и в забвении всяческого усилия, — она порождает определенные конструкции, которые обладают, возможно, какой-то внутренней необходимостью и не могут сводиться к бессмысленной игре случайностей.

Итак, мне мыслятся два театра: один восходит к Храму, второй — к Гиньолю. (Называю Гиньоля — для большей простоты.) Говоря о Гиньоле, я представляю себе зал, сцену и декорации подчеркнута театральные, насколько это возможно; всюду угадываешь картон, раскрашенную штукатурку, сусальное золото; есть в этой системе нечто трогательное и циничское, какая-то чарующая поэзия: она признается в своей неспособности или же равнодушии к правде и одновременно сочетает их с убежденностью в неотразимом эффекте иллю-

з и и , — поскольку к нему здесь стремятся все — актеры, автор, публика и даже суфлер в своей будке. На подмостках — на подлинных, изумительно эластичных подмостках — жизнь должна бить ключом и неодолимо передаваться зрителю, заражая его предельной живостью действия, вспышками диалога, блеском реплик (подчас обязанных увлеченности исполнителя, память которого, к счастью, ненадежна). Наконец, здесь есть все, что способно опьянить и увлечь зрителя игрой впечатлений. Только театр умеет передать жар и свежесть мгновения; именно этого не нахожу я в кино. Любой кадр связан с мыслью о прошлом, и *то, что в нем показано, показывает, что этого больше нет*. Мы подсознательно чувствуем, что все нами видимое не совершается, но уже совершилось, прежде чем появиться на свет. Перед нами *отжившее*, которое хочет ожить в нас. Даже голоса звучат замогильно... Мой же Гиньоль, напротив, сохраняет в себе какую-то магию «становления». Пусть актеры играют опять ту же самую пьесу: даже то, что они исполняли, может быть, сотню раз, они должны всякий раз заново переживать. С ними выходит на сцену вся живая их непосредственность, и, сколько бы ни приходилось им повторять свою роль, они представляются нам существами более свободными и, следовательно, более подлинными, нежели закосневшие в своей неизменности призраки, которых источник света проецирует на экран.

Но когда я вдоволь намечтаюсь об этом Театре, немом, как некий дух, его подвижность, пестрота интонаций и сцен, блеск и чары его калейдоскопа побуждают меня мысленно рисовать или же конструировать, в качестве гармонического контраста и отрицания, совсем иной театр, который я связываю с *Храмом*. В этом театре царит условность высшего порядка, и никакой вольности он не допускает. Кажется, что все в нем дви-

жимо законами столь же величественными, как те, которыми древние наделяли свой простой и грандиозный космос. Они верили в мировой порядок, и это чудесное ослепление, возможно, внесло в их искусство то дыхание святости, чистоты и рока, какое Мы в нем находим, и сообщило некую безусловность его созданиям, которые исчерпываются собственной полнотой, не зывают ни к чьему взгляду и снисходят как будто лишь к бесконечному созерцанию.

Такой театр должен быть не театром подмостков, но театром благородной по качеству архитектуры. Искусно расчлененный корабль будет соединять сцену с залом, избавляя нас от чрезвычайно грубого контраста, который мы наблюдаем в привычном театре. Стоит в нем занавесу подняться, как нам предстает совсем незнакомый мир и спектакль вынуждает нас жить какое-то время жизнью, нам чуждой. В противоположность этому, театральная система, о которой я размышляю, призвана обращаться к нашему глубочайшему внутреннему чувству, нашему *переживанию мира*<sup>2</sup>.

Читатель, конечно, поймет, что я мечтаю о каком-то подобии *литургии*. Я не могу изложить здесь свои давнишние мысли, которые прояснили бы эту идею. Много лет назад я беседовал о ней с Дебюсси и представил ему общий замысел произведения, которое исходило бы из моих взглядов. Тогда ничего из этого не вышло, но впоследствии, когда в сотрудничестве с Онеггером я писал мелодраму об Амфионе, мне представился случай составить либретто, отвечающее, насколько это возможно, моим, так сказать, литургическим помыслам<sup>3</sup>.

К несчастью, условия исполнения этой вещи оказались таковы, что эксперимент лишился всякого смысла. Единственное, что от него осталось, — это великолепное решение в высшей степени четкой и сложной музыкальной проблемы.



## ВЗГЛЯД НА МОРЕ

Небо и Море — стихии, неотделимые от широчайшего взгляда: наиболее простые, наиболее свободные с виду, наиболее изменчивые в целостной протяженности своего исполинского единства и вместе с тем наиболее однообразные, наиболее явственно понуждаемые чередовать все те же состояния безмятежности и тревоги, возмущения и ясности.

В минуты праздности на берегу моря — ежели мы пытаемся разобрать, что навевает нам его близость; когда на губах у нас соль, а в уши струится ропот или плещут раскаты волн и мы ищем ответа на это неодолимейшее присутствие, — мы находим в себе проблески мыслей, обрывки поэм, призраки действий, упования, угрозы — целый хаос поползновений и образов, вызываемых и несомых этой чудовищностью, которая то извергает себя, то в себе укрывается и которая глядя своей зовет и своими пучинами устрашает — дерзновение.

Вот почему нет такой неодушевленной вещи, которая *олицетворялась* бы более щедро и более естественно, нежели море. Мы называем его мирным, сердитым, коварным, капризным, печальным, безумным, или свирепым, или же ласковым; мы приписываем ему противоречия, вспышки, дрему живого существа. Разум, по-видимому, неспособен обойтись без наивного одушевле-

ния этого исполинского жидкого тела, на котором совокупные действия земли, луны, солнца и воздуха сочетают свои эффекты. Мысль о неверном и чудовищно своенравном характере, каким древние наделяли своих божеств и какой мы подчас приписываем женщине, легко напрашивается у всякого, кто общается с морем. Шторм разыгрывается за пару часов. Пелена тумана встает и рассеивается по ~~мгновению~~ волшебства.

Две другие мысли, крайне простые и, можно сказать, вполне обнаженные, рождаются в свой черед от встречи пучины и разума.

Одна — *о побеге, побеге ради побега*: мысль, которую вызывает загадочное *внушение горизонта*, подспудный порыв к простору, своего рода страсть или слепой инстинкт бегства<sup>1</sup>. Острый запах моря, соленый ветер, рождающий чувство, будто мы дышим ширью, красочная и неумная сумятица портов заражают нас восхитительным беспокойством. Современная поэзия — от Китса до Малларме и от Бодлера до Рембо — изобилует нервическими строками, которые будоражат душу и встряхивают ее, подобно свежему бризу в снастях, осаждающему корабли на рейде.

Другая мысль служит, быть может, тайной причиной первой. Стремиться бежать можно лишь от того, что возобновляется беспрерывно. Нескончаемый перепев, грубое, навязчивое повторение, монотонный плеск и неразличимая смена зыблемых волн, которые звучно и безустанно бьют о границы моря, сообщают душе, уставшей предвосхищать их неумолимый ритм, насквозь абсурдное понятие *Вечного Возвращения*<sup>2</sup>. В мире идей, однако, абсурдность властительности не помеха: властное и нестерпимое чувство вечного возобновления преобращается в безудержное желание прервать всегда

предстоящий цикл, зажигает жажду *неведомой пены*, девственного времени и бесконечно разнообразных событий.

Что касается меня, всю эту зачарованность морем я объясняю себе одним: тем, что оно неизменно являет моему взору *возможное*. Сколько часов я отдал ему, созерцая его невидящим взором и следя за ним с безмолвьем в душе! Порою оно предстает предо мной в некоем универсальном образе: любая волна видится мне отдельной целостной жизнью. Порою же я различаю лишь то, что бессознательно запечатлевается зрением и что лишено всякого имени. Как оторваться от этих видений? Кто способен избежать магнетизма полной жизни инерции водной громады? Она играет прозрачностью, бликами, оцепенелостью и движением, тишью и бурей; она на глазах человека разносит и ширит, в текучих фигурах, закон и случайность, беспорядочность и систему; она стелет или преграждает путь.

Полученное, полуребяческое воображение ворошит, проясняет, связывает, в мыслях о море, сонмы умственных воспоминаний и отголосков, различных по возрасту и происхождению: читанное в детстве, образы путешествий, элементы мореходства, крупицы точных знаний...

Кое-кому из нас ведомо, что это исполинское море действует на шар земной как узда, сдерживая его вращение. Геолог видит в нем залежь некой жидкой породы, которая держит во взвешенном состоянии атомы всех элементов нашей планеты. Временами разум отваживается погрузиться в пучину. Он испытывает растущий ее напор; он прозревает все более сумрачную

ее толщу. Он находит в ней потоки воды более чистой, или более теплой, или же более охлажденной; течения глубоководные, которые циркулируют и настаивают под спудом себя самое, которые разветвляются и сплетаются, опоясывают континенты, холод относят к теплу, тепло несут к холоду, образуют ледяные днища глыб, отколовшихся от полярного припая, —внося в полноту и в сплошную субстанцию косной водной стихии своего рода обращение, аналогичное обращению естества.

Этот великий покой возмущают вдобавок достаточно часто стремительнейшие колебания, более быстрые, нежели звук, которые творят в нем глубинные бедствия, мгновенные деформации твердыни моря. Глухая волна, разбегаясь от одного конца океана к другому, наталкивается внезапно на чудовищное подножие взметнувшейся суши, атакует, крушит, опустошает многолюдные равнины, губит посевы, жилища, всякую жизнь.

Где найдешь человека, который бы не исследовал мысленно стихию пучины? Подобно тому как существуют прославленные ландшафты, которые посетить должен каждый путешественник, есть области фантазии и воображимые состояния, которые откладываются в каждом сознании и отвечают бесхитростно на одно и то же непреодолимое любопытство.

Все мы, как дети, поэты, когда грезим о лоне морском, и мы растворяемся в нем с упоением. Мы измышляем себе, с каждым воображаемым шагом, некое приключение и некий театр. Жюль Верн — тот Вергилий, который водит юные души по этой преисподней.

Отлогости, равнины, леса и вулканы, пустынные впадины, коралловые храмы с полуживыми конечностями,

лучезарные сонмища, щупальцевые кустарники, спиралевидные твари и чешуйчатые облака — все эти недоступные и вероятностные ландшафты хорошо нам знакомы. Мы кружим, живыми скафандрами, в этой расцвеченной сумрачности, отягощенной громадой плавучего небосвода, где проносятся временами, как злые гении моря, грузные и стремительные формы курсирующих акул.

На утес или в ил, на ложе раковин или растений нежно, лениво ступает, ложится порой, в исходе медлительного погружения, огромное тулово корабля, *испившего влаги*. Там, за две тысячи метров, некий *Титаник* таит в себе наиполнейшее собрание элементов нашей цивилизации: машины, уборы, моды такого-то дня...

Но есть в Океане чудеса вполне реальные и почти осязаемые, которые ошеломляют воображение. Я говорил о подводных лесах; что же сказать о лесе, лишенном корней, *предоставленном себе самому*, чьи заросли гуще, теснее сплелись и изобильнее жизнью, нежели самый девственный из лесов сухопутных? Вспомните о той части Атлантики, опоясанной кольцом Гольфстрима, где покоится Саргассово море — гигантское скопище водорослей, своего рода туманность клетчатки, которая питается лишь самою водой и которую обогащают все тела, какие вода эта держит под спудом. Ничто не крепит ко дну, чья средняя *высота* составляет одну м и л ю , — ничто не связывает с ним эту диковинную плавучесть, которая простирается на расстояние, равное по протяженности Европейской России, и которая баснословно кишит всевозможнейшими породами рыб и ракообразных. Некоторые авторы, оценивая ее колоссальность, утверждают, что она содержит сотни миллионов кубических километров растительного вещества, в

котором сосредоточены неисчислимые запасы соды, поташа, хлора, брома, йода, фукозы.

Эта фантазмагорическая производительность жизни, это нагромождение органической материи позволяют отдельным умам понять образование залежей нефти. Всплывающие при возмущении морского дна, постепенно заливаемые и обрабатываемые дождями, водоросли должны разлагаться, образуя углеводороды...

Море таинственно связано с жизнью. Если жизнь происхождения морского, как то хочется думать столь многим, можно вообразить, что в своей изначальной среде она предстает неизмеримо более могущественной, более разнообразной, более избыточной и более плодотворной, нежели проявляет себя на суше. По отдельным участкам моря, по промежуточным его пластам — между поверхностью и глубинными безднами, по изменчивым трассам среди бесформенных вод держатся или проносятся невообразимые сонмы существ, подчас еще более скученных, нежели то бывает в толпе или на перекрестке столицы. Ничто так не связывается с представлением о действительной и исконной природе жизни, как зрелище стаи рыб. Быть может, надлежало бы, дабы лучше выразить мое чувство, написать это слово в единственном числе, — отождествляя этих животных с неким *веществом*, каковое состоит, разумеется, из отдельных организованных единиц, но чья целостность проявляет себя как своего рода субстанция, обусловленная чрезвычайно простыми внешними обстоятельствами и законами.

Я спрашиваю себя, не есть ли та ценность, какую мы наделяем существование, то достоинство и та значимость, какие мы ему приписываем, та метафизическая страстность, какую мы вкладываем в утверждение, что всякий индивид представляет собой феномен автономный, неповторимый, созданный раз навсегда, —

не есть ли они своего рода следствия редкости и мизерной плодовитости млекопитающих, коими мы являемся. В море мы видим, что безудержное размножение кишачих в нем тварей с успехом уравнивается взаимным их истреблением. В нем наблюдается некая иерархия хищников и без конца восстанавливается некое статистическое равновесие между *видами пожирающими и пожираемыми*.

Смерть в таком случае предстает органическим условием жизни — вместо той катастрофы, которая всякий раз кошмарно дивит нас: она не враждует с жизнью, но служит ей. Жизнь, *чтобы жить*, должна втягивать в свою орбиту, *вдыхать* столько-то организмов в день, *выдыхать* столько-то других; и между двумя этими числами должна сохраняться достаточно устойчивая пропорция. Жизнь, таким образом, не любит чрезмерной живучести.

Впрочем, на том уровне концентрации особей, какой наблюдается в отдельных местах, где жизнь наиболее интенсивна, она ассоциируется с каким-то особым свойством наружного жидкого слоя планеты, *средоточия неразличимых жизней*, чья насыщенность связана с состоянием, составом, температурой, подвижностью различных питательных его пластов.

Нет, я уверен, на свете счастливее племени, нежели то, какое встречаешь в стайке дельфинов. Мы наблюдаем их с палубы корабля и, мнится нам, видим неких полубогов. То погруженные в пену, плещущие в царство воздуха, резвящиеся с огнем разлитого солнца; то на самом форштевне, с которым ведут они бой, меж тем как он вспарывает, рассекает единую хлябь; метущие, завихряющие дорогу, точно собаки впереди лошади, — они кажутся воплощением облеченной в силу

фантазии. Они сильны, они проворны, они ничего почти не страшатся; неподвластные тяжести, лишённые всякой твердой опоры, они сказочно движутся сразу всем своим совокупным объемом; иными словами, они живут в состоянии, которое открывается нам лишь во сне и которое в бодрствовании мы пытаемся обрести посредством ядов и с помощью техники. Свободная подвижность представляется человеку абсолютным условием «счастья»; он отдает ей всю свою изобретательность; он имитирует ее в танце и музыке; он наделяет ею небесные сонмы избранников. Эти скачущие и ныряющие дельфины являют ее перед ним, исполняя его зависти. Потому-то и корабли, даже самые грузные и уродливые, наблюдает он со всем присущим ему интересом к способностям передвижения.

Никакие волнующие ландшафты — ни пейзажи альпийские, ни лесные, ни грандиозность дикой природы, ни сказочные сады — не стоят, на мой взгляд, того, что открывается нам с террасы, господствующей над портом. Глаз обозревает море, город, контраст их и все, что содержит, что вбирает в себя и из себя выпускает, во всякую пору дня, ломаное кольцо дамб и молов. С упоением я вдыхаю дым, пары, запахи, бриз морской. Я люблю даже соломенную и угольную пыль, которая носится над пристанями, даже диковинные ароматы пакаузов и доков, где фрукты, нефть, скот, сырая кожа, пихтовые доски, сера и кофе сочетают свои обонятельные эффекты. Целыми днями готов я следить за тем, что Жозеф Верне называл «многообразными трудами морского порта». От горизонта до четкой линии возведенного побережья, от прозрачных гор на дальнем берегу до скромных вышек семафоров и маяков — глаз обнимает разом человеческое и нечеловеческое. Не здесь



ли проходит самый рубеж, где с вечно дикой стихией, с первозданной физической природой, с неизменной первобытной явью и девственнейшей реальностью встречаются творения рук человеческих, преображенная земля, вписанные симметрии, расставленные, возведенные массы, переключенная, обузданная энергия и вся машина усилия, коего очевидный закон есть целенаправленность, расчетливость, сообразность, предвидение, надежда?

Блаженны нежащиеся под солнцем, облокотившись на парапет белоснежного камня, из какого дорожное ведомство сооружает плотины и волноломы! Другие простерлись ничком на береговых валунах, которые малопомалу грызет, точит и расплывает волна. Иные уходят; искалывают под водой пальцы о щупальца морских ежей; тычут ножом в облепившие скалу ракушки. Вокруг каждого порта собирается целая фауна этаких празднующих — полуфилософов, полумоллюсков. Нет для поэта более приятного общества. Это — истинные знатоки Морского Театра: ничто в жизни порта не ускользает от них. Для них, как и для меня, вхождение, выход судов — событие всякий раз новое. Они спорят о силуэтах, различаемых вдалеке. Что-либо необычное в формах или оснастке порождает догадки. По тому, как встречают явившегося на корабль лоцмана, судят они о характере капитана... Но я не слушаю более: то, что я наблюдаю, отвлекает меня от того, о чем они говорят. Подходит громадное судно; вздувается и убегает в море рыбачий парус. Дымящаяся чудовищность, разминувшись в фарватере с крылатой малюткой, издает странный рев и бросает якорь: клюз изрыгает внезапно огненную лавину колец — с раскатыстым лязгом, с грохотом, с режущим скрежетом литой цепи, грубо исторгнутой из ее

ящика. Порою, подобно тому как на улице сталкиваются мимоходом богач с бедняком, сверкающая чистотой и опрятностью яхта, само совершенство и великолепие, скользит вдоль допотопных кошмарных баркасов, барок и бригов, груженных кирпичом или бочками, заваленных ржавым хламом и худыми насосами, — этих развалин, чьи паруса — лохмотья, окраска — сплошная рана и где пассажирами — куры и какой-нибудь пес неопределенной породы. Иной раз, однако, почтенная посудина, несмотря на свое убожество, еще сохраняет изящество линий. Почти все истинные красоты корабля — под водой; остальное — *мертвая тяжесть*. Сходите на стапеля или в доки, понаблюдайте подводные корпуса — их элегантность и мощь, их массы, их филигранные, строго выверенные линии, которые призваны отвечать массе совокупных условий. Здесь приходит черед искусству: нет более впечатляющей архитектуры, нежели та, что на движущемся основании зиждет движимое и подвижное сооружение.

# III

ЛЮБИТЕЛЬ ПОЭЗИИ

ПИСЬМО О МИФАХ

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ К «ПОЗНАНИЮ БОГИНИ»

ЧИСТАЯ ПОЭЗИЯ

ВОПРОСЫ ПОЭЗИИ

ПОЭЗИЯ И АБСТРАКТНАЯ МЫСЛЬ

ПОЛОЖЕНИЕ БОДЛЕРА

ПИСЬМО О МАЛЛАРМЕ

Я ГОВОРИЛ ПОРОЙ СТЕФАНУ МАЛЛАРМЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ К «ПЕРСИДСКИМ ПИСЬМАМ»

ИСКУШЕНИЕ (СВЯТОГО) ФЛОБЕРА



## ЛЮБИТЕЛЬ ПОЭЗИИ

*Если* мне вдруг открывается действительный ход моей мысли, я не нахожу утешения в необходимости претерпевать это внутреннее, безличное и безначальное, слово, — эти сменяющиеся фигуры, эти сонмы усилий, прерываемых собственной легкостью, которые одно другому наследуют, ничего не меняя в своих превращениях. Неуловимо бессвязная, всякий миг тщетная, ибо стихийная, мысль, по своей природе, лишена стилия.

*Однако* не каждый день я могу предлагать своему сознанию некие абсолютные сущности либо изыскивать умственные преткновения, призванные создавать во мне, вместо невыносимой, вечно бегущей стихии, видимость начала, полноты и цели.

*Любая* поэма есть определенная длительность, во время которой я как читатель впитываю некий выношенный закон; я привношу в него свое дыхание и орудие своего голоса — или же только их скрытую силу, которая находит общий язык с безмолвием.

*Я* отдаюсь восхитительному порыву: читать, жить там, куда увлекают слова. Их явление предначертано.

Их звучания взаимосвязаны. Их подвижность уже обусловлена предварительным размышлением, по воле которого они должны устремиться в великолепии, в чистоту сочетаний, в отзвучность. Предусмотрены даже мои изумления: они незримо расставлены и участвуют в ритме.

*Ведомый* неукоснительно строгим письмом, по мере того как всегда предстоящий размер бесповоротно связывает мою память, я ощущаю каждое слово во всей его силе, ибо ждал его бесконечно. Этот размер, который уносит меня и мною окрашивается, равно избавляет меня от истинного и от ложного. Сомнение не раздрает меня, рассудок меня не гнетет. Нет места случайности; все подчиняется невероятной удаче. Я без труда нахожу язык этого счастья; и мне мыслится, волей искусства, мысль безукоризненно четкая, сказочно дальновидная — с рассчитанными пробелами, без произвольных темнот, — чье движение передается мне и чья ритмичность меня заполняет: изумительно завершенная мысль.

## ПИСЬМО О МИФАХ

Некая дама, дорогой друг, дама совершенно безвестная, пишет мне и, в длиннейшем, не в меру прочувствованном письме, обращается ко мне с различными недоумениями, от которых, как якобы верится ей, я способен ее избавить.

Она тревожится о боге и любви во мне — верую ли я в то и в другое; она жаждет знать, не гибельна ли чистая поэзия для чувства, и она спрашивает, занимаюсь ли я анализом своих снов, как то делается в Центральной Европе, где нет в порядочном обществе человека, который не извлекал бы каждое утро из соб-

ственных недр каких-то глубинных чудовищностей, каких-либо мерзостных осьминогов, вскормленных им и исполняющих его гордостью<sup>1</sup>.

Все эти и многие иные ее сомнения я сумел разрешить или же успокоить без особого труда. Обширных познаний у меня нет, но темы значительные их и не требуют. Все к тому же решает тон: некое изящество умиротворяет, некий оборот волнует, некие красоты завораживают своей прелестью нежную душу-читательницу, которая не столько ищет ответа — ибо он означал бы конец игры и утрату предлога, — сколько сама хочет быть вопрошаемой.

Тем не менее я был поставлен в тупик одной частной проблемой, из числа тех проблем, с коими невозможно разделиться без обильного чтения и раздумий.

Чтение тяготит меня: только письмо, быть может, несколько более для меня томительно. Единственное, на что я способен, — это изыскивать то, что диктует насущная моя потребность. Я — жалкий Робинзон на острове плоти и духа, который со всех сторон омывает неведомое, и я наскоро сколачиваю себе инструменты и навыки. Иногда я ликую оттого, что так нищ и так недостоин сокровищ накопленных знаний. Я нищ, но я царь; разумеется, как и Робинзон, я царствую над своими же внутренними обезьянами и попугаями, но ведь царствую все-таки... Я и впрямь полагаю, что отцы наши читали сверх меры и что наш мозг состоит из серой книжной массы...

Но возвращаюсь к своей вопрошательнице, с которой расстался на миг в некоей точке бегущего времени. Эта безликая женщина, знакомая мне лишь по аромату ее бумаги (и этот острый аромат вызывает у меня привкус тошноты), заставляет меня вдобавок, с настойчивостью паразитической, высказываться о мифах и об их науке, которые я непременно должен ей толковать, но

о которых я знаю не больше того, что хочу. Понять не могу, зачем они ей.

Если бы, чистый и мудрый мой друг, я имел дело с вами, если бы любознательность ваша попыталась расшевелить мою леность, ничего, кроме шуток на эту тему, двусмысленных или же просто ребячливых, вы от меня не добились бы. В отношениях между людьми, которые знают друг друга насквозь, — как знаем, увы, мы с вами, — существенна лишь эта тайная связь двух натур; слова в счет не идут, поступки — ничто...

Но раз уж, милый друг, я решил ответить этой благоухающей незнакомке, — и одному богу известно, почему я ответил ей, какие смутные упования, какие предчувствия дивных рискованностей толкнули меня написать ей, — я передам вам сущность того, что для нее надумал. Надобно было изображать познания, которых у меня нет и которые у других не внушают мне зависти. Счастливы прочие, у кого они есть! И несчастны — при всей основательности их познаний, — если на них опираются!

Признаюсь сперва, что в минуту, когда я делал усилие, дабы вообразить царство мифов, я ощутил неподатливость моего разума; я подталкивал его, я одолевал его скуку и его упрямство, и, поскольку он пытался под моим напором, обращая взгляд к тому, что он любит, ища того, что умеет лучше всего, слишком живо рисуя мне его прелести, я устремил его с яростью в средоточие чудовищ, в скопище всевозможных богов, демонов, героев, кошмарных тварей и прочих созданий древних, которые столь же рьяно пользовались своей философией, дабы населять вселенную, как позднее мы использовали свою, дабы очистить ее от всякой жизни. Наши праотцы совокуплялись в объеме своей с каждой тайной, — и странные рождались от них дети!



Я не знал, как разобраться в своей сумятице, за что ухватиться, чтобы утвердить в ней отправную точку и развивать те смутные идеи, которые толчея образов и воспоминаний, мириады имен и нагромождение гипотез пробуждали и гасили во мне на глазах у моего помысла.

Перо мое царапало бумагу, левая рука теребила лицо, глаза слишком отчетливо рисовали хорошо освещенный предмет, и я слишком ясно сознавал, что не испытываю никакой потребности писать. Затем перо это, которое малыми дозами убивало время, само собой принялось набрасывать причудливые фигуры, безобразных рыб, спрутов, ошестинившихся слишком зыбкими и невесомыми завитками... Оно порождало *мифы*, которые из моего ожидания уносились во время, между тем как душа моя, почти не замечая того, что творила рядом моя рука, блуждала, точно сомнамбула, среди сумрачных воображаемых стен и подводных декораций монашеского аквариума.

Кто знает, подумал я, быть может, действительность в ее бесчисленных формах столь же прихотлива, столь же произвольно построена, как эти животные арабески? Когда я грежу и фантазирую без оглядки, не являюсь ли я самою... природой? — Лишь бы перо касалось бумаги, лишь бы на нем были чернила, лишь бы я томился и лишь бы забывался — я творю! Случайно возникшее слово растягивается до бесконечности, обрастает органами фразы, и фраза эта требует другой, которая могла бы ей предшествовать; она ищет прошлого, которое порождает, дабы возникнуть... после того как уже появилась! И эти кривые, эти завитки, эти усики и щупальца, отростки и конечности, которые я вывожу на своей странице, — разве природа в своих играх не действует сходно, когда она расточает, преобразует, губит, предает забвению и вновь находит столько возможностей и форм

жизни среди лучей и атомов, в которых роится и сталкивается все, что есть мыслимого и немыслимого?

Тем не менее разум готов с ней поспорить. Больше того, он побивает природу, ибо не только творит, как то свойственно делать ей, но вдобавок еще творит иллюзорно. Истинное он сочетает с ложным, и, между тем как жизнь, или реальность, довольствуется внутримгновеным размножением, он выковал себе миф из мифов, воплощенную беспредельность мифического — *Время...*

Однако вымысел и время не могли бы существовать без некоего ухищрения. Слово и есть средство, позволяющее множиться в небытии.

И вот каким образом приступил я наконец к предмету и построил рассуждение о нем для нежной дамы-невидимки:

О, миф, сударыня!.. — сказал я ей. — *Мифом* именуется все то, что существует и пребывает не иначе, как будучи функцией слова. Нет столь темного высказывания, нет столь причудливых толков, нет столь бессвязного лепета, которым мы не могли бы придать какого-то смысла. Всегда имеется некая догадка, которая вносит смысл в самые диковинные речи.

Подумайте и о том, что многочисленные рассказы о каком-либо деле и различные версии одного и того же события вы черпаете из книг или у свидетелей, которые, хотя и противоречат друг другу, равно заслуживают доверия. Сказать, что они разноречивы, значит сказать, что их совокупное многообразие формирует чудовище. Их соперничество порождает химеру... Но чудовище или химера, совершенно нежизнеспособные в реальности, превосходно чувствуют себя в мглистом царстве умов. Сирена есть сочетание женщины и рыбы, образ которого представить нетрудно. Но возможна ли живая сирена? Я отнюдь не уверен, что мы уже настолько сведущи в науках о жизни, чтобы на основании какого-то неоспоримого

аргумента отказать сиренам в праве на бытие. Надлежало бы обратиться к анатомии и физиологии, дабы привести в доказательство нечто большее того довода, что современный человек никогда с сиренами не согрешал<sup>2</sup>.

Миф — это то, что гибнет, достигнув чуть большей отчетливости. Мы можем видеть, как под испытующим взглядом, под многократным целенаправленным действием неумолимых вопросов и сомнений, которыми в каждой точке своей вооружается бодрствующий интеллект, миф испаряется и до бесконечности оскудевает фауна смутного и отвлеченного... Мифы разлагаются на свету, который творит в нас совместная реальность нашей плоти и нашей высшей сознательности.

Заметьте, какую грандиозную драму строит кошмар на разнообразии независимых ощущений, одолевающих нас во сне. Рука придавлена телом; открывшаяся нога, которая высвободилась из-под покрывала, стынет вдали от фигуры спящего; ранние прохожие оглашают криком рассветную улицу; пустой желудок сжимается, и кишечник вырабатывает ферменты; некий луч восходящего солнца смутно тревожит сетчатку сквозь закрытые веки... Такова сумма изолированных и разнородных данных, и *никому еще* не удавалось очертить их в отдельности и в рамках знакомого мира, чтобы их упорядочить, удержать одни, отбросить другие, согласовать их значимости — и позволить нам поставить точку. В своей целокупности, однако, они представляют как бы равные условия, которые должны быть равным образом удовлетворены. В результате рождается странное, нелепое творение, несообразное с течением жизни, всеильное и всеустрашающее, *которое не несет в себе никакого целевого начала, ни исхода, ни предела...* То же, хотя и с меньшей связностью, происходит в мельчайших обстоятельствах бодрствования. Вся история мысли есть не что иное, как игра бесконечного множества маленьких кошмаров, ведущих к

грандиозным последствиям, тогда как во сне наблюдаются кошмары грандиозные, коих последствия ограничены и слабы.

Весь наш язык состоит из коротких отрывистых грез, и замечательно как раз то, что время от времени мы строим из них поразительно точные и необыкновенно здравые мысли.

Поистине мы заключаем в себе столько мифов и мифы эти настолько с нами срослись, что мы вряд ли смогли бы четко выделить в нашем сознании нечто вполне им чуждое. Нельзя даже говорить о них, не впадая в мифотворчество: разве не творю я в эту минуту миф о мифе, дабы удовлетворить прихоть некоего мифа?

Я и впрямь не знаю, друзья мои, как уйти нам от несуществующего! Слово настолько вросло в нас и так внедрилось оно во все вокруг, что невозможно представить, как можем мы избежать мнимостей, без которых ничто не обходится...<sup>3</sup>.

Подумайте о том, что грядущее — миф, что вселенная — тот же миф, что число и любовь, реальное и его бесконечность, право, народ, поэзия... сама земля наша — суть мифы! И даже полюс — миф, ибо те, кто утверждает, что до него добрались, уверовали в это, основываясь на доводах, неотделимых от слова...

Я не упомянул еще о минувшем... Вся история есть не что иное, как совокупность мыслей, которые мы наделяем сугубо мифической ценностью, полагая, что они воспроизводят былое. Всякое мгновение ежесекундно низвергается в сферу воображаемого, и едва человек умирает, как со скоростью света он уносится к кентаврам и ангелам... Что говорю! Едва мы отвернулись, едва вышли из поля зрения, как молва делает из нас все, что ей вздумается.

Но возвращаюсь к истории. До чего нечувствительно переходит она в грезу по мере того, как удаляется от на-

стоящего! Мифы, по времени близкие к нам, еще не так необузданны, они еще связаны наличием вполне достоверных текстов и материальных свидетельств, которые несколько умеряют нашу фантазию. Но, перенесшись от своего рождения на три-четыре тысячелетия назад, мы вырываемся на волю. Там-то, в мифической пустоте чистого времени, свободного ото всего, что напоминает нам о себе, разум — убежденный лишь в том, что нечто происходило, понуждаемый своей исконной потребностью прозревать истоки, «причины», основания сущего либо собственной сущности, — плодит все более архаические эпохи, государства, события, существа, нравы, образы и истории, чья совокупность связывается или же запросто отождествляется в сознании с чрезвычайно бесхитроной космологией индусов, которые, дабы утвердить Землю в пространстве, громоздили ее на исполинского слона, а это животное высилось на черепахе, а она в свой черед покоилась в море, таившем в себе непостижимые топи...<sup>4</sup>.

Самый глубокий философ, самый вооруженный физик, равно как и геометр, наилучше владеющий теми средствами, которые Лаплас пышно именовал «орудиями благороднейшего анализа», не могут и неспособны действовать иначе.

Вот почему довелось мне однажды написать: «Вначале был Вымысел!»

А это значит, что всякий корень и всякое зерно сущего сродни песням и сказкам, витающим у колыбелей...

Таков уж своего рода абсолютный закон, что всегда и повсюду, во всякую эпоху цивилизации, в любом веровании, посредством какой угодно системы и во всех отношениях ложное служит опорой истинному, а это последнее безусловно и неотвратимо полагает ложное своим предтечей, своей причиной, своим началом и концом; и оно творит ложное, из которого само стремится воз-

никнуть. Вся древность, вся обусловленность, вся первооснова явлений суть баснословные домыслы, строящиеся по элементарным законам.

Чего бы мы стоили без пищи несуществующего? Со всем немногим, и умы наши исчахли бы от безделья, когда бы фантазии, миражи, абстракции, верования, страшилища, догадки и так называемые метафизические проблемы не множили реальные существа и образы в наших природных безднах и потемках.

Мифы — души наших поступков и наших страстей. Действовать мы способны не иначе, как устремляясь к некоему призраку. Любить мы умеем лишь то, что творим.

Вот, милый друг мой, почти все, что высказал я бесплотной особе, к которой — я опасюсь не без удовольствия — вы могли бы приревновать меня. Я избавлю вас от нескольких звучных фраз, которыми счел нужным увенчать эти рассуждения.

В последние строки своего письма я вложил крупницу поэзии. Не следует оставлять женщину во власти голых идей; надобно позолотить ей пилюлю прощания. Итак, я надумал сказать моей незнакомке, что, подобно тому как в погожий день солнце на горизонте завораживает, исполняет видениями рассветную и вечернюю зори, утро мира и его закат озаряются, полнятся чудесами. Как стелющиеся над землею лучи рождают в человеческом взоре изумительные восторги, струят в него чарования, сказочные превращения, исполинские формы, которые реют и ширятся в вышине, — все эти виды инобытия, эти огненные ландшафты с янтарными утесами, хрустальными озерами, престолами, плавучими гротами, гееннами горними, фантазмагориями; и как эти блестящие сферы, эти миражи, эти чудовищности и эти воздушные божества истаивают во мгле и в рассеянном свете, — так же складывается судьба всех богов и всех,

в том числе и абстрактных, идолов наших: того, что было, того, что будет, того, что зреет вдали от нас. То, в чем наш разум нуждается, начала, которых он ищет, следствия и развязки, которых он жаждет, — все это он может черпать и претерпевать в себе лишь самом; оторванный от опыта, не связанный условиями, которые ставит ему непосредственное ощущение, он вырабатывает то, что единовластно диктует его потребность.

Он замыкается в себе, он источает чудесное. Мельчайшие свои превратности он делает источником сверхъестественных сущностей. В этом состоянии он использует всякую данность; двусмысленность, недоразумение, каламбур равно питают его. Он именуется науками и искусствами собственную способность наделять свои фантазмагии четкостью, долговечностью, постоянством и даже внутренней логикой, коим он сам изумляется — и коими тяготится порою!

Прощайте, дорогая... Я повел уже речь о любви.

## ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ К «ПОЗНАНИЮ БОГИНИ»

(Фрагмент)

Лет сорок тому назад человеческий разум избавился еще от одного сомнения. Окончательное доказательство низвергло в область фантазий древнее притязание отыскать квадратуру круга. Счастливы геометры, которые время от времени рассеивают очередную туманность своей системы; поэты, однако, этого счастья лишены; они еще не убедились в невозможности *квадрировать* всякую мысль в поэтической форме.

Поскольку операции, которые позволяют влечению запечатлеваться в гармоничной и неизгладимой речевой конструкции, невероятно загадочны и сложны, все еще допустимо — и допустимо будет всегда — сомневаться

в способности философии, истории, науки, политики, морали, апологетики и прочих объектов прозы находить выражение в мелодических и чисто личностных формах поэзии. Все дело, быть может, в таланте: абсолютной недопустимости нет. Басня и ее мораль, описание и обобщение, проповедь, споры, — я не нахожу такой интеллектуальной материи, которая в ходе столетий не вводилась бы в строгие рамки стиха и не подвергалась, волей искусства, странным — божественным! — требованиям.

Поскольку ни сама цель поэзии, ни методы, к ней ведущие, до сих пор не изучены и поскольку молчат о них те, кто их знает, а судят о них другие — кто их не ведаёт, всякая ясность в этих вопросах остаётся сугубо индивидуальной, мнения допускаются самые противоречивые, и каждое из них находит великолепные примеры и факты из прошлого, которые трудно оспаривать.

Этой неопределённости способствует то обстоятельство, что поэтическое творчество самой различной тематики продолжается и поныне; больше того, величайшие и, быть может, прекраснейшие стихотворные произведения, какие достались нам от прошлого, принадлежат к жанру дидактическому или историческому. «De natura rerum», «Георгики», «Энеида», «Божественная Комедия», «Легенда веков»... черпают известную долю своей субстанции в понятиях, кои могли бы питать самую заурядную прозу. Переводя их, мы не обязательно полностью их обесцвечиваем. Следовательно, можно было догадываться, что наступит время, когда обширные системы такого рода подвергнутся внутренней дифференциации. Поскольку можно читать их различными, друг с другом не связанными, способами и членить в зависимости от раздельных моментов нашего восприятия, эта множественность возможных прочтений должна была привести наконец к своеобразному разделению труда. (Точно так



же исследование различных тел потребовало со временем размежевания отраслей науки.)

Наконец, в середине девятнадцатого века в нашей литературе обнаруживается замечательная тенденция к очищению Поэзии от всякой чужеродной материи. Этот поиск чистого состояния поэзии был наиточнейше предсказан и предначертан Эдгаром По. Нет, следовательно, ничего удивительного в том, что с Бодлера начинаются попытки осуществить это самодостаточное совершенство.

Тому же Бодлеру принадлежит много рода почин. Первым из наших поэтов он испытывает воздействие Музыки, к которой прибегает за помощью и советом. В лице Берлиоза и Вагнера романтическая музыка отдалась поискам литературных эффектов. Она изумительно ими вооружилась, — что нетрудно понять: хотя неистовость, а то и буйство, аффектация глубины, горя, избыточности и чистоты, отвечавшие тогдашним вкусам, будучи выражены средствами речи, плодят в изобилии нелепицы и курьезы, которые не изглаживает даже время, эти же разрушительные элементы не столь заметны у композиторов, как у поэтов. Причина, возможно, в том, что музыка наделена своего рода жизнью, которая передается нашему естеству; тогда как творения слова мы должны сами наделять жизнью...

Как бы то ни было, пришло для поэзии время почувствовать, что она меркнет и теряется на фоне безудержности и богатства оркестра. Самая мощная, самая громкоподобная поэма Гюго бессильна сообщить слушателю те безмерные иллюзии, ту дрожь, ту восторженность и, в сфере как бы интеллектуальной, те воображаемые прозрения, те подобиya мыслей, те образы странно означившейся математики, какие высвобождает, рисует или обрушивает симфония, которые она исчерпывает до немоты или молниеносно испепеляет, оставляя в душе поразительное ощущение всемогущества и обмана... До-

верие, с каким поэты относятся к своему особому гению, предвещание вечности, которое они с юности находят в мире и речи, их восходящее к незапамятным временам владение лирой и высочайший ранг, который они приписывают себе в иерархии служителей мироздания, еще никогда, быть может, не подвергались столь явной угрозе. Они выходили из концертных залов подавленными. Подавленными и — ослепленными; как если бы их вознесла на седьмое небо какая-то немилосердная благодать, которая распахнула им эти высоты лишь для того, чтобы они познали ярчайшие лики запретных возможностей и недостижимых чудес. Чем пронзительней, чем очевидней казались им эти преодолимые блаженства, тем острее, тем безнадежней страдала их гордость.

Та же гордость подсказала им выход. У людей мыслящих она является жизненной необходимостью. В каждом по-разному, как того требовал характер личности, она зажгла дух борьбы — странной борьбы интеллекта; все средства версификации, все известные приемы риторики и просодии были воскрешены в памяти; множество новых было вызвано к жизни в перевозбужденных умах.

То, что нарекли *символизмом*, попросту сводится к общему для многих поэтических семейств (причем семейств враждующих) стремлению «забрать у Музыки свое добро»<sup>1</sup>. Такова единственно возможная разгадка этого направления. Темноты и странности, в которых столько его упрекали, слишком тесная на первый взгляд связь с литературой английской, славянской или германской, запутанность синтаксиса, сбивчивость ритмов, причудливость словаря, навязчивые фигуры... все это легко объяснимо, коль скоро выявлен основной принцип. Наблюдатели этих опытов, как равно и сами их авторы, напрасно искали причину в злосчастном понятии «сим-

вола». Понятие это содержит все, что угодно; и если кто-либо захочет вложить в него свою надежду, он эту надежду отыщет в нем!

Но мы были вскормлены музыкой, и наши литературные головы мечтали лишь об одном: достичь в языке почти тех же эффектов, какие рождали в нашем чувствующем существе возбудители чисто звуковые. Одни поклонялись Вагнеру, другие — Шуману. Я мог бы написать, что они их ненавидели. При такой температуре страстной заинтересованности два эти состояния неразличимы.

Обзор всех начинаний этой эпохи потребовал бы систематического исследования. Не часто бывало, чтобы вопросам чистой красоты посвящали, в такой короткий срок, столько пыла, столько отваги, столько теоретических поисков, столько изощренности, столько ревностного усердия и столько споров. Можно сказать, что эта проблема была рассмотрена со всех сторон. Язык — явление сложное; его многогранность позволяет исследователям прибегать к самым разнообразным экспериментам. Кое-кто, сохраняя традиционные формы французского стиха, старался устранить описательность, нравоучения, проповеди, произвольность деталей; они очищали свою поэзию от всяких умозрительных элементов, которые музыка выразить неспособна. Другие вносили в каждый предмет бесконечную широту значений, что должно было предполагать некую скрытую метафизику. Они пользовались изумительно многозначными средствами. Они населяли свои волшебные парки и тающие дубравы чисто призрачной фауной. Каждая вещь служила намеком; ничто не ограничивалось простотой бытия; все мыслило в этих зеркальных царствах; во всяком случае, все казалось мыслящим... Тем временем более волеустремленные и более вдумчивые чародеи овладевали тайнами древней просодии. Для некоторых из

них красочное звучание и комбинационное искусство аллитераций, казалось, больше не представляло никакого секрета; они свободно переносили в свои стихи различные оркестровые тембры — и не всегда в своих расчетах обманывались. Иные мастерски воссоздавали наивность и непринужденную прелесть старинной народной поэзии. Бесконечные споры этих строгих избранников Музы изобиловали ссылками на филологию и фонетику.

То было время теорий, дотошности, страстных оценок и толкований. Достаточно неумолимо настроенная молодежь отбрасывала научную догму, которая начинала выходить из моды, и не принимала догмы религиозной, которая в моду еще не вошла; ей казалось, что в глубоком и строгом культе всей суммы искусств она найдет некое знание и даже, быть может, некую безусловную истину. Еще немного, и появилась бы какая-то новая религия... Но сами произведения этой поры отнюдь не свидетельствуют с наглядностью о таком направлении мыслей. Следует, напротив, тщательно выявить, на что оно кладет запрет и что действительно исчезло в поэзии рассматриваемого периода. Абстрактная мысль, некогда допускавшаяся внутрь Стиха, — став почти несовместимой с непосредственными эмоциями, какие поэты стремились породить непрерывно, будучи изгнана из поэзии, решившей довольствоваться собственной сущностью, сбита с толку множась эффектами внезапности и музыкальности, коих требовал современный вкус, — перенесена была, по-видимому, в стадию подготовки и теорию поэтических произведений. Философия и даже мораль постарались отмежеваться от произведений искусства и найти себе место в размышлениях, им предшествующих. То был самый настоящий *прогресс*. Философия — если очистить ее от всего неясного и опровергнутого — исчерпывается ныне пятью-

шестью проблемами, четкими по видимости, неопределенными по сути, сколь угодно сомнительными, всегда сводящимися к лингвистическим спорам, чье разрешение обусловлено тем, как они были *записаны*. Но значение этих удивительных изысканий не настолько уменьшилось, как это можно было бы предположить; оно заключается в этой хрупкости и даже в самих этих спорах, — что значит в изяществе все более утонченного логического и психологического аппарата, которого они требуют; оно уже не заключается в выводах. Следственно, философствовать больше не значит изрекать суждения, пусть даже восхитительные, о природе и ее творце, о жизни, о смерти, о времени, о справедливости... Наша философия определяется ее аппаратом, но отнюдь не ее предметом. Она не может отрешиться от своих собственных трудностей, составляющих ее форму; и она неспособна принять стихотворную форму, не утратив своей природы и не погубив стиха. Говорить в наши дни о философской поэзии (даже ссылаясь на Альфреда де Виньи, Леконт де Лиля и еще кого-либо) значит наивно отождествлять абсолютно несовместимые обусловленности и усилия мысли. Не значит ли это забывать о том, что цель философствующего состоит в определении или выработке понятия — то есть некой *возможности* и *инструмента возможности*, — тогда как современный поэт старается породить в нас некое *состояние* и довести это необычайное состояние до точки наивысшего блаженства?..

Таким, в общих чертах, видится мне, в четвертьвековой дали, отделенной от наших дней бездной событий, великий замысел символистов. Я не знаю, что именно будущее, которое не всегда судит здраво и беспристрастно, удержит из их многообразных усилий. Подобные

дерзновения не обходятся без опрометчивости, без риска, без чрезмерной непримиримости и без ребячества. Традиция, внятность, психическая уравновешенность, которые довольно часто становятся жертвами разума, устремленного к своей цели, порою страдают от нашего жертвенного служения чистейшей красоте. Мы подчас были невразумительны, подчас — легковесны. Наш язык не всегда был достоин тех похвал и той долговечности, какие хотела бы уготовить ему наша гордость; и наши бесчисленные помыслы заполняют ныне меланхолической чередой тишайшее царство теней нашей памяти... Произведения, взгляды, излюбленные приемы — все это еще полбеда! Но сама наша Идея, наше Высшее Благо, — разве не превратилась она в тающий призрак забвения? Суждено ли ей было так угасать? Как могла она, о собратья, угаснуть? — Какая тайная сила исподволь подорвала нашу веру, обессилила нашу истину, истощила нашу отвагу? Разве доказано было, что свет способен ветшать? И как объяснить (вот в чем секрет), что те, кто пришел нам на смену и кто неизбежно уйдет, испытав тщету и разочарование в результате тождественных перемен, были исполнены иных влечений и поклонялись иным богам? Ведь нам казалось столь очевидным, что идеал наш неуязвим! Разве не вытекал он естественно из совокупного опыта всех предшествовавших литератур? Разве не был он лучшим, изумительно поздним цветом всей толщи культуры?

Напрашиваются два объяснения этого своеобразного краха. Прежде всего можно помыслить, что мы попросту стали жертвами некоей отвлеченной иллюзии. Когда иллюзия эта разрушилась, нам остались лишь воспоминания об абсурдных деяниях и необъяснимой страсти... Но влечение иллюзорным быть не может. Нет ничего более специфически реального, нежели влечение как таковое; оно подобно Богу святого Ансельма: его идея и

его реальность нерасторжимы. Нужно, следовательно, искать другую разгадку и объяснить наш крах причинами более сложными. Нужно, напротив, предположить, что наш путь и впрямь был ни с чем не сравним; что в своем влечении мы приблизились к самой сущности нашего искусства; и что мы действительно разгадали совокупную значимость трудов наших предков, выделили в их творчестве то, что кажется самым прекрасным, проложили по этим останкам свой собственный путь, неутомимо шагали этой бесценной стезей, где встречались нам все же и пальмы и освежающие родники, — всегда устремляясь к горизонтам чистой поэзии...<sup>2</sup>. В этом таилась угроза; именно здесь была наша погибель; и в этом же — цель.

Ибо истина такого рода — это предел бытия; располагаться здесь не дано никому. Подобная чистота несовместима с требованиями жизни. Мы лишь мысленно прозреваем идею совершенства, подобно тому как ладонь безнаказанно рассекает пламя; но пламя не место для жизни, и обиталище высшей ясности неизбежно должно быть пустынным. Я хочу сказать, что наше волеустремление к строжайшей подтянутости искусства — к синтезу предпосылок, которые мы находили в достижениях предшественников, — к красоте, все отчетливей познающей свои истоки, все более независимой от какого угодно *объекта*, от вульгарных сентиментальных соблазнов и от грубых эффектов красноречия, — что вся эта слишком трезвая ревность приводила, быть может, к почти нечеловеческому состоянию. Это — явление широко распространенное; с ним сталкивались и метафизика, и мораль, и даже наука.

Абсолютная поэзия может родиться лишь милостью неимоверного чуда; произведения, целиком ей обязанные, составляют в сокровищнице каждой литературы ее самые редкостные и самые фантастические богатства.

Но подобно тому как абсолютная пустота или абсолютный нуль, оставаясь недостижимыми, позволяют к себе приблизиться лишь ценой нескончаемо-тяжких усилий, совершенная чистота нашего искусства требует от того, кто ее взыскует, столь долгих и столь непосильных трудов, что они поглощают всю радость поэтического бытия, оставляя в конце концов лишь гордыню вечной неудовлетворенности. Для большинства молодых людей, наделенных поэтическим инстинктом, эта требовательность невыносима. Наши преемники не позавидовали нашим терзаниям; они не унаследовали нашей разборчивости; там, где мы сталкивались с новыми трудностями, они порой находили некие преимущества; и подчас они рвали на части то, что мы хотели лишь разобрать. Они вновь обратились к случайностям бытия, на которые мы закрывали глаза, дабы вернее уподобиться его сущности... Все это надлежало предвидеть. Но о дальнейшем также можно было догадываться. Не следует ли попытаться однажды связать наше истекшее прошлое с прошлым, его сменившим, почерпнув в том и в другом родственные уроки? Я замечаю, что в некоторых умах уже осуществляется эта естественная работа. Жизнь действует не иначе; и тот же самый процесс, который мы наблюдаем в смене живых существ, где сочетаются непрерывность и атавизмы, воспроизводится в эволюции жизни литературной...

## ЧИСТАЯ ПОЭЗИЯ

Заметки к выступлению

Много шуму было поднято в обществе (я имею в виду общество, пищей которому служат продукты наиболее изысканные и наиболее бесполезные), — много шуму поднято было вокруг двух этих слов: *чистая поэ-*



зия. В какой-то мере я несу за это ответственность. Несколько лет назад в предисловии к книге одного из моих друзей мне случилось произнести эти слова, не придавая им исключительного значения и не предвидя, какие следствия из них выведут различные умы, прикосновенные к поэзии<sup>1</sup>. Я знал, разумеется, какой смысл в них вкладывал, но я не мог знать, что они породят столько откликов и столько реакций в мире любителей литературы. Я хотел лишь привлечь внимание к определенному факту, но отнюдь не намеревался выдвигать какую-то теорию и тем более — формулировать некую догму, которая позволяла бы считать еретиком каждого, кто не станет ее разделять. Я полагаю, что всякое литературное произведение, всякое творение слова содержит в себе какие-то различные стороны или же элементы, наделенные свойствами, которые я пока что, прежде чем их рассматривать, назову *поэтическими*. Всякий раз, когда речь обнаруживает *известное отклонение* от самого непосредственного и, следовательно, самого *неосязаемого* выражения мысли, всякий раз, когда эти отклонения позволяют нам как бы угадывать мир отношений, отличный от мира чисто практического, мы прозреваем, с большей или меньшей отчетливостью, возможность расширить эту особую сферу и осязимо улавливаем некую долю живой благородной субстанции, которая, вероятно, поддается обработке и совершенствованию и которая, будучи обработана и использована, составляет поэзию как продукт искусства<sup>2</sup>. Можно ли построить из этих элементов, столь явственных и столь резко отличных от элементов той речи, какую я назвал *неосязаемой*, законченное произведение; можно ли, следственно, с помощью произведения, стихотворного или иного, создать видимость цельной системы *обобщенных* связей между нашими идеями, нашими образами, с одной стороны, и нашими речевыми средствами — с

другой, — системы, которая прежде всего способна была бы рождать некое эмоциональное душевное состояние, — такова в общих чертах проблема чистой поэзии. Я говорю «чистой» в том смысле, в каком физик говорит о чистой воде. Я хочу сказать, что вопрос, который нам нужно решить, заключается в том, можем ли мы построить произведение, совершенно *очищенное* от непозитических элементов. Я всегда считал и считаю по-прежнему, что цель эта недостижима и что всякая поэзия есть лишь попытка приблизиться к этому чисто идеальному состоянию. Коротко говоря, то, что мы имеем *поэмой*, фактически складывается из фрагментов *чистой поэзии*, влитых в материю некоего высказывания. Прекраснейший стих есть чистейший поэтический элемент. Расхожее сравнение прекрасного стиха с алмазом показывает, что сознание этого качества чистоты общераспространено.

Термин «чистая поэзия» тем неудобен, что он связывается в уме с понятием нравственной чистоты, о которой нет здесь и речи, поскольку в идее чистой поэзии я вижу, напротив, идею сугубо аналитическую<sup>3</sup>. Чистая поэзия есть, одним словом, некая мыслимость, выведенная из наблюдения, которая должна помочь нам в уяснении общего принципа поэтических произведений и направлять нас в чрезвычайно трудном и чрезвычайно важном исследовании разнообразных и многосторонних связей языка с эффектами его воздействия на людей. Вместо *чистой поэзии*, возможно, было бы правильной говорить о *поэзии абсолютной*, которую в этом случае надлежало бы разуместь как некий поиск эффектов, обусловленных отношениями слов или, лучше сказать, отношениями их резонансов, — что, в сущности, предполагает *исследование всей сферы чувствительности, управляемой речью*. Исследование это может совершаться ошупью. Именно так оно обыкновенно и производится.

Но отнюдь не исключено, что однажды его поведут методически.

Я пытался составить себе — и пытаюсь выразить здесь — четкое понимание проблемы поэзии или по крайней мере то, что представляется мне *более четким* ее пониманием. Замечательно, что эти вопросы возбуждают ныне весьма широкое любопытство. Никогда еще, вероятно, интерес к поэзии, и тем более к ее теории, не захватывал столь многочисленной публики. Мы наблюдаем дискуссии, мы являемся свидетелями экспериментов, которые отнюдь не ограничиваются, как прежде, крайне замкнутыми и крайне узкими кружками ценителей и экспериментаторов; но, вещь поразительная в наше время, даже в широкой публике мы обнаруживаем своеобразный интерес, и порой интерес страстный, к диспутам почти теологического свойства. (Что может быть более родственно теологии, нежели, например, споры о вдохновении и труде или о достоинствах поэтической интуиции, которые сопоставляют с достоинствами приемов искусства? Не являются ли эти проблемы вполне аналогичными небезызвестной теологической проблеме благодати и человеческих дел? Равным образом существует в поэзии ряд проблем, которые в своем противопоставлении норм, установленных и закрепленных традицией, непосредственным данным личного опыта и внутреннего чутья совершенно тождественны иным, не менее характерным для теологии, проблемам, связанным с антиномией личного переживания, непосредственного постижения божественных сущностей и религиозных заповедей, священных текстов, догматических канонов...).

Переходя теперь к нашей теме, я твердо намерен ограничиться тем, что сводится либо к простой констатации фактов, либо к самым несложным умозаключени-

ям. Обратимся к слову «поэзия» и отметим сперва, что это прекрасное слово ассоциируется с двумя различными категориями понятий. Мы употребляем его в общем смысле или в смысле конкретном. Эпитетом «поэтический» мы наделяем пейзаж, обстановку, а подчас даже личность; с другой стороны, мы говорим о *поэтическом искусстве*, и мы можем сказать: «это — прекрасная поэзия». В первом случае явно подразумевается определенного рода переживание; всякий испытывал этот особый трепет, напоминающий состояние, когда под действием тех или иных обстоятельств мы чувствуем себя вдруг возбужденными и зачарованными. Состояние это совершенно не зависит от какого-то конкретного объекта; оно естественно и стихийно порождается определенной созвучностью нашей внутренней настроенности, физической и психической, и неких волнующих нас обстоятельств (вещественных или идеальных). С другой стороны, однако, когда мы касаемся *поэтического искусства* или говорим о *конкретной* поэзии, речь идет, конечно же, о средствах, вызывающих аналогичное состояние, искусственно стимулирующих такого рода эмоцию. Однако это еще не все. Необходимо, сверх того, чтобы средства, позволяющие нам возбуждать это состояние, принадлежали к числу свойств и являлись частью механизма артикулированной речи. Переживание, о котором я говорил, может порождаться предметами; оно может быть также вызвано средствами, полностью чуждыми речи, — архитектурой, музыкой и т. д., тогда как поэзия в собственном смысле слова целиком зиждется на использовании речевых средств. Что касается чисто поэтического переживания, следует подчеркнуть, что от прочих человеческих эмоций его отличает особое свойство, изумительная черта: оно стремится внушить нам чувство некой иллюзии либо иллюзию некоего мира — такого *мира*, в котором события, образы, существа и пред-

меты, оставаясь подобными тем, какими заполнен мир повседневности, связаны в то же время непостижимой внутренней связью со всей сферой нашей чувствительности. Знакомые предметы и существа кажутся, если можно так выразиться, *омузыкаленными*; они сочетались друг с другом отношениями резонанса и стали как бы *созвучны* нашей чувствительности. С этой точки зрения мир поэзии обнаруживает глубокое сходство с состоянием сна или по крайней мере с тем состоянием, какое подчас возникает во сне. Сон показывает — когда нам удается восстановить его в памяти, — что наше сознание может быть возбуждено и заполнено, а также утолщено совокупностью образований, поразительно отличающихся, по своим внутренним закономерностям, от обычных порождений восприятия. Но что касается этого эмоционального мира, к которому нас иногда приобщает сон, наша воля не властна вторгаться в него и его покидать по нашему усмотрению. *Мир этот замкнут в нас, как и мы в нем*, из чего следует, что мы никак не можем на него воздействовать, дабы его изменить, и что, со своей стороны, он неспособен сосуществовать в нас с нашей могущественностью воздействия на внешний мир. Он появляется и исчезает по собственной прихоти, но человек нашел в данном случае тот же выход, какой сумел или пытался найти во всем, что касается явлений ценных и недолговечных: он искал — и открыл — способы воссоздавать это состояние когда угодно, обрести его по своей воле и, наконец, искусственно культивировать эти естественные порождения своего чувствующего естества. Он как бы сумел извлечь из природы, почерпнуть в слепом потоке времени эти столь зыбкие образования или конструкции; он воспользовался для этого множеством средств, о которых я упоминал. Самым же древним, самым, может быть, благородным и притом самым сложным, самым неподатливым из всех

этих средств, позволяющих строить поэтический мир, является язык.

Мне нужно теперь отметить и показать, до какой степени усложнилась в нашу эпоху работа поэта и сколько трудностей поэт встречает в этой работе (он их, к счастью, не всегда сознает). Речь — стихия обыденная и практическая; следовательно, она неизбежно должна быть орудием грубым, ибо каждый им пользуется, применяет его к своим нуждам, стремится переиначить его на свой манер. Как бы она ни выросла в нас, как бы ни укоренилось в нашей душе мышление посредством слова, речь, однако, есть продукт *статистической формации* и *чисто практического назначения*. Задача поэта должна, таким образом, заключаться в том, чтобы *найти в этом орудии практики средства для построения некоей реальности, органически практике чуждой*. Как я уже говорил, он призван творить некий мир или некий порядок вещей, некую систему отношений, абсолютно не связанных с порядком практическим<sup>4</sup>.

Чтобы представить всю сложность этой задачи, я хочу сравнить исходное состояние, элементы и средства, которыми располагает поэт, с теми, какие находит иной художник, чьи цели, однако, не столь уж отличны от целей первого. Я сопоставлю *ресурсы поэта с ресурсами композитора*. Счастлив композитор! Развитие его искусства обеспечило ему в ходе столетий сугубо привилегированное положение. Как же сформировалась музыка? Чувство слуха приобщает нас к *миру шумов*. Ухо впитывает бесчисленные ощущения, которые запечатлевают в каком угодно порядке и в которых находит четыре различных свойства. Между тем уже древние наблюдения и чрезвычайно ранние эксперименты позволили выделить из *мира шумов* систему или *мир звуков*, то есть

шумов наиболее простых и различных, наиболее способных образовывать комбинации, группы, — шумов, коих структуру и связь, различия и подобия ухо или, лучше сказать, восприятие фиксирует сразу, как только они раздаются. Это — чистые элементы или же сочетания чистых и, следовательно, различных элементов. Они четко выражены, и, что особенно важно, люди нашли способ производить их неизменным и тождественным образом с помощью инструментов, которые являются, в сущности, подлинными инструментами меры. Музыкальный инструмент — это инструмент, который можно разметить и настроить таким образом, чтобы определенные действия с неизменностью порождали определенный эффект. Поскольку мир звуков резко отличен от мира шумов и наше ухо приучено ясно их различать, такая организация области слуха приводит к следующему замечательному результату: *когда слышится чистый, то есть более или менее редкостный, звук, тотчас возникает какая-то необычная атмосфера, наши чувства охватывает какое-то необычное ожидательное состояние, и ожидание это как будто стремится породить ощущения, по чистоте и характеру аналогичные ощущению вызванному.* Если в концертном зале разносится чистый звук, *все в нас мгновенно преобразается;* мы ждем появления музыки. И наоборот: если, скажем, во время концерта в зале послышится шум (падает кресло, кто-то громко говорит или кашляет), мы ощущаем, что нечто в нас пресекалось, что нарушен строй некой субстанции или некий ассоциативный закон; *некий мир распадается, некие чары развеяны.*

Таким образом, прежде чем композитор приступает к работе, все уже готово к тому, чтобы он сразу и безошибочно мог найти материал и средства, необходимые для творческого усилия его мысли. Этот материал и эти средства в его переработке не нуждаются;

он должен лишь сочетать четко выраженные и законченные элементы.

Насколько, однако, отлично состояние вещей, с которым сталкивается поэт! Перед ним простирается во всю ширь обиходный язык — этот мир средств, не отвечающих его целям и созданных не для него. Не нашлось для него физика, который определил бы отношения этих средств; не было здесь построителя гамм; нет у него ни камертона, ни метронома; опереться ему не на что; единственное его подспорье — чрезвычайно несовершенные инструменты: словарь и грамматика. Притом обращаться он должен отнюдь не к *слуху*, чувству особому и уникальному, которое композитор заставляет испытывать все, что ему диктует, и которого орган является органом ожидания и внимания по преимуществу, — но к ожиданию отвлеченному и рассеянному; и он обращается к нему посредством речи, которая представляет собой самую невероятную смесь беспорядочных возбудителей. Трудно вообразить нечто более пестрое, более головоломное, нежели причудливое сочетание свойств, какое мы наблюдаем в речи. Все прекрасно знают, как редко тождество *звука* и *смысла*; все знают также, насколько различны качества, которые высказывание акцентирует в ущерб остальным: речь может быть логичной — и чуждой всякой гармонии; она может быть гармонической — и бессодержательной; она может быть ясной — и абсолютно лишенной красоты; она может быть прозой или поэзией; одним словом, чтобы суммировать все эти независимые ее проявления, достаточно перечислить науки, созданные для разработки этого многообразия языка и для разностороннего его исследования. Речь может рассматриваться *фонетикой* в черед с *метрикой* или *ритмикой*, ее дополняющими; есть в ней аспект *логический* и уровень *семантический*; она равно питает *риторику* и *синтаксис*. Мы знаем, что эти раз-



личные дисциплины позволяют анализировать один и тот же текст множеством самодовлеющих способов... Поэт, таким образом, имеет дело с необычайно пестрой и слишком множественной совокупностью элементарных свойств — слишком множественной, чтобы не оказаться в итоге хаотической; но именно в ней он должен обрести свой *художественный предмет* — механизм, рождающий поэтическое состояние; он должен, иными словами, заставить орудие практики, орудие грубое, бог весть кем созданное, орудие расхожее, которое служит смертным для удовлетворения текущих потребностей и которое они ежесекундно деформируют, — стать на некое время, отведенное его мыслью поэме, субстанцией неповторимого эмоционального состояния, резко отличного от тех случайных и неопределенных по времени состояний, из коих складывается наша обычная чувственная и психическая жизнь. Можно сказать без преувеличения, что обиходный язык есть плод беспорядочности человеческого общежития, поскольку люди самого различного склада, которые зависят от неисчислимых условий и потребностей, наследуют его и им пользуются — к вящей корысти своих влечений и интересов — в целях взаимообщения. Между тем язык поэта, хотя в нем используются элементы, почерпнутые в этом статистическом беспорядке, есть, напротив, итог *усилия отдельной личности*, создающей на самом обыденном материале некий искусственный и идеальный порядок.

Если бы эта парадоксальная проблема могла быть разрешена до конца; если бы, иначе говоря, поэт научился строить произведения, абсолютно лишённые элементов прозы, — поэмы, в которых мелодия развивалась бы безостановочно до исчерпания, в которых смысловые связи были бы неизменно тождественны отношениям гармоническим, *в которых взаимопревращения мыслей казались бы более существенными, нежели вся-*

*кая мысль*, и в которых наличие темы растворялось бы полностью в игре фигур, — тогда позволительно было бы говорить о *чистой поэзии* как о чем-то реальном. Это, однако, не так: практическая, или утилитарная, функция речи, логические навыки и структуры, равно как и беспорядочность, иррациональность словаря (следствия бесконечно разнообразного происхождения элементов речи, их огромной возрастной пестроты), о которых говорилось выше, приводят к неосуществимости подобных творений абсолютной поэзии. Тем не менее достаточно очевидно, что понятие этого идеального или воображимого состояния чрезвычайно важно для оценки всякой реально существующей поэзии.

Идея чистой поэзии есть идея некоего недостижимого образца, некоего абсолютного предела влечений, услий и возможностей поэта...

## ВОПРОСЫ ПОЭЗИИ

Последние лет сорок пять я наблюдал, как поэзия становилась объектом множества начинаний, подвергалась экспериментам самого различного свойства, испытывала пути совершенно неведомые, возвращалась порою к определенным традициям, участвовала, одним словом, в тех резких колебаниях и в том процессе непрестанного обновления, какие характерны, по-видимому, для нынешнего мира. Богатство и хрупкость комбинаций, непостоянство вкусов и быстрая смена ценностей, наконец, почитание крайностей и исчезновение незыблемого — таковы отличительные признаки нашего времени, кои ощущались бы куда сильнее, не отвечай они с такою точностью самой нашей чувствительности, которая все более притупляется.

В ходе этого полувека выявился последовательный

ряд поэтических формул и методов, начиная с четкого и легко определяемого типа, представленного Парнасом, и кончая творчеством наиболее необузданным и дерзаниями подлиннейше свободными. К совокупности этих новаторств надобно и важно добавить кое-какие воскрешения, порой чрезвычайно удачные: заимствования, из XVI, XVII и XVIII веков, чистых и изощренных форм, изящество которых, быть может, неуваждено.

Все эти искания получили толчок во Франции, что весьма примечательно, ибо, хотя страна эта и породила немало прославленных поэтов, поэтическая ее репутация стоит невысоко. В самом деле, за каких-нибудь три столетия французы приучились не понимать истинной природы поэзии и соблазняться путями ложными, уводящими вспять от ее пределов. Я без труда покажу это здесь. Отсюда понятно, почему поэтические вспышки, эпизодически у нас случавшиеся, должны были принимать форму взрыва или мятежа — либо, напротив, сосредоточивались в узком кругу восторженных умов, ревниво хранивших свои сокровенные верования.

Но в последнюю четверть века минувшего среди того же маломузыкального народа явило себя изумительное богатство лирических открытий. Около 1875 года, когда жил еще Виктор Гюго, а Леконт де Лиль и его собратья восходили к славе, можно было наблюдать рождение имен Верлена, Стефана Малларме и Артюра Рембо, этих трех волхвов современной поэтики, носителей столь бесценных даров и столь редкостных ароматов, что время, с тех пор минувшее, не ослабило ни блеска, ни власти их необычайных щедрот.

Крайнее несходство их созданий в сочетании с многообразием форм, предложенных поэтами поколения предшествующего, позволило и позволяет еще мыслить,

чувствовать и творить поэзию чрезвычайно различную по изумительному множеству манер. Есть еще сегодня поэты, которые явственно следуют Ламартину; иные суть продолжатели Рембо. Вкусы и стиль человека могут меняться; в двадцать лет он сжигает то, что боготворил в шестнадцать; некая сокровенная трансформация передает от одного учителя к другому способность восхищаться. Поклонник Мюссе изощряется и порывает с ним ради Верлена. Другой, слишком рано вкусивший Гюго, всецело отдает себя Малларме.

Эти духовные сдвиги происходят, как правило, в одном направлении, гораздо более вероятном, нежели противоположное. Почти невысказано, чтобы «Пьяный корабль» привел со временем к «Озеру». Зато отнюдь не обязательно во имя любви к чистой и трудной «Иродиаде» утратить вкус к «Молитве Эсфири»<sup>1</sup>.

Эти разочарования, эти гибельные или благие прозрения, и эти отступничества и замены, и эта возможность *чувствительности* к последовательному воздействию поэтов, ничем меж собою не связанных, суть литературные феномены решающей важности. Следственно, о них никогда не говорят.

О чем же, однако, говорят, когда речь идет о «поэзии»?

С изумлением вижу я, что нет такой сферы нашей пытливости, в которой наблюдение *самих вещей* оставалось бы в большем забвении.

Я знаю прекрасно, что так происходит повсюду, где могут быть опасения, что ничем не стесняемый взгляд разрушит свой предмет или же его чары. Не без интереса наблюдал я неудовольствие, вызванное тем, что пришлось мне однажды написать об Истории и что сводилось к ряду несложных констатаций, какие мог бы сделать каждый. Эта маленькая сумятица была совершенно естественной, и предсказать ее не составляло

труда, ибо отвергнуть легче, нежели вдуматься, и это наименьшее из усилий должно с неизбежностью возобладать в подавляющем большинстве интеллектов. Что касается меня, я всегда сторонюсь этого неистовства мнений, которое игнорирует зримый *объект* и, подменяя его словами, спешит растревлять личное чувство... Мне кажется, пора отучиться взирать лишь на то, что предлагает нашему взору привычка и прежде всего язык — привычка наиболее властная. Надобно сделать усилие и сосредоточиться на вопросах иного порядка, которые отнюдь не обозначены *словами* или — что то же — *прочими людьми*.

Итак, я попытаюсь показать, как обыкновение подходит к Поэзии и как оно извращает ее сущность в ущерб действительному ее существу.

Едва ли возможно сказать о «поэзии» нечто такое, что не оказалось бы явно никчемным для всех тех, в чьей внутренней жизни эта своеобразная сила пробуждает влечение и жажду выразить себя, выявляясь в форме непостижимого запроса их естества или же наиболее целостного его ответа.

Люди эти испытывают потребность в том, в чем нет, как правило, ни малейшей практической пользы, и они различают порою некую закономерность в определенных комбинациях *слов*, которые другим представляются вполне произвольными.

Трудно заставить их полюбить нелюбимое или же разлюбить любимое, — к чему сводилось, во времена давние и недавние, основное усилие критики.

Что же касается тех, кто не ощущает достаточно ни присутствия Поэзии, ни ее отсутствия, для них она, несомненно, всего только нечто абстрактное и загадочно

узаконенное, нечто предельно бесплодное, — хотя традиция, каковую надлежит уважать, связывает с этой сущностью одну из тех смутных ценностей, кои держатся в небольшом числе на поверхности обыденного сознания. Почтение, с каким относятся в демократической стране к благородному званию, может служить этому примером.

Касательно существа Поэзии я полагаю, что, сообразно с различием склада умов, оно либо не имеет никакой ценности, либо же обладает бесконечной значимостью: что уподобляет ее самому Богу.

Среди этих людей без особой страсти к Поэзии, которые не знакомы с потребностью в ней и не помышляют творить ее, есть, к несчастью, изрядное число таких, чье назначение или удел — судить о ней, ее анализировать, возбуждать и культивировать вкус к ней, — словом, расточать то, чего у них нет. Нередко вкладывают они в это всю свою изощренность и все свое рвение, — последствий чего надобно опасаться.

Со словом «поэзия», звучным и целомудренным, неминуемо тянет их, или им остается, связывать все, что угодно, кроме того предмета, которым, как кажется им, они занимаются. Они не подозревают, что все служит им лишь для того, чтобы уходить или бессознательно отвлекаться от главного. Им служит все, что таковым не является.

Так, они перечисляют очевидные средства, которыми поэты пользуются, обнаруживают повторяемости и пробелы в их словаре, выявляют излюбленные их образы, регистрируют у них схожести и заимствования. Кое-кто силится восстановить их тайные помыслы и вычитать из их созданий, в мнимой прозрачности, некие побуждения и намеки. С самонадеянностью, которая лишь вскрывает

все их ослепление, любят они копаться в том, что известно (или же почитается известным) о жизни автора, как если бы можно было добраться до истинных ее пружин и как если бы красоты речи, чарующая, всегда... *предопределенная* гармония формул и звуков являлись вполне естественными следствиями чудесных или трагических превратностей существования. Всякий, однако же, бывал счастлив и несчастлив, и во взлетах блаженства, равно как и в безднах страдания, не было отказа ни самым бесчувственным душам, ни душам наименее музыкальным. *Ощущать* еще не значит *сделать осязательным*, и того меньше — *осязательным прекрасно...*

Не достойно ли изумления то, что мы ищем — и даже находим — столько подходов к предмету, совсем не касаясь его существа, но зато обнаруживая в применяемых методах, в приемах наблюдения, к коим мы обращаемся, и в самой истовости, какую себе предписываем, полное, абсолютное непонимание действительного *вопроса?*

Более того: среди массы ученых трудов, посвященных Поэзии за многие столетия, встречается до чрезвычайности мало таких (говорю «мало» только во избежание крайности), которые не несут в себе отрицания ее бытия. Самые наглядные свойства и самые реальные проблемы этого исключительно сложного искусства словно бы нарочито помрачаются, стоит остановиться на нем взглядам подобного рода.

Как мы поступаем? К стихотворению мы подходим так, как если бы оно распадалось (*и распасться должно было*) на *прозаическое высказывание*, автономное и самосушное, и на некий *фрагмент своеобразной музыки*, более или менее сходной с музыкой в узком смысле —

той, какую способен звучать человеческий голос. Эта музыка, однако, не поднимается до пения, каковое, кстати сказать, равнодушно к *словам*, ибо зиждется исключительно на *словах*.

Что касается *прозаического высказывания* — то есть высказывания, которое и в иной формулировке служило бы той же цели, — его расчленим мы в свой черед. Оно представляется нам состоящим из двух компонентов: с одной стороны — короткого текста (который может подчас сводиться к одному слову или заглавию произведения), с другой — некой толики *речи подсобной*: украшений, образов, фигур, эпитетов, «красочных деталей», чье совокупное свойство заключается в том, что их можно вносить, множить, отбрасывать *ad libitum...* \*.

Что же касается *поэтической музыки* — той *своеобразной музыки*, о которой я только что упомянул, — для одной она неразличима, для большинства — несущественна; иным служит она объектом отвлеченных анализов, порою искусных, как правило, тщетных. Я знаю, что предпринимались достойные попытки одолеть сложности этой материи; но я весьма опасаюсь, что усилия растрчены были не по назначению. Нет ничего обманчивей, нежели так называемые «научные» методы (подсчеты и регистрация, в частности), которые на всякий, даже нелепый или ложно поставленный вопрос позволяют ответить каким-либо «фактом». Достоинство их (как и достоинство логики) обусловлено тем, как они применяются. Статистика, запись по воску, хронометрические наблюдения, к которым прибегают для разрешения вопросов, всецело «субъективных» в своей основе либо направленности, *ничто*, конечно же, проясняют; но в данном случае их оракулы, вместо того чтобы вразумить нас и покончить со спорами, лишь вводят, под при-

---

\* По желанию (*латин.*).



крытием средств и аппарата физики, грубо прикрашенную метафизику.

Сколько бы ни считали мы шаги богини, сколько бы ни измеряли их частоту и *среднюю* их протяженность, это не объяснит нам секрета ее стремительных чар. Мы что-то еще не видели, чтобы похвальная любознательность, которая вкладывает себя в постижение тайн музыки, свойственной «артикулированной» речи, принесла нам создания небывалой и капитальной значимости. А ведь в этом все. Единственным залогом подлинного знания является способность: способность творить или способность предвидеть. Все прочее — Литература...

Должен, однако, признать, что изыскания эти, которые представляются мне не слишком плодотворными, имеют по крайней мере то достоинство, что преследуют точность. Побуждения, за ними стоящие, прекрасны... *Приблизительность* легко удовлетворяет нашу эпоху — всякий раз, когда *существо дела* не поставлено на карту. Следовательно, эпоха наша обнаруживает больше точности и больше поверхностности, нежели любая другая: больше точности — вопреки себе, больше поверхностности — своим умением. Случайное ценит она выше сущности. Людьми она тешится, человек ей в тягость, и наипаче всего страшится она той благословенной скуки, которая, во времена более мирные и словно бы менее заполненные, рождала нам читателей истовых, трудных и желанных. Кто — и для кого — станет взвешивать ныне ничтожнейшие слова свои? И какой Расин стал бы вызывать к своему неперемennomу Буало, дабы испросить согласия на замену, в такой-то строке, слова «горестный» словом «злосчастный», — каковое получено не было?

Коль скоро я взялся хоть как-то очистить поэзию от всей той прозы и духа прозы, которые ее тяготят и за-

громоздят познаниями, абсолютно бесполезными для знания и уразумения ее сущности, я вправе пронаблюдать эффект, какой эти занятия производят во множестве современных умов. Очевидным становится, что привычка к предельной точности, уже достигнутой в известных областях (и усвоенной большинством ввиду разнообразного ее использования в повседневной жизни), стремится воздействовать на нас, делая праздными, и того пуще — несносными, многие традиционные построения, многие концепции и теории, которые бесспорно способны еще захватывать нас, более или менее возбуждать интеллект, понудить нас написать, и даже просмотреть, не одну превосходную книгу, но для которых явно достаточно было бы чуть большей пристальности либо нескольких парадоксальных вопросов, чтобы все эти отвлеченные миражи, произвольные системы и туманные горизонты свелись на глазах у нас к простейшим возможностям слова. Отныне все науки, *располагающие лишь тем, что они изрекают*, оказываются «потенциально» обесцененными за счет развития тех наук, коих достижения испытывают и применяют ежедневно.

Представим же себе, какие суждения могут родиться в уме, приученном к известной четкости, когда ему предлагают некие «определения» и некие «интерпретации», притязающие ввести его в понимание Литературы и Поэзии в частности. Чего могут стоить рассуждения о «Классицизме», «Романтизме», «Символизме» и т. д., когда нет для нас более непосильной задачи, нежели связать характерные свойства и качества исполнения, составившие ценность и обеспечившие *жизненность* данного произведения, с так называемыми общими идеями и «эстетическими» тенденциями, которые эти внушительные именованья призваны обозначать. Все это — термины отвлеченные и условные; но условности это от-

нюдь не вполне «удобные», ибо разногласия авторов относительно их смысла в известной мере являются правилом, и сами они будто созданы для того, чтобы разногласия эти порождать и давать повод к бесконечным расхождениям.

Совершенно очевидно, что все эти классификации и легковесные оценки никак не способствуют наслаждению читателя, умеющего любить, равно как и у художника не углубляют понимания средств, выработанных мастерами: они не учат ни читать, ни писать. Больше того, они отвлекают и уводят интеллект от подлинных проблем искусства, тогда как сотням слепцов они позволяют блистательно рассуждать о цвете. Сколько ничемностей написано было по милости термина «Гуманизм» и сколько вздора — дабы уверить людей в том, что Руссо открыл «Природу»!.. В самом деле, будучи приняты и усвоены публикой, вкупе с тысячами химер, бесплодно ее занимающих, эти призраки мыслей обретают видимость бытия и дают повод и материал для бесчисленных комбинаций, отмеченных своего рода школярской оригинальностью. С великой искусностью распознаем мы подобие Буало в Викторе Гюго, некоего романтика — в Корнеле, некоего «психолога» или некоего реалиста — в Расине... Все это не истинно и не ложно — да и не может быть ни ложным, ни истинным.

Я допускаю, что к литературе вообще и к поэзии в частности можно оставаться вполне равнодушным. Красота — дело сугубо личное; впечатление, что в некий миг узнаешь ее и проникаешься ею, наблюдается в нашей жизни сравнительно часто — так же как боль или наслаждение, — но еще больше зависит от воли

случая. Никогда нет уверенности в том, что такой-то предмет восхитит нас; ни в том, что, понравившись (либо не понравившись) нам один раз, он понравится (или же не понравится) и в другой. Эта гадательность, которая опрокидывает любые расчеты, любые усилия и которая создает возможность любых отношений произведения с индивидом, какой угодно враждебности и какого угодно идолопоклонства, приводит судьбу написанного в зависимость от капризов, страстей и метаморфоз всякой личности. Если мы действительно любим некое стихотворение, любовь наша выражается в том, что мы говорим о ней как о чувстве личном, — ежели только мы о ней говорим. Я знал людей, которые до такой степени ревновали то, чем страстно они восхищались, что для них нестерпимо было, чтобы кто-то еще этой вещью увлекся и даже просто узнал ее, ибо, разделенная, любовь казалась им отравленной. Они предпочитали утаивать свои любимые книги, нежели их распространять, и обращались с ними (в ущерб широкой славе авторов и выгодам их культа), как мудрые мужья Востока — со своими женами, которых они окружают тайной.

Если, однако, мы хотим — как того хочет обычай — видеть в литературе своего рода общественно полезный институт и связывать с репутацией народа — каковая является, в сущности, *государственным достоянием*, — названия «шедевров», которым подобает быть вписанными в один ряд с именами его побед; если орудия духовного наслаждения мы превращаем в средства воспитательные, возлагая на них важную роль в формировании и обучении молодых людей, — надлежит подумать еще и о том, чтобы не извратить тем самым подлинно своеобразного смысла искусства. Извращение это состоит в подмене бесплодными внешними сведениями

и шаблонными характеристиками *исчерпывающей* достоверности наслаждения и прямого интереса, вызванного чьим-либо творчеством; в том, что творчество это вынуждают служить *лакмусовой бумагой* для педагогического контроля, материалом для досужих изысканий, поводом к абсурдным проблемам...

Все эти усилия ведут к одному: вопросы реальные подменяются некой иллюзией...

Когда я вижу, во что превращают Поэзию, что ищут в ней и что находят, как мыслится она в критике (и почти всюду), мой ум, каковой почитает себя (разумеется, следуя врожденной природе умов) самым трезвым из всех возможных, изумляется «до крайних пределов».

Он говорит себе: я не вижу во всем этом ничего, что могло бы позволить мне лучше прочесть это стихотворение, лучше *исполнить* его для собственного удовольствия, — либо представить отчетливей его структуру. Меня побуждают к совсем иному и ничем не гнушаются, дабы отвлечь меня от *божественного*. Мне преподносят какие-то даты и биографию, меня посвящают в чьи-то распри и теории, о которых я знать не хочу, когда дело имею с музыкой и тончайшим искусством голоса, несущего в себе мысль... Где же главное в этих суждениях и идеях? Почему забывают о том, что сразу же раскрывается в тексте, о чувствах, им пробуждаемых, ради которых он и написан? Будет еще время порассуждать о жизни, любви и взглядах поэта, о его друзьях и недругах, о его рождении и смерти, когда мы достаточно преуспеем в *поэтическом осмыслении* его создания, — когда, иначе говоря, мы станем орудием писанной вещи, так что наш голос, наш интеллект и весь заряд нашей чувствительности сочетаются, чтобы дать жизнь и могущественное присутствие творческому акту автора.

Первый же точный вопрос вскрывает поверхностность и бесплодие тех исследований и пособий, которым я толь-

ко что изумлялся. Пока я внимаю этим ученым трудам, в коих нет недостатка ни в «документах», ни в обстоятельности, я ловлю себя на мысли, что не знаю даже, что такое *фраза*... Я не уверен, что именно разумею я под стихом. Я прочел или вообразил дюжину «определений» ритма, из которых ни одного не приемлю... Что говорю!.. Стоит мне только задаться вопросом, что такое *согласная*, как я теряюсь в догадках; я хочу просветить себя, и я встречаю одни лишь подобия точного знания, распыленного в массе противоречивых взглядов.

Если же, далее, я надумаю осведомиться о тех приемах или, лучше сказать, тех излишествах речи, какие мы объединяем неясным собирательным термином «фигура», я не найду ничего, кроме полузабытых следов чрезвычайно несовершенного анализа, которому подвергли древние эти «риторические» феномены. А ведь эти фигуры, столь пренебрегаемые современной критикой, играют роль капитальной значимости не только в поэзии явной и организованной, но и в той постоянно действующей поэзии, которая расшатывает установившийся словарь, расширяет либо сужает значения слов, оперирует ими путем аналогии и переноса, меняет ежемгновенно достоинство этой монеты и — на устах ли толпы, для внезапных ли нужд технического лексикона или же под неверным пером писателя — вызывает ту трансформацию языка, которая нечувствительно преобразует его до неузнаваемости. Никто, по-видимому, даже не пытался продолжить этот анализ<sup>2</sup>. Никто не ищет в углубленном рассмотрении всех этих замен, этих сжатых помет, этих нарочитых обмолвок и этих ухищрений, по сей день чрезвычайно туманно толкуемых лингвистами, — никто не ищет сокрытых в них закономерностей, которые не должны чрезмерно отличаться от тех, какие обнаруживает подчас гений геометрии в его искусстве создавать себе все более гибкие и изощренные инструмен-

ты мысли. Поэт бессознательно движется в сфере *возможных* связей и превращений, где он подмечает, или же получает, лишь мгновенные и частные эффекты, необходимые ему в какой-то момент его скрытого действованиа.

Я не спорю, что подобные изыскания невероятно сложны и что осознать их полезность способны лишь весьма немногие; готов также признать, что обстоятельный разбор «источников», «влияний», «психологии», «среды», поэтических «импульсов» — дело менее отвлеченное, более доступное, более «человеческое» и «жизненное», нежели погруженность в глубинные проблемы речи и ее эффекты. Я не отрицаю значения и не оспариваю интереса той литературы, которой сама Литература служит декорацией, а писатели — персонажами; не скрою, однако, что я не нашел в ней никакой существенной и дельной помощи для себя. Все это хорошо для разговоров, полемики, лекций, статей, трактатов и прочей деятельности чисто внешнего свойства, чьи требования весьма отличны от тех, которые предъявляет жесточайшее столкновение *воли* и *возможностей* личности. Поэзия рождается — и открывает себя — в полнейшей отрешенности и в глубочайшем сосредоточении; ежели мы подходим к ней как к объекту исследования, искать надобно здесь, в самом человеке, и лишь крайне скупю — в его окружении.

Подумать только — вновь шепчет мне мой дух простоты, — что эпоха, которая на заводе и стройке, на общественном поприще, в лаборатории и в конторах доводит до пределов невообразимых разделение труда, экономию и эффективность работ, чистоту и четкость операций, — что эта эпоха отбрасывает в искусствах преимущества накопленного опыта и отказывается пола-

гаться на что-либо, кроме импровизации, озарения свыше и ставки на случай, наделяемых массой хвалебных имен!.. Никогда в прежние времена не обнаруживалось, не выказывалось, не утверждалось и, уж конечно, не декларировалось решительней презрение ко всему, что обеспечивает неповторимое совершенство творений и придает им, в связности их элементов, цельность и полноту формы, равно как и прочие качества, каких не может им сообщить и самая чудодейственная случайность. Мы, однако, живем минутой. Слишком много перемен и всяческих революций, слишком много быстрых превращений восторженности в брезгливость и предметов насмешки в предметы бесценные, слишком много слишком несходных сокровищ, предлагаемых разом, приучают нас довольствоваться ближайшими границами наших впечатлений. Да и как в наши дни думать о долговечности, рассчитывать на будущее, заботиться о *преемстве*? Вполне тщетным представляется нам стремление противостоять «времени» и донести до незнакомцев, которые жить будут через две сотни лет, некие образцы, способные волновать их. Нам кажется просто непостижимым, что о нас помнило столько великих людей и что потому-то, быть может, и стали они великими. Наконец, в любой вещи все видится нам столь зыбким и эфемерным, столь неизбежно случайным, что случайности восприятия и наименее устойчивого сознания стали у нас субстанцией множества произведений.

Одним словом, поскольку мысль о потомстве развеена как предрассудок, забота о будущности отброшена, а композиция, скупость средств, изящество и совершенство сделались неощутимы для публики менее восприимчивой и взыскательной, нежели была она в прежние времена, — весьма естественно, что искусство поэзии и его понимание (равно как и масса других вещей) пострадали от этого до полной тщетности любых расче-



тов и, того больше, любых гаданий относительно даже ближайших его перспектив. Судьбы всякого искусства зависят, с одной стороны, от судеб его материальных средств; а с другой, — от судеб людей, способных увлечься им, которые находят в нем удовлетворение некой реальной своей потребности. С глубочайшей древности и доныне чтение и письмо оставались единственными способами сообщения, будучи единственными формами передачи и сохранения речевого высказывания. Нельзя более поручиться за их будущность. Что же касается людей, уже теперь видим мы, как обрушивается на них и как их прельщает столько мгновенных соблазнов и прямых возбудителей, которые с легкостью вызывают у них острейшие ощущения и дают им почувствовать саму жизнь и живое присутствие естества, — что позволительно усомниться, найдут ли наши внуки хоть какую-то привлекательность в обветшалых прелестях самых замечательных наших поэтов и всякой поэзии вообще.

Поставив себе целью продемонстрировать, насколько всеобщий подход к Поэзии свидетельствует о всеобщем ее непонимании, показать ее в роли печальной жертвы умов, подчас проникательнейших, но решительно к ней бесчувственных, — я должен пойти дальше и сделать ряд уточнений.

Сперва процитирую великого Даламбера. *«Таков, как мне кажется, — пишет он, — суровый, но справедливый закон, который век наш диктует поэтам: он больше не ценит в поэзии ничего, чем не восхищался бы в прозе».*

Сентенция эта — из числа тех, которые прямо противоположны тому, что, как мы думаем, следует думать. Стоило читателю 1760 года сформулировать суждение

противное, дабы обнаружилось то, что в весьма недалеком будущем *должно* было стать предметом поисков и восторгов. Я отнюдь не хочу сказать, что Даламбер заблуждался, ни что заблуждался сам век его. Я имею в виду, что, думая говорить о Поэзии, он под термином этим разумел нечто совсем иное.

Одному богу известно, сколько усилий потратили поэты на опровержение этой «теоремы Даламбера» с тех пор, как была она сформулирована!..

Одни из них, движимые инстинктом, уходили в своих созданиях как можно дальше от прозы. При этом они счастливо избавились от риторики, морали, истории, философии и всего прочего, что утверждается в интеллекте лишь за счет *многовидности слова*.

Другие, несколько более взыскательные, совершенствуя и уточняя анализ поэтического влечения и наслаждения, а также их скрытых пружин, пытались построить такую поэзию, которую было бы невозможно свести к выражению некой мысли и, следственно, изложить, не разрушив ее, иными словами. Они обнаружили, что передача поэтического состояния, которая мобилизует все наше чувствующее существо, совершенно отлична от передачи идеи. Они убедились, что буквальный смысл поэтического создания не заключает в себе и не реализует его конечной цели, а потому отнюдь не является непременно *единственным*.

Однако вопреки замечательным поискам и свершениям утвердившаяся привычка судить о стихах применительно к прозе и ее назначению, оценивать их, так сказать, *по тому, сколько прозы они содержат*; национальный характер, все более *прозаический* начиная с XVI столетия; поразительные ошибки в литературном образовании; влияние театра и поэзии драматической

(что значит *действия*, каковое есть *проза* по преимуществу) — все это увековечивает массу нелепиц и навыков, которые свидетельствуют о самом грубом невежестве в отношении основных принципов поэзии.

Не составит труда набросать список «критериев» антипоэтического сознания. То был бы перечень подходов к стихотворению, способов его оценки и разбора, которые представляют собой действия прямо противоположные усилиям поэта. Перенесенные в школу, где они служат правилом, эти бесплодные варварские приемы стремятся с детства разрушить чувство поэзии и само понятие наслаждения, которое это чувство способно доставлять.

Разделять в стихах сущность и форму, тему и ее раскрытие, звук и смысл; усматривать в ритмике, метрике и просодии нечто такое, что естественно и свободно открывается от *самого речевого высказывания*, от *самых слов и синтаксиса*, — все это свидетельства непонимания или бесчувственности относительно мира поэзии. *Пересказывать* или же *заставлять пересказывать поэму прозой, превращать ее в материал обучения либо проверки знаний* — это не просто невинные ереси. Нужна настоящая извращенность, чтобы ухитриться столь искаженно толковать принципы искусства, тогда как, напротив, надлежало бы вводить умы в то самое царство слова, которое является прямым антиподом привычной системы обмена значимостей на действия либо идеи. Поэт распоряжается словами совсем иначе, нежели то делает практическая потребность. Слова у него, разумеется, те же самые, но их значимости совершенно иные. Оставаться вне практики, *не сообщать «о дожде»* — это-то и есть назначение поэта; и всякое доказательство, всякое подтверждение тому, что он не изъясняется прозой, идет ему только на пользу. Рифмы, инверсии, развернутые фигуры, параллели и образы —

все они, будь то находки или условности, служат средствами противодействия прозаической предрасположенности читателя (подобно тому как общеизвестные «законы» поэтического искусства постоянно напоминают поэту о *сложности мира* этого искусства). Невозможность свести его творение к прозе, невозможность *изложить* или *достигнуть* его *в качестве прозы* — таковы непреложные условия его бытия, вне которых творение это поэтически *лишено* смысла.

После всех этих негативных суждений я должен был бы теперь заняться положительной стороной вопроса; но, думается мне, было бы не слишком уместно предварять сборник стихов, в котором представлены самые разнообразные тенденции и творческие манеры, изложением сугубо личных идей, как бы ни старался я приводить и развивать лишь такие соображения и доводы, какие в свой черед мог бы повторить каждый. Нет ничего труднее, нежели не быть собой или же не быть собой лишь в меру желаемого.

## ПОЭЗИЯ И АБСТРАКТНАЯ МЫСЛЬ

Идею Поэзии довольно часто противопоставляют понятию Мысли, особенно «Мысли Абстрактной». Мы говорим: «Поэзия и Абстрактная Мысль», — как говорим: Добро и Зло, Порок и Добродетель, Горячее и Холодное. Большинство людей верит, не размышляя, что анализы и работа интеллекта, точные волевые усилия, к которым он побуждает сознание, плохо вяжутся с той естественной свежестью, с той выразительной преизбыточностью, с той фантазией и с тем изяществом, какие отличают поэзию и делают ее явной с первых же ее

слов. Если мы обнаруживаем у поэта известную глубину, нам кажется, что глубина эта совсем иной природы, нежели глубина философа или ученого. Некоторые полагают даже, что само размышление о своем искусстве, строгость выкладок у того, чье дело — выхаживать розы, способно лишь погубить поэта, поскольку высшей, самой заманчивой его целью должна быть передача рождающегося (причем счастливо рождающегося) состояния творческой эмоции, которое силой внезапности и восторга смогло бы навсегда оградить поэму от любого последующего критического суждения.

Может быть, в этом взгляде и содержится крупица истины, но в его простоватости мне видятся явные признаки школярского происхождения. Похоже на то, что мы заучили и приняли эту антитезу, не успев еще вдуматься, и что мы находим ее в себе укоренившейся в форме лексического контраста, как если бы она выражала точное и действительное отношение двух вполне четких понятий. Надобно признать, что лицо, которое вечно спешит с ответом и которое мы именуем *своим умом*, питает слабость к подобным упрощениям, позволяющим ему строить бесчисленные комбинации и суждения, демонстрировать свою логику, проявлять свои риторические таланты, — одним словом, исполнять свое умное назначение со всем блеском, на какой он способен.

Однако этот классический контраст, как будто бы выкристаллизовавшийся в языке, всегда представлялся мне слишком грубым и к тому же слишком удобным, чтобы избавить меня от стремления более пристально рассмотреть сами эти предметы.

*Поэзия — Абстрактная Мысль.* Говорится легко... и мы с легкостью уверяем себя, что сказали нечто достаточно внятное и достаточно определенное, чтобы двигаться дальше, не нуждаясь в оглядке на личный опыт; чтобы строить теорию или завязывать спор, в которых

эта противоположность, столь заманчивая в своей простоте, будет служить посылкой, доводом и содержанием. Можно даже воздвигнуть на этом фундаменте целую метафизику или по меньшей мере «психологию» и выработать для себя некую систему умственной жизни — познания, воображения, интеллектуального творчества, — которая должна будет с неизбежностью привести к тому же терминологическому диссонансу, из какого возникла сама...

Мне, однако, свойственна странная и опасная мания всякий вопрос решать начиная с начала (что значит со *своего* личного начала) — иными словами, вновь протирать, проделывать заново весь путь до конца, как если бы до меня его не прокладывали и не проходили сонмы других...

Путь, о котором я говорю, есть путь, указанный или же диктуемый нам *языком*.

Во всяком вопросе, прежде его рассмотрения по существу, я начинаю с языка; я привык действовать по примеру хирургов, которые, протерев сперва руки, готовят затем операционные средства. Я называю это *очищением словесной ситуации*. Прошу простить мне это выражение, уподобляющее слова и формы речи рукам и инструментам врача-хирурга.

Я утверждаю, что, сталкиваясь с какой-либо проблемой, мы не должны доверять ее первым соприкосновениям с нашим сознанием. Нельзя доверять самым первым словам, которые оглашают вопрос в нашем сознании. Всякий новый вопрос сперва пребывает в нас в младенческом состоянии; он лепечет — он находит лишь чужие речения, отягченные случайными значимостями и ассоциациями; он вынужден их заимствовать. Тем самым, однако, он нечувствительно преобразует нашу действительную потребность. Мы бессознательно отворачиваемся от нашей исходной проблемы, и мы убеж-

даем себя, что остановились на собственном, чисто личном мнении, забывая о том, что нам предлагалось на выбор множество мнений, которые представляют собой более или менее стихийные порождения прочих людей и случая. То же самое происходит с программами политических партий, среди которых нет (и не может быть) ни одной, в точности отвечающей нашему чувству и нашим интересам. Стоит нам выбрать одну из них, как мало-помалу мы приспосаблиемся к тому типу личности, какого требуют эта программа и эта партия.

Философские и эстетические вопросы до такой степени затемнены изобильностью, разнообразием, древностью изысканий, споров, решений, не выходявших из рамок весьма ограниченного словаря, чьи термины каждый автор использует сообразно своим наклонностям, что все эти исследования в своей совокупности представляются мне неким заповедным пределом в античном царстве теней, доступным лишь для мудрейших. Здесь есть свои Данаиды, свои Иксионы, свои Сизифы, которые вечно усердствуют, наполняя бездонные бочки, вкатывая на гору непокорные глыбы, — иначе говоря, без конца переосмысляя неизменную дюжину слов, чьи комбинации составляют сокровищницу Отвлеченного Знания.

Позвольте дополнить эти предварительные замечания еще одним наблюдением и еще одним образом. Наблюдение следующее. Вы, несомненно, обращали внимание на удивительный факт, когда то же самое *слово*, которое кажется абсолютно ясным, если мы слышим или употребляем его в *обиходной* речи, и которое не вызывает никаких трудностей, если мгновенно уносится ходом обыденной фразы, становится сказочно головоломным, приобретает странную неподатливость, обеспокоивает любое определительное усилие, как только мы изымаем его из обращения, дабы рассмотреть его само по

себе, и пытаемся обнаружить в нем смысл в отрыве от его насущной значимости<sup>1</sup>. Не курьезно ли вопрошать себя о действительном значении термина, которым пользуетесь ежемгновенно с полной уверенностью? Так, например: я схватываю на лету слово «Время». Это слово было абсолютно прозрачным, точным, верным и надежным в употреблении, пока находилось в высказывании на своем месте и звучало в устах человека, который хотел нечто сказать. Но вот оно вырвано, схвачено за крылья. И оно мстит. Оно внушает нам, что его смысл обширнее его функций. Оно было лишь *средством*, а теперь стало *целью*, объектом чудовищного философского домогательства. И оно обращается в тайну, в бездонность, в терзание мысли...

То же самое происходит со словом «Жизнь» и со всеми прочими.

Это легко доступное наблюдение стало для меня фактом огромной критической значимости. К тому же я вынес из него образ, в котором с достаточной ясностью выразил для себя это странное свойство наших речевых средств.

Каждое слово, любое из слов, позволяющих нам мгновенно преодолевать пространство мысли и следовать ходу идеи, которая сама строит свою формулировку, видится мне в образе легкой доски из тех, какие мы перебрасываем через ров или горную трещину — так, чтобы они выдерживали переход быстро движущегося человека. Лишь бы только он шел легко, лишь бы не медлил — и, главное, лишь бы не вздумал скакать по тонкой доске, испытывая ее крепость!.. Хрупкий мостик тотчас опрокинется либо сломается и все рухнет в бездну. Обратитесь к своему опыту, и вы удостоверитесь, что пониманием других, как и пониманием самих себя, мы обязаны одному: *быстроте, с какой мы пробегаем слова*. Нельзя подолгу задерживаться на них, ина-



че откроется, что и яснейшая речь сложена из невнятиц, из более или менее непроницаемых миражей.

Но как можем мы мыслить — я хочу сказать: *осмысливать*, углублять то, что, на наш взгляд, углубить надлежало бы, — если язык представляется нам средством по самой сути своей промежуточным, подобно банкноте либо чеку, чья ценность или же то, что мы «ценностью» именуем, требует забвения их действительной сущности, которая сводится к обычно грязному клочку бумаги? <sup>2</sup> Этот клочок прошел через столько рук... А слова столько раз переходили из уст в уста, из одной фразы в другую, прошли столько употреблений и злоупотреблений, что только система тончайших предосторожностей способна противостоять слишком большому смещению в нашем сознании того, что мы мыслим либо мыслить пытаемся, с тем, что словарь, различные авторы, как, впрочем, и весь род людской, навязывают нашей мысли с эпохи возникновения языка...

Итак, я не стану доверяться тому, что два этих термина — *Поэзия* и *Абстрактная Мысль* — внушают мне, едва прозвучат. Лучше уж обратиться к себе. В себе самом я найду свои реальные трудности и действительные констатации реальных своих состояний; в себе отведу я понятное от непостижимого; и я смогу убедиться, подлинно ли существует вышеназванная противоположность и как существует она в живом виде. Должен признаться, что интеллектуальные проблемы я привык делить на две категории: те, какие я сам мог бы выявить и в каких выражаются истинные потребности моей мысли, и все прочие, являющиеся чужими проблемами. Эти последние в значительной своей части (процентов, скажем, на сорок) мне кажутся несуществующими, всего только мнимыми: *я их не чувствую*. Что же касается остальных, среди них, на мой взгляд, столь же много плохо сформулированных... Я не настаиваю на

своей правоте. Я хочу лишь отметить, что, углубляясь в себя, я прослеживаю результаты, когда словесные формулы пытаюсь заменить ценностями и значениями, словам не доступными и не зависящими от общепринятого языка. Я открываю в себе стихийные влечения и образы, сырые продукты моих потребностей и моего личного опыта. *Само мое естество изумляется*, а оно-то и призвано, когда сумеет, приносить мне ответы, ибо только в реакциях нашего естества может заключаться вся сила и словно бы обязательность нашей истины. Мысль, исходящая от этого естества, никогда не использует для своих нужд ни тех слов, которые представляются ей пригодными лишь для внешнего употребления, ни тех, глубины которых она не различает и которые могут лишь обмануть ее в отношении их действительной силы и значимости.

Я наблюдал в себе, таким образом, состояния, которые вправе назвать *поэтическими*, поскольку кое-какие из них разрешались в конечном итоге созданиями поэзии. Они возникали без видимой причины, в силу той или иной случайности; они развивались по законам своей природы, нарушая тем самым, на какое-то время, наиболее постоянный режим моих умственных отправлений. Потом, когда этот цикл во мне себя исчерпывал, я возвращался к привычному режиму обмена, связующего мое естество с моими мыслями. Оказывалось, однако, что *уже по завершении поэмы* цикл в своем исчерпании оставлял еще нечто после себя. Этот замкнутый цикл есть цикл усилия, которое как бы аккумулировало и восстанавливало вовне поэтический заряд...

В других случаях я мог наблюдать, как обстоятельство столь же незначительное вызывало, — так мне по крайней мере казалось, — отклонение совсем иного рода, сдвиг противоположный по характеру и результату. Например, внезапная ассоциация идей или какая-нибудь

аналогия приковывали мое внимание, подобно тому как клич рога в лесной глуши заставляет нас настораживать слух и незримо приковывает все наши мускулы, которые чувствуют свою слитность, к некоей точке пространства в гуще листвы. На сей раз, однако, меня вела не поэма, но анализ этого внезапного умственного ощущения. Вместо стихотворных строк, которые прежде, в этой же фазе, откладывались, с большей или меньшей легкостью, моим внутренним временем, я сталкивался с неким принципом, который готов был включиться в число моих умственных навыков, с некоей формулой, которой надлежало отныне служить инструментом последующих исследований...

Прошу прощения, что так много говорю о себе; но я полагаю, что полезнее рассказать об испытанном лично, нежели приписывать себе знание, ни от какой личности не зависящее, и наблюдение, свободное от наблюдателя. В самом деле, не существует теории, которая не являлась бы тщательно препарированным эпизодом некоей автобиографии.

Я отнюдь не собираюсь открывать вам какие-то новые истины. Я не скажу вам ничего такого, чего бы вы уже не знали; возможно только, я скажу вам об этом по-иному. Вы знаете и без меня, что поэт не обязательно неспособен исследовать *тройное правило*, как равно и логик не обязательно должен видеть в словах одни лишь понятия, категории и простейшие послышки к силлогизмам.

Больше того, я решусь высказать следующий парадокс. Если бы логик всегда должен был оставаться логически мыслящей личностью, он бы не стал и не мог бы стать логиком; и если поэт всегда будет только поэтом, без малейшей склонности абстрагировать и рассуждать, никакого следа в поэзии он не оставит. Я искренне полагаю, что человек, лишенный возможности

прожить множество жизней помимо своей, не мог бы прожить и собственной.

Таким образом, я убедился на опыте, что одно и то же «Я» строит чрезвычайно различные фигуры, что оно становится абстрагирующим или поэтическим в зависимости от своих сменяющихся ориентации, каждая из которых представляет собой отклонение от того чисто пассивного и лишь наружно связанного с внешней средой состояния, какое является срединным состоянием нашего существа, состоянием безразличия к обменным контактам.

Посмотрим сначала, в чем состоит первый, *всегда случайный* толчок, который должен построить в нас поэтический механизм, и прежде всего — в чем заключаются его эффекты. Проблему можно представить так: поэзия есть искусство речи; определенные комбинации слов способны вызывать переживание, которого другие комбинации не вызывают и которое мы назовем *поэтическим*. Что же это за переживание?

Я узнаю его в себе по тому признаку, что все возможные объекты привычного мира, внутреннего и внешнего, — различные существа, события, эмоции, действия, — наружно не изменяясь, вдруг оказываются в непостижимой, но изумительно точной связи с закономерностями нашей общей чувствительности. Иными словами, эти знакомые предметы и сущности — или, лучше сказать, образы, их представляющие, — каким-то образом изменяются в своей значимости. Их отзвучности, их ассоциации в корне отличны от тех, какие должны возникать в обычных условиях; они стали, если можно так выразиться, *омузыкаленными*, вступив в отношения обоюдного резонанса и некоего гармонического соответствия. Поэтический мир, увиденный под этим углом, обнаруживает немало общего с нашими предположениями относительно мира сна.

Поскольку мы заговорили о «сне», я мимоходом отмечу, что начиная с романтизма, по причинам вполне объяснимым, в новое время происходило смешение понятий сна и поэзии. Ни сон, ни греза не являются непременно поэтическими; они могут быть таковыми; но образы, создаваемые в расчете *на случай*, лишь *волею случая* становятся образами гармоническими.

Как бы то ни было, вспоминая о сновидениях, мы убеждаемся, на основании общего и постоянного опыта, что наше сознание может быть захвачено, наводнено, до пределов насыщено порождениями некоего *бытия*, чьи предметы и сущности кажутся, правда, теми же, что и при бодрствовании, хотя их значимости, их отношения, формы их превращений и перестановок в корне меняются и с несомненностью демонстрируют нам, как своего рода символы или аллегории, мгновенные колебания нашей *общей* чувствительности, не контролируемой чувствительностью *специальных* органов чувств. Так же примерно складывается, развивается и, наконец, рассеивается в нас и *состояние поэтическое*.

Отсюда явствует, что *поэтическое состояние* есть состояние абсолютно непредсказуемое, неустойчивое, стихийное, эфемерное, что мы утрачиваем его — как и его обретаем — *чисто случайно*. Этого состояния еще недостаточно, чтобы сделать кого-то поэтом, так же как недостаточно увидеть во сне драгоценность, чтобы найти ее по пробуждении сверкающей на полу.

Назначение поэта, — пусть слова мои вас не смущают, — отнюдь не в том, чтобы испытывать поэтическое состояние: это — его частное дело. Его назначение — вызывать то же самое состояние у других. Поэт узнается — во всяком случае, свой узнает своего — по тому очевидному факту, что читатель им «вдохновляется». Вдохновение есть, строго говоря, некая даровая прерогатива, которою читатель наделяет своего поэта: чита-

тель приписывает нам сверхъестественные заслуги тех сил и тех чарований, которые себя в нем выказывают. Он ищет и в нас находит сказочную причину своих восторгов. Но поэтический эффект и искусственный синтез этого состояния в каком-либо произведении — отнюдь не одно и то же; это вещи столь же различные, насколько различны чувство и действие. Последовательное действие гораздо сложнее любых порождений минуты, особенно если должно осуществляться в такой условной сфере, как сфера речи. Вы заметили, вероятно, что в моих рассуждениях забрезжила здесь та самая *абстрактная мысль*, которую обыкновение противопоставляет *поэзии*. Мы сейчас к ней вернемся. А пока я хочу рассказать вам одну действительную историю, чтобы дать вам почувствовать, — как почувствовал сам, удивительнейше отчетливо, — всю несопоставимость поэтического состояния (или эмоции), даже творческого и самобытного, с созданием произведения. Я поделюсь с вами весьма замечательным наблюдением, которое проделал над собой около года назад.

Я вышел прогуляться, чтобы в пестроте уличных впечатлений немного рассеяться после утомительной работы. Я шел по своей улице, когда внезапно меня *захватил* некий ритм, который не давал мне покоя и вскоре вызвал ощущение какого-то чужеродного автоматизма. Точно кто-то воспользовался в своих целях моей *жизненной машиной*. Затем к этому ритму подключился второй и с ним сочетался; и два эти порядка связались какую-то *поперечной* связью (другого слова я подыскать не могу). Она сочетала движение моих шагающих ног с некой мелодией, которую я напевал или, лучше сказать, которая «напевалась» моим посредством. Эта комбинация непрерывно усложнялась и вскоре превзошла своей сложностью все, что могли бы позволить мне внятно воспроизвести мои обычные ритмические способно-

сти. Ощущение чуждости, о котором я говорил, стало теперь почти мучительным, почти что тревожащим. Я не композитор; с музыкальной техникой я совсем не знаком; и вот мною завладевает многоголосая тема такой усложненности, о которой поэту не дано и мечтать. Я говорил себе, что стал жертвой недоразумения, что вдохновение ошиблось адресом, поскольку такой дар мне был не под силу: в композиторе он безусловно обрел бы значимость, форму и длительность, тогда как во мне эти сходящиеся и расходящиеся голоса совершенно напрасно являли свое творение, чья сложная и упорядоченная последовательность изумляла и отчаивала мое невежество.

Минут через двадцать чары внезапно рассеялись, оставив меня на берегу Сены недоумевающим, как утка из сказки, которая вдруг замечает, что из снесенного ею яйца вылупился лебедь. Лебедь улетел, а моя озадаченность сменилась раздумьем. Я знал, разумеется, что ходьба нередко способствует во мне активной выработке идей и что между моей походкой и моими мыслями образуется определенная двусторонняя связь: мои мысли изменяют походку, а походка стимулирует мысли — явление, что говорить, весьма замечательное, но в какой-то мере понятное. Различные «темпы» наших реакций явно приводятся в соответствие, и, что особенно любопытно, приходится допустить возможность взаимозависимости между чисто мускульным режимом действия и разнообразием порождаемых образов, суждений и абстракций.

Но в случае, о котором я вам рассказываю, процесс ходьбы отнюдь не вызвал во мне появления тех образов, тех неслышимых слов и тех зачаточных действий, какие мы именуем *идеями*, но передался моему сознанию через достаточно сложную систему ритмов. Что касается идей, они принадлежат к тому типу явлений,

с которым я прекрасно знаком; я умею фиксировать их, ими двигать и их направлять... Однако о своих стихийных внутренних ритмах я этого сказать не могу.

Как же должен был я к этому отнестись? Я предположил, что умственная производительность во время ходьбы обусловлена, по-видимому, неким общим возбуждением, которое расточает себя в моем мозгу; это возбуждение разрешается, исчерпывается по мере возможности, и, коль скоро оно высвобождает свою энергию, ему безразлично, в чем находит она выражение: в идеях, в воспоминаниях или в рассеянно напеваемых тактах. В этот день оно израсходовало себя в ритмической интуиции, которая выявилась прежде, нежели в моем сознании пробудилась личность, сознающая, что с искусством музыки незнакома. Так же, мне думается, и личность, сознающая, что не умеет летать, еще не обозначилась в том, кому снится, что он летает.

Прошу простить мне, что заставил вас выслушивать эту растянувшуюся историю — подлинную по крайней мере настолько, насколько может быть подлинной история такого рода. Заметьте, что все, о чем я рассказывал или пытался рассказать, происходит в некоей области, где граничат друг с другом то, что мы называем *внешним миром*, то, что мы называем *нашим телом*, и то, что мы называем *своим умом*, — и требует какого-то загадочного взаимодействия трех этих великих держав<sup>3</sup>.

Для чего я вам все это рассказал? Чтобы выявить глубокое различие между стихийной производительностью сознания или, точнее сказать, *всей совокупности наших чувств* — и созданием произведения. В данном случае субстанция музыкального произведения была опущена мне щедрой рукой; однако мне не хватало механизма, способного ее удержать, закрепить и воспроизвести. Великий художник Дега часто повторял удивив-



тельно меткую и простую реплику Малларме. Дега писал иногда стихи; среди них попадаются восхитительные<sup>4</sup>. Но в этом занятии, второстепенном в сравнении с его живописью, он сталкивался нередко с серьезными трудностями. (Он вообще был из тех, кто в любое искусство вносит максимум возможных трудностей.) Как-то раз он сказал Малларме: «Ну и дьявольское у вас ремесло! Идей у меня полно, а создать то, что мне хочется, я никак не могу...» На что Малларме отвечал: «Стихи, дорогой Дега, создаются не из идей. Их создают из *слов*».

Малларме был прав. И все же, говоря об идеях, Дега подразумевал внутреннюю речь или образы, которые так или иначе могут быть выражены словами. Однако эти слова, эти скрытые фразы, которые он называл своими идеями, эти влечения и интуиции разума поэзии не создают. Есть, следовательно, еще нечто — какое-то изменение, какая-то трансформация, быстрая или медленная, стихийная или сознательная, мучительная или легкая, чье назначение — стать опосредствованием между мыслью, которая порождает идеи, между этой подвижностью, множественностью внутренних проблем и решений и, вслед за тем, речью, совершенно отличной от языка обыденного, какую являются стихи, — речью, причудливо организованной, которая не отвечает никакой потребности, *кроме той, какую должна возбудить сама*, которая говорит лишь о предметах отсутствующих или тайно и глубоко прочувствованных; речью странной, которая, как нам кажется, исходит *отнюдь не от того*, кто ее формулирует, и адресуется *отнюдь не к тому*, кто ей внимает. Эта речь, одним словом, есть *язык в языке*.

Попытаемся разобраться в этих загадках.

Поэзия есть искусство речи. Речь, однако, является порождением практики. Отметим сперва, что всякое об-

щение между людьми черпает свою долю уверенности только из практики — благодаря подтверждениям, которые практика нам приносит. *Вы просите у меня прикурить. Я даю вам прикурить:* я вас понял.

Но, обращаясь ко мне с этой просьбой, вы сумели произнести эти несколько обычных слов каким-то особым тоном и особым голосом — с какими-то определенными модуляциями, с какой-то медлительностью или поспешностью, которые я в свой черед сумел уловить. Я понял вас, поскольку, не задумываясь, протянул вам то самое, что вы просили: горящую спичку. Но оказывается, что дело на этом не кончено. Странная вещь: звучание, своеобразный рисунок вашей короткой фразы оживают во мне, во мне резонируют, как будто ей нравится во мне оставаться, а я с удовольствием мысленно ее повторяю — эту короткую фразу, почти утратившую свое содержание, уже вполне бесполезную, но все еще устремленную к жизни, хотя к жизни совсем иной. Она приобрела известную ценность; и она приобрела ее *за счет своего конкретного смысла*. Она возбудила потребность, которая понуждает меня в нее вслушиваться... Мы оказываемся, таким образом, в самом преддверии поэтического состояния. Этого крохотного эксперимента нам будет достаточно, чтобы выявить целый ряд истин.

Эксперимент показал нам, что речь способна породить эффекты двоякого рода, прямо противоположные по своим признакам. Одним из них свойственно приводить в действие механизм, который изглаживает всякий след самой речи. Если я обращаюсь к вам и вы меня поняли, значит, этих моих слов больше не существует. Если вы поняли, значит, мои слова исчезли из вашего сознания, где их заменил некий эквивалент — какие-то образы, отношения, возбудители; и вы найдете в себе теперь все необходимое, чтобы выразить эти понятия и эти образы на языке, который может значительно отли-

чаться от того, какому вы сами внимали. *Понимание* заключается в более или менее быстрой замене данной системы созвучий, длительностей и знаков чем-то совершенно иным, что, в сущности, означает некое внутреннее изменение или же перестройку того, к кому мы обращались. Доказательством этого утверждения от противного служит следующее: человек, не сумевший понять, *повторяет* либо *просит повторить* сказанное.

Отсюда явствует, что качество высказывания, единственной целью которого является понимание, явно определяется легкостью, с какой речевые средства, его составляющие, преобразуются в нечто совсем иное, а *язык* — сперва в *не-язык*, а затем, если мы того пожелаем, — в форму речи, отличную от формы исходной.

Иначе говоря, форма — что значит состав, материя и сам акт высказывания — ни в практической, ни в отвлеченной речи не сохраняется; понимание ей ставит предел; она испаряется в его лучах; она произвела свое действие; она исполнила свое назначение; она дала нам понять: она умирает.

И напротив, как только эта материальная форма приобретает, в силу собственного эффекта, такую значительность, что становится неотвязной и, в каком-то смысле, заставляет себе подчиниться, — и не только сосредоточиваться на ней, не только ей подчиняться, но и вожделеть к ней и, следовательно, ее продлевать, — сразу же обнаруживается нечто новое; мы нечувствительно изменились и настроились жить, дышать, мыслить по нормам и по законам, не свойственным сфере практической; и, таким образом, ничто из того, что произойдет с нами в этом состоянии, не исчезнет, не завершится и не уничтожится в результате какого-то определенного действия. Мы оказываемся в мире поэзии.

Чтобы лучше обосновать понятие *мира поэзии*, я сошлюсь, с вашего разрешения, на понятие сходное, ко-

торое, однако, ввиду значительно большей его простоты легче поддается истолкованию. Я говорю о понятии *мира музыки*. Попрошу вас о небольшой жертве: ограничьте себя на минуту своей слуховой способностью. Элементарное чувство, каким является слух, даст нам все, что потребуется для нашего определения, и избавит нас от необходимости углубляться во все те сложности или тонкости, к которым привела бы нас структура условностей обиходного языка и ее историческое совершенствование. Ухо вводит нас в мир шумов. Этот мир представляет собой некую совокупность, как правило, хаотическую и стихийно питаемую теми механическими случайностями, которые наше ухо способно по-своему различать. Но то же самое ухо выделяет из этого хаоса совокупность звуков особенно примечательных и простых — звуков, которые наше чувство с легкостью распознает и которые служат ему ориентирами. Эти элементы связаны меж собой отношениями, которые столь же доступны нашему восприятию, как и они сами. Интервал между двумя такими специфическими звучаниями мы улавливаем столь же отчетливо, как и любое из них. Это — *тона*, и эти единицы слуха способны строить четкие комбинации, последовательные или синхронные контрасты, цепочки и ассоциации, которые, можно сказать, доступны нашему *пониманию*; вот почему в музыке существуют умозрительные возможности.

Возвращаюсь, однако, к своей теме.

Я хочу лишь отметить, что противоположность между тоном и шумом есть противоположность между чистым и нечистым, между порядком и беспорядком; что это разграничение между чистыми ощущениями и ощущениями нечистыми позволило сформироваться музыке и что это формирование направлялось, упорядочивалось и систематизировалось при содействии физики, сумевшей приспособить размер к восприятию и наконец добиться

решающего успеха, научив нас вызывать это звуковое ощущение постоянным и тождественным образом, с помощью инструментов, которые являются, в сущности, *инструментами меры*.

Итак, композитор располагает законченной системой определенных средств, которые точно связывают ощущения с действиями. Отсюда следует, что музыка создала себе свою собственную, совершенно особую сферу. Мир музыкального искусства, мир тонов, отделен четкой гранью от мира шумов. В то время как шум всего только оглашает в нас некий изолированный факт — будь то лающая собака, скрипящая дверь или автомобиль, — *достаточно одного тона, чтобы вызвать к жизни весь мир музыки*. Пускай в этом зале, где я к вам обращаюсь, где вы слышите звуки моего голоса, начнет вибрировать камертон или хорошо настроенный инструмент, — немедленно, как только вашего слуха коснется этот специфически чистый звук, вы ощутите рождение какого-то особого мира; тотчас создается совершенно иная атмосфера, обозначится новый порядок, а вы сами бессознательно *перестроитесь*, чтобы его воспринять. Следовательно, мир музыки уже пребывал в вас, со всеми своими отношениями и пропорциями, — подобно тому как в насыщенной солью жидкости кристаллический мир ждет, чтобы *выявиться*, молекулярного столкновения в недрах микроскопического кристалла. Я не решаюсь сказать: кристаллический принцип такого рода системы...

А вот обратное подтверждение нашего маленького эксперимента: если в концертном зале, где гремит и ликует симфония, вдруг падает стул, или кто-то кашляет, или хлопает дверь, нас мгновенно пронизывает ощущение какого-то разлада. Что-то невыразимо хрупкое, сродни неким чарам или венецианскому бисеру, распалось или разбилось...

Мир поэзии выявляется не столь могущественно и

не столь просто. Он существует, однако поэт лишен тех значительных преимуществ, какими располагает композитор. У него нет под рукой суммы средств, сразу готовых служить целям прекрасного и специально предназначенных для его искусства. Он вынужден прибегать к *языку* — к молви людской, к совокупности укоренившихся произвольных терминов и законов, странно возникших и странно меняющихся, столь же странно систематизированных и весьма различно толкуемых и используемых. Нет в этой области физика, который определил бы отношения всех этих элементов; нет ни камертонов, ни метрономов, ни строителей гамм, ни теоретиков гармонии. Зато происходит обратное: постоянные фонетические и семантические сдвиги в словаре. Нет здесь ничего чистого; зато имеется некая смесь совершенно бессвязных слуховых и психических раздражителей. Всякое слово есть эфемерное сочетание *звука* и *смысла*, связанных чистой случайностью. Всякое предложение есть действие настолько сложное, что, насколько я знаю, никто еще не сумел обозначить его приемлемой формулой. Что же касается использования этого средства, что касается разновидностей этого действия, вы знаете, сколь многообразны его возможные функции и к какой путанице это подчас приводит. Высказывание может быть логичным, исполненным смысла, не обладая при этом ни ритмом, ни даже видимостью размера. Оно может быть приятным на слух — и совершенно нелепым или бессодержательным; может быть ясным и никчемным; смутным и восхитительным. Чтобы дать представление о его поразительной многоликости, которая есть не что иное, как многоликость самого бытия, достаточно перечислить науки, призванные этим многообразием заниматься, исследовать ту или иную его сторону. Всякий текст поддается самым различным формам анализа, поскольку его мерилom могут поочередно служить фонети-

ка и семантика, синтаксис и логика, риторика и филология, как и метрика, и просодия, и этимология...

Итак, поэт призван осиливать эту словесную субстанцию, заботясь при этом одновременно о звуке и смысле, — применяясь не только к гармонии, к мелодической каденции, но и к различным интеллектуальным и эстетическим требованиям, не говоря уже о нормах условных...

Теперь вы видите, каких усилий потребовала бы работа поэта, если бы ему пришлось разрешать все эти проблемы *сознательно*...

Всегда есть известная поучительность в попытке мысленно реконструировать какое-то сложное проявление нашей активности — одно из тех целостных действий, которые понуждают нас сразу к умственной, чувственной и моторной волеустремленности, — коль скоро для совершения этого действия мы должны постичь и свести воедино все те функции, какие, по-видимому, играют в нем определенную роль. Даже если эта попытка, вообразительная и аналитическая одновременно, окажется слишком грубой, мы все же кое-что из нее почерпнем. Я лично, не скрою, гораздо больше интересуюсь тем, как произведения формируются или же создаются, нежели самими произведениями, а потому усвоил привычку — или, может быть, манию — расценивать их не иначе как действия. Всякий поэт есть, на мой взгляд, человек, который в силу какого-то обстоятельства претерпевает некую скрытую трансформацию. Он выходит из своего естественного состояния нераскрытых возможностей, и я вижу, как в нем образуется некий двигатель — живая система, порождающая стихи. Подобно тому как в животном вдруг выявляется искусный охотник, строитель гнезд, конструктор мостов, прокладчик туннелей или галерей, мы наблюдаем, как в человеке выказывает себя какая-то сложная организация,

чьи функции применяются к целям определенной работы. Представьте себе совсем крохотного младенца: в этом ребенке, каким были мы все, заложена поначалу масса возможностей. Через несколько месяцев жизни он одновременно, или почти одновременно, научился говорить и ходить. Он усвоил два способа действия. Это значит, что он приобрел теперь два рода возможностей, из которых случайные обстоятельства каждой минуты будут извлекать то, что сумеют извлечь, в ответ на его потребности и различные прихоти.

Научившись владеть ногами, он обнаружит, что умеет не только ходить, но и бегать; и не только бегать, но и танцевать. Это — событие капитальной важности. Он одновременно открыл и выявил своего рода *производную функцию* своих конечностей, некую обобщенную формулу своего двигательного принципа. И действительно, если ходьба есть, в сущности, действие достаточно однообразное и почти неспособное к совершенствованию, это новое действие, танец, несет в себе сонмы каких-угодно фантазий и вариаций, что значит фигур.

Но не предстоит ли ребенку аналогичная эволюция и в царстве слова? Он разовьет задатки своей речевой способности: он обнаружит, что она пригодна для чего-то значительно большего, нежели для того только, чтобы просить варенья или отпираться от своих маленьких прегрешений. Он овладевает механикой рассуждения; он предается фантазиям, которые смогут развлечь его, когда он останется в одиночестве; он будет вслушиваться в слова, которые полюбит за их необычность и их загадочность.

Таким образом, аналогично *Ходьбе* и *Танцу* в нем сложатся и выкристаллизуются по контрасту формы *Прозы* и формы *Поэзии*.

Это сходство давно поразило и увлекло меня; некто,



однако, в свое время уже подметил его. Им пользовался, если верить Ракану, Малерб. Это, мне думается, не просто обычное сопоставление. Я вижу в нем некую сущностную аналогию, не менее плодотворную, нежели те, которые выявляются в физике, когда мы замечаем тождественность формул, определяющих величины явлений, на первый взгляд совершенно различных. Вот как, собственно, развивается наше сопоставление.

Ходьба, как и проза, подразумевает определенную цель. Это — действие, обращенное к некоему объекту, которого мы стремимся достичь. Наличные же обстоятельства, как, например, потребность в данном предмете, позыв моего влечения, состояние моего тела, зрения, места и т. д., сообщают ходьбе определенную походку, диктуют ей направление, скорость и устанавливают ее *конечный предел*. Все показатели ходьбы вытекают из этих переменных условий, которые всякий раз сочетаются *неповторимо*. Любое передвижение посредством ходьбы есть некая специальная адаптация, которая, однако, исчерпывается и точно бы поглощается завершением действия и достигнутой целью.

Совсем иное дело — танец. Разумеется, он тоже представляет собой определенную систему действий, но назначение этих действий — в них же самих. Он ни к чему не направлен. И ежели он преследует какую-то цель, то это лишь цель идеальная, некое состояние, некий восторг, — призрак цветка, кульминация жизни, улыбка, которая наконец проступает на лице у того, кто заклинал о ней пустое пространство.

Следовательно, задача танца отнюдь не в том, чтобы осуществить какое-то законченное действие, которое завершается в некой точке нашего окружения, но в том, чтобы создать и, возбуждая, поддерживать определенное *состояние* посредством периодического движения, совершаемого подчас и на месте, — движения, которое

почти полностью безучастно к зримому и которое рождается и регулируется слуховыми ритмами.

Как бы, однако, ни отличался танец от ходьбы и ее целесообразных движений, совершенно очевидно, — и я обращаю на это ваше внимание, — что он использует те же самые органы, те же кости и те же мускулы, но только иначе соподчиненные и иначе управляемые.

Мы снова подходим здесь к контрасту поэзии и прозы. Они пользуются одними словами, одним синтаксисом, одними и теми же формами, теми же звуками или созвучиями, но только по-разному соподчиненными и по-разному управляемыми. Различие прозы и поэзии выражается, следовательно в различии определенных связей и ассоциаций, которые возникают и разрушаются в нашем нервно-психическом организме, тогда как элементы двух этих действований вполне тождественны. Вот почему не следует судить о поэзии аналогично тому, как мы судим о прозе. То, что характеризует одну из них, весьма часто лишается смысла, когда это же самое мы пытаемся обнаружить в другой. Но вот в чем различие капитальное и решающее. Когда в процессе ходьбы человек достигает цели, — я уже говорил вам об этом, — когда он подходит к определенному месту, к книге, к фрукту, к объекту своего влечения, которое вывело его из неподвижности, этот акт обладания сразу и бесповоротно \* перечеркивает все предшествовавшее действие: следствие стирает причину, цель поглощает средство; и каково бы ни было действие, от него остается лишь конечный его результат. То же самое происходит с практическим языком: слова, которые только что служили мне для выражения моего помысла, моего желания, моей воли или моего мнения, — эти слова, выполнив свою задачу, без следа исчезают, как только достигнут цели. Я произнес их, чтобы они уничтожились, чтобы в вашем сознании они полностью обратились в нечто

иное; и я узнаю, что был *понят*, по тому примечательному обстоятельству, что моей фразы больше не существует: она испарилась, уступив место своему *смыслу*, что значит образам, побуждениям, реакциям или действиям, которые обозначились в в а с , — иными словами, вашему внутреннему преображению.

Отсюда следует, что ценность речи, чье единственное назначение — донести нужный смысл, очевидно, зависит от легкости, с какой она преобразуется в нечто совершенно иное<sup>5</sup>.

В противоположность ей поэма не умирает, достигнув конца: она создана именно для того, чтобы возрождаться из пепла, до бесконечности восстанавливая утрачиваемое бытие. Отличительным свойством поэзии является ее тенденция к разрастанию внутри неизменной формы: она побуждает нас воссоздавать ее тождественным образом.

Такова ее замечательная и наиболее характерная особенность.

Я хочу пояснить эту мысль простым образом. Вообразите маятник, качающийся между двумя симметрическими точками. Предположим, что одна из этих крайних позиций соответствует форме, физическим свойствам речи, звуку и ритму, модуляциям, тембру и темпу — одним словом, *голосу* в действии. Допустим, с другой стороны, что точка противоположная, соотношенная с первой, вобрала в себя все значимые величины, все образы и идеи, возбудители чувства и памяти, зачатки явлений, зародыши понимания, — словом, все то, что составляет *сущность*, смысл высказывания. Пронаблюдайте теперь действие поэзии в себе самих. Вы убедитесь, что с каждой строкой значение, которое в вас обозначилось, не только не разрушает той мелодической формы, какая была вам сообщена, но, напротив, вновь этой формы требует. Живой маятник, качнувшись от *звука* к *смыслу*,

стремится вернуться к исходной физической точке, как если бы смысл, предлагаемый вашему сознанию, не находил иного выражения и иного отзвука, кроме той самой музыки, которая дала ему жизнь.

Таким образом, между формой и сущностью, между звуком и смыслом, между поэмой и поэтическим состоянием выявляется некая симметрия, некое равенство значимости, ценностности и силы, которого в прозе не существует и которое противопоставляет себя закону прозы, устанавливающему неравенство двух этих компонентов речи.

Сделаю теперь небольшое отступление, которое назову «философским», что означать должно только то, что мы вполне бы могли без него обойтись.

Наш поэтический маятник движется от ощущения к некой идее или же чувству и возвращается снова к своего рода отзвуку ощущения и к потенциальному действию, способному это ощущение выразить. Между тем ощущение по самой своей сущности есть нечто *живое*. Единственным определителем всякой живой реальности как раз и является ощущение, которое, может быть, следовало бы дополнить побуждением к действию, призванному это ощущение изменить. В противоположность ему все, что является собственно мыслью, образом или эмоцией, всегда оказывается, так или иначе, *порождением вещей отсутствующих*. Память есть субстанция всякой мысли. Предвидение и его догадки, влечения и помыслы, формирование наших надежд, наших страхов — вот к чему сводится преимущественно внутренняя производительность нашего существа.

Таким образом, усилие мысли выражается в том, что она наделяет в нас жизнью несуществующее, ставит ему на службу — хотим мы того или нет — наши наличные силы, заставляет нас принимать часть за целое, отражение за действительность и, наконец, создает у нас

иллюзорное ощущение, будто мы видим, действуем, чувствуем и обладаем независимо от нашего доброго верного тела, которое мы оставили в кресле, вместе с дымящейся сигаретой, чтобы мгновенно в него возвратиться, по звонку телефона или в ответ на другой, столь же внешний, толчок, исходящий от нашего проголодавшегося желудка.

От Голоса к Мысли, от Мысли к Голосу, между Действительностью и Отсутствием качается поэтический маятник.

Из этого анализа явствует, что достоинство стихотворения обусловлено нерасторжимостью звука и смысла. Однако это условие требует, по-видимому, невозможно. Между звуком и смыслом нет в слове никакой связи. Одно и то же существо именуется *horse* — в английском языке, *ippos* — в греческом, *equus* — на латыни и *cheval* — во французском; но как бы я ни препарировал эти термины, ни один из них не подведет меня к понятию о данном животном; и как бы, с другой стороны, я ни препарировал это понятие, ни к одному из перечисленных терминов оно меня не приведет. В противном случае мы изъяснились бы на любом языке с такой же легкостью, как и на своем собственном.

Ведь цель поэта в том именно и состоит, чтобы дать нам почувствовать глубокое единство слова и мысли.

Такой результат можно считать поистине чудесным. Я называю его *чудесным*, хотя он и не является чрезмерно редкостным. Я называю его *чудесным* в том смысле, какой мы вкладываем в этот эпитет, когда размышляем о чарах и волшебстве древней магии. Не следует забывать, что поэтическая форма столетиями была связана с практикой заклинаний. Те, кто совершал эти диковинные обряды, непременно должны были верить в могущество слова, причем гораздо больше в эффект его звучания, нежели в собственную его значимость. Маги-

ческие формулы часто лишены смысла; но никто и не думал, что их сила зависит от их смысловой наполненности<sup>6</sup>.

А теперь давайте послушаем следующую строку:

Mère des Souvenirs, Maîtresse des maîtresses...

Или, скажем, такую:

Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille...<sup>7</sup>

Эти слова нас волнуют (во всяком случае, некоторых из нас), хотя ничего значительного нам не сообщают. Быть может, они сообщают нам именно то, что им нечего нам сообщить и что с помощью тех же средств, какие обычно несут в себе некое сообщение, они выполняют совершенно отличную функцию. Они нас волнуют, как какой-нибудь музыкальный аккорд. Произведенное впечатление обусловлено прежде всего их созвучностью, ритмом, числом слогов; но оно обязано также простому соседству их значимостей. Во второй из приведенных строк единый аккорд смутных идей Мудрости и Печали в сочетании с тихой торжественностью интонации создает бесподобную силу очарования: *мгновенная личность*, породившая эти стихи, не могла бы этого сделать, если бы находилась в таком состоянии, когда форма и сущность предстают сознанию порознь. Напротив, она пребывала в той особенной фазе своего психического бытия, когда звук слова и его смысл приобретают или удерживают равную значимость, — что противоречит как нормам практического языка, так и требованиям языка отвлеченного. Состояние, при котором единство звука и смысла, жажда, предвкушение, возможность их органической и неразрывной связи становятся необходимостью и потребностью, свершившимся фактом или, порой, причиной томительного нетерпения, есть состояние относительно редкое. Оно редкостно не только потому, что противоречит всем требованиям жизни, но также и потому, что противостоит

грубому упрощению и растущей специализации речевых знаков.

Но этого состояния внутренней трансформации, при котором неразлично, но гармонически обозначаются все свойства нашего языка, еще недостаточно, чтобы вызвать к жизни тот совершенный предмет, ту множественность чаровании, тот источник радостей мысли, которые мы находим в изящной поэме. Оно приносит нам лишь отрывочные ее элементы.

Все сокровища, какие таятся в земле, — золото, алмазы, драгоценные камни, которые будут еще шлифовать ся, — все они разбросаны, распылены, ревниво укрыты в массах породы или песка, где волей случая мы подчас их обнаруживаем. Эти богатства оставались бы втуне, если бы не человеческий труд, который выносит их, пробуждая от сна, из дремучего мрака и который их отбирает, их обрабатывает, строит из них украшения. Эти крупницы металла, покоящиеся в бесформенном веществе, эти причудливые кристаллы должны засиять во всем своем блеске в результате искусной и сложной работы. Такого-то рода работу и осуществляет настоящий поэт. Вглядываясь в прекрасное стихотворение, мы ясно осознаем, насколько маловероятно, чтобы человек, как бы ни был он одарен, сумел в один присест, без отделки, без малейших усилий, — если не считать тех, каких требует письмо или диктовка, — построить столь связную и законченную систему великолепных находок. Когда следы вложенного труда, поправки, замен, фрагментарности времени, минут бессилия и неудовлетворенности изгладятся, растворившись в последней оглядке мысли, подводящей итог своему творению, те, кто замечает лишь совершенство достигнутого, сочтут его порождением чуда, которое именуют они *вдохновением*. Тем самым они превращают поэта в какого-то одноминутного *медиума*. Ежели мы надумаем

развить последовательно концепцию чистого вдохновения, выводы, к которым она нас приведет, окажутся поистине странными. Так, обнаружится, что поэт, роль которого сводится к записи некоего откровения, к передаче невидимому читателю слов, внушенных ему неведомой силой, отнюдь не обязан понимать то, что пишет, ведомый таинственным голосом. Он мог бы писать на языке, которого не знает...

Поэт действительно наделен особой духовной энергией, которая выявляется в нем и позволяет ему обрести себя в какие-то неоценимые минуты. Неоценимые для него... Я говорю: *неоценимые для него*, поскольку, увы, опыт учит нас, что эти мгновения, обладающие, как нам кажется, всеобщей значимостью, подчас не имеют будущего, а это в конце концов понуждает задуматься над сентенцией: *то, что ценно лишь для одного, никакой ценности не имеет.*

Но всякий истинный поэт непременно является также и первоклассным критиком. Оспаривать это значит совершенно не понимать, что такое работа мысли, борьба с превратностью времени, с прихотливостью ассоциаций, с рассеянием внимания, с отвлекающим его вове. Разум чудовищно непостоянен, обманчив и легко обманывается, он порождает массу неразрешимых проблем и иллюзорных решений. Никакое значительное произведение не могло бы возникнуть из этого хаоса, если бы в этом хаосе, где собрано все, не нашлось для нас также реальных возможностей в себе разобраться и определить в себе то, что стоит извлечь из недр мгновения и тщательно использовать.

И это еще не все. Всякий истинный поэт в гораздо большей степени способен логически рассуждать и отвлеченно мыслить, нежели то обычно себе представляют.

Однако действительную его философию искать следует отнюдь не в его более или менее философских фор-



мулировках. Подлинное содержание философии обнаруживается, на мой взгляд, не столько в предмете нашего размышления, сколько в самом акте мысли и ее операциях. Лишите метафизику всех ее излюбленных специальных терминов, всего ее традиционного словаря, и вы убедитесь, возможно, что мысль вы нисколько не обеднили. Напротив, вы, быть может, лишь высвободите, освежите ее и при этом избавитесь от чужих проблем, чтобы сосредоточиться на собственных трудностях, на своих личных, никем не подсказанных, вопрошаниях, чей интеллектуальный возбудитель вы тотчас реально в себе ощущаете.

Однако, как мы знаем из истории литературы, в целом ряде случаев поэзия использовалась для высказывания теорий или гипотез, а ее *цельный язык*, — в котором *форма*, то есть действие и эффект *голоса*, столь же могущественна, как и *сущность*, то есть конечное преобразование воспринимающего *сознания*, — служил для передачи идей «абстрактных», что значит идей, которые, напротив, от формы своей не зависят или же таковыми нам представляются. Попытки такого рода предпринимали подчас и очень большие поэты. Но каков бы ни был талант, посвятивший себя этой благородной задаче, он не может избежать определенной раздвоенности внимания, которое одной своей стороной проследживает идею, а другой — следит за мелодией. *De natura rerum*<sup>8</sup> сталкивается здесь с природой вещей. Состояние человека, читающего стихи, отлично от состояния того, кто читает отвлеченные рассуждения. Состояние танцующего отлично от состояния человека, который пробирается в труднопроходимой местности, производя топографическую съемку и геологические изыскания.

Тем не менее, как я говорил, у поэта есть своя особая абстрактная мысль и, если угодно, своя философия; я сказал также, что она проявляет себя в самом поэти-

ческом акте. Сказал я так потому, что наблюдал это и на себе и на примере других. В этом вопросе, так же как в прочих, нет у меня иной опоры, иного преимущества или оправдания, кроме ссылки на собственный опыт и на самые общие наблюдения.

Итак, всякий раз, когда я работал над поэтическим произведением, я убеждался, что эта работа требует от меня не только наличия мира поэзии, о чем я вам уже говорил, но и бесконечных расчетов, решений, отбора и синтеза, без которых любые дары Музы или Случая остаются чем-то вроде груды ценного материала на стройке без архитектора. А между тем сам архитектор отнюдь не обязан быть носителем столь ценных качеств. И следовательно, поэт в качестве архитектора поэтических произведений весьма отличен от того, что он представляет собой как создатель тех ценностных элементов, из которых складывается любая поэзия — хотя их сумма отнюдь не адекватна целому, требующему совершенно иной умственной работы.

Некто однажды пытался меня уверить, что лиризм это экстаз и что оды великих лириков писались в один присест, с неудержимостью бреда или неистового бушевания духа... Я отвечал собеседнику, что он абсолютно прав, но что это не является привилегией поэзии: как всем известно, конструктору паровоза для осуществления его замысла необходимо взять темп работы порядка восьмидесяти миль в час.

В самом деле, стихотворение есть некий механизм, призванный вызывать поэтическое состояние посредством слов. Эффект этого механизма предугадать невозможно, ибо, когда речь идет о воздействии на умы, ни в чем нельзя быть уверенным. Но какова бы ни была проблематичность конечного результата, создание этого механизма требует решения множества проблем. Если слово «механизм» вас шокирует и сравнение с механикой

кажется вам слишком грубым, я прошу вас заметить, что написание стихотворения, даже весьма короткого, может тянуться годами, между тем как воздействие его на читателя осуществится в течение нескольких минут. В эти несколько минут читателя ослепят находки, ассоциации, блестящие образы, накопленные за долгие месяцы поисков, ожидания, терпения и нетерпения. Он будет склонен приписать вдохновению значительно больше того, на что оно действительно способно. Он вообразит личность, сумевшую без долгих раздумий, без колебаний и без исправлений построить это могущественное совершенное творение, которое переносит его в некий мир, где предметы и существа, страсти и мысли, созвучия и значения возникают из единой энергии, где они дополняют друг друга и перекликаются, следуя каким-то уникальным законам резонанса, ибо только уникальная форма возбуждения может вызвать одновременную активизацию нашей чувствительности, нашего интеллекта, нашей памяти и нашей способности к словесному действию, чрезвычайно редко связанных в ходе обыденной жизни.

Быть может, здесь следует особо подчеркнуть, что создание поэтического произведения, — если подходить к нему так, как инженер, о котором я только что говорил, подходит к своему замыслу, к разработке конструкции паровоза: формулируя проблемы, требующие решения, — что это создание должно казаться нам делом несбыточным. Нет искусства, в котором существовало бы столько независимых требований и задач, подлежащих согласованию. Я лишь напомню вам то, что говорил о звуке и смысле, которые, хотя и связаны чисто условно, должны быть приведены к предельно эффективному взаимодействию. Слова часто напоминают мне, ввиду двойственной их природы, те комплексные величины, коими столь любовно оперируют геометры.

Я, к счастью, не знаю, что представляет собой способность, заложенная в определенных мгновениях определенных личностей, которая все упрощает и низводит все эти непреодолимые трудности на уровень наших возможностей.

Поэта пробуждает в человеке какая-то внезапность, какое-то внешнее или внутреннее обстоятельство: дерево, лицо, некий «образ», эмоция, слово. Иногда все начинается с желания выразить себя, с потребности передать свое чувство; иногда же, напротив, — с элемента формального, со звукового рисунка, который ищет себе опору, отыскивает нужный смысл в недрах нашей души... Уясните себе как следует эту двойственность отправных возможностей: в одном случае нечто стремится выразить себя, в другом — некое выразительное средство стремится найти в чем-то себе применение.

Моя поэма «Морское кладбище» началась во мне с определенного ритма — французского десятисложника, разбитого на четыре и шесть слогов. У меня еще не было никакой идеи, которая могла бы эту форму заполнить. Мало-помалу в ней разместились отрывочные слова; они исподволь определили тему, после чего дело стало за работой (она оказалась весьма продолжительной). Другая поэма, «Пифия», возникла сперва в образе восьмисложной строки, чей звуковой строй обозначился сам по себе. Но эта строка подразумевала какую-то фразу, в которую входила часть, а эта фраза, если только она существовала, подразумевала множество других фраз. Подобного рода проблемы допускают массу всевозможных решений. Но метрические и мелодические обусловленности значительно суживают в поэзии сферу неопределенности. Произошло следующее: этот фрагмент повел себя как живой организм; погруженный в среду (несомненно, питательную), которую создавали ему влечение и направленность моей мысли, он размножился и произ-

вел на свет все, в чем испытывал недостаток, — несколько строк после себя и много строк выше.

Прошу прощения за то, что выбрал примеры из своего собственного скромного опыта; но мне больше нигде было их взять.

Возможно, мой взгляд на поэта и поэтическое произведение покажется вам слишком парадоксальным. Но попытайтесь представить, сколько таит в себе сложностей даже ничтожнейшее наше действие. Подумайте обо всем, что совершается в человеке, когда он произносит короткую членораздельную фразу, и посудите, сколько нужно условий, чтобы поэма Китса или Бодлера легла на чистой странице, над которой склонился поэт.

Подумайте и о том, что, быть может, ни одно искусство не приводит в связь столько независимых элементов и условий, как наше: звук и смысл, реальность и воображение, логику, синтаксис, одновременное построение формы и сущности... и все это с помощью средства сугубо утилитарного — постоянно искажаемого, засоренного, привычного к любой работе, — каким является *обиходный язык*, из которого мы должны выделить чистый и совершенный Голос, способный без ошибок, без видимого усилия, не оскорбляя слуха и не разрушив хрупкой сферы мира поэзии, передать идею некоего «я», сказочно возвышающегося над «Я».

## ПОЛОЖЕНИЕ БОДЛЕРА

Бодлер находится в зените славы.

Этот томик «Цветов зла», в котором не насчитаешь и трехсот страниц, уравнивает, в оценке знатоков, произведения наиболее знаменитые и наиболее обширные. Он переведен на большинство европейских языков. Это — явление, на котором я задержусь на минуту, ибо,

думается мне, оно беспримерно в истории французской литературы.

Французские поэты, вообще говоря, мало известны и мало ценимы за рубежом. Нам охотнее отводят преимущества прозы; но могущество поэтическое признают за нами скупой и трудно. Порядок и своего рода суровость, царящие в нашем языке с XVII века, наша своеобразная акцентуация, наша неукоснительная просодия, наш вкус к упрощению и непосредственной ясности, наша боязнь преувеличений и странностей, некое целомудрие выразительности и отвлеченная направленность нашего ума создали у нас поэзию, довольно не похожую на то, что есть у других наций, и чаще всего для них неуловимую. Лафонтен кажется иностранцам бесцветным. Расин для них недоступен. Гармонии его слишком тонки, его рисунок слишком чист, его речь слишком блистательна и слишком нюансирована, чтобы дать себя ощутить тем, у кого нет интимного и подлинного знания нашего языка.

Даже Виктор Гюго был распространен вне Франции лишь своими романами.

Но с Бодлером французская поэзия вышла наконец за пределы нации. Она понудила мир читать себя; она предстала в качестве поэзии современности; она вызывает подражания, она оплодотворяет многочисленные умы. Такие люди, как Суинберн, Габриель Д'Аннунцио, Стефан Георге<sup>1</sup>, великолепно свидетельствуют о бодлеровском влиянии за границей. Это дает мне право сказать, что ежели среди наших поэтов и есть более великие и более могущественно одаренные, чем Бодлер, то нет более *значительных*.

На чем зиждется эта странная значительность? Каким образом существо, столь своеобразное, столь далекое от среднего уровня, как Бодлер, могло вызвать такое широкое движение?

Это огромное посмертное признание, это духовное плодородие, эта слава, стоящая в самой высокой своей точке, должны быть обусловлены не только его собственной значимостью как поэта, но и исключительными обстоятельствами. Таким исключительным обстоятельством является критический ум в соединении с даром поэзии. Бодлер обязан этой редкостной связи капитальным открытием. Он был рожден восприимчивым и точным; но эти качества сделали бы из него, несомненно, лишь соперника Готье или превосходного мастера Парнаса, не приведи его умственная любознательность к счастливому открытию в творениях Эдгара По нового интеллектуального мира, Демона проницательности, гения анализа, изобретателя полновесных и наисоблазнительнейших сочетаний логики с воображением, мистицизма с расчетом, психолога исключительностей, инженера литературы, углубляющего и использующего все возможности искусства, — вот что увидел он в Эдгаре По и что восхитило его. Столько необычных перспектив и исключительных возможностей его зачаровали. Его дарование подверглось преобразованию, его судьба дивно изменилась.

Я вернусь далее к результату этого магического соприкосновения двух умов.

Сейчас же я должен рассмотреть второе примечательное обстоятельство в духовном складе Бодлера.

В минуту, когда он достигает зрелого возраста, романтизм находится в апогее; блистательное поколение властвует в царстве литературы: Ламартин, Гюго, Мюссе, Виньи — хозяева минуты.

Поставим себя на место молодого человека, достигшего в 1840 году возраста, когда берутся за перо. Он вскормлен теми, кого его инстинкт повелительно приказывает уничтожить. Его литературное бытие, ими вызванное и воспитанное, их славой пробужденное и их

произведениями обусловленное, тем не менее неизбежно влечет его к отрицанию, к ниспровержению, к замене этих людей, которые, как кажется ему, заполняют все пространство известности и кладут перед ним запрет: один — на мир форм, другой — на мир чувств, третий — на живописность, четвертый — на глубину.

Дело идет о том, чтобы любой ценой выделить себя среди совокупности великих поэтов, которые нарочито собраны каким-то случаем в одну эпоху, и притом все — в расцвете сил<sup>2</sup>.

Проблема Бодлера, следовательно, могла — должна была — ставиться так: «быть великим поэтом, но не быть ни Ламартином, ни Гюго, ни Мюссе». Я не говорю, что такое решение было сознательным, но оно было для Бодлера неизбежным, и даже существенно бодлеровский. Это было его право на бытие. В областях творчества — или, что то же, в областях гордости — необходимость найти себе особое место неотделима от самого своего существования. Бодлер пишет в проекте предисловия к «Цветам зла»: *«Знаменитые поэты уже давно поделили между собой самые цветущие провинции поэтического царства и т. д. Я займусь поэтому иным...»*

В итоге он должен, он вынужден своим душевным состоянием и своими данными все отчетливее противопоставлять себя той системе или тому отсутствию системы, которое именуется романтизмом.

Я не стану определять этого термина. Чтобы предпринять это, надо было бы потерять всякое чувство взыскательности; я занят сейчас лишь восстановлением наиболее правдоподобных отталкиваний интуиции нашего поэта «в пору становления», когда он соприкоснулся с литературой своего времени. Бодлер испытал тогда впечатление, которое нам позволительно и даже довольно легко воспроизвести. В нашем распоряжении, в самом деле, благодаря дальнейшему течению времени и



последующему развитию литературных событий — благодаря самому Бодлеру, его творчеству и судьбе этого творчества — находится простой и верный способ дать известную точность нашему неизбежно смутному, то общепринятому, то совершенно произвольному, представлению о романтизме. *Этот способ состоит в наблюдении над тем, что явилось на смену романтизму, что пришло его изменить, принесло ему исправления и противоречия и, наконец, поставило себя на его место.* Достаточно подвергнуть рассмотрению течения и труды, которые появились после него, в противность ему, и которые неизбежно, автоматически служили *точным ответом* на то, чем был он. Под этим углом зрения романтизм был тем, что отрицал натурализм и против чего собрался Парнас; и он же был тем, что обусловило особую направленность Бодлера. Он был тем, что возбудило почти разом против себя волю к совершенству, — мистицизм «искусства для искусства», — требование наблюдательности и безличного отображения предметов: *влечение, коротко говоря, к более крепкой субстанции и к более совершенной и чистой форме.* Ничто не говорит нам яснее о романтиках, нежели совокупность программ и тенденций их преемников.

Быть может, пороки романтизма — лишь неотделимые эксцессы веры в себя?.. Юность новаторств сомнительна. Мудрость, расчет и, в итоге, совершенство появляются только в минуту экономии сил.

Как бы то ни было, эпоха сомнений начинается в дни бодлеровской молодости. Готье уже протестует и начинает движение против пренебрежения требованиями формы, против оскудения или нечистоты языка. Вскоре разрозненные усилия Сент-Бёва, Флобера, Леконт де Лилля противопоставили себя взволнованной легкости, непостоянствам стиля, чрезмерностям наивностей и причуд... Парнасцы и реалисты пойдут на потерю во внеш-

ней напряженности, в избылии, в ораторском движении там, где они выигрывают в глубине, в подлинности, в технической и интеллектуальной качественности.

Я скажу, подытоживая, что смена романтизма этими разными «школами» может рассматриваться как смена сознательным действием действия произвольного.

Творения романтизма, *в общем*, довольно плохо переносят замедленное и уснащенное сопротивлением чтение взыскательного и утонченного читателя.

Таким читателем был Бодлер. У Бодлера была величайшая корысть, корысть жизненная, — отыскать, выявить, преувеличить все слабости и изъяны романтизма, рассмотрев их вплотную в произведениях и в личностях его наиболее великих представителей. *Романтизм стоит в зените* — мог сказать он себе, — *следовательно, ему конец*; и он мог глядеть на богов и полубогов этого времени тем взглядом, каким Талейран и Меттерних в 1807 году странно смотрели на властелина вселенной...

Бодлер смотрел на Виктора Гюго; не будет чрезмерно трудным восстановить то, что он думал о нем. Гюго царствовал; он оставил Ламартина позади себя достоинствами бесконечно более могущественной и более точной *материальности*. Обширная протяженность его словаря, многообразие его ритмов, преизбыточность его образов погребали под собой любую соперничающую поэзию. Но его творчество не раз отдавало дань вульгарности, терялось в вещательном красноречии и в бесконечных апострофах. Он жеманничал с чернью, он препирался с богом. Простоватость его философии, диспропорция и неумеренность построений, чистое противоречие между блистательными околичностями и хрупкостью обоснований, непостоянством целого, — наконец, все то, что могло отталкивать и, следовательно, обучать и направлять к личному, будущему своему искусству моло-

дого и неумолимого исследователя, — все это Бодлер должен был взять себе на заметку и от восхищения, которое вызывало в нем чудодейственное дарование Гюго, отделить засоренность, неосторожность, уязвимые стороны его творчества, — иными словами, возможности жизни и надежды на славу, которые такой великий мастер оставлял на долю других.

Ежели прибегнуть к кое-какому лукавству и к несколько большей ухищренности, чем это приличествует, то было бы крайне соблазнительно сблизить поэзию Виктора Гюго с бодлеровской, дабы представить эту последнюю точным *дополнением* той. Но я не стану настаивать. Очевидно и так, что Бодлер искал того, чего не делал Гюго; что он уклонялся от всех эффектов, где Виктор Гюго был непобедим; что он вернулся к прозе, менее свободной и нарочито далекой от прозы; что он искал и почти всегда умел дать ощущение *сдержанной прелести*, неоценимое и как бы трансцендентное качество некоторых п о э м , — но качество, встречающееся скупом, да и редко в чистом виде, в огромном творчестве Виктора Гюго.

Бодлер, впрочем, не знал, или едва знал, последнего Виктора Гюго — Гюго крайних ошибок и высших красот. «*Легенда веков*» вышла в свет спустя два года после «Цветов зла»<sup>3</sup>. Что же касается посмертных произведений Гюго, они были напечатаны через много лет после смерти Бодлера. Я придаю им бесконечно более высокую техническую значимость, нежели всем другим стихам Гюго. Сейчас не место — у меня нет и времени — обосновывать подобное мнение. Я лишь бегло намечу это отступление в сторону. Что поражает меня в Викторе Гюго — это несравненная жизненная мощь. Жизненная мощь означает *сочетание* долгоденствия с умением работать; долгоденствие, *умноженное* умением работать. В течение шестидесяти с лишком лет этот необык-

новенный человек отдается работе изо дня в день с пяти часов утра до полудня. Он не перестает вызывать сочетания языка, желать их, ждать их и слышать их отклик. Он создает сто или двести тысяч стихов и в силу этого непрерывного упражнения обретает странную манеру мысли, которую поверхностные критики расценивали как умели. Но в течение этой долгой карьеры Гюго не переставал совершенствоваться и укрепляться в своем искусстве; и, конечно, он все сильнее начинает грешить против разборчивости, он все больше теряет чувство пропорций, он начинает свои стихи словами неопределенными, смутными и головокружительными и говорит о безднах, о бесконечном, об абсолютном так изобильно и так словоохотливо, что эти чудовищные термины теряют даже видимость той глубины, которой наделяет их обычай. И все же какие изумительные стихи, — стихи, с которыми никакие другие не могут сравниться в размахе, во внутренней спаянности, в отзвучности, в полноте, — создал он в последнюю пору жизни! В *«Бронзовой струне»*, в *«Боге»*, в *«Конце Сатаны»*, в стихах на смерть Готье семидесятилетний мастер, который видел смерть всех своих союзников, которому дано было видеть рождение от себя целого ряда поэтов и даже использовать неоценимые уроки, какие ученик мог бы преподавать учителю, проживи учитель дольше, — знаменитейший старец достиг высшей точки поэтического могущества и благородной науки стихосложения<sup>4</sup>.

Гюго не переставал учиться, упражняясь; Бодлер, длительность жизни которого достигает едва половины долгоденствия Гюго, развивается совершенно иным способом. Можно сказать, что в ту толику времени, которая ему отведена на жизнь, он должен восполнить вероятную ее кратковременность и предчувствуемую недостаточность применением того критического интеллектуализма, о котором я говорил выше. Какие-нибудь двад-

цать лет ему даны на то, чтобы достичь вершины собственного совершенства, распознать личное свое достоинство и определить ту особенную форму и место, которые вознесут и сохранят его имя («Прими стихи мои, и если мое имя причалит счастливо к далекому времени...»). У него нет времени, и у него не будет времени исподволь подходить к прекрасным целям литературной волеустремленности при помощи большого числа опытов и многообразия произведений. Надо идти кратчайшей дорогой, добиваться экономии поисков, избегать повторов и несогласованных предприятий: надо, следовательно, искать, что ты есть, что ты можешь, чего ты хочешь, путями анализа и в самом себе соединить с самопроизвольными доблестями поэта пронизательность, скептицизм, внимание и разборчивый дар критика.

Вот в чем именно Бодлер, хотя и романтик по происхождению, и даже романтик по вкусам, может порой иметь вид некоего *классика*. Существует бесчисленность способов определить — или считать определенным, — что такое классик. Мы нынче примем следующее: *классик — это писатель, несущий в самом себе критика и интимно приобщающий его к своим работам*. Был некий Буало в Расине, или подобие Буало.

Что, в сущности, значило произвести *отбор* в романтизме и распознать в нем добро и зло, ложь и истину, слабости и достоинства, как не сделать в отношении писателей первой половины XIX века то же самое, что люди эпохи Людовика XIV сделали в отношении писателей века XVI? *Всякий классицизм предполагает предшествующую романтику*<sup>5</sup>. Все преимущества, которые приписывают, и все возражения, которые делают «классическому» искусству, сводятся к этой аксиоме. *Сущность классицизма состоит в том, чтобы прийти после. Порядок предполагает некий беспорядок, который им устранен. Композиция — или, что то же, искусствен-*

ность — заступает место некоего примитивного хаоса интуиции и естественных развитии. *Чистота* есть следствие бесконечной обработки языка, а забота о *форме* является не чем иным, как обдуманым видоизменением средств выражения. Классика предполагает, следовательно, сознательную направленность действий, которая приводит «естественную» производительность в соответствие с *ясной* и *разумной* концепцией человека и искусства. Но, как это видно в области наук, мы не можем сделать произведение разумным и строить его в определенном порядке иначе, как пользуясь известным количеством условностей. Классическое искусство распознается по наличию, по четкости, по неукоснительности этих условностей; будь то три единства, правила просодии, ограничения словарные, — эти правила произвольной внешности были его силой и его слабостью. Мало понятные в наши дни и трудно поддающиеся защите, почти невозможные в соблюдении, они тем не менее являются следствием некой старинной, тонкой и глубокой согласованности условий интеллектуального наслаждения *без примесей*.

Бодлер, в разгар романтизма, вызывает представление о некоем классике, но только лишь вызывает представление. Он умер молодым и, кроме того, жил под отвратительным впечатлением, которое производили на людей его времени жалкие пережитки старого классицизма Империи. Дело было отнюдь не в том, чтобы возродить то, что вполне умерло, но, быть может, в том, чтобы иными путями обрести дух, которого уже не было в этом труп<sup>6</sup>.

Романтики пренебрегали всем, или почти всем, что требует от мысли несколько тягостной выдержки и последовательности. Они искали эффектов потрясения, порыва и контраста. Мера, строгость и глубина не слишком заботили их. Их отталкивало от себя отвлеченное

мышление и рассудочность — и не только в творчестве, но и в подготовке к творчеству, что неизмеримо существеннее<sup>7</sup>. Можно было бы сказать, что французы как бы позабыли свои аналитические способности. Следует здесь отметить, что романтики восставали против XVIII века гораздо больше, нежели против века XVII, и легко выдвигали обвинение в поверхностности против людей, бесконечно более знающих, более любознательных к фактам и идеям, более озабоченных точностью и мыслью большого размаха, нежели когда-либо были они сами.

В эпоху, когда наука начинала принимать исключительное развитие, романтизм проявлял антинаучное состояние духа. Страстность и вдохновение внушили себе, что ничего, кроме самих себя, им не надобно.

Но под совсем иным небом, среди народа, целиком занятого своим материальным развитием, пока еще безразличного к прошлому, устраивающего свое будущее и предоставляющего опытам всех родов полнейшую свободу, нашелся человек, который в эту же пору стал размышлять над вещами духа, в том числе — над литературным творчеством, с такой четкостью, проницательностью и ясностью, какие никогда раньше не встречались в такой мере в чьей-либо голове, одаренной поэтическим воображением. Никогда проблема литературы не подвергалась до Эдгара По исследованию в своих предпосылках, не сводилась к проблеме психологии, не изучалась путем анализа, в котором логика и механика эффектов были бы так смело применены. Впервые отношения между произведением и читателем были выяснены и утверждены в качестве положительных оснований искусства. Этот анализ — и здесь именно заключается обстоятельство, подтверждающее его ценность, — может быть успешно проведен, с такой же точностью, во всех областях литературного творчества. Те же наблю-

дения, те же отличительные признаки, те же качественные пометки, те же направляющие идеи равно применимы как к произведениям, предназначенным могущественно и резко воздействовать на восприятие, захватить читателя, любящего сильные ощущения или странные происшествия, так и к жанрам самым утонченным, к хрупкой организованности созданий поэта.

Утверждать, что этот анализ сохраняет свою значимость в области повествования в такой же мере, как в области поэзии, что он применим к конструкциям воображения и фантастики столь же хорошо, как и к литературному воспроизведению и отображению действительности, — значит утверждать, что он примечателен своею общностью. Тому, что имеет действительную общность, свойственна плодотворность. Достичь такой точки, которая позволила бы овладеть всем полем действия, означает неизбежно охватить весь ряд возможностей; области, которые предстоит исследовать; пути, которые надо проложить; земли, которые отойдут под обработку; здания, которые придется возвести; отношения, которые надлежит установить; методы, которые потребуется применить. Не удивительно поэтому, что По, обладавший такой могущественной и уверенной методой, сделался изобретателем ряда жанров, создал первые и самые разительные образцы научной повести, современной космогонической поэмы, романа уголовой поучительности, введения в литературу болезненных психологических состояний; и что все его творчество на любой странице дает такое проявление интеллектуальности и воли к ней, какой нет ни в одной другой литературной карьере.

Этот великий человек был бы нынче совершенно забыт, не поставь себе Бодлер задачи ввести его в европейскую литературу. Не преминем отметить, что мировая слава Эдгара По слаба или сомнительна только на



его родине да в Англии. Этот англосаксонский поэт до странности мало известен среди единоплеменников.

Другое замечание: *Бодлер и Эдгар По взаимно обмениваются ценностями*. Один дает другому то, что у него есть, и берет то, чего у него нет. Этот дает тому целую систему новых и глубоких мыслей. Он просвещает, оплодотворяет его, предопределяет его мнение по целому ряду вопросов: философии композиции, теории искусственного понимания и отрицания современного, важности исключительного и некой необычности, аристократической позы, мистицизма, вкуса к элегантности и к точности, даже к политике... Бодлер весь этим насыщен, вдохновлен, углублен.

Но в обмен на эти блага Бодлер дает мысли По бесконечную широту. Он протягивает ее будущему. Это — протяженность, которая видоизменяет поэта в самом себе, по великому стиху Малларме («И вот, таким в себе, его меняет Вечность...») <sup>8</sup>, это — работа, это — переводы, это — предисловия Бодлера, которые раскрывают его и утверждают его место в тени злосчастного По.

Я не стану разбирать всего, чем обязана литература влиянию этого чудодейственного изобретателя. Будь то Жюль Верн и его соревнователи, Габорио и подобные ему, или, в более высоких жанрах, приходящие на мысль произведения Вилье де Лиль-Адана, или творения Достоевского, легко видеть, что «*Приключения Гордона Пима*», «*Тайна улицы Морг*», «*Лигейя*», «*Сердце-разоблачитель*» дали им образцы, многократно воспроизведенные, глубоко изученные, никогда не превзойденные.

Я лишь задал себе вопрос: чем обязана поэзия Бодлера, и — еще более общо — вся французская поэзия, открытию произведений Эдгара По?

Кое-какие поэмы «Цветов зла» заимствуют у поэм По их чувство и их существо. В некоторых содержатся

стихи, являющиеся воспроизведениями; но я пройду мимо этих частных заимствований, значимость которых, в известной мере, ограничена.

Я отмечу лишь существенное, заключающееся в самой идее, которую По составил себе о поэзии. Его концепция, изложенная им в различных статьях, была главным двигателем изменения идей и искусства Бодлера. Разработка, которой подверг эту теорию композиции ум Бодлера, уроки, которые он в ней почерпнул, развитие, которое она получила в его интеллектуальной преемственности, — и в особенности ее великая внутренняя ценность — требуют, чтобы мы несколько остановились на этом.

Я не стану скрывать, что мысли По в глубине своей связаны с некоторой метафизикой, которую он себе создал. Однако метафизика, хотя она и направляет, охватывает, подсказывает теории, о которых идет речь, тем не менее не пронизывает их насквозь. Она порождает их, объясняет их происхождение; но не она образует их состав.

Идеи Эдгара По о поэзии выражены в нескольких эссе, из которых наиболее важное (причем он менее всего занят техникой английского стиха) носит заглавие: «*Поэтический принцип*» («The poetic principle»).

Бодлер был так глубоко захвачен этой работой, она оказывала на него такое могущественное воздействие, что он стал воспринимать ее существо — и не только существо, но и самую форму — как *собственное свое достояние*.

Человек не может не присвоить себе то, что кажется ему с такой точностью созданным *для него* и на что, себе вопреки, он смотрит как на созданное *им самим*... Он неудержимо стремится овладеть тем, что пришлось столь впору его личности; да и сам язык смешивает в понятии «благо» то, что заимствовано кем-нибудь и

вполне его удовлетворяет, с тем, что составляет собственность этого кого-нибудь...

И вот Бодлер, вопреки тому, что был ослеплен и захвачен изучением «Поэтического принципа» — или именно потому, что был им ослеплен и захвачен, — не поместил перевода этого эссе среди собственных произведений Эдгара По, но ввел наиболее интересную его часть, чуть-чуть видоизменив ее и переставив фразы, в предисловие, предпосланное им своему переводу «*Необычайных историй*». Плагиат был бы оспорим, ежели бы автор вполне очевидно не подтвердил его сам: в статье о Теофиле Готье (воспроизведенной в «Романтическом искусстве») он перепечатал весь отрывок, о котором идет речь, снабдив его такими вступительными строками, весьма ясными и весьма изумительными: «*Позволительно, думается мне, иногда процитировать самого себя, дабы избежать парафразы. Я повторю, следовательно...*» Далее идет заимствованный отрывок.

Что же думал Эдгар По о поэзии?

Я изложу его мысли в нескольких словах. Он подвергает анализу психологическую обусловленность стихотворения. В числе условий он ставит на первое место те, которые определяются *протяженностью* поэтических произведений. Он придает рассмотрению их величины странную значимость. Он исследует, с другой стороны, самое существо этих произведений. Он легко устанавливает наличие ряда стихотворений, занятых высказываниями, для которых достаточным проводником могла бы служить проза. История, наука, как и мораль, мало что выигрывают от изложения на языке души. Поэзия дидактическая, поэзия историческая или этическая, хоть и прославленные и освященные величайшими поэтами, странным образом сочетают данные дискурсивного или эмпирического познания с проявлениями сокровенной сущности и с силами эмоций.

По уразумел, что современная поэзия должна складываться в соответствии с направлением эпохи, у которой на глазах все отчетливее расслаиваются способы и области действия, и что она имеет право притязать на выявление собственного своего естества и на изучение его, так сказать, в чистом виде.

Так, анализом обусловленностей поэтической страсти, определением, при посредстве отсеивания, *абсолютной поэзии* По указал путь, преподал доктрину, очень соблазнительную и очень суровую, в которой соединились некая математика и некая мистика...

Ежели теперь мы взглянем на совокупность «*Цветов зла*» и дадим себе труд сравнить этот сборник с поэтическими работами того же времени, нас не удивит примечательное соответствие творчества Бодлера наставлениям По и тем самым его разительное отличие от произведений романтических. В «*Цветах зла*» нет ни исторических поэм, ни легенд; нет ничего, что отдавало бы дань повествовательности. В них не найдешь философских тирад. Нет в них места и политике. Описания редки и всегда *знаменательны*. Но все в них — прельщение, музыка, могущественная и отвлеченная сущность... Пышность, образ и сладострастие.

Есть в лучших стихах Бодлера сочетание плоти и духа, смесь торжественности, страстности и горечи, вечности и сокровенности, редчайшее соединение воли с гармонией, так же резко отличающие их от стихов романтических, как и от стихов парнасских. Парнас был отнюдь не чрезмерно нежен к Бодлеру. Леконт де Лиль ставил ему в упрек бесплодие. Он забывал, что истинная плодовитость поэта заключается не в числе его стихов, но в длительности их действия. Судить об этом можно лишь на протяжении эпох. Ныне мы видим, что по прошествии шестидесяти лет отзвук единственного и очень небольшого по объему произведения Бодлера

еще наполняет собой всю сферу поэзии, что он живет в умах, что им нельзя пренебречь, что его крепит примечательный ряд произведений, которые им порождены, которые являются не столько его подражаниями, сколько его следствиями, и что, таким образом, надлежало бы, чтобы подвести итог, присоединить к маленькому сборнику *«Цветов зла»* ряд работ первостепенного качества и совокупность самых глубоких и самых тонких опытов, какие когда-либо предпринимала поэзия. Влияние «Античных поэм» и «Варварских поэм»<sup>10</sup> было менее разносторонне и менее обширно.

Надобно все же признать, что если бы это самое влияние охватило и Бодлера, оно воспрепятствовало бы ему, может быть, написать или сохранить кое-какие очень неподтянутые стихи, встречающиеся в его книге. В четырнадцать стихах сонета *«Сосредоточенность»*, являющегося одной из прелестнейших вещей сборника, удивительным будет мне всегда казаться наличие пяти или шести строк, отмеченных неоспоримой слабостью. Зато первые и последние стихи этой поэмы наделены такой магией, что середина лишена возможности проявить свою нелепицу, и она представляется как бы отсутствующей и несуществующей. Надо быть очень большим поэтом для подобного рода чудес.

Только для упомянул я о действии *очарования*, как уже произнес слово *чудо*; конечно, это — обозначения, которыми пользоваться надлежит разборчиво как по силе их смысла, так и по легкости их употребления; но их пришлось бы заменить анализом такой длительности и, возможно, такой спорности, что мне простится, ежели я избавлю от него и того, кому пришлось бы его делать, и тех, кому пришлось бы его слушать. Я останусь среди неопределенностей, ограничившись лишь намеком на то, чем мог бы он быть. Пришлось бы показать, что язык содержит возбудительные средства, примешанные

к его практическим и непосредственно значимым свойствам. Обязанность, труд, назначение поэта состоят в том, чтобы дать проявление и действие этим силам движения и очарования, этим возбудителям аффективной жизни и интеллектуальной восприимчивости, которые смешаны в обиходной речи со знаками и способами связи обыденной и поверхностной жизни. Поэт, таким образом, обрекает себя и расходует себя на то, чтобы выделить и образовать речь в речи; и усилия его, длительные, трудные, взыскательные, требующие разностороннейших качеств ума, никогда не имеющие конца, как и никогда не достигающие точного соответствия, направлены на то, чтобы создать язык для существа более чистого, более могущественного и более глубокого мыслями, более напряженного жизнью, более блистательного и более находчивого словами, нежели любая действительно существующая личность. Этот необычайный строй речи дает себя узнать и познать ритмом и гармониями, которые его крепят и которые должны быть так сокровенно — и даже так таинственно — связаны с его происхождением, что звук и смысл уже не могут быть отделены друг от друга и неразличимо взаимодействуют в памяти.

Поэзия Бодлера обязана своей длительностью и той властью, которую она еще пользуется, полноте и особой четкости своего тембра. Этот голос порою спускается до красноречия, как это бывало несколько слишком часто у поэтов этой поры; но он хранит и развивает почти всегда мелодическую, восхитительно чистую линию и совершенную звучность, отличающую его от любой прозы.

Бодлер тем самым дал удачнейший отпор стремлениям к прозаизму, которые отмечаются во французской поэзии с середины XVII века. Примечательно, что тот самый человек, которому мы обязаны этим возвратом нашей поэзии к своей сущности, является в то же вре-

мя одним из первых французских писателей, которые испытывали страстное влечение к музыке в собственном смысле слова. Я упоминаю об этой склонности, проявившей себя в знаменитых статьях о «Тангейзере» и «Лоэнгрине», в связи с позднейшим влиянием музыки на литературу... *«То, что получило наименование символизма, весьма просто сводится к общему для нескольких групп поэтов стремлению заимствовать у музыки свое действие...»*

Дабы сделать менее неопределенной и менее неполной эту попытку объяснить нынешнюю значимость Бодлера, я должен сейчас напомнить, чем был он как критик живописи. Он знал Делакруа и Мане. Он сделал попытку взвесить достойные заслуги Энгра, его соперника, так же как смог сравнить, в их несхожем «реализме», произведения Курбе и Мане. Он выказал к великому Домье восхищение, которое потомство разделяет. Может быть, он преувеличил ценность Константина Гиса... Но в совокупности суждения его, всегда обоснованные и обставленные тончайшими и прочнейшими размышлениями о живописи, остаются высшими образцами ужасающе легкого и, следовательно, ужасающе трудного жанра художественной критики.

Однако величайшая слава Бодлера, как я уже дал понять в начале этого сообщения, состоит неоспоримо в том, что он дал жизнь нескольким очень большим поэтам. Ни Верлен, ни Малларме, ни Рембо не были бы тем, чем они были, не получи они знакомства с *«Цветами зла»* в решающем возрасте. Не составило бы труда показать в этом сборнике стихотворения, которых форма и вдохновение послужили прообразами некоторых вещей Верлена, Малларме или Рембо. Но это соответствие до такой степени очевидно, а время вашего внимания в такой мере использовано, что я не стану углубляться в подробности. Я ограничусь указанием, что чув-

ство интимности и мощная, волнующая смесь мистической взволнованности и чувственного пыла, которые получили развитие у Верлена, страсть странствований, движение нетерпеливости, какое возбуждает вселенная, глубокое понимание ощущений и их гармонических отзвуков, делающие таким энергичным и таким действенным короткое и яростное творчество Рембо, — все это отчетливо наличествует и распознается в Бодлере.

Что же касается Стефана Малларме, чьи первые стихи могли бы смешаться с самыми прекрасными и самыми насыщенными вещами *«Цветов зла»*, он продвинул далее, в их тончайших следствиях, те формальные и технические поиски, к которым анализы Эдгара По и опыты и комментарии Бодлера внушили ему страсть и обосновали уважение. В то время как Верлен и Рембо дали продолжение Бодлеру в плане чувства и ощущения, Малларме продолжил его в области совершенства и поэтической чистоты.



## ПИСЬМО О МАЛЛАРМЕ

Вы пожелали, чтобы этюду о Малларме, и притом столь истовому, глубокому и любовному, каким вы его задумали и благостно выполнили, — было все же предпослано несколько страниц, написанных иной, не вашей рукой, и вы просили меня набросать их.

Но можно ли у порога такой книги сказать что-либо, чего уже не было бы в ней самой, или чего я не высказал бы раньше, или чего не говорили бы все кругом?

Можно ли сказать нечто, что и мне самому было бы нетрудно выразить без длиннот и дотошностей — и что не стало бы для публики отвлеченностью, которую тягостно читать?

Мне довелось уже по разным случаям дать несколько воспоминаний о нашем Малларме; восстановить кое-какие его замыслы; отметить мимоходом изумительную стойкость отзвуков его речи в мире мысли, несмотря на то, что столько лет протекло после его смерти. Но я всегда удерживал себя, по ряду значительных соображений, от написания работы, которая могла бы в должной и абсолютной мере говорить о нем. Я слишком ясно чувствую, что был бы не в силах довести это до конца, не говоря чрезмерно много о самом себе. Его творчество, с первой же встречи, стало для меня явлением чуда; и едва лишь улавливал я его мысль, как она ста-

новилась тайным объектом нескончаемых вопросов. Он сыграл, сам того не зная, столь огромную роль во внутренней моей истории, произвел во мне самым налицем своим такую переоценку ценностей, подарил меня, в силу *акта своего бытия*, столькими вещами, утвердил меня в стольких вещах, более того, внутренне наложил во мне запрет на столько вещей, — что я уже не умею отделить того, чем он был вообще, от того, чем он был для меня<sup>1</sup>.

Нет слова, которое повторялось бы под пером критики охотнее и чаще, нежели слово *влияние*; но и нет более неопределенного понятия, нежели оно, среди всех неопределенностей, образующих призрачное вооружение эстетики. Вместе с тем в познании наших произведений нет ничего, что заинтересовало бы наш интеллект более философски и могло сильнее питать в нем влечение к анализу, нежели возрастающее видоизменение одного духовного склада под творческим воздействием другого.

Бывают случаи, когда творчество одного человека обретает в существовании другого совершенно особую ценность, порождает в нем такие действенные следствия, которые нельзя было предвидеть (именно этим *влияние* достаточно ясно отличается от *подражания*) и зачастую невозможно выявить. Мы знаем, с другой стороны, что эта производная действенность образует значительную часть продукции всех видов. Идет ли речь о науке или об искусстве — наблюдение, изучающее процессы проявления итогов, показывает, что *делающееся* всегда *повторяет ранее сделанное* или же отвергает его, то есть повторяет его иными тонами, очищает, дополняет, упрощает, отягчает или переобременяет; или же, наоборот, отталкивает, искореняет, опрокидывает, отрицает, — но и тем самым предполагает его и незримо использует. Противоположное противоположным порождается.

Мы говорим, что писатель *оригинален*, когда пребываем в неведении относительно скрытых видоизменений, которыми проявили себя в нем другие; мы хотим сказать, что обусловленность того, *что он делает*, тем, что уже *было сделано*, исключительно сложна и прихотлива. Есть произведения, являющиеся *подобиями* других произведений; есть такие, которые образуют противоположность им; есть, наконец, такие, у которых взаимоотношения с предшествующими творениями столь сложны, что мы теряемся в них и утверждаем, что они ведут свое происхождение непосредственно от богов.

(Надлежало бы, чтобы углубить эту тему, рассмотреть также влияние того или иного духовного склада на себя самого, равно как произведений — на их автора. Но сейчас этому не место.)

Когда какое-либо произведение, или даже все творчество, действует на кого-либо не всеми своими сторонами, но одной из них или несколькими — в этом именно случае влияние проявляет свою наиболее примечательную ценность. Обособленное развитие какого-нибудь качества одного творца, проведенное при посредстве всей могущественности другого, редко когда не создает в итоге *крайнюю оригинальность*.

Таким-то образом Малларме, развивая в себе несколько свойств романтических поэтов и Бодлера, наблюдая в них то, что получило наиболее совершенное выполнение, ставя себе постоянным законом получение в каждой данной точке результатов, которые у тех были редки, необычны и точно бы совершенно случайны, — мало-помалу из этой настойчивости в отборе, из этой суровости и отбрасывания вывел *манеру* совсем особого свойства, а в конечном итоге — доктрину и проблемы совершенно нового порядка, *изумительно чуждые самым навыкам чувств и мыслей своих отцов и братьев по поэзии*. Он заменил наивное влечение, инстинктивную

или традиционную (то есть малосознательную) действительность своих предшественников искусственной концепцией, кропотливейше продуманной и достигнутой в итоге своеобразного анализа.

Как-то раз я сказал ему, что у него склад великого ученого. Я не знаю, пришелся ли этот комплимент ему по вкусу, так как о науке у него не было идеи, которая позволила бы ему провести сравнение с поэзией. Он, наоборот, противопоставлял их. Но я, — я не мог не делать сопоставления, представившегося мне неизбежным, между построением точной науки и намерением, столь явственным у Малларме, заново построить всю систему поэзии при помощи чистых и наглядных признаков, разборчиво извлеченных тонкостью и верностью его суждений и очищенных от той несправедливости, какую обычно вызывает у людей, размышляющих о литературе, многообразии функций речи.

Его концепция по необходимости приводила к отысканию и сочинению комбинаций весьма далеких от тех, которым общепринятость сообщает видимость «ясности», а привычка позволяет быть воспринятыми с такой легкостью, что их почти не осмысливаешь. Темнота, отмечаемая у него обычно, является следствием нескольких ревниво соблюдаемых им правил, приблизительно так же, как в области наук мы видим, что логика, аналогия и забота о последовательности приводят к представлениям весьма отличным от тех, которые непосредственное впечатление делает для нас привычными, — вплоть до выражений, легко переходящих за пределы нашей способности к воображению.

То, что Малларме без научной культуры и навыков отважился ставить задачи, которые можно сравнить с опытами мастеров числа и порядка; то, что он вложил всего себя в усилие, изумительное по одиночеству; что он ушел в свои размышления наподобие того, как вся-

кое существо, углубляющее или перестраивающее свой мыслительный мир, уходит от твари людской, дабы уйти от смутности и поверхностности, — это свидетельствует о смелости и глубине его духовного склада, не говоря уже о необычайном мужестве, с каким всю жизнь он боролся с судьбой, светом и насмешками, тогда как ему достаточно было бы немного поубавить свои качества и свою волю, чтобы тотчас же предстать тем, чем он был, — первым поэтом своего времени.

К этому надлежит добавить, что развитие его личных воззрений, обычно столь точных, было задержано, спутано, затруднено теми неопределенными идеями, которые царили в литературной атмосфере и не преминули повлиять и на него; на его духовный склад, — как ни одинок и своезаконен он был, — наложили некоторую печать чудесные и фантастические импровизации Вилье де Лиль-Адана<sup>2</sup>, и никогда не мог он освободиться вполне от некой метафизики, чтобы не сказать — мистицизма, трудно поддающегося определению. Однако, в силу примечательной реакции существа его натуры, не могло не случиться так, что эти чужеродные темы вошли в систему его собственных помыслов и что он привел их в связь с самой высокой своей мыслью, которая была для него вместе с тем и наиболее дорогой и наиболее интимной. Так пришел он к стремлению дать искусству писанья всеобъемлющий смысл, *значимость мироздания*, и признал, что высшей вещью мира и оправданием его бытия — насколько ему это бытие даровано — была, и не могла не быть, *книга*<sup>3</sup>.

В возрасте еще довольно раннем, двадцати лет, — в критическую пору странной и глубокой духовной трансформации — я испытал потрясение от творчества Малларме. Я познал изумление, интимное и внезапное замешательство, и озарение, и разрыв с привязанностями к моим идолам тех лет. Я почувствовал в себе как

бы фанатика. Я ощутил молниеносное внедрение некоего решающего духовного завоевания.

Определить Прекрасное легко: *оно — то, что обезнадеживает*. Но надлежит благословлять этого рода безнадёжность, которая освобождает вас от иллюзий, озаряет вас и, как говорил старый Гораций Корнеля, — *вспомождает вам*.

Я написал несколько стихотворений; я любил то, что надлежало любить в 1889 году. Идея «совершенства» имела еще силу закона, хотя и в более тонком смысле, нежели слишком простоватое понятие пластичности, которое вкладывали в нее десять-двадцать лет назад. Еще не набрались смелости приписывать ценность — и притом не знающую границ — творениям внезапным, непредвиденным, непредвидимым — что говорю? — *каким ни на есть* — сегодняшнего дня. Принцип: *выигрши в любом случае* — еще не был провозглашен, и в почете были, наоборот, лишь *благоприятные положения* или почитавшиеся таковыми. Словом, в те времена от поэзии требовали, чтобы она воплощала в себе самой идею, прямо противоположную той, которой ход времени придал прелесть несколько позднее: что и должно было случиться.

Но какой интеллектуальный эффект вызывало в нас тогда знакомство с любыми писаниями Малларме и какой моральный эффект!.. Было что-то религиозное в воздухе той эпохи, когда иные создавали себе обожание и культ того, что представлялось им настолько прекрасным, что поистине надо было назвать его сверхчеловеческим.

*«Иродиада», «Пополуденный отдых Фавна», «Сонеты»,* фрагменты, открываемые в журналах, которые шли из рук в руки и, переходя, связывали между собой приверженцев, разбросанных во Франции, как в древности объединял посвященных, на расстоянии, обмен таблетками и пластинками чеканного золота, — были для

нас сокровищницей непреходящих наслаждений, защищенных собственным своим существом от варварства и святотатства.

В этом творчестве, странном и точно бы абсолютном, жила магическая власть. Самым обстоятельством своего бытия оно действовало как приманка и как меч. Оно с размаху разъединяло весь род людской, умеющий читать. Его видимая загадочность мгновенно сообщала раздражение жизненному центру прикосновенных к литературе интеллектов. Казалось, оно молниеносно и беспромахно било в самую чувствительную точку культурных сознаний, вызывало возбуждение в том самом центре, где пребывает и хранит себя некий дивный клад самолюбия и где живет то, что *не может мириться с непониманием*.

Уже одного имени автора было достаточно, чтобы вызвать у людей занимательные реакции: оцепенение, иронию, звонкий гнев; порой — выражение бессилия, искреннего и комического. Были взывания к *нашим великим классикам*, коим никогда не мерещилось, какого сорта прозой будут некогда заклинать их. Другие пускали в ход смешки и усмешки и тотчас обретали (при помощи этих вот счастливых движений лицевых мускулов, удостоверяющих нам нашу свободу) надлежащее превосходство, позволяющее достойно жить уважающим себя лицам. Редки смертные, которых не ранит непонимание чего-либо и которые благовольно принимают это, как обычно принимают незнание языка или алгебры. Можно прожить и без них!

Наблюдатель этих явлений имел удовольствие созерцать прекрасное противоречие: творчество глубоко продуманное, самое волевое и самое сознательное, какое когда-либо существовало, и вызванный им ряд *рефлексов*.

Так было потому, что едва только взгляд касался его,

как это беспримерное творчество било и нарушало основную условность обыденной речи: *ты не стал бы читать меня, ежели бы ты наперед уже меня не понимал.*

Сделаю теперь одно признание. Я согласен, я не отрицаю, что все эти благополучные люди, которые протестовали, насмешничали, не видели того, что видели мы, — были во вполне оправдываемом положении. Их чувство было законно. Не к чему бояться утверждать, что область литературы есть только провинция обширного царства развлечений. Книгу берут, книгу бросают; и даже когда не умеешь расстаться с нею, все же ясно чувствуешь, что влечение обусловлено легкостью наслажденья.

Это означает, что все усилия творца красоты и фантазии должны стремиться, по самой сути работы, к тому, чтобы дать *публике* такие радости, которые совсем не требуют затраты сил или почти не требуют ее. Именно взяв публику исходной точкой, должен он выводить то, что эту публику трогает, волнует, ласкает, воодушевляет или радует.

Но существует, однако, несколько публик: среди них не столь уж невозможно найти и такую, которая не мыслит себе наслаждения без труда, которая не любит радостей без оплаты и которая даже не чувствует удовлетворения, ежели ее счастье не добыто хотя бы частично собственными ее усилиями, о коих надобно знать, во что они ей обходятся. Таким образом, случается, что может образоваться и некая совершенно особая публика.

Итак, Малларме создал во Франции понятие *трудного автора*. Он определительно ввел в искусство обязательство интеллектуального усилия. Тем самым он возвысил положение читателя и с восхитительным пониманием истинной славы избрал для себя в мире небольшой круг особых любителей, которые, единожды приобщившись к нему, уже не могли далее вынести поэзии нечистой,



непроизвольной и беззащитной. *Все казалось им наивным и пошлым, после того как они прочли его.*

Эти небольшие композиции, с их чудесной законченностью, представляли образцами совершенства, — настолько непреложной была связь слова со словом, стиха со стихом, движения с ритмом, настолько каждое из них вызывало идею своего рода абсолютного предмета, обусловленного равновесием внутренне сущих сил, избавленного чудом взаимных сочетаний от тех смутных поползновений кое-что исправить и изменить, которые разум бессознательно испытывает во время чтения в отношении большинства текстов.

Блеск этих кристаллических систем, таких чистых и точно бы ограненных со всех сторон, меня завораживал. Они лишены, конечно, прозрачности стекла; но если в какой-то мере умственные навыки наши и ломаются об их грани, то, что именуется их темнотой, в действительности есть только *преломление*.

Я пытался представить себе пути и усилия мысли их автора. Я говорил себе, что этот человек осмыслил все слова, осознал и исчислил все формы. Я заинтересовался мало-помалу действием этого, столь отличного от моего, ума едва ли не больше, нежели видимыми плодами его работы. Я воссоздал себе конструктора подобного искусства. Мне представлялось, что оно прошло сквозь безграничное размышление, в некой умственной ограде, откуда право на выход не давалось ничему, что не пребывало достаточно долго в мире предчувствий, гармонических слаженностей, совершенных образов и их соответствий, — в том подготовительном мире, где все всему противоборствует и где случайность обуздывает себя, выжидает и, наконец, кристаллизуется в некоем образце.

Произведение может выйти из сферы, столь наполненной мыслью и столь богатой откликами, лишь волей случая, выбрасывающего его за пределы мыслительной

сферы. Оно падает из «обратимости» во Время. Это позволяло мне умозаключить о наличии у Малларме некой внутренней системы, которая, с одной стороны, должна была чем-то отличаться от системы философа, с другой — от системы мистиков и в то же время до известной степени уподобляться им.

Всем моим естеством, или, вернее, тем изменением в моем естестве, которое только что произошло во мне, я был предрасположен к тому, чтобы довольно необычным путем дать развиваться впечатлению, произведенному на меня двумя поэмами, которые показали мне такую нарочитость своих красот, что сами они отходили в тень пред тем, о чем говорила их скрытая отделанность.

Я продумал и наивно записал несколько раньше это самое мнение в виде следующего пожелания: *если бы мне довелось начать писать, я бесконечно больше хотел бы написать в совершенном сознании и с полной ясностью что-либо слабое, нежели быть обязанным милости транса и потере самосознания каким-нибудь шедевром, хотя бы и лучшим из лучших.*

Это значит, мне представлялось, что шедевров существует уже предостаточно и что количество гениальных произведений *отнюдь* не так мало, чтобы стремление увеличить их число могло представить сколько-нибудь значительный интерес. Я думал также с несколько большей отчетливостью, что произведение, сознательно искомое и отысканное среди сонма духовных случайностей при помощи последовательного и настойчивого анализа известных, наперед предписанных условий, — не могло, какова бы ни была его внешняя ценность после выявления, не произвести изменений в собственном своем творце, принужденном себя познать и в какой-то мере перестроить. Я говорил себе, что *отнюдь не готовое произведение и не его видимые формы или проявления*

*вовне могут нас завершить и утвердить, но единственно лишь манера, посредством коей мы его создали. Искусство и труд обогащают нас. Муза же и благой случай позволяют всего только брать и откидывать.*

Тем самым воле и расчетам *агента* я придавал значительность, которую отнимал у *произведения*. Это отнюдь не означает, что я готов был мириться с пренебрежительным отношением к нему самому, — как раз наоборот.

Эта жестокая и крайне опасная для литературы мысль (от которой, однако, я никогда не отказывался) любопытным образом способствовала и в то же время противопоставляла себя моему восхищению перед человеком, который шел, влекомый своей идеей, ни более ни менее как к тому, чтобы обожествить писанную вещь. Если что особенно влекло меня в нем, то именно склад его характера, в самом своем существе волевой, эта абсолютная направленность, выявляемая предельным совершенством труда. Взыскательность труда в литературе выражает себя и сказывается в откидываниях. Можно сказать, что она измеряется количеством откидываний. Будь возможным изучение частоты и природы откидываний, оно стало бы основным источником интимного познания писателя, ибо оно осветило бы нам тайное противоборство, которое разыгрывается в минуту творчества между темпераментом, притязаниями, предвидениями человека и, с другой стороны, возбуждениями и интеллектуальными средствами данного мгновения.

Строгая последовательность откидываний, количество решений, которые отмечаешь, возможности, на которые кладешь для себя запрет, показывают природу разборчивости, степень сознательности, качество гордости и даже стыдливости и всяческих страхов, какие испытываешь в отношении будущих суждений публики. *Именно в этой точке литература соприкасается с областью этики:* имен-

но в этом строе вещей может возникнуть конфликт между природными данными и творческой направленностью: здесь обретают он своих героев и своих мучеников, *в этом сопротивлении легкому* здесь проявляет себя добродетель, а следовательно, и ханжество.

Но эта воля к отбрасыванию всего, что не соответствует закону, поставленному над собой, проявляет, как оказывается, такое давление на своего носителя, что произведения, подвергшиеся бесконечному пересмотру и переработке, не считаясь с тяготами и временем, до чрезвычайности редки и что, вопреки плотности, которую они обретают, — их творцу, относящемуся к себе с исключительной строгостью, бросаются обвинения в бесплодии. Большинство вещей, выходящих из печати, до такой степени простодушно хрупки, так условны, порождены столь личным монологом, по большей части с такой легкостью могут быть вызваны к жизни самой ходовой выдумкой, так нетрудно их видоизменить, перелицевать, вовсе отрицать и даже сделать менее пустыми, — наконец, они печатаются в таком количестве, что кажется невероятным, чтобы кому-либо можно было бросить упрек в недостаточном приумножении и так уже огромной груды книг из-за того, что он дает себе труд свести свои писания к самому в них существенному. Но еще более достойно внимания то, что нарекания идут не со стороны ценителей этого самоограничившего себя творчества, что было бы понятно, поскольку они могли бы сетовать на то, что радость дается им в скудной доле, — наоборот, дело идет о тех, других, негодующих на то, что такое творчество существует, и вместе с тем, что им дают его слишком мало.

Малларме — бесплодный; Малларме — надуманный; Малларме — темнейший; но и Малларме совестливей-

ший; Малларме совершеннейший; Малларме жесточайший к себе более, чем кто-либо среди всех, кто когда-либо держал перо, — дал мне с первого же взгляда, которым я соприкоснулся с искусством слова, высшую, можно сказать, идею, — *идею-предел* или *идею-сумму* его ценности и его возможностей.

Сделав меня счастливей Калигулы, он дал мне возможность созерцать голову, которая вместила все, что тревожило меня в области литературы, все, что влекло меня, все, что спасало ее, на мой взгляд. Эта столь таинственная голова осмыслила все средства универсального искусства; она познала и точно бы восприняла всю радость и всякие горести и чистейшие безнадежности, порождаемые высшим духовным томлением; она изгнала из поэзии грубые соблазны; она расценила и отбросила в своем долгом и глубоком молчании особые притязания, дабы подняться до уразумения и созерцания основы всех мыслимых творений; она обрела в себе, на высшей своей ступени, инстинкт господства над *миром слова*, во всем подобный инстинкту величайших людей мысли, которые умели соединенным действием анализа в конструкции *форм* подняться над всеми возможными соотношениями *мира идей* или *мира чисел* и величин.

Вот чем наделял я Малларме: аскетизмом, слишком схожим, может быть, с собственными моими суждениями об искусстве слова, всегда возбуждавшем во мне большие сомнения относительно истинной своей ценности. Поскольку очарование, которое оно вызывает в других, обуславливается, по самой природе языка, целым рядом пошлостей и недоразумений, *до такой степени неизбежных, что прямая и совершенная передача мысли автора, будь она возможна, привела бы к подавлению и словно бы омертвлению самых прекрасных эффектов искусства*, — то и возникает у всякого, кто крепко воспринял эту мысль, некое отвращение к тому, чтобы тратить

себя на неточность и возбуждать в других влечение к чувствам и мыслям неожиданным и для нас самих совершенно непредвидимым, — какими и должны быть следствия необдуманного действия. Эти наперед неведомые реакции читателя, если они даже (как иногда бывает) благоприятны для нашего труда и приносят бесконечное удовлетворение нашему радостно изумленному тщеславию, — вызывают у подлинной гордости чувство, горького оскорбления ее чистоты. Она не приемлет славы, которая является только случайным и внешним приложением к личности и заставляет нас почувствовать все различие, которое существует для нее между понятиями *быть* и *казаться*.

Эти странные помыслы привели меня к признанию за актом писания лишь ценности чистого упражнения: игры, основывающейся на свойствах языка, соответственно определенных и точно обобщенных, долженствующих сделать нас очень свободными и очень уверенными в его применении и совершенно избавленными от иллюзий, которые порождает это само применение и которыми живут творения слова — и люди<sup>4</sup>.

Так прояснился во мне самом конфликт, властно живший, разумеется, в моем природном складе, — между склонностью к поэзии и странной потребностью удовлетворять запросы моего разума. Я пытался охранить в себе и то и другое.

Я только что говорил, что не смог бы думать о Малларме без *эгоизма*. Мне надлежит, следовательно, остановить тут эту смесь раздумий и воспоминаний. Может быть, в известной мере было бы интересно продолжить в глубину и в подробности анализ этого особого случая *влияния* и показать, каковы прямые и обратные воздействия такого-то творчества на такой-то умственный склад и как крайностям одной тенденции отвечают крайности другой.

## Я ГОВОРИЛ ПОРОЙ СТЕФАНУ МАЛЛАРМЕ...

Я говорил порой Стефану Малларме:

«Одни вас хулят, другие — третируют. Вы раздражаете, вы кажетесь жалким. Газетный хроникер с легкостью делает из вас всеобщее посмешище, а ваши друзья разводят руками...

Но сознаете ли вы, ощущаете ли иное: что в любом французском городе найдется безвестный юноша, готовый во имя ваших стихов и вас самого отдать себя на растерзание?

Вы его гордость, его тайна, его порок. Он замыкается в своей безраздельной любви и прикосновенности к вашим созданиям, которые нелегко находить, постигать, отстаивать...»

Я разумел при этом некоторых — среди них и себя самого, — в чьих сердцах присутствие его было столь властным и единственным; и мне виделось, как в нас пробивается и предлагает ему себя истинная слава, которая отнюдь не лучезарна, но сокровенна; которая ревнива, интимна и коренится, быть может, скорее в преодоленном неприятии и оттолкновении, нежели в немедленном признании некоего чуда и всеобщего восторга.

Но Он, с его подернутым дымкой взглядом, будучи из тех, кто не умеет ждать и упоение черпает в себе лишь самом, оставался безмолвным.

Умам глубочайшим отказано в самолюбовании, которое прибегает к чужому ревнительству, ибо они суть воплощенная убежденность, что никто, кроме них, не сможет уразуметь того, чего они требуют от своего естества, и того, чего ждут они от своего демона. Обнаружат они лишь то, от чего избавляются: отбросы, осколки, безделицу своего сокровенного времени.

Совершенство его редких писаний, как, равно, и подчеркнутая их странность, вызывали у нас представление об авторе чрезвычайно отличное от того, какое порождают обыкновенно даже значительные поэты.

Это ни с чем не сравнимое творчество не только захватывало с первого взгляда, мгновенно очаровывало слух, настоятельно взывало к голосу и своего рода непреклонностью в размещении слогов, обязанной большому искусству, подчиняло себе весь аппарат слова, — оно тотчас озадачивало разум, оно дразнило его любопытство и бросало порой вызов его *пониманию*. Противопоставляя себя ежесекундному разрешению речи в понятия, оно подчас требовало от читателя весьма тягостных интеллектуальных усилий и пристального вчитывания: требование опасное и почти всегда роковое.

Легкость чтения стала в литературе правилом с тех пор, как наступило царство всеобщей спешки, которую пресса организует или, во всяком случае, стимулирует. Каждый стремится читать лишь то, что и написать мог бы каждый.

И поскольку задача литературы сводится нынче к тому, чтобы развлекать читателя и служить ему способом времяпрепровождения, не вздумайте требовать от него усилий, ни в коем случае не взывайте к усердию: здесь господствует убежденность — быть может, наивная — в полной несовместимости наслаждения и труда.

Что касается меня, должен признаться, что из книги, которая дается мне без труда, я почти ничего не извлекаю.

Потребовать от читателя, чтобы он напрягал свой ум и добивался целостного постижения лишь ценой весьма мучительного акта; вознамериться привести его из милой ему пассивности к сотворчеству — это значило



посягнуть на привычки, леность и всякое умственное убожество.

Искусство чтения на досуге, в уединении, чтения осмысленного и вдумчивого, которое некогда на труд и ревностность писателя отвечало сосредоточенностью и усидчивостью того же свойства, — такое искусство утрачивается: оно обречено. В читателе прежних времен, приучавшемся с детства, на многотрудных текстах Тацита или Фукидида, не пожирать строк и не угадывать их, не довольствоваться беглым уразумением фраз и страниц, автор видел партнера, ради которого стоило взвешивать слова и добиваться связности элементов мысли. Политика и романы такого читателя истребили. Погоня за немедленным эффектом и неперменной развлекательностью лишила речь всякой заботы о рисунке, а чтение — насыщенной медлительности взгляда. Отныне он лишь вкушает некое «преступление», катастрофу, — и готов упорхнуть. Интеллект теряется среди множества ошеломляющих образов; он отдается поразительным эффектам беззакония. Если эталоном становится сновидение (или попросту воспоминание), длительность, мысль подменяются эфемерностью.

Таким образом, всякий, кого не отталкивали сложные тексты Малларме, нечувствительно понуждался к тому, чтобы научиться читать заново. Желание отыскать в них смысл, достойный их восхитительной формы и того труда, какой вложен был в эти изысканные речевые конструкции, с неизбежностью заставлял его связывать с поэтическим наслаждением волевые усилия ума и его сочетательных способностей. В результате Синтаксис — что значит расчет — занимал место Музы.

Ничто так не чуждо «романтическому». Романтизм провозгласил уничтожение рабства человеческого «Я».

Основное в нем — упразднение *последовательности в мыслях*, одной из форм этого рабства; тем самым он способствовал необычайному развитию описательной литературы. Описательность делает всякую связность излишней, приемлет все, что приемлется взглядом, позволяет ежесекундно вводить новые положения. В конечном итоге предметом писательских усилий, сведенных к данному мгновению и на нем сосредоточенных, стали эпитеты, контрасты деталей, легко изолируемые «эффекты». То было время ювелирных поделок.

Все эти красоты литературной материи Малларме, несомненно, постарался сохранить, возвышая при этом свое искусство до уровня конструирования. Чем дальше продвигается он в своих размышлениях, тем явственнее в его творчестве присутствие и твердая целеустремленность абстрактной мысли.

Более того: человек, который отважился предложить публике эти кристаллические загадки, внося в искусство радовать и волновать словом такой сплав сложности и изящества, вызывал представление о силе, убежденности, аскетизме и презрении к общему чувству, беспримерных в истории литературы и затмевающих всякое менее великолепное творчество и всякий замысел не столь бескомпромиссной чистоты, — иначе говоря, *почти все*.

Поэзия эта, пронизанная волей и мыслью, рассчитанная в той мере, в какой только могло позволить абсолютное требование музыкальности, разительно действовала на немногих.

Немногих их малочисленность удручает. Множество упивается своей множественностью: эти люди довольны,

когда придерживаются единообразных, до неразличимости, взглядов; они чувствуют себя подобными и ободренными взаимностью; и они утверждаются, набираясь уверенности в общей «истине», подобно тому как животные в стаде трутся телами и разогреваются, обмениваясь своим равномерным разлитым теплом.

Но среди немногих каждый — личность вполне обособленная. Им отвратительна схожесть, грозящая лишить их бытие всякого смысла. *На что оно мне, мое «Я», бессознательно мыслят они, если оно может множиться до бесконечности?*

Они хотели бы уподобиться Сущностям или Идеям, из коих любая непременно по-своему уникальна. Каждый из них притязает — во всяком случае, в мире воображаемом — на место, которое никто более неспособен занять.

Творчество Малларме, требующее от всякого вполне индивидуального понимания, взывало лишь к разрозненным интеллектам и притягивало лишь таковые, — один за другим покоряя их, решительно избегающих единомыслия.

От всего, что обычно нравится большинству, это творчество было очищено. Ни красноречия; ни повествовательности; ни сентенций, даже глубокомысленных; никакого потворства всеобщим страстям; ни малейшей уступки обыденным формам; ни крупницы того «слишком человеческого», которое губит столько стихов; манера выражения всякий раз непредвиденная; речь, нигде не выпадающая в повторения и пустую невнятицу безудержного лиризма; не терпящая легковесных оборотов; всюду следующая требованиям мелодичности и тем условным нормам, чья задача — *систематически* препятствовать всякому снижению в прозу, — вот несколько отрицательных достоинств, силой которых эти произведения малопомалу делали нас слишком чувствительными к примель-

кавшимися приемам, к помрачениям, вздору, напыщенности, частым, к несчастью, у всех поэтов, ибо по дерзости, если не безрассудству, их предприятие не знает равных и, принимаясь за него, как боги, они кончают простыми смертными.

Чего же добиваемся мы, как не создания мощного и на какое-то время устойчивого впечатления, что между воспринимаемой формой речи и ее обменным *мысленным эквивалентом* существуют некое мистическое единство и некая гармония, благодаря которым мы приобщаемся к миру, совершенно отличному от того, где слова и действия связаны соответствием? Как мир чистых звуков, столь различных на слух, был выделен из мира шумов, дабы в противоположность ему составить законченную систему Музыки, так поэтическое сознание стремится действовать в отношении языка: оно не теряет надежды отобрать в этом детище практики и статистики редкостные элементы, из которых сможет строить произведения, чарующие и внятные с первой до последней строки.

Это значит требовать чуда. Мы прекрасно знаем, что связь наших идей с сочетаниями звуков, поочередно их вызывающих, почти всегда произвольна или же чисто случайна. Но поскольку нам удается время от времени пронаблюдать, оценить или вызвать ряд особо красивых эффектов, мы тешим себя мыслью, что сумеем однажды создать цельное, без изъянов и пятен, произведение, построив его на благоприятных возможностях и счастливых случайностях. Сотня волшебных моментов, однако, еще не образует стиха, этой длительности нарастания и своего рода фигуры во времени; напротив, естественный поэтический факт — лишь исключительное событие в хаосе образов и звуков, достигающих нашего сознания. Следовательно, если мы хотим создать произведение, которое выглядело бы в итоге только как серия таких

счастливых, удачно нанизанных случайностей, мы должны вложить в наше искусство много терпения, воли и изобретательности; если же мы притязаем еще и на то, чтобы стихотворение наше не только покоряло чувства очарованием ритмов, тембров и образов, но также поддерживало и утоляло вопрошания мысли, мы вовлекаемся в безрассуднейшую игру.

Малларме, уже на исходе юности мучимый необычайно ясным сознанием всех этих противоречивых обусловленностей и устремлений, не переставал ощущать также предельную трудность слияния в своей работе идеи, какую он создал себе об абсолютной поэзии, с неизменным изяществом и строгостью исполнения. Каждый раз ему противостояли либо его дарования, либо его мысль. Он расточал себя на то, чтобы сочетать длительность и мгновение: таково терзание всякого художника, глубоко мыслящего о своем искусстве.

Следовательно, создать он мог лишь совсем немного; но достаточно было вкусить этого немногого, чтобы отравить себе вкус ко всякой иной поэзии.

Помнится, как в девятнадцать лет я стал вдруг почти равнодушен к Гюго и Бодлеру, когда волею случая на глаза мне попались несколько фрагментов «Иродиады», «Цветы» и «Лебедь». Я открывал наконец безусловную красоту, которой бессознательно дожидался. Все здесь покоилось на одной чарующей силе языка.

Я отправился подальше к морю, держа в руке драгоценнейшие списки, которые только что получил; и не замечал ни солнца во всей его мощи, ни ослепительной дороги, ни лазури, ни дыхания жгучих трав, — так потрясли меня эти бесподобные стихи и так, до самых глубин существа, они меня захватили.

Временами этот поэт, наименее *безыскусный* из всех, необычным, до странности певучим и словно бы *завораживающим* сближением слов — мелодическим совершен-

ством стиха и его особенной полнотой — вызывал представление о самом могущественном в изначальной поэзии: *магической формуле*. Через строжайший анализ своего искусства он, должно быть, пришел к некоей теории и какому-то синтезу заклинания.

Очень долго считалось, что некоторые словосочетания могут нести в себе больше силы, нежели очевидного смысла; пониматься вещами лучше, нежели людьми; горами и реками, животными и богами, тайными сокровищами, стихиями и источниками жизни — лучше, нежели мыслящей душой; быть доступней Духам, чем нашему духу. Сама смерть отступала порой перед ритмическими закланиями, и могила выпускала призрака. Нет ничего более древнего, ни, кстати сказать, более *естественного*, нежели эта вера во власть, присущую слову, которое, как полагали, воздействовало не столько своей *обменной ценностью*, сколько вследствие некоего резонанса, вызываемого, по-видимому, в природе вещей<sup>1</sup>.

Действенность «чар» зависела не столько от смысла используемых слов, сколько от их звучания и необычностей их формы. *Темнота* была даже чем-то почти решающим в них.

То, что люди поют или изрекают в самые торжественные и в самые роковые минуты жизни; то, что звучит во время литургии; то, что шепчут и стонут в порывах страсти; то, что утешает ребенка и несчастного; то, что свидетельствует о правдивости клятвы, — все это слова, которые невозможно выразить в четких понятиях, ни оторвать от определенного тона и строя, не делая их тем самым бессмысленными либо тщетными. Во всех этих случаях акцент и звучание *голоса* важнее их смысловой внятности: они взывают скорее к нашей жизни, нежели к нашему рассудку. — Я хочу сказать, что слова эти в гораздо большей мере понуждают нас *изменяться*, нежели побуждают *понимать*.

Никто из современников не отважился, подобно этому поэту, так четко отделить действенность слова от его понятности. Никто не различал столь сознательно два эффекта речевого высказывания: передать факт — вызвать переживание. Поэзия есть *компромисс*, или определенная пропорция двух этих функций...<sup>2</sup>.

Никто не дерзнул выразить тайну сущего через тайну языка.

Как не признать, что человек есть источник, начало загадок, если всякий предмет, всякая жизнь и минута непроницаемы, если наше существование, наши побуждения и чувства абсолютно необъяснимы, а все нами видимое обращается в тайну, едва наш разум нисходит на землю и сменяет ответы на вопрошания?

Можно, конечно, с этим не соглашаться, полагая, что единственное назначение языка заключается в передаче другому того, что ясно тебе самому; эта позиция означает, что как в себе самих, так и в прочих мы приемлем лишь то, что дается нам без усилий. Однако невозможно отрицать: во-первых, что неравноценность умственных способностей вносит значительную неопределенность в суждения о ясности; далее, что наряду с темнотами, вызванными беспомощностью говорящего, есть и иные, обусловленные самим предметом речи, поскольку природа не поручилась являть нам лишь то, что может быть выражено простыми языковыми формами; и, наконец, что ни верования, ни чувства не обходятся без «иррациональных» речений. Добавлю, что совершенная передача мыслей — химера и что стремление полностью растворить высказывание в понятиях приводит к полному разрушению его формы. Следует выбирать: либо мы сводим язык к функции передатчика некой системы сигналов, либо должны примириться с тем, что находятся люди, которые, опираясь на физические свойства речи, изошряют его *наличные* эффекты, его формальные и

мелодические комбинации так, что подчас дивят и даже какое-то время озадачивают умы. Никто никого не обязан читать.

Эти физические свойства языка в свой черед знаменательно связаны с памятью. Мы умеем строить различные комбинации слогов, ударений и ритмов, которые отнюдь не в одинаковой степени доступны запоминанию и, кстати сказать, звуковому воспроизведению. Можно предположить, что некоторые из них больше, чем прочие, *соприродны* загадочной основе воспоминания: каждая, вероятно, несет в себе свою возможность точного воспроизведения, зависящую от ее фонетического рисунка.

Инстинкт этого мнемонического достоинства формы был, по-видимому, чрезвычайно сильным и прочным у Малларме, чьи стихи легко запоминаются.

Я упомянул только что *память и магию*.

Ибо поэзия несомненно относится к какому-то состоянию человечества, предшествовавшему письму и критическому мышлению. Так что во всяком истинном поэте я угадываю *весьма древнего человека*: он пьет еще из родников языка; он творит «стихи», подобно тому как одареннейшие первобытные люди должны были создавать «слова» — или же их первообразы.

Поэтому всякий поэтический дар, независимо от его значительности, представляется мне свидетельством определенного *благородства*, которое основывается не на архивных бумагах, удостоверяющих линию родства, но на видимой древности в способе чувствования и действия. Поэты, достойные этого великого имени, являются среди нас новыми воплощениями Амфиона и Орфея.

Все это только фантазия; я бы, конечно, и не помыслил об этой личной аристократии, когда бы возможно было, говоря о Малларме, умолчать о возвышенном и гордом благородстве его позиции и его искусстве пре-



терпевать судьбу. При всей незавидности его положения в мире небокоптителей, стяжателей и писак, человек этот вызывал в воображении тех полуцарей-полужрецов, наполовину реальных, наполовину мифических, которые позволяют нам верить, что мы отнюдь не только животные.

Я не знаю ничего «благороднее» облика, взгляда, приветливости, улыбки, безмолвствований Малларме, всем существом своим устремленного к тайной и высокой цели. Все в нем подчинялось некоему принципу, возвышенному и продуманному. Поступки, манера держать себя, разговор, даже самый будничнейший; и даже мимолетные его создания, изящнейшие безделушки, миниатюрные стихотворения на случай (в которых он невольно являл самое редкостное и самое утонченное мастерство) — все свидетельствовало о чистоте, во всем виделась согласованность с глубочайшей нотой человеческого естества — с сознанием своей единственности и неповторимости.

Вполне, стало быть, закономерно, что ничто, кроме совершенства, никогда не могло его удовлетворить.

Тридцать с лишним лет был он созерцателем или мучеником идеи совершенства. Эта одержимость мысли почти никого более не избирает жертвой. Мировая эпоха отмечена отказом от длительности. Произведений, требующих неограниченного времени, и произведений, создаваемых в расчете на века, почти никто уже в наше время начинать не пытается. Наступила эпоха минутного; невозможно более вынашивать плоды созерцания, которые душе представляются неиссякаемыми и могут питать ее до бесконечности. Время какой-нибудь внезапности — такова наша нынешняя единица времени.

Но настойчивость в выборе стоит целой жизни; и упорный отказ от всяких преимуществ, даруемых легкостью, от любых эффектов, рассчитанных на слабости читателя, на его торопливость, поверхностность и наивность, может нечувствительно привести к тому, что становишься для него недоступным. Художник, чрезмерно требовательный к себе, подвержен крайней опасности оказаться чрезмерно трудным для публики. Тот, в частности, кто отдает все силы, стремясь сочетать в своем произведении могущество непосредственного обаяния, неотделимое от поэзии, с богатой субстанцией мысли, к которой сознание будет возвращаться, охотно на ней задерживаясь, — снижает свои шансы не только на завершение труда, но равно и на то, что отыщет читателя.

Когда трудности чтения преодолевались и сказывалось действие очарования, все очевидней становилось совершенство исполнения. Оно могло быть обязано лишь какой-то ни с чем не сравнимой причине. По мере знакомства с изумительной тонкостью, формальной изобретательностью и рассчитанными глубинами текстов Малларме, даже самых мелких его набросков, все отчетливей вырисовывался их источник: их сказочно одинокий и неповторимый интимный герой. Это не значит, что нельзя было представить или можно было не признавать существования поэтов более могущественных *на деле*; но он представлялся единственным по своей волевой и целостной духовной организации, выявлявшей ее в его творениях и позиции.

Лишь немногие из великих художников вызывают у нас страстное желание постичь их подлинную сокро-

венную мысль. Мы предчувствуем, что, если бы мы знали эту мысль так, как знают ее сперва они сами, это не увеличило бы намного ни нашей любви к их созданиям, ни их понимания. Мы подозреваем, что они только описывают нам события или состояния, которые в какой-то миг, на какие-то мгновения их захватили или потрясли — точно так же как это произойдет, когда затем это чувство *из вторых рук* передастся нам. Они знают не больше нас о том невозможном для нас, которое создают.

Но у этого автора неотвратно угадывалось наличие целостной системы мысли, обращенной к поэзии, которую он всегда рассматривал, создавал и совершенствовал как *творение по природе своей бесконечное*, чьи законченные или возможные творения суть лишь фрагменты, эскизы, черновые наброски. Поэзия безусловно была для него неким общим и недостижимым пределом, к которому тяготеют все поэтические произведения и равно — все искусства. Осознав это чрезвычайно рано, он со всей неутомимостью поборол в себе, перестроил и углубил поэта, подобного прочим, каким он родился. Он нашел, распознал волевое начало, рождающее поэтический акт, обозначил и выделил его чистый первоэлемент — и стал *виртуозом на этом поприще чистоты*, тем, кто приучается играть без промаха на самой редкостной своей струне.

Я отдаю должное виртуозу — человеку возможностей. Существует некий предрассудок, *инстинктивное чувство* против него, связанное со смутными и соблазнительными представлениями, которые порождаются в ходячем мнении такими достаточно бессодержательными понятиями, как «творчество», «вдохновение» или «гений».

Это общераспространенное бездумное восприятие современниками поэзии, как и прочих волнующих и дивящих творений разума, легко сводится к следующему:

*самые прекрасные создания обязаны лишь минутному состоянию автора, а это последнее так же от него независимо, как не зависят от нас наши сны или приключения, рассказывая которые может порой волновать людей и самая заурядная личность. Высочайшая точка человеческого существа оказывается, таким образом, наиболее от него удаленной — то есть самой для него неподвижной.*

Взгляд этот не совсем ошибочен; вот в чем его опасность. Опасно противопоставлять необычайные благоприятствования, сверхъестественные наития и силы стремлению к постоянству в результатах и развитию устойчивой творческой способности, которые достигаются путем самых пристальных, доскональных исследований, самых точных, выверенных наблюдений и строгости мысли. Эта позиция свидетельствует о приверженности к исключительному, обязанной не столько его внутренней ценности, сколько изумлению, которое оно вызывает. В этом сказывается также наивнейшее и восторженнейшее поклонение чудесному, которое зачаровывает и соблазняет умы.

Но личность, которая сама себе служит мерилom и перестраивает себя согласно собственному разумению, является для меня высшим шедевром, волнующим больше всех прочих. Самое прекрасное усилие смертных — когда свой беспорядок они претворяют в порядок и благой случай — в возможность; это-то и есть истинное чудо. Я предпочитаю, чтобы гению своему не давали поблажек. «Гений», не умеющий противостоять себе, есть, на мой взгляд, не более чем врожденная виртуозность — но виртуозность неровная и неверная. Произведения, ей одной обязанные своим бытием, странно построены на золоте и грязи: в ослепительных, даже предельно насыщенных деталях время вскорости разьедает и уносит живую ткань; от массы стихов остается

лишь несколько строк. Вот почему искажилось малопомалу само понятие стиха.

Но проблемы, действительно достойные великих умов (и единственные, которые дают им почувствовать и обрести в полной мере их возможности совершенствования), возникают лишь после того, как владение всей совокупностью средств уже достигнуто и становится почти инстинктивным. Все самые возвышенные исследования ставят своей целью создание некоей конструкции или необходимой системы, которых начало — в свободе; эта свобода, однако, есть не что иное, как чувство и несомненность имеющихся возможностей, вместе с которыми она возрастает. Интуиции, побуждающие нас к творчеству, возникают независимо от творческих наших возможностей; в этом их порок — и достоинство. Но опыт исподволь приучает нас задумывать только то, что мы в состоянии выполнить. Он незаметно приводит нас к строгой экономии наших помыслов и наших действий. Многие удовлетворяются этим доточным и умеренным совершенством. Но у иных развитие средств продвигается так далеко и настолько отождествляется с их умственными способностями, что им удается «мыслить» и «творить» исходя из самих средств. Музыка, выводимая из характера звуков, архитектура — из материала и прочностей, литература — из владения речью, из ее специфической роли и ее трансформаций, — одним словом, обусловленность в искусствах воображаемого реальным, потенциальное действие, создающее свой предмет, мои возможности, которые определяют мое желание, открывая мне перспективы вполне непредвиденные и в то же время вполне доступные, — таковы следствия виртуозности достигнутой и превзойденной. История новой геометрии может представить не менее великолепные тому примеры.

Слияние «поэтической» мысли с властью над словом и тщательное исследование на себе самом их взаимосвязей вылились у Малларме в своего рода систему, которая известна нам, к сожалению, лишь в общих чертах.

Вглядываясь порой в небывалый, восхитительный механизм одного из фрагментов его поэзии, я говорил себе, что он, по-видимому, обозрел своей мыслью едва ли не все слова нашего языка. Любопытная книга, которую он написал об английской лексике, явно предполагает наброски и размышления о нашей<sup>3</sup>.

Отнюдь не следует думать, что филология исчерпывает все проблемы, какие могут возникнуть в области языка. Ни физика, ни физиология не мешают художнику и музыканту иметь свой взгляд на краски и звуки; они также не избавляют их от этой необходимости. Вынашивание новых произведений порождает массу проблем; оно требует методов систематизации и оценки, которые в конце концов образуют подлинную, хотя и чисто личную, науку художника, — как правило, неотчуждаемый его капитал. Малларме создал для себя своего рода науку из *собственных* слов. Нет сомнения, что он продумал их формы, исследовал внутреннюю протяженность, в которой они появляются как *причины* или же *следствия*, определил то, что можно назвать их *поэтическим весом* и что в процессе этой работы, изумительно тщательной и доскональной, слова незримо, подспудно систематизировались в *возможностях* его разума, повинувшись таинственному закону его интимного чувствования.

Я представлял себе его ожидание: душа, которая вслушивается в *созвучия*, вся устремившись навстречу единому слову в этом мире слов, где она самозабвенно улавливает сонмы связей и отзвуков, пробуждаемых смутно забрезжившей, рвущейся к свету мыслью...

«Я говорю: *цветок...*» — напишет он<sup>4</sup>.

В этом царстве речи люди, как правило, слепы; они глухи к словам, которыми пользуются. Слова для них — только средства; высказывание — только некий *кратчайший путь*: этот минимум определяет чисто практическое пользование речью. Быть понятым — понять: таковы границы, все более суживающие этот практический — иными словами, абстрактный — язык. Даже сами писатели задумываются над значимостями и формами лишь в случае какой-то конкретной трудности, неизбежного выбора или поисков эффекта. Таков эмпиризм современников. Вот уже сто с лишним лет можно быть «великим писателем» и совершенно пренебрегать конструкцией речи. А это значит, что в ней видят лишь какое-то несущественное звено, своего рода посредника, без которого «разум» предпочел бы обойтись. Ничто так не чуждо чувствованию всей античности, как этот подход. Вот почему Стендаль отнюдь не язычник. Он избегает формы, числа, ритма, фигур и укрывается от них в усердном чтении Кодекса Наполеона. И если допустить, что действия людей лучше выявляют их натуру, нежели их мысли и слова, Стендаль может сколько угодно рядиться в сенсуализм и считать себя последователем Кондильяка: он всецело «духовен» в языке и исповедует эстетику аскета.

Однако Поэзия — насквозь язычница: она неумолимо требует, чтобы душа не оставалась без тела; ни *смысл*, ни *идея* — вне *действия* какой-либо *запоминающейся* фигуры, построенной на тембрах, длительностях и акцентах.

Мало-помалу язык поэта и его самосознание приходят к единству, которое прямо противоположно тому, какое мы наблюдаем у прочих людей. То, что для него в речи наиболее важно, для них неощутимо или безразлично. Какой-нибудь словесный нюанс, от которого зависят, нам кажется, жизнь и смерть стихотворения, представляется им пустой никчемностью. Легковерные, по-

груженные в абстракции, они противопоставляют *сущности форму*; но противопоставление это применимо лишь к сфере практической, где ежемгновенно слова переходят в действия и действия переходят в слова. Они не видят, что *так называемая сущность* есть лишь нечистая и, значит, *смешанная* форма. Наша собственная сущность представляет собой беспорядочное нагромождение случайных фактов и видимостей; ощущений, всяческих образов, позывов, бессвязных слов, отрывочных фраз... Но чтобы передать то, что требует передачи и *стремится* вырваться из этого хаоса, все эти столь разнородные элементы должны войти в единую систему языка и построить какое-то высказывание. Такое сведение внутренних явлений к формулам, составленным из знаков того же свойства — и, следственно, *столь же условным*, — вполне может рассматриваться как переход от *менее чистой формы* (или образа) к форме *более чистой*.

Но язык *заданный*, усвоенный с детства, будучи по происхождению своему статистическим и обиходным, как правило, мало пригоден для передачи мыслительных состояний, не связанных с практикой; он совершенно не отвечает целям более глубоким или более точным, нежели те, какими определяются наши поступки в обиходной жизни. Это вызвало появление специальных языков, в том числе и языка литературного. Можно наблюдать, как в каждой литературе рано или поздно возникает своего рода *мандаринский язык*, весьма далекий подчас от обиходного; тем не менее этот литературный язык складывается обычно в недрах последнего, откуда заимствует слова, фигуры и обороты, наиболее подходящие для тех эффектов, которых добивается художник в литературе. Бывает, однако, и так, что писатель создает себе свой личный, особый язык.

Поэт пользуется одновременно языком разговор-



ным — обусловленным лишь требованием понятности и, следовательно, чисто посредствующим, — и языком настолько же ему противоположным, как сад, засаженный тщательно подобранными сортами, противоположен девственному уголку природы, где уживаются самые различные растения, среди которых человек отбирает красивейшие, дабы пересадить и выхаживать их на богатой почве.

Быть может, допустимо характеризовать поэта в зависимости от пропорции, в какой представлены у него два эти языка: один — естественный, другой — очищенный и культивируемый исключительно на предмет роскоши? Вот прекрасный пример — два поэта одной эпохи и одной и той же среды: Верлен, отваживающийся сочетать в своих стихах самые расхожие формы и самые обиходные речения с весьма изощренной поэтикой Парнаса и пишущий под конец с полнейшей, даже цинической, нечистотой, — причем не без успеха; и Малларме, создающий почти всецело свой личный язык посредством тончайшего отбора слов и причудливых оборотов, которые он строит или заостряет, неизменно отказываясь от слишком легких решений, предопределяемых вкусами большинства. Все это свидетельствовало об одном лишь стремлении: охранить себя — даже в мелочах, в элементарнейших отправлениях умственной жизни — *от автоматизма*.

Малларме познал язык так, как если бы сам его создал. Он, писатель весьма темного склада, так глубоко познал это орудие понимания и системы, что на место авторских влечений и помыслов, наивных и всегда личностных, поставил необычайное притязание уразуметь и освоить всю систему речевых выразительных средств.

Такая позиция сближала его, —я как-то об этом ему говорил, —с направлением тех, кто углубил в алгебре теорию форм и символическую часть математического искусства. При таком подходе структура выражений лучше воспринимается нами и больше нас занимает, нежели их смысл или ценность. Свойства преобразований более достойны внимания интеллекта, нежели то, что он преобразует, и порою я спрашиваю себя, возможна ли более общая мысль, чем мысль, строящая «суждение», или простейшее осознание мысли безотносительно к ее предмету...

Речевые *фигуры*, которые играют обычно подсобную роль, выступая как будто только затем, чтобы проиллюстрировать и подкрепить некий помысел, вследствие чего производят впечатление случайности, подобно узорам, чуждым самой субстанции речи, —эти фигуры становятся в размышлениях Малларме ее существеннейшими элементами; *метафора*, бывшая прежде лишь украшением или мимолетным средством, получает у него, по видимому, значимость фундаментального симметрического отношения<sup>5</sup>. В свой черед он с поразительной силой и ясностью осознает, что искусство предполагает и ставит условием поддержание равновесия и устойчивого обмена между формой и сущностью, звуком и смыслом, между творческим актом и материалом. Те, кто подходит к искусству рассудочно, как правило, плохо понимают или не понимают вовсе, что творческий акт обусловлен характером материала и что материал может подчас его *порождать*; причина этого непонимания кроется в известном *спиритуализме* и ошибочном или смутном представлении о материале.

Только редчайшее сочетание опыта (или виртуозности) с интеллектом самой высокой пробы могло привести к этим глубоким воззрениям, в корне чуждым тем понятиям и фетишам, какие царят обычно в лите-

ратуре. Этот культ и это созерцание сущностного принципа всех произведений должны были, с несомненностью, все более затруднять и все более ограничивать само его творчество, реализацию его богатейших формальных возможностей. Поистине ему следовало прожить две жизни: одну — чтобы полностью подготовить себя, другую — чтобы полностью себя выявить.

Возможно ли терзание более чистое, раздвоенность более глубокая, нежели это внутреннее противоборство, когда душа сочетается поочередно с тем, чего хочет, против того, что может, и с тем, что может, против того, чего хочет; и когда, отождествляя себя то со своими возможностями, то со своими влечениями, она мечется между всем и ничем? Каждой из этих «фаз» соответствуют противоположные либо созвучные идеи и побуждения, которые несомненно сумел бы выявить анализ достаточно изощренный, чтобы истолковывать произведения, систематически соотнося их с «влечением» и «возможностями».

«Надуманность», «бесплодие», «темнота» — этими оскорбительными эпитетами грубая критика лишь выразила, как умела, отражение величественной душевной борьбы в крайне ограниченных и недоброжелательных от природы умах. Всякий, кто решается публично высказываться о чужих произведениях, обязан приложить максимум усилий, чтобы понять их или по крайней мере определить условия и ограничения, взятые на себя автором либо ему продиктованные. В таком случае обнаруживается, что ясность, простота и обильность творчества суть, как правило, следствия использования уже существующих, привычных понятий и форм, в которых читатель себя узнает, порою — в прикрашенном виде. Однако противоположные этим качества свидетельству-

ют иногда о более высоких притязаниях. Есть среди великих писателей такие, которые удовлетворяют нас по справедливости, открывая нам наши действительные совершенства; другие — стремятся привлечь нас тем, чем могли бы мы стать с помощью интеллекта более сложного, или более быстрого, или же более независимого от привычек и от всего, что мешает самому полному сочетанию наших духовных способностей. Пускай Малларме темен, бесплоден и надуман; но поскольку ценою этих *дефектов*, и даже посредством всех этих дефектов, ввиду тех усилий, каких они должны были стоить автору и каких они требуют от читателя, — он заставил меня уяснить себе и *предпочесть всякой писанной вещи* сознательное овладение функцией речи и чувство высшей свободы выражения, рядом с которой любая мысль не более чем эпизод, частный случай, — этот вывод, добытый из чтения его текстов и раздумий над ними, остается для меня несравненным благом — и благом огромнейшим, какого не принесло мне ни одно из творений прозрачных и общедоступных.

## ПРЕДИСЛОВИЕ К «ПЕРСИДСКИМ ПИСЬМАМ»

*Восхитительный сборник «Персидских писем» повергает скорее в раздумья, нежели в грезы. Быть может, здесь будет уместно несколько углубить размышления, коим толчком послужил Монтескье, и поискать в них истинный смысл его фантазии. Я хочу поразмыслить всерьез.*

### А

Всякое общество восходит от дикости к порядку. Поскольку варварство есть эра *факта*, эра порядка должна представлять собой царство *фикций*, ибо нет такой силы, которая могла бы утвердить порядок исключительно на принуждении одних индивидов другими. Необходимы для этого силы фиктивные.

### Б

Порядок требует, следственно, *действенного присутствия вещей отсутствующих* и проистекает из уравновешения инстинктов идеалами.

Образуется некая мнимостная или условная система, устанавливающая между людьми воображаемые связи и преграды, эффекты которых вполне реальны. Для общества они существенно необходимы.

*Священное, праведное, законное, достойное, похвальное* и их антиподы постепенно вырисовываются в умах и кристаллизуются. Храм, Трон, Суд, Трибуна, Театр, эти монументы общности и своего рода геодезические сигнализаторы порядка, появляются одно за другим. Само Время окрашивается: жертвоприношения, собрания, зрелища фиксируют общественные часы и даты.

Обряды, нормы, обычаи выполняют дрессировку человеческих животных, обуздывают или умеряют их стихийные порывы. Вспышки их свирепых и безудержных инстинктов становятся мало-помалу редкостными и пустячными. Но целостность держится исключительно силою образов и слов. Порядок требует, чтобы тот, кто готов заслужить виселицу, мысленно к ней готовился. Ежели он не слишком доверяет этой угрозе, все в скором времени рушится.

## В

Царство порядка, каковое есть царство символов и знаков, неизбежно приходит к почти всеобщему разоружению, которое начинается с отказа от зримого оружия и мало-помалу завоевывает сердца. Мечи укорачиваются и исчезают, характеры выравниваются. Нечувствительно уходит в прошлое эра, в которой господствовал факт. Воплотившись в *предвидении* и *традиции*, будущее и минувшее, две эти воображаемые перспективы, подчиняют себе и теснят настоящее.

Мир общества представляется нам теперь столь же естественным, как само естество, хотя держится он исключительно неким чудом. Не является ли и впрямь своего рода суммой заклятий эта система, которая зиждется на письменных знаках, на власти слов, на сдерживаемых обещаниях, на действенных образах, на соблюдаемых обычкновениях и условностях — что значит на чистых фикциях?

## Г

Этот мир отношений в силу привычки видится нам столь же устойчивым, столь же самодовлеющим, как и физический мир; и, будучи творением людей, он, однако, как творение неделимое и восходящее к незапамятным временам, кажется нам не менее сложным и не менее загадочным, нежели мир естества. Я снимаю шля-

пу, я приношу клятву, я совершаю тысячи странностей, коих происхождение столь же темно, как и происхождение материи. Будь то рождение, смерть или акт любви — ко всему примешивается масса вещей отвлеченных и непостижимых. В конечном итоге механизм обществу обрывает столь опосредствованными причинами, столь смутными воспоминаниями и столь изобильными звеньями, что мы теряемся в лабиринте запутанных предписаний и связей. Жизнь всякого организованного народа соткана из бесчисленных нитей, большинство которых уходит в историю и сливается воедино лишь где-то во тьме времен, силою обстоятельств, которые никогда уже не повторяются. Никто больше не знает их путей и не может проследить их сцеплений.

## Д

Когда порядок наконец упрочен — иными словами, реальность достаточно заgrimирована и зверь в нас достаточно укрощен, — возможной становится свобода духа.

В атмосфере порядка мысль человеческая набирается смелости. Под сенью действующих гарантий и благодаря помрачению смысла происходящего воспрянувшие и всколыхнувшиеся умы не видят в традициях общества ничего, кроме помех и нелепицы. Забвение условий и предпосылок порядка — свершившийся факт; и это выветривание происходит быстрее всего как раз у тех, кому этот порядок больше всего служил и покровительствовал.

## Е

Разум, который тем меньше связан глубинными требованиями порядка, чем точнее они исполнялись, дабы позволить ему о них не думать, опьяняется своим отно-

сительным привольем, тешится блеском своей премудрости и своими чистыми комбинациями.

Он дерзает теоретизировать без учета той бесконечно сложной системы, которая наделила его столь огромной независимостью от сущего и столь полным равнодушием к первичным потребностям. За видимой стороной вещей он не различает их сути. Абстракции в эту пору неистовствуют; человек мнит себя духом. Повсюду множатся вопросы, издевки, доктрины, в которых находят выражение и неограниченно используются возможности слова, оторванного от действия. На каждом шагу блистает, свирепствует критика идеалов, которые предоставили интеллекту досуг и удобства для этой критики.

Между тем инстинкты самосохранения и продолжения рода иссякают либо извращаются.

## Ж

Именно так — при посредстве идей, в их нарастающем вихре — беспорядок и *фактическое состояние* вещей должны вновь обозначиться и возродиться за счет порядка.

Этот возврат к фактическому состоянию иногда совершается на путях, коих нельзя было предусмотреть, и человек может стать варваром нового типа силою неожиданных последствий своих самых основательных мыслей.

Кое-кто в наши дни полагает, что завоевание сущего положительной наукой приводит нас или отбрасывает нас вспять к своего рода варварству, которое, будучи деятельным и методичным, тем самым, однако, еще опаснее варварства древних эпох благодаря превосходству в точности, в единообразии и бесконечному превосходству в могуществе. Мы возвращаемся к эре факта — но *факта научно*.



Общества же, напротив, покоятся на *Вещах Смутных*; во всяком случае, до сих пор они покоились на понятиях и субстанциях достаточно непроницаемых, чтобы мятежная душа никогда не чувствовала себя вполне свободной от них и страшилась не только того, что видит явно. Один афинский тиран, человек глубокомысленный, говорил, что боги были выдуманы, дабы карать незримые преступления.

Если общество упразднит все неясное и сверхразумное, дабы вручить себя измеримому и доказуемому, сможет ли оно выжить? Вопрос это жизненный; он торопит с ответом. Вся современная эпоха являет непрерывное возрастание точности. Все нематериальное стать точным не может и в каком-то смысле не поспевает за прочим. Оно неизбежно будет казаться нам, по контрасту, все более тщетным и несущественным.

### 3

Порядок тяготит человека. Беспорядок заставляет его жаждать полиции или смерти. Таковы два крайних, мучительных для человеческой природы состояния. Человек ищет эпоху приятную во всех отношениях, где он мог бы пользоваться наибольшей свободой и наибольшей поддержкой. Он находит ее в начале конца той или иной социальной системы.

Тогда-то, на полпути от порядка к беспорядку, царит восхитительный миг. Как только гармония прав и обязанностей принесла все блага, на какие была способна, можно наслаждаться первыми слабостями системы. Институты пока еще не поколеблены. Они могущественны и внушительны. Но хотя ничто в них, по видимости, не затронуто, у них нет более почти ничего, кроме этой прекрасной наружности; их достоинства себя израсходовали; их грядущее незримо исчерпано; их характер уже не священен либо священен — и только; хула и презре-

ние их подтачивают и лишают всякой жизненной значимости. Общественный организм мало-помалу теряет будущность. Это — пора упоения и всеобщего пиршества.

## И

Конец политического устройства, почти всегда ослепительный и сладострастный, знаменуется фейерверком, в котором расточается все, что до сих пор люди расточать не решались.

Тайны государственные, стыдливости личные, потаенные мысли, долго скрывавшиеся мечты — все содержимое разгоряченных и беззаботно отчаянных личностей выплескивается наружу и швыряется на потребу обществу.

Некое пламя, пока еще лишь феерическое, которое вскорости разгорится в пожар, возносится и пробегает по лику сущего. Оно причудливо озаряет вакханалию принципов и основ. Устои, наследия рушатся. Таинства и сокровища рассеиваются как дым. Благочестие испаряется, и все цепи слабеют в этом кипении жизни и смерти, которому предстоит нарастать до некоего безумия.

## К

Если бы Парки предоставили кому-либо возможность выбрать из всех известных эпох эпоху себе по вкусу и прожить в ней всю свою жизнь, я не сомневался, что этот счастливчик назвал бы век Монтеские. И я не без слабостей; я поступил бы так же. Европа была тогда лучшим из возможных миров; власть и терпимость в ней уживались; истина сохраняла известную меру; вещество и энергия не правили всем безраздельно; они еще не воцарились. Наука была уже достаточно внушительной, искусства — весьма изящными; еще оста-

валось кое-что от религии. Тартюфы, глупцы Оргоны, зловещие «Господа», нелепые Альцесты были счастливо погребены; Эмилю, Рене, чудовищному Ролла еще предстояло родиться. Даже улица была сценой хороших манер. Торговцы умели построить фразу. Даже откупщики, даже девки, даже шпионы и сыщики изъяснялись, как нынче никто. Казна взимала с учтивостью.

Еще не исследовали всю землю; народы жили привольно в мире, карта которого еще не избавилась от огромных пробелов и — в Африке, в Америке, в Океании — зияла белыми пятнами, распалывшими воображение. Дни в свой черед не были уплотнены и загружены, они катились медлительно и вольготно; расписания не дробили мыслей и не делали смертных рабами усредненного времени и друг друга.

Все бранили правительство; все еще верили, что можно найти нечто лучшее. Но заботы отнюдь не были неимоверными.

Существовал целый ряд темпераментных и страстных людей, чей интеллект будоражил Европу и ополчался с беспечностью на любые предметы, божественные и прочие. Дам волновали рождавшиеся дифференциалы и те мизерные твари, будто бы необходимые для любви, которые мечутся в микроскопе под взглядом. Подобные феям, эти дамы склонялись над стеклянной и медной колыбелью юного Электричества.

Сама поэзия стремилась добиться четкости и избавиться от нелепиц, — что, однако, немислимо: она в итоге лишь оскудела.

## Л

Разум в то время достиг такой гибкости и такой чистоты, что любые нечестия представлялись ему вполне безвредными проявлениями изощреннейшего существа, к которому не пристаёт ничего, даже самое худшее. Да-

же бесстыдство его не порочило. В людях было столько ума, столько было в них скептицизма и столько влюбленности в знание, что, казалось им, ни самые дерзкие идеи и речи, ни самые рискованные эксперименты не могут их запятнать, принизить или погубить. Они дошли до крайней искусственности, что значит — открыли природу и вздумали притязать на естественность. Этого рода фантазия всегда знаменует конец спектакля и последнее исчерпание вкуса.

## М

В таком состоянии это общество знало себя не хуже или, быть может, лучше, нежели любое общество в прошлом.

Зеркал у него было достаточно. Оно разглядывало себя в них столь же часто, столь же нежно и столь же безжалостно, как всякое смертное существо. Монтескье, Дидро, Вольтер и бесчисленные свидетели рангом поменьше рисовали ему его обличье и его манеры. Оно видело себя в них более свободным, более дерзостным, более смятенным и более чувственным, нежели было оно, вне сомнения, на самом деле; порою даже — гораздо более несчастливим.

Но даже несчастливое, и даже агонизирующее, общество не способно взирать на себя без смеха. Как сдержаться при виде себя?

## Н

— *Как можно быть персом?*

В ответ является новый вопрос: *«Как можно быть тем, что ты есть?»*

Этот последний, едва прозвучит он в уме, отчуждает нас от самих себя, и на какой-то миг нам открывается вся немыслимость нашего состояния. Недоумение перед необходимостью кем-то являться, комичность любого

обличья и частного существования, разрушительный эффект дублирования наших поступков, наших верований, наших личностей выходят наружу в ту же минуту; все общественное становится гротеском; все человеческое становится слишком человеческим, оборачивается чудачеством, слабоумием, автоматизмом, нелепицей.

Система условностей, о которой я говорил, становится смехотворной, чудовищной, невыносимой для взгляда, почти неправдоподобной! Законы, религия, обычаи, наряды, парик, шпага, верования — все кажется диковиной, маскарадом: ярмарочным или музейным товаром...

Но чтобы вызвать этот разлад и это могущественное изумление, и смех, и следом, усмешку, которые раздвигают уста модели, когда она видит свой образ, есть средство чрезвычайно простое, почти безошибочное и почти всегда эффективное. Большинство авторов, которые отражали свою эпоху в образах, адресуемых ей самой и в свой черед нам, потомкам, — пользовалось этим средством. По остроумию и по доступности оно не имеет равных, хотя в исполнении требует немалой тонкости.

Выхватить из одного мира и внезапно погрузить в другой некое умело выбранное существо, остро чувствующее всю безмерность абсурда, для нас неощутимого: странность обычаев, курьезность законов, диковинность нравов, эмоций, верований, — все то, с чем мирно уживается масса людей, в гущу которых всесильный богосочинитель единым росчерком посылает его жить и непрестанно изумляться, — таков этот литературный прием.

Итак, весьма часто в качестве инструмента сатиры выводились то некий турок, то перс, то, иной раз, полинезиец; порою, дабы разнообразить игру и взять точку отсчета на полпути в бесконечность, на эту роль избирался обитатель Сатурна, Сириуса, некий Микромегас;

порою же — ангел. Подчас лишь в неведении или в экзотичности этого вымышленного гостя коренилась причина его изумлений и черпала силы обостренная впечатлительность ко всему, что скрывает от нас привычка; в иных случаях его наделяли сверхчеловеческой зоркостью, искусственностью или глубиной, которые эта марionетка исподволь обнаруживала вопросами и замечаниями неотразимой и лукавой простоты.

Вторгнуться к людям, дабы смешать их понятия, ошеломительно вынудить их удивиться тому, чем они заняты, о чем думают и что всегда представлялось им неизменным, значит дать им почувствовать, посредством притворной или неподдельной наивности, всю относительность цивилизации и привычного доверия к установленному Порядку... Это значит также провозвестить возврат к некоему беспорядку — и даже совершить нечто большее, нежели только провозвестить его.

## О

Я пока еще не говорил непосредственно о «Персидских письмах»; я лишь попытался обрисовать их эпоху и место, которое они в ней занимают. Они, впрочем, сами достаточно говорят за себя. Ничего более изящного литература не создавала. Смена вкусов, открытие мощных возбудительных средств не властны над этой божественной книгой, для которой, однако, может оказаться фатальным тот возврат к состоянию варварства, какой подтверждается массой симптомов, вплоть до симптомов литературных. *Фактическое состояние*, которого воскрешение мы ощущаем, мало-помалу лишает людей даже умения читать; я имею в виду: читать в глубину. Все больше встречается личностей, которые требование даже ничтожнейшего усилия мысли должны воспринимать как некое оскорбление. Таковы в царстве *литературном* плоды того всеобщего нарастания легковесности, кото-

рое бог весть с какого времени составляет жизненный нерв нашего мира. Характер ясности, какую мы сообщаем произведению, неизбежно и почти непроизвольно соотносится с нашим представлением о вероятном его читателе. Монтескье обращался отнюдь не к тем читателям, какими являемся мы. Пишет он не для нас, ибо не мог предвидеть, что мы окажемся столь примитивными. Он любит эллипсис, и в своих многочисленных максимах он возводит фразу, тщательно связывает ее изнутри; он рассчитывает на умы изошренные, которые не нам чета; он предлагает им радости тончайшей мысли и дает им все необходимое, чтобы они могли ею наслаждаться.

## II

Это — необычайно смелая книга. Поразительно, что все неприятности автора ограничились эфемерным опасением упустить кресло в Академии; впрочем, и опасение это оказалось всего только легким облачком. Он стяжал славу, желанное кресло и огромный успех у книгопродавцев. Свобода духа в то время была так велика, что эти столь рискованные и столь нашумевшие письма нимало не повредили карьере президента и философа. Лицемерие является необходимостью таких эпох, когда простота поведения является законом, когда сложность человеческая запретна; когда ревнивость власти или же узость общепринятых норм навязывают индивидам некую модель. Модель эта быстро оборачивается личиной.

Лицемерие процветает лишь в те периоды, когда положение вещей настоятельно требует, чтобы все гражданам отвечали несложному стереотипу, легкому для понимания и, следовательно, для манипулирования.

В 1720 году, в промежутке меж двух великих эпох, эта необходимость временно пребывала за сценой.

## Р

Связать некий фантазмагорический Восток и блистающий наготой своих граней Париж перепиской, в которой смешались сераль и салоны, интриги султанов и прихоти танцовщиц, гебры, папа, муфтии, толки в кофейнях, гаремные грезы, воображаемые конституции и политические наблюдения, значило явить картину ума во всей его живости, когда у него лишь один закон: сверкать, отдаваться все новым метаморфозам и демонстрировать самому себе свою беспромашность, свое проворство и свою мощь. Это — сказка, это — комедия, это почти что драма, — и уже льется кровь; но льется она весьма далеко, и даже неистовства, даже тайные казни остаются здесь литературными в меру желаемого.

## С

Остановлюсь в заключение на одной немаловажной детали. Почти во всех произведениях этого красочного и несколько inferнального стиля, какие созданы были в восемнадцатом веке, чрезвычайно часто и словно бы в силу закона жанра появляются представители двух, в сущности, весьма различных пород человеческих: иезуиты и евнухи. Иезуитов объяснить нетрудно. Большинство почтенных авторов было обязано им превосходным воспитанием; и за все их ферулы, за духовную и риторическую муштру они воздавали своим наставникам издевками и карикатурами.

Но кто объяснит мне всех этих евнухов? Я не сомневаюсь, что существует некая тайная и глубокая причина почти обязательного присутствия этих персонажей, столь мучительно отрешенных от массы вещей и, в известном смысле, от самих себя.



## ИСКУШЕНИЕ (СВЯТОГО) ФЛОБЕРА

Должен признаться, что к «Искушению святого Антония» я питаю особую слабость. Почему бы не сказать сразу, что ни «Саламбо», ни «Бовари» никогда меня не привлекали: одна — своим ученым воображением, жестоким и пышным, другая — своей «достоверностью» скрупулезно воспроизведенной обыденщины?

Флобер верил, вместе со своей эпохой, в ценность «исторического документа» и в наблюдение действительности, голой и неприкрашенной. Но то были лживые идолы. Единственно реальное в искусстве — это искусство.

Достойнейший человек, благороднейший художник, хотя и не слишком глубокого ума, Флобер бессилен был устоять против весьма простоватой формулы, выдвигаемой Реализмом, и против того наивного авторитета, который призван зиждиться на огромной начитанности и «критике текстов».

Этот реализм образца 1850 года чрезвычайно плохо отличал точное наблюдение, свойственное ученым, от грубой и неразборчивой констатации фактов, как они предстают ходячему взгляду; он их смешивал, и его политика равно противопоставляла их страсти к украшательству и преувеличению, которые он изобличал и клеймил в Романтизме. «Научное» наблюдение, однако, требует четких операций, способных преобразовывать феномены в действенные продукты мысли: предметы должны обращаться в числа и числа — в законы. Литература же, рассчитанная на прямые и немедленные эффекты, тяготеет к совсем иной «истинности» — к истинному для всех, которое, следовательно, не может расходиться со взглядом этих всех, с тем, что умеет выразить обиходная речь. Но тогда как обиходная речь звучит на устах у всех, а общий взгляд на вещи лишен всякой зва-

чимости, как воздух, которым все дышат, — основное притязание писателя неотвратно толкает его выделяться.

Этот антагонизм между самой догмой Реализма, сосредоточенностью на обыденном, — и стремлением к исключительности, к личной значимости своего бытия, — побудил реалистов заняться совершенствованием и поисками стиля. Они выработали артистический стиль. Они вкладывали в изображение самых обычных, подчас ничтожных предметов изощренность, истовость, труд и бесстрашие, достойные восхищения, не замечая, однако, что нарушают свой принцип и что творят какую-то новую «правду» — подлинность собственной, вполне фантастической выделки. В самом деле, вульгарнейших персонажей, неспособных ни увлечься красками, ни наслаждаться формами сущего, они помещали в среду, описание которой требовало глаза художника, впечатлительности человека, чувствительного ко всему, что ускользает от личности ординарной. И вот эти крестьяне, эти мелкие буржуа жили и двигались в мире, который так же не в состоянии были увидеть, как безграмотный — разобрать чей-либо почерк. Когда они говорили, их нелепицы и трюизмы включались в систему изысканной, мелодической речи, взвешенной слово за словом, которая вся дышала сознанием своей значимости и стремлением бросаться в глаза. В итоге реализм создавал диковинное впечатление самой нарочитой искусственности.

Одно из наиболее странных его проявлений, выше уже отмеченное, заключалось в том, что писатель принимал за «действительное» свидетельства, которые мы находим в «исторических документах», относящихся к более или менее отдаленной эпохе, и что на этом письменном фундаменте он пытался воздвигнуть произведение, призванное создать чувство «подлинности» этого

прошлого. С мучением, ни с чем не сравнимым, я стараюсь представить себе массу усилий, затраченных только на то, чтобы построить некую вымышленную историю на призрачном основании эрудиции, которая всегда беспочвенней любой фантазии. Всякая чистая фантазия питается самой подлинной в мире стихией — влечением к удовольствию; она отыскивает пути в скрытых предрасположенностях различных видов чувствительности, из которых мы состоим. Мы выдумываем лишь то, что выдумке по душе и что в выдумку просится. Но вымученные создания эрудиции непременно нечисты, ибо случай, который тексты дарует или утаивает, догадка, которая интерпретирует их, перевод, который их искажает, примешиваются к помыслам, интересам, пристрастиям эрудита, не говоря уже о хронисте, писце, евангелисте — и переписчиках. Этого рода продукция — царство посредствующего...

Вот чем отравлена «Саламбо» и что отравляет мне ее чтение. С гораздо большим удовольствием я читаю истории, повествующие о древности сказочной, всецело условной, — такие, как «Вавилонская принцесса» или «Акедиссерил» Вилье, — книги, которые не отсылают меня к другим книгам.

(То, что я говорил о правдивости в литературе, может быть с равным успехом отнесено к произведениям, которые притязают на достоверность внутреннего наблюдения. Стендаль похвалялся тем, что знал человеческое сердце, — иными словами, ничего в нем не выдумал. Но что нас в Стендале интересует — это, напротив, плоды его воображения. Намерение же включить человека как такового в систему знаний о естестве

должно предполагать одно из двух: либо чрезмерно скромные требования к самому этому знанию, либо явную путаницу, как если бы непосредственное наслаждение каким-либо, деликатесом, изысканным блюдом мы отождествили с неоспоримым свидетельством точного и беспристрастного химического анализа.)

Вполне вероятно, что догадка о трудностях, которые влечет за собой стремление к реализму в искусстве, и о противоречиях, которые обнаруживают себя, как только он становится императивом, способствовали у Флобера мысли о написании «Искушения святого Антония». Это «Искушение» — искушение всей его жизни — служило ему тайным противовесом от скуки (в которой он сам признается) писать романы современных нравов, воздвигая стилистические монументы буржуазной провинциальной пошлости<sup>1</sup>.

Мог быть у него и другой возбудитель. Я думаю не о картине Брейгеля, которую он видел во дворце Бальби в Женеве, в 1845 году. Эта наивная и замысловатая живопись, эта совокупность чудовищных деталей — рогатых чертей, кошмарных тварей, чрезмерно фривольных дам, — все это искусственное и местами забавное воображение, возможно, и пробудило в нем тягу к дьявольщине, к описанию невероятных существ: олицетворенных грехов, всякого рода обманчивых порождений страха, похоти, угрызений; но главный толчок, побудивший его замыслить и начать свой труд, был, мне кажется, вызван, скорее, чтением «Фауста» Гёте. «Фауст» и «Искушение» связаны сходством истоков и очевидным родством сюжетов — народным, исконным происхождением и ярмарочным бытованием обеих легенд, чье тождест-

во можно выразить общим девизом: *человек и дьявол*. В «Искушении» дьявол обрушивается на веру отшельника, будоража его ночи тягостными видениями, путанными доктринами и верованиями, тлетворными и сладострастными посулами. Фауст, однако, успел уже все прочесть, все познать, сжечь все, чему можем мы поклоняться. Он сам по себе исчерпал все, что дьявол предлагает или рисует в живых картинах Антонию, и, чтобы его соблазнить, не остается сперва ничего, кроме чисто юношеской любви (что представляется мне достаточно странным). В конце концов, после того как он познал, на собственном мефистофельском опыте, тщету политической власти и иллюзионизма финансов, ему удается внушить себе, в качестве стимула воли к жизни, страсть, так сказать, эстетическую, высшую жажду прекрасного. Фауст, в итоге, ищет достойных себя искушений; Антоний хотел бы не знать искушений вообще<sup>2</sup>.

Флобер, как мне кажется, лишь смутно догадывался, сколько тем, материала, возможностей могло почерпнуть в сюжете «Искушения» творение в самом деле великое. Уже скрупулезность его дотошности и его ссылок показывает, до какой степени не хватало ему целеустремленности выбора и организующей воли, чтобы осуществить создание литературной машины большой мощности.

Чрезмерное стремление ошеломлять читателя множественностью эпизодов, мелькающих персонажей и декораций, всевозможных идей и голосов порождает у нас растущее чувство беспомощности перед какой-то взбесившейся, разбушевавшейся библиотекой, где все тома разом выкрикивают свои миллионы слов и где

все папки одновременно, в общем неистовстве изрыгают свои гравюры и свои рисунки. «Он слишком читан», — хотим мы сказать об авторе, как мы говорим о пьяном: «Он слишком много выпил».

Однако Гёте у Эккермана говорит о своей «Вальпургиевой ночи» следующее: «Мифологические персонажи напрашиваются тут в бесчисленном количестве; но я стараюсь быть осторожным и выбираю только тех, которые достаточно выразительны и могут произвести надежащее впечатление»<sup>3</sup>.

Этой мудрости в «Искушении» незаметно. Флобер всегда был одержим демоном энциклопедического знания, которого он пытался заклясть, написав «Бювара и Пекюше». Чтобы опутать Антония прельщениями, ему недостаточно было перелистать объемистые компиляции, толстые словари типа словарей Бейля, Морери, Треву и им подобных; он проштудировал едва ли не все источники, в какие мог заглянуть. Он буквально опьянял себя выписками и пометками. Но все усилия, каких стоили ему вереницы фигур и формул, одолеваящих ночи пустынного, все силы ума, какие он вкладывал в бесконечные партии этого дьявольского балета, в тему богов и божеств, ересиархов, аллегорических чудовищ, — всего этого он лишил и всем этим обделял самого героя, который остается жалкой, плачевной жертвой в центре адского круговорота миражей и иллюзий.

В Антонии, надо признать, почти нет жизни.

Слабость его реакций непостижима. Поразительно, что все видимое и слышимое не разжигает в нем ни

соблазна, ни опьянения, ни ярости или негодования; что у него не находится ни проклятий, ни сарказмов, ни даже страстной, срывающейся молитвы, которыми он мог бы ответить на этот чудовищный маскарад и поток слишком красивых, бесстыдных и кошунственных фраз, терзающих его душу. Он безысходно пассивен; он не поддается, но и не противится; он ожидает конца кошмара, а пока не находит ничего лучшего, как время от времени весьма беспомощно восклицать. Его реплики суть лишь увертки, и, подобно царице Савской, нас без конца разбирает желание его ущипнуть.

(Быть может, в таком своем качестве он более «подлинен», иными словами, не столь отличен от большинства людей? Не во сне ли живем мы — достаточно жутком и всецело абсурдном, — и что же мы предпринимаем?)

Флобер был как будто заморожен околичностями в ущерб главному. Он прельстился заманчивостью декораций, контрастов, «занятностью» характерных деталей, выхватываемых там и сям в поверхностном и беспорядочном чтении; таким образом, тот же Антоний (но Антоний падший), он загубил свою душу, — я хочу сказать, душу своего замысла, какую являлось призвание этого замысла стать шедевром. Он упустил одну из прекраснейших драм, какие только возможны, первоклассное произведение, которое ждало творца. Не позаботившись прежде всего могущественно одушевить своего героя, он пренебрег самой сущностью своей темы: он не внял настоянию глубины. Что от него требовалось? Ни больше ни меньше как представить то, что может быть названо физиологией искушения, — всю ту

властительную механику, в которой цвета, запахи, жар и холод, тишина и звук, истинное и ложное, добро и зло выступают как силы и сообщаются нам в форме всегда предстоящих антагонизмов. Очевидно, что всякое «искушение» обусловлено действием зримой или мыслимой вещи, которое вызывает у нас ощущение, что нам ее недостает. Оно рождает потребность, которая отсутствовала или дремала, — и вот нечто в нас преобразуется, некая способность активизируется, и этот очаг возбуждения вовлекает в свою орбиту все наше естество. У Брейгеля чревоугодник вытянул шею, подавшись к похлебке, в которую впились его глаза, которую нюхают его ноздри; и мы чувствуем, что вся масса тела готова слиться в одно с головой, едва голова сольется с объектом взгляда. В природе корень тянется к влаге, верхушка — к солнцу, и растение формируется от одной неудовлетворенности к другой, от вожеления к вожелению. Амеба выпячивается навстречу своей микроскопической жертве, повинувшись тому, что собирается в себе претворить; затем, подтянувшись на выброшенной ложноножке, она снова сжимается. Таков механизм всей живой природы; дьявол, увы, — это сама природа, и искушение составляет самое очевидное, самое постоянное, самое неизбывное условие всякой жизни. Жить значит ежемгновенно испытывать в чем-то недостаток: изменяться, дабы чего-то достичь, — и тем самым переходить в состояние какой-то иной недостаточности. Мы живем эфемерным, им ведомые и в нем пребывающие: всем здесь правит чувствительность, эта дьявольская пружина жизни организованных существ. Возможно ли предложить воображению нечто более поразительное или вывести на сцену что-либо более «поэтическое», нежели эта неодолимая сила, в которой сущность любого из нас, в которой мы с точностью выражаемся, которая нами движет, которая к нам зыва-



ет и в нас отзывается, которая, в зависимости от часа и дня, становится радостью, болью, потребностью, отвращением, надеждой, могуществом или немощью, перекраивает шкалу ценностей, превращает нас в ангелов либо животных? Я думаю о разнообразии, о насыщенности, об изменчивости нашей чувствующей субстанции, о ее бесконечных скрытых потенциях, о ее неисчислимых звеньях, чья игра понуждает ее раздираться внутренним противоборством, самое себя мистифицировать, множить формы влечения и отталкивания, воплощаться в уме, языке, символике, которые она изоцирует и организует для построения диковинных отвлеченных миров. Я не сомневаюсь, что Флобер создавал глубину своей темы; но он как будто страшился погрузиться в нее до той точки, где все приобретенные познания в счет больше не идут... Он увяз, таким образом, в избыточности книг и мифов; в ней потерял он генеральную мысль, я хочу сказать — единство своей композиции, каковое могло корениться лишь в таком Антонио, у которого дьявол был бы частью души... Его произведение остается мозаикой сцен и фрагментов; но кое-какие из них вписаны неизгладимо. Такое как есть, оно внушает мне чувство почтения, и, когда бы я ни раскрыл его, я нахожу в нем достаточно поводов, чтобы восхищаться его создателем больше, нежели им самим.



# КОММЕНТАРИЙ



Настоящее издание является вторым по счету в нашей стране изданием произведений Поля Валери. Сборник, вышедший в 1936 г. под редакцией А. Эфроса и давно ставший библиографической редкостью, представлял Валери не только как поэта и критика; в него вошли и такие его работы, как «Заметки о величии и упадке Европы», «Об истории» и др. Ввиду небольшого объема, а также времени издания, когда ряд значительных работ Валери еще не был написан, этот сборник не мог дать достаточного представления о взглядах Валери на искусство. Это-то и является целью настоящего издания.

Поль Валери, один из крупнейших французских и европейских поэтов первой половины XX века, был вместе с тем мыслителем, оставившим на Западе значительный, хотя и не во всем явственный, след в развитии идей этого периода. Причем круг его интересов и поисков отнюдь не ограничивался сферой поэзии и искусства. Для него всегда оставался идеалом универсализм гениев Возрождения, всеобъемлющий протеизм Гёте. Естественно, что Валери, вскормленный символизмом, созревший в его атмосфере как личность, во многом разделял иллюзии и пристрастия своей среды и эпохи. Однако его мысль, постоянно искавшая свежих путей и чувравшаяся трюизмов и затверженностей буржуазного сознания, во многих конкретных областях оказалась чрезвычайно плодотворной. Немало его идей и гипотез, относящихся, в частности, к теории поэтического языка и эстетической формы, к пониманию процесса творчества, художественного образа, специфики произведения искусства, несмотря на их кажущуюся парадоксальность, а порой и чрезмерную односторонность, оказались весьма актуальными. Читатель сам сможет в этом убедиться.

То же можно сказать о Валери — художественном критике; многие специалисты и знатоки отмечали, что о работе художников он пишет с таким пониманием, с таким тончайшим проникновением в их рабочую «кухню», как мало кто из писателей.

Настоящий сборник составлен таким образом, чтобы дать читателю представление о Валери и как о теоретике искусства и как о художественном критике. Ряд наиболее известных и ярких по стилю эссе Валери позволит читателю судить о достоинствах его прозы.

Что касается несомненной и даже нарочитой субъективности многих его писаний, которую читатель, разумеется, должен учитывать, важно подчеркнуть, что все его многолетние и трудные искания, работа мысли, выступления, эссе, «тетрадные» записи были делом большого поэта, с реальными творческими проблемами которого они в первую очередь соотносились. Именно здесь коренится цельность и высокая значимость этих разносторонних исканий, со всеми их взлетами и изъятиями, и именно потому невозможно понять до конца мысли Валери вне его творческих достижений, вне его поэзии.

В связи с опубликованием в последние годы многотомных «Тетрадей» Поля Валери, его «лабораторных» записей, которые ряду исследователей представляются самой важной частью его наследия, нужно сказать, что творчество его до сих пор не прочтено как следует даже у него на родине. Хотя бы поэтому что касается настоящих комментариев, цель их не состоит, да и не может состоять, в фундаментальном разборе и оценке наследия Валери — ни как поэта, ни как теоретика искусства.

Цель комментария тройкая. Прежде всего, дабы читатель воспринимал отдельные идеи автора в их специфической системности, необходимо прояснить постепенно основные понятия и «ходы» мысли Валери. Надобно выявить связь и исходные принципы его взглядов, без чего зачастую окажутся непонятными и даже утрачат смысл многие его положения. Разумеется, объем издания не позволяет сделать этого в отношении всех работ, вошедших в сборник. Поэтому наиболее подробно прокомментированы основополагающие тексты Валери, вошедшие в первый и второй разделы: «Введение в систему Леонардо да Винчи», «Вечер с господином Тэстом», фрагменты из тетрадей и «сократические диалоги»; именно в них, как в фокусе, сосредоточены важнейшие тенденции мысли Валери, определявшие и дальнейшее ее развитие.

Второй целью комментария является прояснение и расшифровка отдельных особо трудных фрагментов. Стиль Валери варьируется в зависимости от поставленной задачи, порой он бывает чрезвычайно усложненным и темным, идея развивается через весьма далекие ассоциации. Здесь, как и для первой цели, послужат с пользой фрагменты из других работ Валери и особенно из его «Тетрадей». Они же помогут лучше понять место идей Валери в общей разработке теории искусства и литературы. В частности, читателю будет по-

учительно убедиться, как Валери в своей собственной поэтической практике и в качестве свидетеля тех колоссальных трансформаций, какие претерпело искусство XX века, все более осознанно отказывался от кое-каких радикальных выводов, к которым пришел раньше многих других, еще в юношеские годы, с которыми никогда вполне не расставался и которые выдвинули его в авангард художников-мыслителей, определивших дальнейшие пути развития поэзии и искусства нашего времени. Бескомпромиссно и до конца сформулировав целый ряд проблем, обозначенных опытом новейшей поэзии, уроками Малларме и Рембо, став таким образом — пускай помимо своей воли — провозвестником самых крайних течений XX века, Валери исподволь возвращается с годами ко многим идеям романтизма и питавших его традиций, хотя и стремится при этом, особенно в зрелые годы, неукоснительно сочетать все это с чисто классическим пониманием языка, меры условности, общезначимости прекрасной формы. Здесь коренится двойственность творческого облика Валери в глазах современников и потомков: с одной стороны, его чрезмерно быстрое причисление к сонму «благополучных» классиков (хотя, условно говоря и с учетом всех различий, его правильнее было бы отнести к поэтическому поколению Рильке и даже Элиота); с другой — слишком одностороннее, вне общего контекста, истолкование некоторыми теоретиками кое-каких его «модных» идей и формулировок.

И наконец, именно поэтому, чтобы быть действительно понятым, работы Валери должны быть тесно увязаны с его личностью — во всей ее сложности, глубоко скрытом трагизме, в ее эволюции, с различными этапами его жизненного и творческого пути. Этому призваны помочь как комментарий, так и хронологический очерк его жизни и творчества, в котором не только представлена многогранность его интересов, исканий и деятельности, но и сделана попытка воссоздать фигуру этого поэта и мыслителя, неравнодушного современника грандиозных событий века, начавшего творческий путь восторженным учеником Малларме, всю жизнь противостоявшего (вплоть до предвзятости) многоголовому духу «модерна» и успешного на закате ее приветствовать освобождение Франции и громко заклеить фашистско-тоталитарное варварство.

Переводы для настоящего сборника и сверка переводов А. Эфроса и С. Ромова выполнены по следующему изданию: P. Valéry, *Oeuvres*, Paris, t. I, 1957; t. II, 1960. Ссылки в комментарии на это и ряд других изданий Валери даются без указания автора, а также года и места опубликования. Перечень этих изданий приводится в библиографии.

## Введение в систему Леонардо да Винчи

Работу над «Введением в систему Леонардо да Винчи» Валери начал летом 1894 г., после того как ему было предложено написать статью о великом итальянцем для журнала «Нувель ревю». Опубликовано в августе 1895 г.

В этой работе Валери сумел выразить в полном объеме самую суть своих исканий и сформулировать или наметить почти все проблемы, которыми занимался всю жизнь. Задачи, которые поставил перед собой молодой человек двадцати трех лет и которым он отдавался в своих тетрадных записях, нашли свое гипотетическое разрешение в фигуре Леонардо, созданной им в этом труде. Это скорее не историческая фигура, а образ, построенный Валери как «идея-сумма, идея-предел» некоей мыслимой и реализуемой творческой системы. Не гений сам по себе в его человеческом облике и судьбе занимает автора, но скрытая его система. Представить ее мы сумеем не по результатам (они служат лишь вехами для интуиции), не по биографическим фактам и не по индивидуальным чертам (личность всякого «Я», полагает Валери, случайна, обусловлена тем, «что с ним происходит»), а только по отношениям и связям ее *возможностей*. Эти отношения и связи вне зависимости от того, что связуют они, составляют ее первооснову, ибо эта система в своей универсальности структурно едина. Все сферы ее проявления, в сущности, тождественны. Единство в ней науки и искусства, равно как и их операций, является одним из краеугольных камней мысли Валери и данной работы в частности.

Исходя из того, что «всякий смысл зиждется на эффективности уподобления» (Cahiers, t. V, p. 30), Валери впервые рассматривает здесь систему образных уподоблений как систему единого языка внутри целостной мыслительной структуры. В своем анализе автор пользуется в равной степени понятиями науки (математики, термодинамики) и искусств (прежде всего живописи и архитектуры). Одно не только дополняет другое, но и имеет общую основу. Валери убежден, что «между Искусством и Наукой нет разницы по существу, есть лишь разница в уровне, поскольку и в том и в другом случае речь идет о большем или меньшем числе «переменных». Разум, более могущественный, нежели наш, способный улавливать и комбинировать достаточное число этих «переменных», совершил бы, конечно же, весьма свободно это преобразование Искусства в Науку», (M. Vémol, Variations sur Valéry, Sarrebrück, 1952, p. 69). Системе поэтому должен быть внутренне присущ закон «непрерывности».

Но то, что Валери воплощает здесь в образе Леонардо свой идеал, то, что, исповедуя всемогущество универсального разума, он



исходит из своих личных посылок и личных задач, отнюдь еще не значит, что он совершенно забывает реального Леонардо.

Великий итальянец был именно той фигурой, которая во многих отношениях почти идеально отвечала построениям Валери. Леонардо, который видел в живописи науку наук, был одним из тех, кто больше всего способствовал в эпоху Возрождения разрушению средневековых «перегородок» между умственной и практической деятельностью, между наукой и искусством (см.: E. Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations*, Paris, 1969, pp. 103—134). Гений Леонардо многими своими сторонами был необычайно близок Валери. Достаточно вспомнить его слова: «Жалок тот, чье произведение выше его разума, но приближается к совершенству в искусстве тот, чье разумение выше его произведения» (цит. по сб. «Флорентийские чтения. Леонардо да Винчи», М., 1914, стр. 248). Валери мог бы подписаться здесь под каждым словом. Потому-то и занимают его почти исключительно творческая потенция, истоки творения, система и метод, его рождающие.

«Легкость», изобилие набросков и поисков в сочетании с «трудностью» картины, с видимой малопродуктивностью (см. особенно: А. Эфрос, *Леонардо-художник. — Избранные произведения Леонардо да Винчи в 2-х томах, т. II, М.—Л., 1935, стр. 24—28, а также: M. Brion, Léonard de Vinci, Paris, 1965; C. Luporini, La mente di Leonardo, Firenze, 1953*) — то, в чем Леонардо столь многие упрекали, — составляет не только иллюстрацию к одной из центральных мыслей Валери, но и прямую параллель к его собственному творческому пути.

Универсальность и всемогущество потенциальных возможностей больше всего привлекают автора в Леонардо. Отнюдь не случайно записи Леонардо говорят главным образом «не о том, что он создавал в своих произведениях, а о том, чего он искал, к чему жадно стремился, чего ему по разным мотивам так и не удалось осуществить в своем творчестве. <...>. В «Трактате» он выступает в качестве художника, для которого в реальном мире не существует никаких пределов» (М. В. Алпатов, *Этюды по истории западноевропейского искусства, М., 1963, стр. 70*).

Во «Введении в систему Леонардо да Винчи» Валери попытался ответить на вопрос, больше всего одолевавший его в ту пору и сформулированный год спустя: «Что в силах человеческого?». Он провозглашает предельное развитие универсальных способностей разума высшим назначением человека. Но в этой работе уже проявился в полную силу основной изъян его мировосприятия. Хотя он поет настоящий гимн творческому дерзанию человека и прославляет творческий акт «конструирования», их объект воспринимается им лишь как средоточие возможностей, а их источник —

лишь как мыслимая система. Этот акт, как и всякое действие вовне, повисает в небытии или же, выражаясь точнее, в некоем предбытии, в его вероятии. Пренебрежение воплотившимся и культ возможного присутствуют здесь в самих исходных посылках и знаменуют определенную ущербность у Валери чувства бытия. Можно лишь добавить, что в этом противопоставлении творчески мыслящего интеллекта объективному реальному миру он в какой-то степени унаследовал и обособил одну из сторон аналитического гения Леонардо и всей связанной с ним традиции.

<sup>1</sup> Универсализм, образцом которого стал для Валери Леонардо да Винчи, есть, по его мысли, не что иное, как полное овладение своими возможностями, что значит абсолютное самосознание. Поэтому осмысление творческо-интеллектуальной системы Леонардо да Винчи отождествляется у него с поиском собственного универсального метода: познание гения универсальности совпадает с познанием собственного «внутреннего закона» мыслительной деятельности. Разрешению именно этой задачи Валери посвятил долгие годы своей жизни.

<sup>2</sup> Чем полнее мы очищаем творческую личность от всего личного — от внешних признаков, исторических черт, от ее известности, — тем ближе подходим к «сокровенному центру» ее универсальности. Эту идею Валери разовьет в «Заметке и отступлении».

<sup>3</sup> Валери впервые намечает здесь принцип безличности произведения. Развивая его в дальнейшем, он как будто сознательно оспаривает Паскаля (и вместе с ним всю традицию романтической школы в литературоведении), который восхвалял «естественный стиль» как раз за то, что, сталкиваясь с ним и «ожидая увидеть автора, мы находим человека» (Pascal, Oeuvres, Paris, 1941, p. 831).

Система, которую пытается проследить Валери, обнаруживается на том уровне, где наука и искусство обладают общей основой. Показательно, однако, что именно научные труды, «чистые» научные построения определяют в его системе природу творений искусства.

Гипотетическая сущность Леонардо, представленная Валери, имеет достаточно отдаленное отношение к тому живому Леонардо, каким мы привыкли рисовать его себе. Больше того, авторский герой лишается всякой экзистенциальной основы и предстает некой анонимной фигурой. Соответственно мыслится природа творчества и сами его продукты.

Этот принцип безличности, ведущий в литературоведении к решительному отказу от психологического и субъективистского под-

хода, будет развит в 20-е годы Т. С. Элиотом, который в чрезвычайно близких Валери формулировках свяжет его со своим пониманием традиции (см.: T. S. Eliot, *Selected essays*, New York, 1932; взгляды Элиота анализируются в книге: Р. Вайман, «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения, М., 1965, стр. 85—91). Подобные же идеи разрабатывались русской «формальной школой», а также крупным немецким искусствоведам Г. Вёльфлином, исследовавшим эволюцию стилей, который выдвинул понятие «истории искусства без имен» (см.: Г. Вёльфлин, *Основные понятия истории искусств*, М.—Л., 1930, стр. XXIII).

В последнее время, однако, уже не раз подвергается критике абсолютизация этого принципа, чрезвычайно модного в структуралистской критике (Р. Барт заявляет: «...стирая подпись писателя, смерть утверждает истину произведения, которая есть загадка») и восходящего через Валери к Малларме, — принципа, по которому «не писатель мыслит свой язык, но язык мыслит в нем. Язык, в сущности, не используется «субъектом» для самовыражения; он сам есть субъект в онтологическом смысле» (S. Doubrovsky, *Critique et existence*. — В сб.: «*Les chemins actuels de la critique*», Paris, 1968, p. 145). Объект литературной критики становится, таким образом, чисто лингвистическим объектом.

Справедливость требует отметить, что, как это часто бывает у Валери, проблема «чистого совершенства», к которой он не раз будет возвращаться, ставится им как проблема абсолютного предела, достижимого лишь мысленно. Очевидно, что язык, лишенный всякой экзистенциальной основы (или «чистое Я», лишенное, как выражается Валери, всяческих «пятен»), не способен ни творить, ни критически оценивать самое себя.

<sup>4</sup> Уже в эту пору считая математику высшим «формальным искусством», Валери ставит перед собой задачу применить ее методы в исследовании деятельности разума. В ее формализованной отвлеченности он ищет центральный принцип творческого универсализма. Это математическое «искушение» Валери объясняет многое в системе его взглядов. Связанное с картезианской рационалистической традицией и являющееся своего рода «мистикой чистой мысли», оно вместе с тем наследует известные черты отвлеченного пантеизма (ср. математический метод «Этики» Спинозы) с его отношением к миру особенного, единичного как к чему-то призрачному, несущественному, не сущему. Потому-то Валери и стремится «поставить на место всякой вещи определенную формулу или выражение некой серии интеллектуальных операций» (*Cahiers*, t. I, p. 467).

Можно добавить, что благодаря этой своей тенденции, которая распространяется, в частности, и на понимание искусства, Валери

удается наметить целый ряд положений новейших отраслей науки, завершая тем самым древнейшую традицию мыслителей, пытавшихся умозрительно определить математическую модель сущего (ср.: А. Ф. Лосев, История античной эстетики. Софисты, Сократ, Платон, М., 1969, стр. 325 и далее).

<sup>5</sup> Здесь и дальше Валери рассматривает механизм творческого интеллекта с точки зрения теории энергетического цикла. Обращение к термодинамике было связано с его поисками циклического закона психической деятельности. Идея энергетического цикла — излюбленный инструмент его анализа. В своем глубоко трагическом восприятии монотонной цикличности жизни Валери делает ставку на активность разума, который, как он полагает, в своем высшем усилии нарушает эту цикличность и потому противостоит «течению» жизни: «Животные монотонны, разум — ангел; он только в мгновении и только мгновение» (*Cahiers*, t. XXIX, p. 250). Живая реальность художественного произведения, обусловленная его эстетическим восприятием, также рассматривается им по аналогии с идеей энергетического цикла (см. «Эстетическая бесконечность»). Именно поэтому превознесение внеличного интеллектуального совершенства в искусстве связано у него с чисто идеальным центральным критерием, отвечающим устремлению «пробыть раз и навсегда» (*Cahiers*, t. XXIII, p. 289).

Обращаясь ко второму закону термодинамики, Валери пытается выявить великое назначение разума, противостоящего энтропии, ибо его деятельность состоит в «движении от бесформенного к форме, от беспорядка — к порядку» (*Cahiers*, t. XI, p. 600; в этом плане Валери может быть поставлен в один ряд с такими весьма различными мыслителями, как К. Г. Юнг, П. А. Флоренский и др.). По мнению исследователей, в своем развернутом анализе умственной деятельности человека, основанном на применении математических методов, Валери выступает в «Тетрадах» как предшественник ряда идей кибернетики и теории информации (см.: J. Robinson, *L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry*, Paris, 1963, pp. 74—81).

<sup>6</sup> Валери фактически проводит здесь четкое различие между знаком как функцией системы сознания и чистым внезаковым ощущением на его бессознательном уровне. Занимаясь с этой поры проблемой стереотипов сознания, связываемых с абстрагирующей тенденцией языка, Валери пытается определить отношение между «означающим» и «означаемым» уже на уровне восприятия. В этой постановке проблемы (как и в ряде других идей) он предвосхищает позицию немецкого философа Э. Кассирера, который, рассматривая всю духовную деятельность человека с точки зрения формо-

образующих «символов», обнаруживает свойственную языку «символическую» тенденцию в самом чистом восприятии (E. Cassirer, *La philosophie der symbolischen Formen*, III, Berlin, 1929, S. 269).

Валери считает, что абстрактно-системное, которое не может быть сведено к чувственному образу, не пригодно как материал ни для исследовательской деятельности разума, ни тем более для художественного творчества.

<sup>7</sup> Ощущение, связываемое с бытийностью, постоянно корректирует интеллектуальную систему Валери. Оно же лежит в основании его концепции художественного восприятия и эстетического творчества, хотя рассматривается им лишь как их предпосылка, «сырой материал», которому придает значимость и форму волевое усилие интеллекта. Ибо, как полагает Валери, сверхчувствительность, безразличная к объекту и не контролируемая волей, в конце концов убивает восприятие конкретного, открывая некий *X* сущего, недоступный никакому постижению и моделированию (отсюда парадоксальное утверждение Валери, что реальное «может быть выражено только в абсурде»). Таким образом, ощущение оказывается своего рода диалектическим моментом художественного восприятия (см. комментарии к «Вечеру с господином Тэстом»).

<sup>8</sup> Отношение к истории у Валери двойственно. С одной стороны, — чисто внешне, как смена фактов, явлений — она должна быть подвержена общему закону цикличности. Однако, поскольку в ней действует разум, человеческое сознание, этот закон фактически теряет силу. Сущее, считает он, ускользает от истории как движения и от описательной исторической науки (см. *Oeuvres*, t. II, p. 1508). К чести Валери нужно сказать, что этот фактически ценностный критерий заставлял его не признавать не только «уроков» истории, но и ее фатальности, ее «наказов». Новейшим циклическим теориям исторического развития Валери остался чужд.

<sup>9</sup> Леонардо, который наряду с Альберти и Дюрером утвердил антропометрию как науку, разработал вместе с тем на основе эмпирических наблюдений обобщенный принцип движения тела и «привел к слиянию учения о человеческих пропорциях с учением о человеческом движении». С учетом других нововведений в искусстве Возрождения это вносило в изобразительную технику художника три фактора субъективности: «органическое движение», перспективу с учетом ракурса и зрительное впечатление возможного наблюдателя. Возрождение впервые в истории «не только утвердило, но и осмыслило, формально обосновало эти три выражения субъективности» (E. Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations*, p. 92).

<sup>10</sup> Вслед за Альберти Леонардо развивает теорию, «согласно которой каждому состоянию души, даже в случае когда речь идет о «смешанных эмоциях», соответствует определенное выражение» (там же, стр. 238).

<sup>11</sup> Характерно, однако, что тенденция Возрождения к разрушению «перегородок» между наукой и практикой, а также между различными областями практической деятельности приводила одновременно к усовершенствованию технических средств в различных областях и к растущей специализации «в рамках методологически единой сферы человеческих исследований» (там же, стр. 114). Но Валери как раз и ищет единый методологический принцип самых различных операций творческого интеллекта.

<sup>12</sup> Уже в эссе «О литературной технике» (1889), написанном под влиянием идей Эдгара По, читатель выступает у Валери как некий пассивный объект, который должен быть «схвачен» в его «чувствительности», покорен, заморожен, околдован.

В отличие от Бодлера, однако, он делает упор на рассчитанности «магического» действия поэзии. Он, скорее, наследует и уточняет цель Малларме: «...рисовать не предмет, а эффект, который он производит» (цит. по: Н. Mondot, *Vie de Mallarmé*, Paris, 1946, p. 145). «...Литература, — пишет он здесь, — есть искусство играть чужой душой» (*Oeuvres*, t. I, p. 1809).

С точки зрения теории поэтического эффекта, которую Валери развивал всю жизнь, произведение искусства, покоряющее чувства, уподобляется у него реальному, как он его понимает: «Реальное есть результат своего рода меры или оценки, чье *единство* представляет собою объект, насыщающий все мои чувства» (*Cahiers*, t. X, p. 897); «Всякое знание исключает неисчерпаемое. Тот, кто ошеломлен, озадачен (именно так должен, по мысли Валери, воздействовать эстетический предмет. — В. К.), находится перед лицом реального» (*Cahiers*, t. XX, p. 252).

Творения искусства — или, точнее, «эстетическая бесконечность» его взаимодействия с восприятием — оказывается своего рода несомненностью реального (ср.: А. А. Пэк, К проблеме бытия произведений искусства. — «Вопросы философии», 1971, № 7).

<sup>13</sup> Во многих своих последующих работах Валери проводит различие между орнаментом изобразительно-украшательным и орнаментом систематически-отвлеченным, который призван являться формальной, структурной основой произведения, сводясь к пропорциям и соотношениям ее элементов и ее целого. Свообразный «нео-пифагорейский» эстетический критерий Валери (о пифагорейской эстетике и идее гармонии см., например: А. Ф. Лосев, В. П. Ше-

стакон, История эстетических категорий, М., 1965, стр. 37—44). поиск в искусствах этой «орнаментальной» основы побуждают его ставить выше те искусства, выразительные средства которых более отвлеченны. Музыка и архитектуру он поэтому противопоставляет искусству слова, а «чистоту» поэзии — изобразительности романа. Исходя из того же «орнаментального» принципа, он хотел бы рассмотреть поэзию как искусство риторики, основанное на «игре фигур». Больше того, он, по собственному признанию, вообще предпочел бы искусство, «отрешенное от всякой соотнесенности и функциональной связанности со *знаком*» (Oeuvres, t. I, p. 1472). Однако, как можно убедиться по многочисленным работам Валери следующих лет, собственный поэтический опыт заставляет его со временем переосмыслить этот слишком отвлеченный принцип и прийти к более сложному пониманию реального художественного творчества и реального художественного произведения.

<sup>14</sup> Леонардо, поставивший «искусство на службу анатомии», стал «основоположником анатомии как науки» (E. Panofsky, L'oeuvre d'art et ses significations, p. 116). Вместе с тем эмпирическая выработка и практическое использование теории перспективы, знаменовавшей новое, индивидуалистическое мировосприятие, включились в процесс развития проективной геометрии и оптики (там же, стр. 118—123; см. также: П. А. Флоренский, Обратная перспектива. — «Труды по знаковым системам», III, Тарту, 1967, стр. 394).

<sup>15</sup> Ср. попытку истолкования многозначности «Джоконды» в статье Н. Я. Берковского «Леонардо да Винчи и вопросы Возрождения»: «Картинное» в «Джоконде» спорит с «портретным», красота — с бытом, общая идея и общий идеал — с тем видом и формой, которые им приданы в действительности. Противоречие между человеческим образом и пейзажем фона наиболее явственно выражает эту борьбу, и следы ее видны по всей картине. <...> Этот пейзаж отворяет в портретном образе все благородно-человеческое, и он же делает героиню Леонардо несколько беспомощной. Простор и неведомое — слишком рискованный фон для этой женщины, воспитанной в стенах благоустроенного буржуазного дома. <...> Драматизм образа, его двучалие породили столь хорошо известные толки о «загадочности» его. Попытки «разгадать» Монну Лизу напрасны, так как замысел Леонардо, по сути дела, не допускает одного-единственного решения. Художник показал, как в меньшем человеческом существе прорезается большее, но оставил неизвестным — минута ли это особенная или более прочный переход; наконец, сам переход едва начался, все колеблется, нет ничего закрепленного, окончательного, на обеих сторонах неопределенность»

(Н. Я. Берковский, Статьи о литературе, М.—Л., 1962, стр. 48—49).

Чуждый методам психологического истолкования, Валери ищет «разгадку» в раскрытии механизма или действия эффекта.

<sup>16</sup> Валери ограничивается формально-композиционной постановкой вопроса. Между тем П. Флоренский, исходя из своего понимания относительности иллюзионной перспективы как метода художественного изображения, в анализе фрески Леонардо, ее пространственной композиции выявляет смысловую значимость нарушений перспективного единства изображения: «Если кто перспективист, то это, конечно, *Леонардо*. Его «Гайная Вечеря», художественный фермент позднейших богословских «Жизней Иисуса», имеет задачей снять пространственное разграничение *того* мира, евангельского, и *этого*, житейского, показать Христа как имеющего только *ценность* особую, но не особую *реальность*. То, что на фреске, — постановка сценическая, но не особое, несравнимое с нашим пространством. И эта сцена есть не более как продолжение пространства комнаты; наш взор, а за ним и все наше существо, втягивается этою уходящею перспективою, приводящею к правому глазу главного лица. Мы видим не реальность, а имеем зрительный феномен; и мы подглядываем, словно в щель, холодно и любопытно, не имея ни благоговения, ни жалости, ни тем более пафоса отдаления. На этой сцене царят законы кантовского пространства и ньютоновской механики. Да. Но если бы *только* так, то ведь окончательно не получилось бы никакой вечери. И *Леонардо* ознаменовывает особливую *ценность* совершающегося нарушением единственности *масштаба*. Простой пример легко покажет, что горница еле имеет в высоту удвоенный человеческий рост, при ширине трикратной, так что помещение несколько не соответствует ни количеству находящихся в нем людей, ни величию события. Однако потолок не представляется давящим, и малость горницы дает картине драматическую насыщенность и заполненность. Незаметно, но верно мастер прибегнул к перспективонарушению, хорошо известному со времен египетских: применил разные единицы измерения к действующим лицам и к обстановке и, умалив меру последней, притом различно по разным направлениям, тем самым возвеличил людей и придал скромному просальному ужину значимость всемирно-исторического события и, более того, центра истории. Единство перспективное нарушено, двойственность ренессансовой души проявилась, но зато картина приобрела убедительность эстетическую» («Труды по знаковым системам», III, стр. 395, 396).

Такой анализ, по сути, приближается к тому методу в истории искусств, который Э. Панофски назовет «иконологическим». Ср.,



например: «Пока мы ограничиваемся констатацией, что в своей прославленной фреске Леонардо да Винчи представил группу из тринадцати человек за столом и что эта группа изображает Тайную Вечерю, мы имеем дело с произведением искусства как таковым, и мы интерпретируем особенности его композиции и его иконографии как его собственные качества или определители. Но если мы пытаемся понять эту фреску как свидетельство о личности Леонардо, или об итальянском Возрождении, или же о специфической форме религиозного чувства, мы рассматриваем художественное произведение как символ «чего-то иного», выражающегося в бесконечном множестве других символов; и мы интерпретируем особенности его композиции и его иконографии как характернейшие проявления этого «иного». Раскрытие и интерпретация этих *«символических значимостей»* (как правило, сокрытых от художника, а подчас даже весьма отличных от того, что он намеревался сознательно выразить) есть объект дисциплины, которую можно назвать *«иконografiей в широком смысле слова* [то есть иконологией]...» (E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, 1971, p. 21).

Ср. также краткий анализ «симультанной» концепции и пространственной композиции фрески Леонардо у Б. Р. Виппера в его «Введении в историческое изучение искусства» (Б. Р. Виппер, *Статьи об искусстве*, М., 1970, стр. 306, 321).

<sup>17</sup> Об архитектурных работах и идеях Леонардо см.: Б. П. Михайлов, *Леонардо да Винчи — архитектор*, М., 1952; сб.: «Leonardo, architetto e urbanista», Torino, 1963; A. Sartoris *Léonard-architecte*, Paris, 1952, а также Р. Murray, *Architettura del Rinascimento*, Venezia, 1971.

<sup>18</sup> Эстетика Возрождения во многом обязана воскрешению пифагорейского учения о музыкально-математической мировой гармонии. Она «не просто декретирует гармонию как эстетический принцип и этическую норму, но и стремится выразить ее в точных числовых отношениях, исследовать ее объективную математическую основу. Учение о гармонии дополняется учением о пропорции. При этом характерно, что не только художниками, но и математиками «пропорция» трактуется не только как математическое понятие, но и как эстетическая категория, вообще как принцип строения природы, искусства и человека» (А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков, *История эстетических категорий*, стр. 70). Валери, который в юношеские годы немало времени посвятил изучению истории и теории архитектуры, переосмысляет идею математической гармонии, выводя из нее принцип самодовлеющей «орнаментальной» формы художественного произведения.

<sup>19</sup> Об идеальном городе Леонардо см.: Б. П. Михайлов, Леонардо да Винчи-архитектор, стр. 24 и дальше. Альберто Сарторис считает, что теории и замыслы Леонардо во многом переключаются с современными градостроительными идеями Райта, Корбюзье, Лисицкого.

<sup>20</sup> Леонардо пишет: «Здание всегда должно быть обозримым со всех сторон, чтобы показывать свою истинную форму» (цит. по кн.: Б. П. Михайлов, Леонардо да Винчи — архитектор, стр. 44).

П. Муррей показывает, что Леонардо разработал новые принципы архитектурного проецирования, опираясь на методы перспективы, развитые им же на практике анатомических наблюдений и зарисовок (P. Murray, Architettura del Rinascimento, pp. 124—139).

<sup>21</sup> См.: К. Тольнай, История купола собора св. Петра. — В сб.: «Архитектурное творчество Микеланджело», М., 1936, стр. 89.

<sup>22</sup> К структурно-аналитическому методу в истории архитектуры обратилась в 20-е годы венская школа искусствоведов, таких, как Г. Зедльмайер, Г. Янтцен и др. (См., например, сб. «История архитектуры в избранных отрывках», М., 1935.)

<sup>23</sup> Ср.: «Он был наделен <...> способностью целостного образного мышления, он умел делать наглядным закон.

<...> Леонардо и в научную сферу вносил навыки художника, который опирается не на анализ и логические доводы, а на наглядный и цельный образ. Недаром он часто прибегал к образным сравнениям: распространение света и звука он представляет себе в виде разбегающихся по кругу волн; строение земли он мыслит себе по образу и подобию человека; река с ее притоками уподобляется им стволу дерева с его ветвями; вихрь на подъеме он сравнивает у основания его с высокой колокольней, а выше — с зонтиком пинии; закон падения масс воды напоминает ему падение прядей женских волос — это поэтическое сравнение находит себе наглядное выражение и в его собственных рисунках» (М. Алпатов, Этюды по истории западноевропейского искусства, стр. 60).

<sup>24</sup> Валери подходит здесь к своей центральной проблеме: он рассматривает систему языка, общего для всех операций мысли. Он считает, что в основе постижения всякой вещи лежит возможность ее образного представления. На этом последнем и основана мыслимость бесконечного ряда уподоблений (всякая вещь выступает то как «означаемое», то как «означающее»), а следовательно, бесконечных связей вещей и, с другой стороны, универсальности разума.

«Понимание есть, в сущности, не что иное, как уподобление. То, что ни на что не похоже, тем самым непостижимо» (Cahiers, t. VI, p. 83). «Утратить образ значит утратить смысл. Ограничиться образом значит утонуть во множественности» (Cahiers, t. VI, p. 82).

Однако речь при этом идет отнюдь не о всяком образе, но о четких *фигурах* нашей чувственной активности; «Полезное воображение состоит в умении привести в соответствие чувствительную нервно-моторную систему с образами и понятиями» (Cahiers, t. VI, p. 82). «Все, что мы способны понимать, мы понимаем не иначе, как посредством ограниченной множественности стереотипов действий, какие являет нам наше тело, поскольку мы его чувствуем» (Cahiers, t. II, p. 716).

Выступление Валери против узкой специализации интеллектуальной деятельности имеет в этой работе гораздо более глубокий смысл, нежели это может показаться. В идее всеобщего уподобления, которую он почерпнул отчасти у Бодлера, отчасти у Эдгара По, отчасти же из символическо-ассоциативной поэтики Малларме, слышится явный отголосок разрабатываемой ими и питаемой символизмом проблематики всеединства. Именно эта последняя стоит за его попыткой «реконструировать» универсальный гений Леонардо.

<sup>25</sup> По мнению некоторых исследователей, Валери выступает в этом фрагменте (а также в целом ряде тетрадных записей) как один из предтеч современной бионики.

<sup>26</sup> О Леонардо — инженере, конструкторе, ученом см.: В. П. Зубов, Леонардо да Винчи, М.—Л., 1962; Т. Pedretti, Studi vinciani, Genève, 1957; J. V. Hart, The world of Leonardo da Vinci, man of science, engineer and dreamer of flight, London, 1961; см. также капитальный труд: Л. Ольшки, История научной литературы на новых языках, М., 1933, т. I.

<sup>27</sup> На формирование у Валери теории поэтического эффекта оказала влияние прежде всего статья Эдгара По «Философия композиции». Знаменательно, однако, что эту статью, толкующую о том, как «сделано» было стихотворение «Ворон», Т. С. Элиот считает своеобразной, скорее, бессознательной мистификацией. Вообще все огромное воздействие По на целую эпоху французской поэзии — Бодлера, Малларме, особенно Валери — он в известной мере объясняет превратным пониманием американского «проклятого поэта». Позиция По, выразившаяся в формуле: «Поэма не говорит нечто — она есть *нечто*» — и подразумевающая абсолютную сознательность ее «построения», это позиция a posteriori — позиция «незрелого» ума, «играющего» в теорию и подводящего фундамент под соз-

*данное*; тогда как Валери предельно насытил интроспективным анализом сам творческий акт. См.: T. S. Eliot, *From Poe to Valéry*, New York, 1948.

Что же касается идеи всеобщего уподобления, Валери уже в 1891 году признавался в письме к Стефану Малларме: «Совершенно особенное преклонение перед Эдгаром По побуждает меня усматривать царство поэта в аналогии» (*Lettres à quelques-uns*, p. 47).

### Примечания

В 1929—1930 гг. Валери снабдил примечаниями «Введение в систему Леонардо да Винчи», а затем и два других текста, посвященных Леонардо: «Заметку и отступление» и «Леонардо и философы». Три эти работы с примечаниями на полях опубликованы совместно в 1931 г.

<sup>1</sup> Эту проблему Валери подробно рассматривает в эссе об «Эврике» Эдгара По (1921).

<sup>2</sup> Именно выдвигание на первый план рассчитанного эффекта усугубляет у Валери с начала 90-х годов критическое отношение к литературе. Делая ставку на волевое усилие художника, он все с большей отчетливостью осознает глубину пропасти между этим *усилием* и изменчивым *восприятием* художественного произведения, которое только и наделяет его, пусть призрачным, бытием. В итоге творческий акт отрывается от значимого бытия произведения, причем пропастью оказывается сам его текст, сведенный, лишь к некоей потенции значимости и, с другой стороны, содержащий в зародыше абсолютную многозначность. Отсюда вытекает, что, по мысли Валери, значимый анализ произведения никоим образом не должен проводиться на уровне текста, скажем, методом «закрытого прочтения», разработанным американской «Новой критикой». Больше того, ввиду решающей роли художественного восприятия лишается смысла и анализ чисто формальный, проводимый в отрыве от него. Другое дело, что за пределами текста Валери не находит критерия для объективной внутриэстетической оценки. Ср.: «Критика относится не к сферам научного познания искусства (это дело искусствознания), а к сферам его *эстетического* <...> переживания социальным сознанием. В силу этого критерий научного объективизма к ней совершенно не приложим» (Б. М. Энгельгардт, *Формальный метод в литературоведении*, Л., 1927, стр. 115).

<sup>3</sup> Проблемам критики отвлеченно-метафизической философии посвящена, в частности, работа «Леонардо и философы» (1929), как и многие страницы «Тетрадей» Валери. Он утверждает, что

философ, как и художник, руководствуется в своих построениях «тем, что возможно», что эти умозрительные системы остаются для нас лишь как системы формальные, как творения искусства, что «человек рождается *философом*, как он может родиться *скульптором* или *музыкантом*» (Oeuvres, t. I, p. 1249).

В своей критике философии Валери исходит из анализа языка, будучи чрезвычайно близок позиции Витгенштейна (см. в русском переводе: Л. Витгенштейн, Логико-философский трактат, М., 1958). Он также считает, что «большинство, проблем философии суть бессмыслицы <...>, как правило, невозможно точно «поставить» их, не разрушив при этом» (Cahiers, t. V, p. 576). «Мы могли бы, — записывает он, — и, быть может, должны определить единственной задачей философии постановку и уточнение проблем, без того, чтобы она занималась их разрешением» (Cahiers t. IX p. 642). Эти и подобные установки Валери носят сугубо позитивистский характер. Но если, развить их со всем, что они подразумевают, нетрудно убедиться, что в своих истоках и практических выводах они сближаются с рядом положений философии жизни или экзистенциальной философии, причем таких ее «радикальных» выразителей, как Киркегор или Шестов. (Валери делает это явным благодаря своей тенденции к предельному очищению идеи — см., например, его диалоги). Отличает Валери от них иная *оценочная* направленность, обусловленная иной жизненной ориентацией; ту же «истину» помечает он иным знаком.

Уже не раз отмечалось, что два эти типа сознания и мысли — романтически-субъективистский и scientистско-объективистский — оказываются как детища единой системы культуры по-своему родственными (ср., например: В. С. Швырев, Э. Г. Юдин. О так называемом scientизме в философии. — «Вопросы философии», 1969, № 8). Валери являет пример парадоксального сочетания этих враждующих типов. Сам он, ставивший и пытавшийся разрешить на собственном опыте ряд «последних вопросов», был мыслителем-философом в полном смысле слова, хотя их практическое разрешение он находил лишь в художественном творчестве.

<sup>4</sup> Фактически Валери вынужден расстаться со своей идеей обранных уподоблений как формальной основы общего языка науки и искусства. Прежде всего он констатирует радикальное обновление средств и методов современной физики, которое осмысляет вопреки своей прежней позиции. В диалоге «Навязчивая идея» один из собеседников замечает, что порядок бесконечно малых величин, которым занимается современная наука, лишает нас *возможности* понимать, ибо чем ближе «глубина» вещей, тем меньше *подобия* с чем бы то ни было (см. Oeuvres, t. II, p. 218).

С другой стороны, обращаясь к проблемам сознания и восприятия, Валери со временем еще более заостряет позицию, намеченную во «Введении в систему Леонардо да Винчи»: он считает, что в преддверии сознательного творческого процесса художник имеет дело с чисто чувственной данностью «поэтического состояния» (см. «Поэзия и абстрактная мысль», «Чистая поэзия»), с нерасчлененным «ощущением мира», «единой системы отношений», а не охваченными единой структурой образами восприятия. Система уподоблений переносится фактически на уровень бессознательного и тем самым себя упраздняет.

Таким образом, исходные «языковые» средства науки и искусства в своей глубочайшей первооснове оказываются у Валери диаметрально противоположными.

#### *Заметка и отступление*

Впервые опубликовано в 1919 г. в качестве вступления к «Введению в систему Леонардо да Винчи». В этой работе Валери удерживает большую часть своих положений, подкрепляя и уточняя их результатами своих поисков за прошедшие двадцать пять лет. В своих практических выводах, особенно касающихся природы искусства и его единства с наукой, Валери уже не столь категоричен. Основная идея этого эссе иная: Валери рассматривает отношения разума и личности, прежде всего в той части работы, которая названа «отступлением» и в настоящем сборнике опущена. Развивая принципы, утверждаемые во «Введении в систему Леонардо да Винчи», он стремится продемонстрировать дуализм универсального разума, в котором разум противостоит личности и всецело ее подчиняет. Заявляя, что человек разума с необходимостью «ограничивается высшей обнаженностью беспредметной возможности», Валери развернуто формулирует понятие «чистого Я», характеризует отношение последнего к миру, связь разума и бытия и целый ряд иных проблем.

Помимо двух этих текстов Валери посвятил Леонардо да Винчи эссе «Леонардо и философы» (1931) и две небольшие статьи, в том числе предисловие к «Тетрадам Леонардо да Винчи» (1942).

<sup>1</sup> То есть «Введение в систему Леонардо да Винчи».

<sup>2</sup> В статье «Леонардо и философы» Валери противопоставляет умозрительным построениям, которые подстерегает опасность «преследования чисто словесной цели», универсальное искусство Леонардо, которому «живопись заменяла философию». «Акт живописи для Леонардо есть операция, предполагающая знание всех наук и поч-

ти всякой техники: геометрии, динамики, геологии, физиологии. <...> Все вещи для него как бы уравнины перед его волей достичь и познать формы через их причины» (Oeuvres, t. I, p. 1259).

<sup>3</sup> Неистовство, порыв, вдохновение или, выражаясь шире, творческий гений — одна из важнейших категорий эстетики Возрождения, сродни *божественному безумию* у Платона. Она была специфически разработана и передана новому времени (понятие *генія* — в поэзии, а затем вообще в искусстве) итальянским неоплатонизмом и прежде всего Марсилио Фичино, для которого всякое «вдохновенное безумие» есть восхождение и сливается с экстатическим созерцанием (см.: E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig, 1927; N. A. Robb, *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, London, 1935). Чуждый идее иерархического строя бытия, Валери часто полемизирует с этой духовной традицией, с которой, однако, косвенно связан через символизм.

<sup>4</sup> «Своеобразная «дымчатая светотень» Леонардо, так называемая «sfumato», стала предметом подражания его учеников. <...> Рассеянный полусвет привлекал Леонардо тем, что он позволяет более зорко видеть жизнь органических тел, неровную поверхность ткани, скрытую игру мускулатуры, вибрацию падающих складок одежды, все те половинные, четвертные и восьмые доли теней, к которым так чутко был его глаз» (М. В. Алпатов, *Этюды по истории западноевропейского искусства*, стр. 68).

Эта сторона гения Леонардо, несомненно, в высшей степени привлекала Валери, бывшего в поэзии — и не только в поэзии — подлинным мастером и знатоком или, образно выражаясь, «касторжником» нюанса (E.-M. Cioran, *Valéry face à ses idoles*, Paris, 1970, p. 35).

<sup>5</sup> Марсель Швоб (1867—1905) — французский писатель и историк литературы, друг Валери. Ему Валери посвятил «Введение в систему Леонардо да Винчи»; в процессе работы над этим эссе он неоднократно обращался к Швобу за справками и советами.

<sup>6</sup> Отношение Валери к вдохновению с годами усложнялось на основе личного творческого опыта. Идея «поющего состояния» есть не что иное, как идея вдохновения, хотя и перенесенного в стадию, предшествующую творческой работе. Валери знает, что «никакая воля на свете не может создать хорошего стиха. Она может отбросить плохие» (*Cahiers*, t. VI, p. 76).

Но главное для Валери то, что произведение *реализуется* как возможность не на уровне *непроизвольного* ощущения и эмоции, но на уровне волевого усилия сознания, сталкивающегося с конкретной проблемой и конкретными трудностями. (См. комментарии к эссе «Поэзия и абстрактная мысль».)

<sup>7</sup> См. также «Письмо о Малларме».

Валери осознавал бесплодность своей максималистской позиции долго и мучительно. С начала 90-х годов, утверждаясь во мнении, что литература находится в «диком состоянии», он пытается выработать систему, которая заменила бы бессознательную произвольность писателя абсолютно рассчитанным методом. Но он убеждается постепенно, что уже в силу знаковой природы языка, чьи средствами питается литература, такой метод в ней недостижим.

Объявляя решительную войну поэтическому экстазу, Валери в ходе многолетних размышлений вынужден признать, что идея «абсолютной поэзии», предполагающая полную сознательность волевого усилия поэта, может быть лишь идеальным критерием, мерой оценки. Он приходит к мысли, что готовое произведение никогда не может считаться законченным, а значит, и совершенным, всецело обязанным автору и адекватным его творческому методу.

В результате *поиск* метода становится у него самодовлеющей целью и отсекает пути к творчеству. Важна, собственно, не литература как таковая, а систематическая и универсальная способность творить то, что Р. Якобсон назовет впоследствии «литературностью» литературы. Эта небезопасная идея, которую разделяли отчасти некоторые литературные современники Валери, становится у него подлинной страстью: «Быть поэтом — нет. Мочь быть им» (*Lettres à quelques-uns*, p. 95). Именно здесь коренится причина «великого молчания» Валери с 1896 г. вплоть до времени написания «Юной Парки», как и его отказа от поэзии (если не считать единичных «грехопадений») в последние двадцать лет жизни.

Вот почему, восхищаясь в Малларме «инстинктом господства над миром слова», Валери имеет в виду лишь сам процесс творчества. Вполне закономерно, что этот процесс становится в его глазах своего рода упражнением, экзерсисом, а высшая его цель — едва ли не этической: систематическим формированием творческой потенции художника (совершенно идентична, при всех прочих различиях, позиция Ф. Кафки — см.: M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, 1959, p. 242).

Требования к литературе, формулируемые Валери в его зрелые, «классические» годы, сводятся к одному: заменить бессознательную и произвольную условность в искусстве условностью осознанной и потому *необходимой*.

<sup>8</sup> Истинная оригинальность, по мысли Валери, не есть специфическая особенность, всегда обусловленная внешними факторами: лишь приводящее, случайное, беспорядочное (таковым по отношению к интеллектуальному акту художника, писателя является



все — от запросов публики до его собственной психики) порождает индивидуальное. Истинная оригинальность есть совершенная власть над этим внешним, над собой и своими средствами. Власть же эта необходимо ведет к обезличению как творческого процесса, так и его результата, ибо, например, материал поэта (языковые средства, приемы и т. д.) ограничен, всеобщ, задан ему, тогда как его сознательное усилие коренится в универсальной безличности разума. Эта власть поэта, его индивидуальное творчество выражаются, таким образом, в нахождении все более безличных и «чистых» форм и отношений.

Соответственно мыслится и идея традиции. Сводя роль писателя к чистой функции сущностно безымянной литературной истории («поэт есть лишь сознание, которое выбирает»), Валери остро критикует погону за оригинальностью как принцип «модернистского» искусства и даже на свой лад возвращается к классической теории подражания образцам в искусстве (см. комментарии к «Положению Бодлера»).

<sup>9</sup> Валери имеет в виду Паскаля. В «Вариации на тему одной мысли» (1923) он пытается доказать на примере прославленной фразы Паскаля: «Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie» — «Вечное безмолвие этих бесконечных пространств страшит меня», — что «Мысли» Паскаля суть не «мысли-для-себя», но «возбудители для других» — поэтические, рассчитанные на определенный эффект и великолепно «оркестрованные» строки.

Отношение Валери к великому трагическому мыслителю было глубоко пристрастно. Валери не мог простить Паскалю ни «весьма пагубных» последствий противопоставления «духа тонкости» «духу геометрии», ни его ухода от науки, ни склонности к прозелитизму, которую у него находил.

<sup>10</sup> Выявляя «пластическую замкнутость» живописных фигур Микеланджело, связывавшуюся с его пониманием в духе неоплатонизма человеческого тела как «земного узилища» души, Э. Пановски противопоставляет ей фигуры Леонардо, «освобожденные от всякой принудительности». Леонардо, «противник Микеланджело в жизни и в искусстве», считает, что «принцип sfumato увязывает изобразительный объем с пространством» (E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, p. 265).

<sup>11</sup> Все это чрезвычайно близко взглядам самого Валери. «Всякая философская система, в которой человеческое тело не является краугольным камнем, является нелепой, непригодной. Человеческое тело есть граница знания» (*Cahiers*, t. VII, p. 796). Именно в нашем теле заложена возможность универсального

понимания, принципа всеобщего уподобления. Причем эта возможность, предполагает Валери, коренится в самых неосознанных глубинах нашего соматического бытия. В эссе «Простые размышления о человеческом теле» (1943) Валери разграничивает три формы *внешнего* существования тела: поскольку мы сами способны его чувствовать; поскольку мы видим себя вовне — в зеркале, в живописи — или предстаем чужому взору; поскольку оно в расчленяемом виде доступно науке, которая лишь пытается вслед за тем восстановить его целостность. Этим формам, обуславливающим ограниченность человеческого познания, он противопоставляет органическое единство воображаемого «Четвертого Тела», как он называет «непостижимый предмет, знание которого тотчас разрешило бы все проблемы, ибо он все их в себе заключает» (*Oeuvres*, t. I, p. 931). Идея этой сверхличной универсальности человеческого микрокосма, который несет в себе весь мировой макрокосм, возвращает Валери к древнейшей натурфилософской традиции — от платоновского «Тимея» до Бёме и Блейка. Она же связывается у него с особым пониманием воссоздающей силы искусства (см. «Эвпалинос», «Душа и танец»; допустимо сопоставить с этими размышлениями Валери, особенно ярко выразившимися в его мифологизирующих диалогах, идею А. Ф. Лосева об имманентной символичности органически-телесного, противостоящей схеме и аллегории и воплощающей абсолютную реальность мифа, — см. его работу «Диалектика мифа», М., 1930, стр. 49).

### Примечания

<sup>1</sup> Прославление работы «на заказ» (см., например: П. Валери, *Избранное*, стр. 34) было связано у Валери с пониманием внешней условности как толчка, который сообщает отвлеченному интеллектуальному усилию известную форму. Именно к такой работе сводилась львиная доля того, что создал Валери в 20—40-е годы. В этом случае, как всегда, его эмоциональная позиция точно выражала основные принципы его мысли.

<sup>2</sup> Валери перефразирует известное выражение Паскаля (близкое формулировке Бернара Клервоского): «Утешься, ты не искал бы меня, если бы уже не нашел» (*Pascal, Oeuvres*, p. 1061).

<sup>3</sup> Намек на роман Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Валери посвятил Прусту статью (1923), в которой занимается главным образом противопоставлением романного жанра поэзии. В письме от 19 января 1935 г., говоря о своем отличии от Пруста, он замечает: «Я забываю события, поскольку они с равным успехом могли бы быть событиями чужой жизни. У меня не

осталось воспоминаний о детстве. Одним словом, прошлое в своей хронологической и *повествовательной* структуре во мне не существует» (Lettres à quelques-uns, p. 224).

<sup>4</sup> Стремление предельно «деперсонализировать» свою творческую жизнь определялось у Валери тяготением к форме. Он пишет своему другу А. Жиду: «Между моим именем и мною я делаю бездонное различие. Между публикой и мною — иными словами <...> между неизвестной массой и весьма частным случаем, каким является наше «Я», — я считаю необходимым выставить «форму», демонстрацию и волю к объективности — все, что отсылает других к ним самим. Другие имеют право лишь на то, в чем мы сами от себя *отличны*. Они имеют на это право, поскольку мы печатаемся, и наш долг — отдавать им эту выделенную субстанцию, придать ее силу своей всеобщности, — и отказывать им в остальном.

<...> (Не то чтобы *одно* было *подлиннее* другого. Общее заблуждение заставляет считать, что тот, кто *себя распускает*, более *подлинен* (или же, как довольно глупо выражаются, более искренен), нежели тот, кто *держит себя* в руках. Люди думают, что существует некая подлинная глубина, которая выявляется, когда мы не сдерживаем себя; что личность в пижаме подлиннее «господина»)» (André Gide — Paul Valéry, Correspondance, Paris, 1955, p. 509).

Критика субъективно-эмоционального в литературе явно связана у Валери с поиском места встречи с читателем, общей меры и общаемости эстетического переживания.

См. также «Вечер с господином Тэстом».

<sup>5</sup> Ср. чрезвычайно близкие по духу размышления Б. Пастернака в «Охранной грамоте», где все это связывается с динамикой художественного образа: именно это «опосредствование» акта любви, это несоответствие и «переход от мухи к слону» позволяет двигаться от «правды» голого факта, которой в искусстве «зажат рот», к образу, который единственный «попеваает за успехами природы» (Б. Пастернак, Охранная грамота, Л., 1931, стр. 48).

### *Вечер с господином Тэстом*

Впервые опубликовано в парижском журнале «Кентавр» в 1896 г. В издание 1926 г., где этот текст снабжен предисловием автора, включен также ряд новых вещей тэстовского цикла: «Письмо другу» (большой фрагмент которого переведен А. Эфросом для «Избранного» 1936 года), «Письмо госпожи Эмили Тэст» (см. «Французская новелла XX века», М., 1973), «Выдержки из log-book

господина Тэста». В посмертное издание 1946 г. вошли еще пять небольших фрагментов, связанных с тем же героем.

«Вечер с господином Тэстом» был посвящен в первом издании русскому по происхождению философу Евгению Колбасину, с которым Валери в те годы дружил и которым восхищался. Некоторые исследователи считают, что Колбасин послужил в какой-то степени прообразом Тэста. Другие пытаются связать этого героя с иными кумирами Валери — Леонардо, Малларме, По. Сам автор неоднократно указывал, что это произведение и сам образ «чудовища интеллекта» обязаны его «кризису» начала 90-х годов и реакции на него: поискам абсолютного и универсального метода мышления.

Тэст, говорит Валери, «похож на меня так же, как ребенок, зачатый в момент, когда отец его переживал глубокое изменение своего существа, похож на него в этом преображении его личности» (Oeuvres, t. II, p. 13).

В «Вечере с господином Тэстом», этой своеобразной философской сказке, Валери создает своего рода миф, который навсегда окажется связанным с именем автора. Валери представил здесь определенную этику интеллекта, которой так или иначе будет придерживаться всю свою жизнь. Тем самым он выявил и причины своего расставания с литературой. Тэст — тот же универсальный ум, что и Леонардо из «Введения в систему...», но эта универсальность, осознавшая свою царственную анонимность и потенциальное всемогущество, не связана рамками исторической личности: она избегает действия и, следовательно, всякого воплощения, как чумы. Она знает и может все, ибо не знает и не может ничего конкретного: все ею постигнуто, всему подведен итог.

Разумеется, Валери не нашел и не мог найти той *центральной позиции*, которая приписывается им Тэсту. Фактически эта «абстрактная» фигура позволила Валери образно, цельно представить главную проблематику своих идей в ее последних, наиболее отвлеченных общетеоретических выводах. Такая мифичность образа уже сама по себе предполагает практическую неразрешимость задач, которые им подразумеваются. «Почему г-н Тэст невозможен? — писал Валери тридцать лет спустя. — <...> Ибо он не что иное, как демон возможного» (Oeuvres, t. II, p. 14). Если бы Валери ограничился в своих исканиях принципами своего героя, мы были бы свидетелями полного краха Валери-художника, ибо очевидно, что с таким подходом творить невозможно и не нужно. Уже сама эта позиция неизбежно вела его к творческому тупику, из которого вышел он нелегко. Однако максималистский абсолютизм интеллекта был лишь одной стороной творческой личности Валери. При всей несомненной ценности поставленных здесь проблем, Валери долгие годы вынужден был — и как художник, и как вдумчи-

вый критик позднебуржуазной цивилизации — мучительно преодолевать целый ряд их исходных посылок. Валери отказывался от свойственного многим неоромантическим мыслителям иррационально-одностороннего их разрешения. Действительная и общезначимая их ценность лучше всего выявляется в соотнесенности с личным творческим опытом, то есть с исторической практикой художника. Вот почему для понимания места этих проблем в системе взглядов Валери на искусство важно проследить их истоки в системе его личности, поскольку она определяла его дальнейший творческий путь.

<sup>1</sup> «Стремление исчерпать, дойти до предела. Странно, что эта холодная ярость уничтожения строгостью мысли тесно связана во мне с болезненным ощущением сжавшегося сердца, с бесконечной по напряжению нежностью» (*Cahiers*, t. XII, p. 352). «Тетради» Валери буквально пестрят подобными признаниями.

Валери считал значительным своим успехом то, что в ответ на эту «болезненность» сумел представить себя в «кризисный период» в качестве законченной психофизической и мыслительной системы. Исследуя на самом себе законы психики и сознания, он будет пытаться «исчерпать», до конца «осветить» эту систему, дабы превзойти свою «законченность», описываемую внешними по отношению к «Я» обстоятельствами. Он хотел бы овладеть всей совокупностью своих интеллектуальных потенций (см. J. Duchesne-Guillemain, *Les N dimensions de Paul Valéry*. — В сб.: «Entretiens sur Paul Valéry», Paris, 1968, p. 23 и дальше).

Это личностное тяготение к пределу находит полное соответствие в системе идей, развиваемых Валери, где оно связывается с поиском наиболее отвлеченных основ универсального разума и его операций. Уже во «Введении в систему Леонардо да Винчи» формулируется принцип мыслимого предела всякой непрерывной последовательности. Этой проблеме посвящено много места в тетрадах Валери. Фактически «предел» выступает у него как высшая ступень становления вещи, ее сущность, как она предстает абстрагирующему сознанию. Эта идея, которая была развита еще Платоном (ср.: А. Ф. Лосев, *История античной эстетики. Софисты, Сократ, Платон*, стр. 157), связывается у Валери с новейшими методами науки, прежде всего математики, и становится, в частности, инструментом анализа явлений искусства.

Известный критик А. Тибодэ утверждал в 1923 г., что, так же как Малларме создавал поэзию, чтобы выявить ее сущность, Валери во «Введении в систему Леонардо да Винчи» выступил как критик сущностей, которому наблюдение над творческой личностью и ее созданиями «служит лишь предлогом для размышления о сущ-

ностях» (цит. по кн.: «Les chemins actuels de la critique», p. 129). Валери, однако, не наделяет искомые сущности самостоятельным бытием, не зависящим от познавательной и творческой деятельности человека. Эти сущности, которые Валери сперва хотел возвести в искусство в ранг практических императивов («чистая поэзия», «чистая орнаментальность» и т. д.) и которые тем самым открыли ему пути к творчеству, мало-помалу ограничиваются у него ролью порождающих моделей различных явлений искусства.

<sup>2</sup> Обостренное чувство контраста между «быть» и «казаться», пример которого подал ему Малларме, определяет самую сущность идейных поисков Валери, будучи связано с его принципом «деперсонализации» творчества. «Известность», «слава» неизбежно обуславливаются другими и, следовательно, навязываются извне: «персонифицируя» художника, они покушаются на автономность «Я» и его возможностей, отчуждают их. Однако причины этого отчуждения лежат еще глубже. «Все, что относится к разуму, — записывает Валери, — представляет собой комедию (суждение это не нравственное, но описательное). Знать = не быть тем, что ты есть. А не *быть тем, что ты есть*, возможно, реализуемо через действия и позиции. Образом чего и является комедия» (Cahiers, t. IX, p. 907).

Заявленное в «Вечере с господином Тэстом» отрицание всякого социального воплощения с годами претерпело у Валери радикальную трансформацию. Но даже когда он стал широко известен и вынужден был «показать себя», его не покидает чувство «игры». За всем этим стоял неизменный принцип потенциальной «готовности», призванной выражаться во множественности, текучести творческих ипостасей.

Т. С. Элиот замечает: «Его скромность и простота были качествами человека, лишённого иллюзий, который не хотел обманываться в отношении себя и считал бесполезным дурачить других. Он мог выступать в различных ролях, но никогда не растворялся ни в одной из них» (T. S. Eliot, *Leçon de Valéry*. — Сб.: «Paul Valéry vivant», p. 74).

<sup>3</sup> В этой фразе Валери, которую многочисленные комментаторы будут возводить к самым различным философским и другим традициям, коренится многолетнее «безмолвие» Валери-поэта. В таком свете воспринимался «Вечер с господином Тэстом» некоторыми читателями начала века. Андре Бретон, будущий вождь сюрреализма, знавший почти все это произведение наизусть, связывал это безмолвие и личность его носителя с мифом, которым обрастали уход от поэзии и вся судьба Рембо — «человека, который вдруг отвернулся от своего творения, как если бы по достижении

определенных высот оно как бы «отринуло» своего создателя» (A. Bréton, *Entretiens avec André Parinaud*, Paris, 1952).

Но между тем как Рембо смолк «по достижении определенных высот», Валери, как художник, при всем значении «Вечера с господином Тэстом», достигает этих высот лишь гипотетически, в мыслимой вероятности. Задачи, им поставленные, были слишком явно непреодолимы, чтобы оставить ему возможность творческого воплощения. Нет ничего более далекого Рембо, который считал, что поэзия должна вести, «опережать действие», нежели это максималистское отречение Валери.

<sup>4</sup> Ср.: «Заметка и отступление».

<sup>5</sup> Рассматривая проблемы сознания, Валери приходит к выводу, что в работе нашей мысли мы неизбежно отвлекаемся от ее источника и ее процесса. «Мысль маскирует мыслящее. Эффект скрадывает функцию. — Творение поглощает а к т. — Прделанный путь поглощает движение» (*Cahiers*, t. XXI, p. 610). Сами же идеи (как — на другом уровне — и восприятия) включаются в текст нашей памяти, заданных ассоциаций, немедленно вбираются автоматизмом и готовыми формами всей нашей психической структуры, где обретают значимость (о близости ряда положений Валери к системной «обусловленности» в духе гештальтпсихологии см.: W. Ince, *Etre, connaître et mysticisme du réel selon Valéry*. — «Entretiens sur Paul Valéry», 1968).

Но поскольку сознание, считает Валери, не адекватно нашим мыслям и не властно над ними, как может разум действительно мыслить самое себя? Такое несоответствие (также и во времени) мыслящего с процессом мышления, наблюдающего — с процессом наблюдения неотвратимо приводит к искажению мыслимого или наблюдаемого объекта. (Эта проблема оказалась чрезвычайно важной в квантовой механике, где была сформулирована Нильсом Бором как раз по аналогии с проблемами сознания; Валери, внимательно следивший за развитием современной физики, пытался соотносить этот научный принцип со своими идеями. — См.: J. Robinson, *L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry*, pp. 107—109).

*Мифический* герой Валери закономерно является хозяином своей «мысли», ибо он преодолел автоматизм сознания, его стереотипы, отвлеченность мысли от процесса мышления. Это его всемогущество обязано способности чистого самосознания: он уподобился плотинковскому *нусу*, «уму», в котором материя мышления полностью вбирается его формой, отождествляется с ней (проблема *сознания* была впервые четко сформулирована именно в неоплатонизме —

см., например: П. П. Блонский, *Философия Плотина*, М., 1918; M. de Gandillac, *La sagesse de Plotin*, Paris, 1966).

<sup>6</sup> В посмертно изданном фрагменте «Некоторые мысли господина Тэста» Валери заявляет устами своего героя: «Рассматривать свои эмоции как глупости, немощи, ничтожности, идиотизмы, несовершенства — как морскую болезнь и головокружение от высоты, которые унизибельны.

...Нечто в нас — или во мне — восстает против изобретательной власти души над умом» (*Oeuvres*, t. II, p. 70).

В период «кризиса» 1892 г., к которому он будет мысленно обращаться всю жизнь, Валери постановил разделаться с излишествами своей чувствительности, подвергнув ее тщательному анализу и уяснив себе ее механизм. Он отмечает, что уже в переживании физической боли, как и в сфере эротических эмоций, выявляется значительная диспропорция между причиной и следствием (см. «Введение в систему Леонардо да Винчи»). Особенно же наглядно обнаруживается несоответствие психического возбудителя и реакций сознания в области умственной: «Что может быть унизибельнее для разума, нежели то огромное зло, какое причиняет какая-то мелочь: образ, мысленный элемент, которому уготовано было забвение!» (*Oeuvres*, t. II, p. 1510; во всем этом Валери, что нередко у него бывает, явно перекликается с Паскалем; ср. фрагмент из «Мыслей» Паскаля, кончающийся прославленной фразой о «носе Клеопатры» и начинающийся словами: «Тому, кто хочет понять до конца людскую тщету, достаточно рассмотреть причины и эффекты любви» — *Pascal*, *Oeuvres*, p. 870).

Именно тирания эмоционального, обязанная его иррациональности, более всего ненавистна Валери. Он даже видит в «психическом», в эмоциях некий изъян «человеческой машины», который ведет к пустому растрачиванию ее энергии. Разум должен работать против этой «грубой силы»: «Интеллект есть попытка самодисциплины, призванной помешать эффектам до бесконечности превосходить причины» (*Cahiers*, t. V, p. 16). Этому же, считает Валери, призвано служить внеличное творческое усилие художника.

Жажда преодолеть чувствительность как внешнее по отношению к «Я» получила у Валери довольно четкое теоретическое оформление. Глубоко личные причины этой позиции, как и всей антиромантической реакции Валери, обусловлены тем, что Ж. Дюшан-Гиймен называет его *horror vitae* — страхом перед жизнью, который приводит его к определенному «ангелизму»: пытаюсь уйти от боли «нечистого» существования, он устремляется к «чистоте» и отстраненности объектного анализа. С этим, по-видимому, связано то обстоятельство, что в поэзии и во всем творчестве Валери почти совершенно отсутствует «средняя» сфера эмоционально-ду-



шевного. Валери — чувственный интеллектуалист или интеллектуальный чувственник. Жизнь аффективную, как таковую, он стремится свести к одному из полюсов.

Но Валери не случайно писал, что «врагами» чувства «являются все те, кого оно весьма быстро приводит к нестерпимому физическому состоянию» (Cahiers, t. V, p. 110). Не случайно его анализ эмоций в высшей степени эмоционален. «На протяжении всех «Тетрадей» мы обнаруживаем следы яростного противоборства между тем, что он именует своей «женской чувствительностью», и его «всецело мужской мыслью» (J. Robinson, L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry, p. 165).

Сильнейшие задатки «андрогинического» единства личности, связь обостренной восприимчивости, чувствительности с волевой целеустремленностью мысли подрывались у Валери тем, что он называл своим «интеллектуальным калигулизмом». В этом неравновесии, знаменующем ущерб жизненной позиции, Валери ярчайше выразил кризис целостной личности, и в нем же сокрыт был стимул его интеллектуальных и творческих поисков.

<sup>7</sup> В этом и предшествующих фрагментах автор пытается фиксировать непосредственный акт восприятия, стремясь ограничить роль трафаретов сознания и отвлеченности языка. Рассказчик видит не скульптуру, но «огромную медную деву», не женское плечо, но «кусоч женского тела». Рассматривает он не Тэста как какую-то отвлеченную целостность, а некий череп, некую руку, некие ноги в их пространственно-окрашенной конкретности. И не Тэст говорит — «произносит» его рот. Здесь, как и в своей поэзии, Валери стремится к максимально точной фиксации чувственных феноменов, в контексте которых только и возможна предельно точная фиксация феноменов мысли.

Такое наблюдение, близкое к методу феноменологической редукции, является, однако, лишь переходным моментом. В пределе такая напряженность «рассеянного» восприятия, как бы выпавшего из знаковой системы, приводит к утрате чувства реального как отдельного, противостоящего, мира. В этом смысле объектное знание и формирующее сознание противоположны бытию и ведущему к нему ощущению: «Рассеянность оставляет ощущения достаточно чистыми; тогда, вместо того чтобы *знать*, мы есть. Всякое мгновение я есть то, чего я отчетливо не воспринимаю» (Cahiers, t. XI, p. 55). «... Когда мы хотим подняться от знания к бытию, мы хотим оборвать эти связи <знания> — возвратиться к точке нулевого значения, не-мира, не-Я» (там же, стр. 425).

Художник, поэт являются, по мысли Валери, своего рода посредниками между двумя полюсами — ощущением (чистая значимость) и сознанием (знак). Для поэзии это означает, что в сфере,

связующей два крайних полюса, — между языком, рассматриваемым как чистая мелодия, и языком, рассматриваемым как система знаков, — и находится царство поэта. Особенно же наглядно роль ощущения выступает в репрезентативном искусстве, которое избавлено от абстрагирующего действия слова (см. «Вокруг Коро», «Берта Моризо»).

В поэзии самого Валери, особенно в его сборнике «Чары», где происходит постоянное взаимодействие, «наслаивание» абстрактного и конкретного, чувственный образ предельно очищен, нагляден, автономен, подлинно эротичен. Эта особая нота, которую в виде образного интеллектуализма внес Валери в мировую поэзию, побуждает ряд исследователей говорить об «античной стихии» в его творчестве и о резком его отличии в этом смысле как от парнасцев, так и от символистов.

<sup>8</sup> Валери пишет о своем состоянии и о тех идеях, какие «в зачатке явились» ему «среди великого душевного смятения осенью 1892 года»: «Я решил разбить всех своих идолов, а это значило, что я должен основать лишь на собственном моем опыте, внутреннем или внешнем, и на моих действительных возможностях размышления и постижения, всю мою интеллектуальную жизнь. В частности, я отверг большую часть абстрактной терминологии, школьной или иной, которая порождает столько видимостей проблем и столько призраков решений, — и я провел долгие годы в том, что пытался составить себе, *настолько индивидуально, насколько это было в моих силах*, концепцию совокупности моих впечатлений и моих идей. Речь является системой помет практического происхождения и статистической формации. Она отягчена идолами всех веков: это приводит к множеству трудностей, бесполезных или неодолимых, которые по необходимости проявляют себя, когда то, что является лишь средством, временным приемом, обретает значение достоверного свидетельства о некоей существующей вещи. *В словах нет никакой глубины*. Ряд философских проблем должен быть сведен к проблемам лексикологическим или лингвистическим...

В таком-то умственном состоянии пребывал я, когда написал «Вечер с господином Тэстом» и вложил в уста этой измышленной личности пресловутую серьезную бутаду: «Я говорю на собственном языке». Мне было двадцать четыре года, — и я не притягал ни на что другое, кроме как на устойчивое согласие между моей мыслью и моими наблюдениями — с одной стороны, и моим принципом ригоризма — с другой» (П. Валери, Избранное, стр. 36, 37).

Валери пришел к пониманию языка как знаковой системы; но он обращается прежде всего к анализу его функций. Нетрудно заметить, что в своей *критической* позиции Валери предвосхищает

многие положения философии анализа. Термины «разум», «бытие», «мысль», «интеллект», «время», «универсум», считает он, словно некие идолы, диктуют нам не только вопросы, но и ответы. В слове как знаке связь между означающим и означаемым представляется ему абсолютно произвольной (ср.: Э. Бенвенист, *Природа лингвистического знака*. — В кн.: В. А. Звегинцев, *История языкознания 19 и 20 веков в очерках и извлечениях*, ч. II, М., 1964). «Слова», — говорит он, — эти дискретные единицы, созданы не согласно «природе вещей», но согласно насущным потребностям обозначения...» (*Cahiers*, t. XXIII, p. 855).

Основной порок языка Валери усматривает в том, что он устанавливает искусственный барьер между разумом и вещами, так что мы воспринимаем сущее лишь через слова и лишь в качестве их функций. Отсюда два следствия: 1) если слово существует, оно непременно должно нечто означать («душа», «бессмертие» и т. д.); 2) язык понуждает нас не знать всего того, что не имеет имени. Поэтому чистая данность ощущения (особенно важная для художника) находится для нас на грани небытия.

Язык, полагает Валери, опасен тем, что навязывает нам независимо от нашей воли чужую мысль: он есть «наиболее могущественное орудие Другого, пребывающее в нас самих» (*Cahiers*, t. XV, p. 315). Ибо, когда мы хотим сформулировать свое внутреннее, неповторимо уникальное, мы по необходимости выражаем его общезначимым — впитанным с детства, готовыми формулами, не принадлежащими, в сущности, никому. Если мы хотим мыслить «для себя» и «в глубину», «подалее от речевого автоматизма», то неизбежно чувствуем, что нам не хватает слов.

В этой позиции, с ее обостренным вниманием к социально-отчуждающей роли языка, показательна прежде всего субъективистско-романтическая направленность. Абстрагирующий и систематизирующий характер языка, связывающего человека, его сознание с миром, оказывается у Валери той пропастью, которая на самом деле трагически их разделяет (см. также «Письмо о мифах»).

Знаменательно, что стилю самого Валери свойственно частое употребление курсива, кавычек, подчеркивание маргинальных значений слова или его семантической многослойности. Это завешанное символизмом чувство «стертости» слова, недоверие к нему, его *отстранение*, которые нисколько не удивительны у такого, к примеру, «субъективиста», как В. В. Розанов, побуждают более критически относиться к природе неоклассицизма Валери.

<sup>9</sup> «Слова «существовать», «быть» не ясны, — записывает Валери. — «Я емь» лишено без атрибута всякого смысла» (*Cahiers*, t. XIX, p. 538).

Между тем фигура Тэста лишена всяческих «атрибутов». Воп-

лотив в себе абсолютное сознание и чистую возможность, он неизлечим должен быть *лишен личности*.

Стоящая за этим образом концепция Валери, которую он разрабатывает теоретически, находит полное соответствие в его эмоциональной позиции. Противопоставляя себя своему другу Андре Жиду, он записывает: «Жид — случай особый. И у него есть к этому страсть. У меня же чувство прямо противоположное. Все, что видится мне особенным, личностным, для меня нестерпимо, автоматически становится образом в некоем зеркале, которое может показать ∞ других и предпочитает эту свою способность всякому образу.

<...> Мой Нарцисс не тот, что у него. Мой есть контраст = чудо того, что отражение «чистого Я» являет собою некоего *Господина* — возраст, пол, прошлое, вероятия и несомненности — или что всему этому присущ абсолютный инвариант, выражаемый следующим противоречием: Я не то (тот), что я есть. *Non sum qui sum*» (*Cahiers*, t. XV, p. 274).

Этим «абсолютным инвариантом» и является «чистое Я», идею которого Валери развивает прежде всего в «Заметке и отступлении»: «Человеку свойственно сознание, а сознанию <...> неуклонное и безусловное отрешение от всего, что ему предстает. <...> Акт неистощимый и не зависящий ни от качества, ни от количества предстających вещей, посредством которого человек разума должен в итоге сознательно сводить себя к бесконечному отказу быть чем бы то ни было» (*Oeuvres*, t. I, p. 1225). «Сама наша *личность*, которую мы неосмысленно почитаем интимнейшей и глубочайшей своей принадлежностью, высшим своим благом, есть, по отношению к этому наиболее обнаженному «Я», лишь некая изменчивая и случайная вещь (там же, стр. 1226; близость к Фихте с его различением «абсолютного» и «эмпирического» Я более чем относительна, хотя его влияние, прежде всего через романтиков, несомненно).

«Чистое Я», этот принцип универсальности разума, есть абсолютный постулат сознания и, как таковое, само по себе, невозможно без того, что Валери именует «пятнами», то есть без непрерывно меняющихся его объектов (ср. интенциональность сознания в философии Гуссерля). Ежедневно «автоматически отбрасывая всякий атрибут», оно есть чисто негативная потенция. Вневременное, оно лишь чисто потенциально пребывает во времени, отведенном личности. Таким образом, «чистое Я» — наиболее всеобщее и отвлеченное в сознании — представляет собой антипод личности — наиболее частного в нем. В известном смысле можно сказать, что сущность выступает против существования, без коего, однако, немислима.

Невозможно проследить бесконечные связи, зависимости этой идеи, все ее модификации в искусстве, психологии, философии но-

вейшего времени (ср., например, прозу Андрея Белого 10-х годов, в частности его «Дневник писателя»), роман выдающегося австрийского писателя Р. Музиля «Человек без свойств», произведения С. Беккета или творчество французского поэта Анри Мишо — см. особенно: Н. Michaux, Plume, Paris, 1963, pp. 215—220). Важны прежде всего ее общетеоретические следствия, которых Валери не мог избежать ни как честный художник, ни как вдумчивый аналитик кризисной цивилизации. В качестве предпосылок у него намечены две крайние ситуации безытийного «Я»: временная — слияние с «пятнами» сущего, совершенное помрачение и растворение в них, и вневременная — когда в его собственном ослепительном свете все сливается для сознания в одну точку, в один объект, и у него возникает высшее искушение — уничтожить все предстоящее и, стало быть, самому лопнуть, как мыльный пузырь. То и другое ведет равным образом и к гибели личного; но именно во втором случае мы находим объяснение того перводвижателя, который наблюдается во всей мыслительной деятельности Валери. «К чему я, в сущности, стремился, — так это к тому, чтобы овладеть собой, и вот мой миф: овладеть собой, чтобы себя уничтожить, иными словами, пре-быть *раз и навсегда*» (Cahiers, t. XXIII, p. 289).

Стремясь примирить свой отвлеченный принцип с необходимостью социальной, творческой активности человека, выявления его внутреннего плюрализма, Валери вводит в диалоге «Навязчивая идея» (1932) понятие «имплекса», которое неразрывно связывает идею «чистого Я» с обусловленностью внешним миром. В «Тетрадах» 20—30-х годов он, в отличие от формулировок, содержащихся в «Заметке и отступлении», четко различает «чистое Я» и «сознание», так что первое выступает у него не как негативное и «нигилистическое» понятие, но просто «как крайний инвариант предельно всеобщей группы умственных преобразований» (J. Robinson, L'analyse de l'esprit dans les cahiers de Valéry, p. 73). В своей творческой этике Валери все более приближается к личному пафосу волевого и продуктивного «Я» в фиктеанстве и у романтиков.

<sup>10</sup> «Невозможно сказать Миру, Телу: я ничего от тебя не требую, но требуй же ничего от меня».

«Для страдающего человека, — пишет Валери, — слово *«истина»* теряет всякий смысл — ибо в этом случае *теряют смысл все слова*, кроме *«страдать»* и *«перестать страдать»*».

Истинное, прекрасное и проч. исключаются.

*Реальное* господствует, и у него нет имени» (Cahiers, t. XVI, p. 615).

Есть, таким образом, сила, которая навязывает анонимному «Я», абсолютной возможности неотвратимое воплощение; эта безымянная сила-реальность есть страдание и в конце концов смерть.

(Родственный этому по содержанию анализ страдания как воплощенной реальности, которая открывает нам настоящее, непосредственно-сущее во всей его темноте, закрытой для всякого диалектического осмысления, для всякой вообще возможности жизни и слова, какая определяется существованием во временной перспективе, был осуществлен в наши дни французским критиком и теоретиком Морисом Бланшо — см.: M. Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, 1969, pp. 57—69).

<sup>11</sup> Способность к множественному «раздвоению», которую гениально усвоила рефлектирующая голова Тэста, Валери считает главным принципом нашего сознания (та же тема звучит в «Юной Парке»). Однако очевидно, что этот гений Тэста обязан абсолютному нигилизму его интеллекта. Мысль его фиктивна, ибо лишена всякого конкретного содержания. Она сосредоточена на чистой энергии интеллектуального акта. Закономерно, что совершенно исчезает субъект сознания; Тэст, этот «робот абсолюта», знаменует «невозможность идентификации между «Я» и «идеалом Я» (J. L e v a i l l a n t. — В сб. «Les critiques de notre temps et Valéry», p. 92). Таков угрожающий парадокс «этики интеллекта» Валери.

Однако ставить какой-то знак равенства между Валери-мыслителем и его безличным героем было бы, даже при всех напрашивающихся коррективах, явной односторонностью. И дело даже не в том, что его взгляды на протяжении долгих лет усложнялись и эволюционировали. Важен тот перводвигатель, который стоял за этим перенесением упора на чистый интеллектуализм, роковым образом приводившим к столь характерной в новое время антиперсоналистской позиции. В эпоху, все с большей императивностью утверждавшую культ внешней деятельности человека, его вещной продукции и культуры, мысль Валери была почти исключительно сосредоточена на внутренних первоосновах человеческого интеллекта как потенциального источника и производителя этой культуры. Резко смещая акцент, Валери становится одним из предтеч самых различных течений того же или сходного, хотя далеко не всегда интеллектуалистского порядка. С юношеских лет сознание Валери постоянно фиксирует трагический разрыв между двумя этими сторонами духовной культуры, который он на свой лад пытается преодолеть. В частности, выработка им уже в первых его работах языка универсалий была призвана послужить их единству.

### *Кризис духа*

Этот текст — первое из двух писем, впервые опубликованных в английском переводе лондонским журналом «Атенеум» в апреле и мае 1919 г. В августе того же года оригинальный текст появился в

журнале «Нувель ревью Франсез». Будучи откликом на события первой мировой войны, знаменовавшей в глазах многих мыслителей небывалую катастрофу европейской и мировой культуры, это эссе, которое особенно прославило имя автора, подытожило его многолетние размышления и резко контрастировало с официальным оптимизмом, культивировавшимся в послевоенной Франции.

<sup>1</sup> Фраза, которая быстро стала классической. Однако Валери отнюдь не связывал фатально ее общий смысл с конкретной ситуацией послевоенной Европы, с дальнейшими судьбами ее культуры. Во втором письме он ставит вопрос следующим образом: «Станет ли Европа *тем, чем она действительно является*, то есть: малой окончательностью Азиатского материка?»

Или же Европа останется *тем, чем она кажется*, то есть: драгоценной частичей земного универсума, жемчужиной сферы, мозгом громадного тела?» (Oeuvres, t. 1, p. У95).

И хотя Валери выносит решительный приговор долго господствовавшему европоцентризму, который, считает он, обречен уже в силу врожденной экспансии европейской цивилизации, вселенского распространения ее средств и методов, он не дает ответа на поставленные вопросы и говорит лишь о возможностях анализа и действия.

При всем сходстве характеристик, какими Валери, почти одновременно со Шпенглером наделяет состояние «цивилизации», он отказывается признавать обреченность культуры, названной Шпенглером «фаустовской». Исходя из своих общих позиций (см. прим. 8 к «Введению в систему Леонардо да Винчи»), он считает каждый исторический момент уникально-неповторимым и пытается выявить новые возможности развития.

Когда в 1934 г. в Понтины проводилось собеседование ученых и писателей на тему: «Действительно ли наши цивилизации смертны», Валери заявлял в письме его устроителю П. Дежардену, что нашумевшая фраза лишь отражала общее впечатление, будучи «своего рода фотографией» момента, но что было бы безосновательно и произвольно толковать ее как безоговорочное осознание смертности той «болезни», которая переживается европейской цивилизацией (см.: Lettres à quelques-uns, pp. 222—223).

### *«Эстетическая бесконечность»*

Впервые опубликовано в 1934 г. в журнале «Искусство и медицина».

### *Всеобщее определение искусства*

Впервые опубликовано в 1935 г. журналом «Нувель ревью Франсез». Этот текст послужил предисловием к двум специальным то-

мам «Французской энциклопедии», которые были озаглавлены «Искусство и литература в современном обществе». Повторяя почти буквально определения художественного эффекта, сформулированные в «Эстетической бесконечности», Валери вместе с тем наделяет художественное восприятие принципом объективности, поскольку динамика этого восприятия неразрывно связывается с системной завершенностью его предмета.

### *Художественное творчество*

Впервые опубликовано в 1938 г. Это — текст выступления Валери в Международном центре научного синтеза. За этим выступлением последовала продолжительная дискуссия ученых.

<sup>1</sup> Проблему различия человеческого творчества и созидания природы Валери подробно рассматривает в диалоге «Эвпалинос, или Архитектор» и в эссе «Человек и раковина».

<sup>2</sup> В 30-е годы, по-прежнему делая упор на сознательности творческого процесса, Валери в своих выступлениях скрыто или явно обращается к идее вдохновения, которая фактически соотносится у него с принципом подражания искусству природе.

<sup>3</sup> В статье «О «Морском кладбище» (1933), которая явно перекликается с «Философией композиции» Эдгара По, Валери заявлял, что эта поэма в своем построении и даже теме была обязана произвольно возникшей в его сознании десятисложной «пустой ритмической фигуре», потребовавшей определенного выявления и развития (ср. также «Поэзия и абстрактная мысль»).

### *Из «Тетрадей»*

Работу над «Тетрадиями» Валери считал главным трудом своей жизни. Он приступил к ней в 1894 г. и до самой смерти ежедневно посвящал ей три-четыре часа ранних утренних размышлений. Эти «Тетради» — явление уникальное во французской, да и не только французской, литературе. Они не имеют ничего общего с обычными дневниками и почти целиком посвящены разрешению личных интеллектуальных проблем. По убеждению многих исследователей, Валери выступает в них не только как острый аналитик проблем сознания, творчества, морали, человеческого общежития, кризисной культуры, но и как несомненный предтеча самых различных идей из области лингвистики, психологии, теории информации, теории искусства и т. д. Каково бы, однако, ни было разнообразие затрагиваемых тем, главное в «Тетрадах» — поиск единого универсального принципа



творческой человеческой мысли. Правда, этот непрерывный упорный поиск, который прослеживается на протяжении всех этих записей (всего осталась 251 тетрадь), вылился в итоге лишь в грандиозное недостроенное здание. Валери так и не нашел центрального метода, выработке которого решил посвятить себя в юности. С годами он вообще, по-видимому, отказывается от этого несбыточного притязания. Однако, хотя Валери и не воздвиг в своих «Тетрадах» законченной системы, именно в них лучше всего обнаруживается внутренняя системность его идей и творчества. «Его «Тетради» — это «Опыты» господина Тэста и «Метафизика» Орфея» (*G. Bellemin-Noël* — предисловие к сб.: «*Les critiques de notre temps et Valéry*», p. 11). Сам Валери называл эти записи «своим Эккерманом». Вся его личность; с ее внутренними исканиями и внутренней историей, выразилась в них с такой адекватностью, что их вполне можно считать *дневниками* предельно волеустремленной человеческой души (слово, с которым к концу жизни Валери все более примиряется).

С 1957 по 1961 г. Национальный центр научных исследований в Париже осуществил публикацию всех тетрадей фототипическим способом, которая составила двадцать девять увесистых томов.

Валери долгие годы работал над общей классификацией и систематизацией своих тетрадных записей. Лишь совсем недавно австралийская исследовательница Д. Робинсон в результате поистине титанического труда сумела установить принципы отбора, систематизировать записи и, разбив их по рубрикам в хронологическом порядке, издать «Тетради» в том виде, который действительно соответствует замыслу Валери (см. Библиографию).

Сам Валери опубликовал в свое время отдельные фрагменты из тетрадных записей. За сборником «Тетрадь В 1910» (1924) последовали: «Румбы» (1926), «Литература» (1929), «Моралистика» (1930), «Умолчания» (1930), «Сюита» (1930), «Другие румбы» (1934), «Аналекта» (1935). Все эти сборники Валери впоследствии объединил в двухтомнике, озаглавленном «*Tel Quel*» (1941 и 1943), что можно перевести как «Наброски», «Так, как есть» или просто — «Вчерне». К ним прибавился затем сборник «Дурные мысли и прочее» (1941). Из всех этих книг и заимствованы фрагменты, касающиеся проблем искусства и литературы.

<sup>1</sup> Валери, по сути дела, следует здесь феноменологическому методу многослойного описания художественного произведения на различных уровнях его структуры, — методу, разработанному впоследствии польским эстетиком Р. Ингарденом (см.: Р. Ингарден, *Исследования по эстетике*, М., 1962). Этот метод служит Валери для выявления той «системы резонансов» (ср. «Вокруг Коро», «Триумф Мане»), которая позволяет ему наделять произведения любого искусства эпитетом «поэтический» или «музыкальный» и которая яв-

ляется выражением структурной сложности произведения и многозначности, неисчерпаемости его восприятия.

<sup>2</sup> Ср.: «Классический язык всегда сводится к убедительной непрерывности, он постулирует диалог, он утверждает мир, в котором люди не одиноки, в котором слова всегда лишены устрашающей тяжести вещей, в котором речь всегда знаменует встречу с другом. Классический язык несет с собой эвфорию, ибо это язык непосредственно общественный» (R. Barthes. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, 1971, p. 45). Эта социальная подоплека многое объясняет в настойчивости, с какой Валери обращается в 20—30-е годы к общеобязательным нормам и значимости языка литературы.

<sup>3</sup> Магическая завороченность, которую рисует здесь Валери, постоянно выступает у него как образцовая модель восприятия Прекрасного. Искусство призвано приобщать нас к этому внезапному, нерасчленяемому миру природы, в который Валери переносит теперь недоступное сознанию начало всеобщего уподобления. Именно это единство, *сокрытое* в природе, разум должен воссоздавать в искусстве посредством прекрасной формы, которая является источником как многосмысленности, так и бесконечной отзывчивости произведения.

<sup>4</sup> Под этим определением вполне мог бы подписаться не только Бодлер, у которого Валери прямо или косвенно многое перенял, но и романтические поэты, близкие к натурфилософской традиции (см. A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, 1967, p. 111). Ср., например, известное стихотворение Жерара де Нерваля «Золотые строки» (Gérard de Nerval, *Oeuvres*, t. I, Paris, 1960, p. 8).

<sup>5</sup> Произведение реализуется на уровне восприятия. Но только чувственное ощущение благодаря участию всего нашего тела способно улавливать органическую целостность формы. Следует напомнить, что зрение представляется Валери наиболее «интеллектуальным» из всех наших чувств. С другой стороны, Валери явно близок к идее, что слово как целостный элемент языка выявляется только в контексте речи и получает уникальную содержательность лишь в ее интонационном звучании (ср. «Поэзия и абстрактная мысль»). Роли и назначению человеческого голоса в поэзии посвящены, в частности, речь Валери «О чтении стихов» (опубликована в 1926 г.) и его «Письмо госпоже К.» (1928; известная певица Круаза выступала с чтением поэзии Ронсара).

<sup>6</sup> Именно идея «безличности» произведения неизбежно приводила Валери к проблеме вдохновения. Ведь поскольку функция поэта как конкретной личности ограничивается установлением границ и контуров произведения — произвольных, случайных, лишенных об-

щезаваемости (внешняя форма), его внеличностное волевое усилие должно сводиться к своего рода «вслушиванию» в движение «нечеловеческой» самодовлеющей речи (форма внутренняя). Эта последняя неиссякаема в своей безличности; поэтому Валери, для которого произведение в конце концов остается «открытым» вопреки своей внешней форме, в сущности, чужд структуралистскому литературоведению, которое видит в произведении замкнутый в себе лингвистический объект.

Эта идея Валери по-своему преломляется в работах известного теоретика литературы Мориса Бланшо (см., например: M. Blanchot, *La part du feu*, Paris, 1949; *L'espace littéraire*, Paris, 1955). Правда, Бланшо делает акцент на решающем выборе автора: с последней точкой, обрывающей безумное «анонимное слово», «говорящее Нечто, Оно», рождается и сам писатель. Но и Валери полагает, что произведение творит автора: «Всякая критика исходит из устарелого принципа: человек — причина произведения, как в глазах закона преступник — причина преступления. Но куда очевиднее, что в обоих случаях они представляют собой их результаты» (*Oeuvres*, t. I, p. 1231).

<sup>7</sup> Об античной идее объективного космического начала красоты см.: К. Гилберт, Г. Кун, *История эстетики*, М., 1960, стр. 17 и далее (ср. также: А. Ф. Лосев, *История античной эстетики*. Софисты, Сократ, Платон, стр. 374—379).

<sup>8</sup> Валери фактически проводит здесь различие между отвлеченной, механической и внутренней, органической формой. В этом понимании поэтического творчества как процесса живого созидания он приближается ко многим поэтам-романтикам и особенно к Кольриджу (см., например: М. Жерлицын, *Кольридж и английский романтизм*, Одесса, 1914).

<sup>9</sup> Ср. вывод, к которому приходит Б. Р. Виппер в своей статье «Проблема сходства в портрете»: «...мы способны воспринять картину, не спрашивая о сходстве, но мы должны признать, что, пока мы не поверили в ее сходство, мы не назовем ее портретом» (Б. Р. Виппер, *Статьи об искусстве*, стр. 351).

Эта проблема подробно рассматривается в статьях Н. И. Жинкина, А. Г. Габричевского, Б. В. Шапошникова, А. Г. Циреса и Н. М. Тарабукина, составивших сборник «Искусство портрета», М., 1928.

<sup>10</sup> Суггестивно-магическое призвание поэзии, которое вслед за немецкими романтиками провозглашал Бодлер и которое пытался осуществить Малларме (литература на эту тему огромна: см., например: А. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, p. 376 и да-

лее), связывалось в конечных выводах с необходимостью полной власти поэта над словом. Эта тенденция предполагала в сознании Малларме полную деперсонализацию поэтической речи, которая в его мифических притязаниях должна была воплотить в себе мировое всеединство или, иначе говоря, саму идею «невыразимого» (см. «Письмо о Малларме»). Но тем самым она вела к «уничтожению» смыслового языка в поэзии и даже поэзии как таковой, ибо, стремясь преодолеть функциональный и знаковый характер языка, поэт неизбежно должен был разрушать саму его систему, взаимосвязанность, которая дает жизнь его элементам. На деле уничтожаться должны были как средства, так и всякий объект поэзии, и поэту с подобными притязаниями оставалось в конце концов только молчание (см.: M. Blanchot, *L'espace littéraire*, pp. 33—48, 133—149).

Но, предвосхищая, таким образом, полное опустошение, конечную иллюзорность звучащего слова и своего рода мир немоты, призванный укрыть в себе «невозможную» истину сущего, эта тенденция фактически знаменовала реальное изменение социальной функции языка, а на практике, соответственно, приводила к небывало быстрому и радикальному обновлению поэтических средств.

С этой проблемой, которая в постсимволистский период оказалась чрезвычайно важной для всей мировой поэзии, лишь десятилетиями проясняясь в ней, питая ее или заводя в тупики (именно с ней, в частности, связана была сверхзадача В. Хлебникова — «путь к мировому заумному языку»), Валери столкнулся еще в юношеские годы; именно ее глубокое, до конца, осознание и постоянные размышления над ней вели его от пронизательного, но бесплодного максимализма к более «компромиссным» взглядам на поэзию и на природу ее языка.

<sup>11</sup> Ср. развернутое истолкование образа Дон Жуана у Киркегора, который, в частности, пишет: «Он не только завоевывает всех женщин, но также делает их счастливыми — и несчастными; странная вещь, но именно к этому они стремятся; если бы хоть одна из них не мечтала о том, чтобы Дон Жуан сделал ее несчастной, предварительно ее осчастливив, она была бы достойна сожаления» (цит. по: D. de Rougemont. *Les mythes de l'amour*, Paris, 1967, p. 126, — здесь анализируются исторические трансформации донжуанизма в идеях и творчестве Киркегора, Ницше, Жиды; см. известную работу того же автора «*L'amour et l'Occident*», Paris, 1962, pp. 177—180, а также П. П. Гайденко, *Трагедия эстетизма*, М., 1970, стр. 183—188).

<sup>12</sup> Сонетная форма, чрезвычайно популярная во французской поэзии XIX века (ее блестяще использовали Нерваль, парнасцы, Бодлер, Верлен, Рембо, Малларме, Корбьер), постоянно занимала Вале-

ри, который сам оставил немало сонетов. Вслед за Августом Шлегелем и рядом других теоретиков сонета он пытался выработать его математическую формулу (см.: J. Hytier, *L'esthétique valéryenne du sonnet*, — «Australian Journal of French Studies», 1969, vol. 6; W. Mönch, *Valéry et la tradition du sonnet français et européen*. — В сб.: «Entretiens sur Paul Valéry», Paris, 1972, pp. 157—168).

<sup>13</sup> Семиотический анализ этого примера проделан Р. Бартом — см.: R. Barthes, *Mythologie*, Paris, 1957, p. 222.

<sup>14</sup> См. прим. 8 к «Заметке и отступлению».

<sup>15</sup> О постоянном противопоставлении Валери функционального, знакового, структурно-смыслового Знания чистой, самодовлеющей, внесмысловой Реальности или Бытию (два эти понятия часто у него сливаются), о роли чувственного эстетического переживания в преодолении этой «пропасти» и субъектно-объектных отношений см. исчерпывающую работу У. Инса «Бытие, знание и мистика реального у Валери». — В сб. «Entretiens sur Paul Valéry», 1968, pp. 203—222.

<sup>16</sup> Отношение Валери к музыке двойственно. Она все более раздражает его как слушателя именно тем, что он восхваляет в поэзии: рассчитанностью и силой эффекта (отсюда — противоречивость отношения к Вагнеру). Можно, однако, заметить по многим его высказываниям 20—30-х годов (ср. «Вокруг Коро»), что он все более четко разграничивает эффект чисто психический, при котором воспринимающий остается пассивным объектом, и эффект, захватывающий весь «микрокосм» его целостного существа, при котором устанавливается взаимоотношение «эстетической бесконечности». В его восприятии романтической музыки и музыки Вагнера есть кое-что общее с восприятием музыки у Льва Толстого и всех тех, кто видел в ней демоническое начало; однако чувство демонического было Валери, по-видимому, чуждо; это его восприятие, скорее, родственно его враждебности ко всякому прозелитизму, всякому грубому иррациональному воздействию. Уже в 1917 г. он писал Пьеру Луи: «Не будем забывать <...>, что мы *против* музыки. Аполлон *против* Диониса» (*Lettres à quelques-uns*, p. 138).

Он хотел бы видеть в музыке воплощенный принцип чистых формально-композиционных отношений, чей эффект становится у него моделью всякого художественного эффекта.

<sup>17</sup> *Pour me tirer les pleurs, il faut que vous pleuriez* — строка из «Поэтического искусства» Буало.

<sup>18</sup> Это понимание красоты как точной меры или гармонии чрезвычайно близко идеям Возрождения. Леон-Баттиста Альберти пи-

сал: «...Красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, — такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже...» («История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. I, М., 1962, стр. 520). У Валери, впрочем, принцип этой гармонии неотделим от эстетического восприятия и соотносится с представлением о художественном произведении как мосте, связующем в нас отвлеченно-системное Понимание с конкретно-чувственной Реальностью. Отсюда его утверждение, что неразличение между умственным и чувственным «составляет сам принцип искусства» (Cahiers, t. VII, p. 216). В этой усложняющейся с годами идее прекрасного и прекрасной формы Валери фактически сходится с Кольриджем, который определял красоту как множественное, ставшее Единым и, однако, воспринимаемое в своей множественности (см.: I. Bonnefoy, Un rêve fait à Mantoue, Paris, 1967, p. 107): идея, которая восходит к Гераклиту.

<sup>19</sup> Истолкование этого нарочито парадоксального утверждения Валери см. в прим. 7 к «Введению в систему Леонардо да Винчи».

<sup>20</sup> Валери фактически затрагивает здесь проблему герметизма в поэзии, который следует рассматривать не как конкретную школу (об итальянской «герметической поэзии» XX века см., например: M. Petrucciani, La poetica dell'ermetismo italiano, Torino, 1955), но как принцип, общий для различных поэтических направлений, основанный на гипертрофии «замкнутого», автономного, внутренне многозначного слова. Это новое понимание поэтического слова было подготовлено, в частности, уроком Малларме и примером Рембо с их попыткой полного разрушения «условных» императивов классического языка поэзии, где слово закономерно выступало как функция общей системы языка. Новое «мифическое» слово, вырываемое из этой системы, «превращается в абсолютный предмет. Природа сводится к чередованию вертикалей; этот предмет возносится вдруг, насыщенный всеми своими возможностями. <...> Эта вертикальная речь <...> связывает человека не с другими людьми, но с самыми нечеловеческими образами Природы: с небом, с адом, с сакральным, с детством, с безумием, с чистой материей и т. д.» (R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 46).

Сам Валери, осознав и сформулировав эти проблемы, как художник и как теоретик искусства отказался от крайних практических выводов, ведущих к такой *экстатичности* слова в поэзии.

<sup>21</sup> О разностильности, «беспорядке» и эклектизме литературы и искусства как «отличительной черте *модерна*» см. прежде всего «Кризис духа».

<sup>22</sup> Критику этого чрезмерно категоричного обобщения Валери см. в книге: R. Welleck, *Concepts of criticism*, New Haven and London, 1967, p. 202 и далее.

<sup>23</sup> Ср.: «С каждой чертою свершения создание отделяется от мастера — па расстояние пространственно неизмеримое. С последней чертою художник видит, что мнимое его создание оторвалось от него, между ними мысленная пропасть, через которую может перенестись только воображение, эта тень гиганта — нашего самосознания. В ту самую минуту, когда оно всецело должно было стать собственным его достоянием, оно стало чем-то более значительным, нежели он сам, его создатель. Художник превратился в бессознательное орудие, в бессознательную принадлежность высшей силы. Художник принадлежит своему произведению, произведение же не принадлежит художнику» (Новалис, *Фрагменты*. — Сб. «Литературные теории немецкого романтизма». Л., 1934, стр. 123). Именно у немецких романтиков эта идея обезличивания художественного произведения в его законченности связывалась с мыслью о плюрализме творческой личности, с прославлением ее неосуществленных возможностей, ее «открытости», которые противопоставлялись ее зримой, воплощенной индивидуальности.

М. Хайдеггер, в сущности, лишь заостряет эту позицию, когда говорит: «Художник для произведения есть нечто безразличное; можно даже сказать, что, уничтожая себя в процессе творчества, он способствует возвышению произведения искусства» (M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt, 1950, S. 29). Однако при всех напрашивающихся аналогиях (связывание эстетического переживания с переживанием реальности и проч.) Валери с его скептицизмом и равнодушием к онтологии вряд ли согласился бы с идеей Хайдеггера, который видит в безличности произведения открывающуюся истину бытия (см., например: J. Sadzik, *Esthétique de Martin Heidegger*, Paris. 1963; П. П. Гайденко, *Экзистенциализм и проблема культуры* (критика философии М. Хайдеггера), М., 1963).

### *Смесь*

Этот сборник фрагментов самой различной тематики, выдержек из «Тетрадей», поэтических текстов и др. впервые опубликован в 1939 г. В него входил также ряд офортов Валери. В издании 1941 г. сборник был пополнен новыми текстами.

<sup>1</sup> Валери так часто уподобляет эстетическое восприятие и переживание эротическому влечению, что напрашивается прямая аналогия с платоновской мифологией красоты (см.: А. Ф. Лосев, *Исто-*

рия античной эстетики. Софисты, Сократ, Платон, стр. 200 и далее). Однако хотя Валери понимает прекрасное как некий предел, как внутренне совершенное, у него отсутствуют принцип идеальной объективности этого совершенства и соответственно — идея «эротического восхождения», особо разработанная неоплатонизмом Возрождения. В его концепции «эстетической бесконечности» прекрасное представлено в форме замкнутого, неисчерпаемого, *циклического* субъектно-объектного отношения, что полностью исключает диалектику неоплатонизма с его различением любви (красоты) небесной и земной.

Ср. у выдающегося современного французского поэта Рене Шара: «Поэма есть осуществленная любовь желания, оставшегося желанием» (R. Char, *Sur la poésie*, Paris, 1967, p. 10).

<sup>2</sup> Валери говорит здесь о периоде создания «Юной Парки», которую он писал в годы первой мировой войны.

<sup>3</sup> Это отношение к орнаменту как к чистой красоте, лишенной знакового характера, в сущности, восходит к Канту и немецким романтикам (ср. у Новалиса: «Собственно, видимую музыку составляют арабески, узоры, орнаменты и т. д.» — «Литературные теории немецкого романтизма», стр. 130).

Вполне вероятно также, что неприятие Валери внешнего украшения в архитектуре, механической привнесенности декоративных элементов в здании не обошлось без влияния Виолле ле Дюка. Его работы, в которых отстаивалась эстетическая самоценность функционально-конструктивного оформления архитектуры, Валери в молодости усердно изучал (см.: Виолле ле Дюк, *Беседы об архитектуре*, в 2-х томах, М., 1937).

<sup>4</sup> Ср.: «То, что может быть показано, не может быть сказано» (Л. Витгенштейн, *Логико-философский трактат*, стр. 51).

Эта идея «неизреченности» красоты, которая связана у Валери как с анализом природы языка, так и с его пониманием реальности, тоже восходит к романтикам и была, в частности, ярко выражена Ваккенродером (см.: «Литературные теории немецкого романтизма», стр. 157—160).

<sup>5</sup> Об исторической эволюции понятия «гений» см., например: К. Гилберт, Г. Кун, *История эстетики*, стр. 362.

Здесь и в ряде иных работ гений ассоциируется у Валери с вдохновением и выступает как способность улавливать моментальные и фрагментарные элементы целого, тогда как талант, сознательное волевое усилие наделяют их длительностью и системностью.

<sup>6</sup> Краткость действия эстетического эффекта прямым образом связывается с краткостью ощущения (см. «Художественное творчест-



во») и восприятием произведения в его единстве, как если бы все оно было целостным проявлением гения.

Эта идея Валери также коренится в его понимании реального бытия и ведущей к нему «мистики ощущений» (ср. «Душа и танец»).

### *Эвпалинос, или Архитектор*

Опубликовано впервые в 1921 г. в качестве предисловия к альбому «Архитектура». Обращаясь к советскому читателю, Валери впоследствии писал: «Сократический диалог «Эвпалинос», написанный, дабы выполнить заказ на предисловие к архитектурному альбому, был выполнен сообразно с жесткими условиями заказа, то есть заполнил пространство в 115300 букв избранного шрифта, — условие, поставленное декоративным замыслом издания» (Избранное, стр. 34).

Валери неоднократно указывал на то, что «эластичная» форма диалога была в данном случае вызвана техническими условиями издания. Однако его обращение к этому почти забытому жанру было обязано отнюдь не только внешним условиям. В своих «Тетрадах» и многочисленных эссе он постоянно отмечал утилитарную и «отчуждающую» функцию человеческого языка, его неспособность, особенно когда он фиксируется в письме, передавать текучесть умственной жизни.

В одном из его диалогов некий Теоген говорит: «Слово есть не что иное, как действие, которое, когда ты ко мне обращаешься, имеет *своею силой* отнюдь не слово, а нечто иное, и имеет *своею целью* нечто тождественное во мне» (Oeuvres, t. II, p. 1397).

Таким образом, безостановочное движение мысли, ее безличная многозначность могут быть выявлены отчасти в живом течении разговора, в столкновении встречных высказываний. Форма диалога несомненно связана у Валери с его чувством неисчерпаемости потенциальных возможностей «Я», которое не может фиксировать себя ни в какой мысли. Отсюда же — принципиальная фрагментарность его тетрадных записей, неприятие философских систем — все то, что сближает его с немецкими романтиками, и прежде всего с Новалисом и Ф. Шлегелем. Еще юношей, в 1890 г., он писал не без иронии, что «содержит в себе множество различных персонажей и одного главного соглядатая, который наблюдает за тем, как носятся все эти марионетки» (Lettres à quelques-uns, p. 21). В этом смысле и «Эвпалинос» может рассматриваться как своего рода внутренний диалог, в котором слиты лирика самоутверждения и анализ самоотрицания, воплотившиеся в фигурах Эвпалиноса и Сократа. Жизнь, отданная внешнему миру, созданию прекрасных форм, противопоставляется жизни, проведённой в самоуглублении, в познании человека и его разума.

Валери прибегал к диалогической форме не только в прямом виде,

как, например, в «Навязчивой идее», в «Диалоге о дереве», в «Беседах», включенных в сборник «Смесь», в своих драматических произведениях («Амфион», «Семирамида», «Мой Фауст»), но и менее явно в своей поэзии, особенно в «Юной Парке».

Исходной темой «Эвпалиноса» является архитектура, которой Валери увлекался с юношеских лет. «Моей первой страстью, — писал он, — была архитектура <...> как кораблей, так и наземных построек» (*Cahiers*, t. VI, p. 917). Одно из его ранних эссе, «Парадокс об архитектуре» (1890), уже связывает через тему Орфея зодчество с музыкой. Искусству строителя посвящены в значительной мере мелодрама «Амфион» и особенно выступление «История «Амфиона» (1932).

В зодчестве Валери находил высшее воплощение идеи конструирования, «которое представляет собой переход от беспорядка к порядку и использование произвольного для достижения необходимого» (*Oeuvres*, t. II, d. 1277).

Однако тема «Эвпалиноса» скорее не сама архитектура, сколько ее внутренний принцип — творческое подражание природе, — принцип, который распространяется на все искусства и в конечном итоге на этику. Главное в «Эвпалиносе» — «прославление действия, и прежде всего творческого акта как формы жизни по преимуществу, как средства саморазвития» (A. J. Fehr, *Les dialogues antiques de Paul Valéry*, Leiden, 1960, p. 12).

Имя Эвпалиноса Валери нашел в Энциклопедии Бертелло и лишь после опубликования диалога узнал от эллиниста Биде, что Эвпалинос был не архитектором, а инженером, строителем каналов (см.: *Oeuvres*, t. II, pp. 1395, 1401).

Валери решительно отрицал влияние на него в его сократических диалогах идей и искусства Платона. Он подчеркнуто признавался в поверхностном знании античной литературы. Он утверждал, что «воссоздание определенной Греции с минимумом данных и однородных условий не менее правомочно, нежели ее воссоздание с помощью массы документов, которые тем противоречивей, чем их больше» (*Oeuvres*, t. II, p. 1398; подход, в сущности, тот же, что и при «воссоздании» Леонардо да Винчи).

В самом деле, платоновские герои диалогов неоедко развивают, как это можно заметить, самые «навязчивые» идеи Валери. Сама фигура Сократа осмыслена им по-новому. Тем не менее очевидно, что Валери хорошо знал не только реалии быта и жизни античной Эллады, но и сами тексты Платона, отголоски которых явно заметны в целом ряде фрагментов его диалогов.

<sup>1</sup> «...Чем больше трудимся мы над неведомым, тем труднее нам рассматривать такой-то шаг, такое-то обстоятельство в качестве не-

кой частности. Мы не способны устанавливать степень важности. Когда нечто кажется нам несущественным, оно кажется таковым в силу чистейшей абстракции» (Cahiers, t. V, p. 30).

Проводя различие между сделанным и живым, между творениями человека и созданиями природы, Валери подчеркивает, что последние не имеют деталей, ибо процесс роста и формирования нерасчленим, так что каждая часть оказывается сложнее видимого нами целого. Природа в этом смысле становится образцом для человеческого творчества, его идеальной моделью (в отличие от романтиков, у которых тот же самый принцип органического единства обусловлен фактически прямо противоположной связью, приматом эстетического).

<sup>2</sup> См.: «Смесь».

С 1920 г., чрезвычайно важно для развития личности Валери, его эмоциональных качеств, он все чаще видит в любви образец того единства природы и гения человека, которое позволяет ему в акте творчества заполнить «пропасть» между сознанием и бытием (см.: J. Robinson, L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry, p. 168 и далее). Именно это эмоциональное состояние, лежащее у истоков произведения, должно через форму передаваться художником его созерцателю.

<sup>3</sup> «Метафизик, — говорит Валери, — будучи сперва занят Истинным, в которое он вложил все свои привязанности и которое он узнает по отсутствию противоречий, не может, — когда он затем открывает *Идею Прекрасного* и хочет углубиться в ее природу и следствия, — не может не вспоминать о поисках *своей* Истины; и вот он преследует, обращаясь к *Прекрасному*, некую второсортную *Истину*: он измышляет, не подозревая того, какую-то *Истину о Прекрасном*; тем самым <...> он отрывает *Прекрасное* от мгновений и вещей, в том числе от прекрасных мгновений и прекрасных вещей...» (Oeuvres, t. I, p. 1307).

Критикуя отвлеченно-нормативную эстетику, Валери отчасти приближается к позиции Фехнера и его последователей (см.: М. Г. Ярошевский, История психологии, гл. 9, М., 1966), хотя принимает довольно скептически их экспериментальные методы; он мыслит возможной лишь эстетику конкретную — такую, которая тесно свяжет уникальность творческого процесса с уникальностью художественного восприятия (см. «Речь об эстетике». — Oeuvres, t. I, p. 1294).

Все это обусловило выступление Валери в «Эвпалиносе» против платоновской идеи красоты, которую, впрочем, он понимает несколько упрощенно, как она часто воспринималась со времен средневековья, вне сложной диалектики предметного и идеального у Платона (ср.: А. Ф. Лосев, История античной эстетики. Высокая класси-

ка, М., 1974, стр. 235—237, 318—358). Фактически в обоих диалогах мысль Валери соотносится и полемизирует не столько с Платоном, сколько с неоплатонистской традицией, как она была усвоена и трансформирована в новейшее время, особенно в романтизме.

<sup>4</sup> «Gloire du long désir, Idées!» — строка из стихотворения Стефана Малларме «Проза для Эссента» (S. Mallarmé, Oeuvres complètes, Paris, 1965, p. 56).

<sup>5</sup> В эссе «Человек и раковина» Валери пишет, что всякий природный продукт, всякое естественное образование рождают в нас прежде всего два наивных вопроса: «как?» и «почему?». Требование «объяснения» становится внутренним императивом; «метафизика и наука лишь развивают *до бесконечности* это требование» (Oeuvres, t. I, p. 891). Мы невольно связываем эти порождения естества с идеей их создания, которое мыслится нами по аналогии с человеческим творчеством. В природе, однако, «идея», функция порожаемого слиты в одно с порождающим процессом, не отделены от него и ему не предшествуют. Эвпалинос, таким образом, и в этом хочет следовать примеру природы.

<sup>6</sup> Валери, несомненно, было памятно то особенно яркое место у Виолле ле Дюка, где он пишет о гармоничности греческой архитектуры и при этом ссылается на Витрувия: «пропитанный греческими идеями в искусстве», этот римский зодчий пытался в своем трактате «установить аналогию между пропорциями человеческого тела и пропорциями храмов и их ордеров» (Виолле ле Дюк, Беседы об архитектуре, т. I, стр. 75). Этот критерий объективной телесной *пластичности* часто сближает Валери скорее с мирочувствованием античным, нежели с *изобразительной субъективностью* Возрождения.

<sup>7</sup> Напрашивающееся сравнение с романтиками и особенно с мыслью Шеллинга, уподобившего архитектуру «застывшей музыке», нуждается в уточнениях. Намечая в «Эвпалиносе» систему классификации искусств, Валери устами Сократа ставит на первое место музыку и архитектуру. Идея их единства предполагает общий им принцип: эти искусства переносят нас в мир, где структура и длительность воплощаются не в изображаемых существах и предметах, а «в формах и законах».

В мелодраме «Амфион» Валери воплотил в образе легендарного героя это единство музыки и зодчества.

<sup>8</sup> «Миф» Эвпалиноса наиболее ярко выражает идею подражания природе, развиваемую в этом диалоге.

Валери записывает в тетради: «Понимать» означает *преобразовать* данную *ситуацию* посредством восприятия. <...> Это — спо-

собность преобразования, чуждая вещам, которые оно преобразует <...>. Вот почему мы ничего не понимаем в действовании живой природы, которая не только не чужда тому, что она изменяет, но и сливается с этим изменением» (Cahiers, t. XIX, p. 368).

В природе материал и форма нерасторжимо связаны самой ее внутренней динамикой (см. «Слово к художникам-граверам»); и не случайно именно зодчего выбрал Валери для выражения принципа, лежащего в основе подражания искусству природе: «В архитектуре выражается другой аспект природы, чем в живописи и скульптуре. Уже средневековые философы уловили эти два различных облика природы, которые они называли «*natura naturans*» и «*natura naturata*» (то есть созидающая и созданная натура), — природа как воплощение созидающих сил и натура как сочетание созидаемых явлений. Если живопись и скульптура имеют дело главным образом со вторым аспектом природы, с ее конкретными, органическими образами, с ее чувственными явлениями, то архитектура связана прежде всего с первым — природой механических сил, математических чисел и космических ритмов» (Б. Р. Виппер, Статьи об искусстве, стр. 355).

Знаменательно, что воля к слиянию формы с материалом требует от Эвпалиноса «немилосердной силы»; в этой идее преодоления материала органической формой с Валери сходится, в частности, русский психолог и теоретик искусства Л. Выготский (см. его работу «Психология искусства», М., 1968).

<sup>9</sup> Человеческое тело выступает у Валери не только как мера, но и как живой инструмент искусства, воссоздающего природу в ее единстве (см. также «Заметку и отступление»). Таким образом, тело, выводя художника из порочного круга рефлексии, снимает субъектно-объектное отношение мысли и предмета, идеи и материала. (Валери предвосхищает здесь положения, развивавшиеся французским философом М. Мерло-Понти, который рассматривал тело как органическое звено, связующее сознание с единством природного бытия — см. F. Heidsieck, L'ontologie de Merleau-Ponty, Paris, 1971, pp. 114—140).

*Мифический* герой диалога, наделенный высшим «соматическим критерием» (тут Валери по сути не столь уж далек от Платона), стремится воссоздать «живое мгновение»: он преобразует время в пространство и пространством его выражает. Тем самым человеческое тело, призванное направлять волевое сознание художника, становится внутренним орудием для достижения в искусстве абсолютного единства непосредственного, уникального переживания и многозначно-всеобщей формы. Иным образом, в плане идеалистического субъективизма, такое приведение искусством «конечного к вечно-

му» (Ф. Шлегель) или, в обратном соотношении, выражение, бесконечного «в конечной форме» (Ф. Шеллинг) обосновывалось в немецком романтизме (см.: А. Ф. Лосев, Диалектика художественной формы, М., 1927, стр. 198—203).

### *Душа и Танец*

Впервые опубликовано в 1921 г. в специальном номере журнала «Ревю мюзикаль», посвященном балету XIX в.

Как признавался сам Валери, его взгляды на искусство танца сложились под влиянием Малларме и Дега. Влияние Малларме со всей очевидностью сказывается в целом ряде фрагментов диалога, как и в выступлении Валери «Философия танца» (1963). Мысли о танце развиваются также в книге Валери «Дега, Танец, Ри-сунок».

По поводу этого диалога он писал в 1930 г., что попытался построить его как «своего рода балет, в котором Образ и Идея поочередно выступают в качестве Корифея. Отвлеченное и чувственное поочередно задают тон и, наконец, сливаются в едином вихре» (Lettres à quelques-uns, p. 180).

<sup>1</sup> Сразу же напрашивается аналогия с платоновским «Пиром», где в самом начале Агафон призывает Сократа расположиться с ним рядом, чтобы ему досталась «доля той мудрости, которая оседала» Сократа. Ср. также иронический ответ Сократа (Платон, Сочинения в 3-х томах, т. 2, М., 1970, стр. 101).

<sup>2</sup> Ср.: «...Танцовщица не есть танцующая женщина <...> она вообще не женщина, но метафора, воплощающая один из элементарных аспектов нашей формы — меч, чашу, цветок и т. д.» (S. Mallarmé, Oeuvres complètes, p. 304).

<sup>3</sup> О греческом искусстве танца, его технике и понятии орхестрики см.: С. Н. Худеков, История танцев, Спб., 1912, ч. I, стр. 97—260.

См. также: D. S. Ducount, La danse sonore. Synthèse de la danse et de la musique, Paris, 1940.

<sup>4</sup> Ср.: «Греки называли ритмом порядок и пропорциональность, наблюдаемые при движениях тела. Тот же самый порядок и пропорциональность, в отношении звуков, связывались у них с «гармонией». Единение же ритма с гармонией выражалось у греков словом, которого нет ни на одном языке, потому что переводное слово «танец» не выражает двойной идеи, т. е. совместного понятия музыки с танцами» (С. Н. Худеков, История танцев, ч. I, стр. 102).

<sup>5</sup> В переводе с древнегреческого: Нипс — Снежинка, Нифоя — Снежная, Нэма — Пряжа или Ниточка, Никтериды — Ночная, Нефела — Облако, Нексида — Плывущая, Родопита — Розоликая, Родония — Роза, Птила — Перышко, Неттарион — Уточка, Атиктея — Священная.

<sup>6</sup> Сравнение бесцельности танца и целевой ходьбы с самоценностью поэзии и утилитарностью прозы Валери развивает в эссе «Поэзия и абстрактная мысль», также следуя в этом примеру Малларме, который видел в «телесном письме» танцовщицы «поэму, очищенную от всего арсенала писателя» (S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 304).

<sup>7</sup> Устами Федра Валери красочно описывает здесь различные приемы классического балета: бурре, батманы и др. Он был знаком с балетными фигурами по известному словарю Вестриса. Кроме того, из капитального труда М. Эмманюэля «Древнегреческий танец» он почерпнул идею о тождественности античных «позиций» и фигур классических (см. *Lettres à quelques-uns*, p. 189). Однако Валери явно осовременил античный танец: «Маловиртуозный античный танец <...> не требовал особой техники» (С. Н. Худеков, *История танцев*, ч. I, стр. 103); «Большинство античных танцев были не хореографией, а гимнастикой и эквилибристическими упражнениями» (там же, стр. 222).

<sup>8</sup> Слово «оникс» — древнегреческого происхождения; буквально означало «ноготь». Валери, разумеется, хорошо помнил обыгрывание этимологии этого слова в одном из сонетов Малларме ("Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...") — S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 68). Что касается самого Валери, этот прием он использует в самых различных текстах. Он «наделяет слова, которые часто являются лишь стертymi метафорами, их этимологическим значением, и это значение наслаивается на другое, придавая ему силу резонанса. Читать Валери значит погружаться в историю языка, бродить в «саду корней», как выражались когда-то» (J. Duchesne-Guillemin, *Études pour un Paul Valéry*, p. 8).

<sup>9</sup> Ср. «Эвпалинос, или Архитектор».

Валери записывает в тетради: «Любовь — балет» (*Cahiers*, t. XVI, p. 444); «Атиктея — в связи с фаллическим ритуалом» (*Cahiers*, t. XIX, p. 668). «Я — любящая» (говорит Атиктея в одной из новонайденных записей Валери), и «я воистину отдаюсь лишь самому Бытию — тому, что упраздняет любые значения», ибо «в любви мы избавляемся от *конечного*» (*Cahiers*, t. II, 1974, p. 1615).

*Динамическое искусство танца* оказывается высшим выражением творчества как акта любви (ср. прим. I к «Смеси»).

<sup>10</sup> Античный греческий танец был мимическим и изобразительным по преимуществу (см. С. Н. Худеков, История танцев, ч. I, стр. 104—107).

На свой лад его осовременивая, Валери и в данном случае следовал идеям любимого учителя. Малларме говорил в своих «Отступлениях», что «балет мало что внушает. Это — вообразительный жанр» (S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 295). Именно Малларме утверждал, что вопрос: «Что это значит?» — единственная законная сознательная реакция на зрелище танца и что ответом на этот вопрос могут быть любые фантазии, какие приносит греза. Ибо танец есть «подвижный синтез», который, отталкиваясь от всякой изобразительности, призван служить «выражением Идеи».

Валери лишает эту проблему метафизической окраски, которая очевидна у Малларме; он находит в танце, вслед за архитектурой, образец формального искусства, выражающего в чистом виде природные связи и отношения, «*natura naturans*» в ее динамической сущности.

<sup>11</sup> В этом фрагменте особенно ярко выразилась семантическая многослойность, которой так часто стремится достичь Валери в своих произведениях.

В данном случае можно выявить три семантических слоя: 1) значение буквальное: движение насекомого в поисках пищи; 2) значение образное или аллегорическое: это движение уподобляется эротическому влечению; 3) значение символическое: это движение становится символом целеустремленной мысли.

Не столько даже в тематике ряда произведений, сколько в самой системе их образной выразительности можно выявить тяготение Валери к наглядной символично-мифологической форме.

<sup>12</sup> Возможный намек на развиваемую Сократом в платоновском «Тимее» идею о врожденном, дремлющем знании и познании в результате припоминания (см. Платон, Сочинения в 3-х томах, т. I, М., 1968, стр. 384 и далее).

<sup>13</sup> Этот фрагмент позволяет провести аналогию между идеями Валери и взглядами на искусство Хогарта. Хогарт, видевший основное достоинство искусства в разнообразии, считал основным его проявлением движение, и в частности танец, а наилучшим символом движения — огонь. Именно в связи с этим он полагает также, что искусство должно прежде всего избавлять человека от скуки (см., например: К. Гилберт, Г. Кун, История эстетики, стр. 279—281).

<sup>14</sup> Мгновенность, как временной признак эстетического эффекта



(см. «Смесь»), по своей сути адекватна у Валери мгновности приобщения художника к «реальному — чувственному — настоящему» (Cahiers, t. XX, p. 485). Вот почему Атиктея в своем «огненном» движении преодолевает неизбежную тоску, на которую обречено рефлектирующее сознание. Меланхолии, которая в традиции возрожденческого неоплатонизма связывается с творческим гением, его «божественным неистовством» и созерцательным «воспарением», здесь не случайно противопоставлен самодовлеющий, почти космический восторг тела: в этом эстетико-эротическом «космизме» Прекрасное не только спонтанно и сакрализовано, но именно в своем самозарождении и экзатичности оно противостоит *умопостигаемой Истине*. (Валери близок здесь ряду представителей *философии жизни*; ср. также комментарий к фрагментам из «Тетрадей» — о «вертикальности» слова в новейшей поэзии). В этом же плане звучит весьма недвусмысленная критика (или «самокритика») Сократа в обоих диалогах, что не обошлось, очевидно, без влияния Ницше: Валери явно обращается к досократовской натурфилософской и мифологической традиции.

<sup>15</sup> Валери говорит в «Философии танца», что это искусство «выводится непосредственно из самой жизни, ибо оно не что иное, как действие всего человеческого тела, — но действие, перенесенное в иной мир, в своего рода *пространство — время*, которое становится отличным от того, какое мы наблюдаем в обыденной жизни» (Oeuvres, t. I, p. 1391). Как раз в силу того, что танец — это искусство тела, он, полагает Валери, обнаруживает в наиболее чистом виде ту организацию времени — пространства, которая присуща всем искусствам. Но в отличие от архитектуры, именно время является в танце организующим принципом. Атиктея строит посредством ритма своих движений внутреннее время танца, и в ее бесконечных превращениях, в ее *вездесущности* это время становится как бы прообразом мгновения — вечности.

Несомненно, что во всех этих рассуждениях Сократа в «Душе и танце» сказывается огромный интерес, который питал Валери к теории относительности (ср.: «Принцип относительности, говоря о неоднородных пространствах и строя формулы относительно перехода от одного пространства к другому, снова делает мыслимым оборотничество и чудо» — А. Ф. Лосев, Диалектика мифа, стр. 24; см. также: В. Г. Богораз, Эйнштейн и религия, М.—Л., 1923). Однако он и в данном случае лишь предельно развил идеи Малларме, который видел в танцовщице своего рода функцию пространства и времени (см.: S. Mallarmé, Oeuvres complètes, pp. 303—309). Особенно же важна для него была мысль Малларме о том, что тело, которое полностью растворяет себя в дви-

жениях и метаморфозах танца, тем самым полностью утрачивает свою связь с конкретной личностью. Все это соотносилось у Валери как с принципом безличности творческого акта художника, так и с представлением о художественном гении — его всеобъемлющем протезизме и орфической сущности (см. «Речь о Гёте» — *Oeuvres*, t. I, p. 531).

### *Проблема музеев*

Впервые опубликовано в 1923 г. в журнале «Голуа».

<sup>1</sup> Ср.: «Лишь Музей <...> позволяет увидеть стили, но при этом он придает их подлинной ценности ложную значимость, отрывая их от случайностей, в гуще которых они родились, и внушая нам, что некие Сверххудожники, некие «фатальности» искони направляли руку художников» (М. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris, 1969, p. 102).

<sup>2</sup> Роль музеев в формировании современного восприятия искусства всесторонне выявляет, в частности, А. Мальро, который указывает на отрыв произведений искусства от их первоначального функционального назначения (см.: А. Malraux, *Les voix du silence*, Paris, 1953, p. 11 и далее).

### *Фрески Паоло Веронезе*

Работа впервые опубликована в 1928 г. в качестве предисловия в книге Г. Лукомского «Фрески Паоло Веронезе и его учеников».

### *Вокруг Коро*

Впервые опубликовано под заглавием «О Коро и пейзаже» в 1932 г. в качестве предисловия к книге «Двадцать эстампов Коро». В этом эссе Валери как бы подытоживает свои взгляды на искусство, выработанные в многолетних размышлениях.

<sup>1</sup> О роли «диалога» как предпосылки значимого бытия живописного произведения см., в частности: А. Malraux, *Les voix du silence*, p. 67.

<sup>2</sup> Эта аллегория Дега почти слово в слово передана в дневниковой записи А. Жида от 4 июля 1909 г. (см. А. Gide, *Journal 1889—1939*, Paris, 1951, p. 274).

<sup>3</sup> Передача в искусстве чувственно-уникального связана, по мысли Валери, с преодолением в ощущении отвлеченной системности восприятия, которая наделяет объект функциональной значимостью: «...То, что сводится к минимуму в зрительной *полезности*, становится *максимумом* в эстетическом отклонении. <...> *Видимые предметы утрачивают свое значение*. — *Дерево больше не дерево*, оно не связывается больше со «Всеми деревьями». — Оно становится явлением абсолютно *уникальным*, безмянным: пятно и форма. <...> *Мы не знаем о нем ничего, кроме того, что видим*» (Cahiers, t. XX, p. 231). Однако сам Валери как ценитель живописи и как свидетель огромных изменений, которые она претерпела за время его жизни, не сделал всех напрашивающихся выводов, подразумеваемых этой его идеей (ср. его отношение к *поэтическому слову*).

<sup>4</sup> Как можно судить по этому эссе, Валери далеко ушел от своего юношеского максимализма. Отныне овладение художником всеми средствами своего искусства, в котором Валери видел прежде лишь некую самоцель, полное развитие *потенциальных* творческих возможностей, тесно связывается с их реализацией, с созданием художественной формы.

<sup>5</sup> Имеется в виду Клод Лоррен (настоящая фамилия — Желле; 1600—1682).

<sup>6</sup> Более подробно идею «поэтического состояния» Валери развивает в своем эссе «Поэзия и абстрактная мысль».

<sup>7</sup> О влиянии пейзажа барбизонской школы на будущих импрессионистов см.: Д. Ревалд, История импрессионизма, Л.—М., 1959, стр. 88 и далее (эта проблема рассматривается также в работах: А. Lhote, *Traité du paysage*, Paris, 1939; С. Roger-Marx, *Le paysage français de Corot à nos jours*, Paris, 1952).

<sup>8</sup> Коро говорил Ренуару: «Никогда нельзя быть уверенным в том, что сделал на пленэре, всегда нужно пересмотреть это в мастерской» (Д. Ревалд, История импрессионизма, стр. 91).

Что касается всей барбизонской школы, «ни один из этих художников фактически не работал на пленэре. Они большей частью довольствовались тем, что делали этюды к картинам, которые выполняли в своих мастерских, либо, подобно Коро, начинали картину на пленэре, а заканчивали ее в ателье» (там же, стр. 88).

Ср. характеристику отношения Коро к природе у А. Мальро: «Он предпочитал природу музею, но свои картины — природе» (А. Malraux, *Les voix du silence*, p. 294).

<sup>9</sup> Это утверждение, являющееся своего рода самокритикой, соотносится у Валери с понятием «чистой реальности». «Реальное ли-

шено всякого значения и способно вобрать в себя все значения. Видеть истинно значит — если это возможно — видеть незначашее, видеть бесформенное» (*Cahiers*, t. IX, p. 615). Идеалом для художника, его «пределом» должна быть, по мнению Валери, передача этого ощущения. Однако позиция Валери в 20—30-е гг. значительно усложняется. Он теперь четко расчленяет «поющее состояние», сознательный творческий процесс и «эстетическую бесконечность» взаимодействия восприятия и произведения. Цель художника не в том, чтобы испытать «поэтическое состояние», а в том, чтобы передать его прекрасной формой.

### *Триумф Мане*

Впервые опубликовано в 1932 г. в качестве предисловия к каталогу «Выставка Мане. 1832—1883».

<sup>1</sup> Своим выступлением в 1876 г. в защиту Мане Золя в значительной мере способствовал его широкой известности. Малларме, близко друживший с Мане, посвятил ему две статьи. В свою очередь Мане создал портреты Золя и Малларме.

<sup>2</sup> Имеются в виду ответы Малларме на анкету «Развитие литературы», проводившуюся журналом «Эко де Пари» в 1891 г. Воздав должное таланту Золя и «замечательной организации» его романа «Нана», он добавлял: «Но в литературе есть нечто более тонкое, нежели все это: вещи существуют, нам незачем их создавать; мы должны лишь улавливать их отношения; именно нити этих отношений рождают стихи и музыку» (*S. Mallarmé, Oeuvres complètes*, p. 871).

### *Берта Моризо*

Впервые опубликовано под заглавием «Тетушка Берта» в качестве предисловия к каталогу выставки пастелей, акварелей и рисунков Берты Моризо, состоявшейся в мае 1926 г. Валери написал также статью о Моризо для каталога ее выставки в 1941 г.

<sup>1</sup> Племянница Берты Моризо Жанни Гобийяр 31 мая 1900 г. стала женой Валери. Одновременно, в тот же день и в той же церкви, было совершено бракосочетание друга Валери Эрнеста Руара с Жюли Мане, дочерью Моризо и Эжена Мане, брата живописца.

<sup>2</sup> Ср.: «Современные течения вообразили, что искусство — как фонтан, тогда как оно — губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Они сочли,

что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия. Ему следует всегда быть в зрителях и глядеть всех чище, восприимчивей и верней...» (Б. Пастернак, Несколько положений. — Сб. «Современник», № 1, М., 1922, стр. 5).

При всех очевидных различиях можно провести далеко идущую аналогию между «мистикой ощущений», о которой в 20—30-е гг. все чаще говорит Валери, между его пониманием человеческого тела как посредника искусства и природы, носителя ее многозначного единства, — и взглядами на искусство, поэтической практикой Б. Пастернака. Пастернак, считавший, что «жизнь, как тишина осенняя, подробно», видевший в мгновении чувственного впечатления некий аналог вечности, всегда стремившийся достичь через предельную конкретность «деталей» ощущения целого, часто строил свою поэзию как развернутую метафору, в которой происходила своего рода перекличка человеческого микрокосма и макрокосма чувственной природы. Близость с целым рядом идей Валери, выработанных им в зрелые годы, совершенно очевидна. Следует добавить, что эти идеи, питающиеся древней натурфилософской традицией, уже развивались как следствие определенного мирочувствования Блейком, Вордсвортом, Кольбриджем, Шелли и немецкими романтиками (см., например: В. Жирмунский, Немецкий романтизм и современная мистика, Спб., 1914, стр. 39—58). Даже отмеченное Р. Якобсоном постоянное употребление Пастернаком метонимии, когда объект поэзии «размывается», а сливающийся с ним ее субъект, лирический герой, сводится к смене чувственно-эмоциональных «состояний», может быть поставлено в связь с той же традицией, которая, особенно в 30-е гг., родственно трансформировалась в усложнившихся взглядах Валери на потенциальный плюрализм человеческого «Я» и его назначение в искусстве.

Примечательно в этом плане, что идея «поющего состояния», особенно применительно к живописи, подразумевает теперь пререфлективную органичность чувственных ассоциаций в зрительном ощущении: явление, на которое вслед за Гете указывали в нашем веке П. А. Флоренский, В. В. Кандинский, А. Ф. Лосев, П. Клее.

### *Дега, Танец, Рисунок*

Отдельные фрагменты печатались в 30-е гг. в различных поврежденных изданиях. Полностью впервые опубликовано известным торговцем картинами, коллекционером и издателем Амбруазом Волларом в 1936 г.

<sup>1</sup> Анри-Станислас Руар (1833—1912) — инженер, собиратель живописи и художник. Участвовал во многих выставках импрессионис-

тов. Известен портрет Анри Руара работы Дега. С его сыновьями — Алексисом, Луи и Эрнестом — Валери был очень близок. Дружба Валери и Эрнеста Руара еще более укрепилась после того, как они породнились, женившись один — на племяннице, другой — на дочери Берты Моризо; обе четы долгое время жили в одном доме. Впоследствии дочь Валери Агата вышла замуж за Поля Руара, сына Алексиса.

О своем знакомстве в доме у А. Руара с Дега Валери писал 7 февраля 1896 г. Андре Жиду: «Этот человек бесконечно мне нравится, так же как и его живопись» (Andre Gide — Paul Valéry, *Correspondance*, p. 260).

<sup>2</sup> Валери завершил «Вечер с господином Тэстом» незадолго перед знакомством с Дега. Он хотел посвятить ему это произведение и просил его об этом через Эрнеста Руара; Дега, однако, отказался (см. *Oeuvres*, t. II, p. 1386).

<sup>3</sup> Александр-Габриель Декан (1803—1860) — художник, представитель французской романтической школы.

<sup>4</sup> Ср.: «Дега никого не обличает, никого не жалеет, ничего не доказывает. Его интересует не русская правда-справедливость, но лишь правда-истина» (Я. Тугендхольд, Эдгар Дега и его искусство. — Сб. «Эдгар Дега. Письма, воспоминания современников», М., 1971, стр. 13).

<sup>5</sup> Известно признание Дега: «Нет искусства менее непосредственного, чем мое. То, что я делаю, обязано лишь размышлению и изучению великих мастеров. Что такое вдохновение, непосредственность, темперамент, я не знаю» (P. A. Lemoisne, *Degas et son oeuvre*, Paris, 1946, p. 117). Знаменательно, что эти качества, которые Валери как будто высоко ценит у художника, связываются у него теперь с мыслью об отсутствии «поэзии» в искусстве. При всей спорности этого утверждения относительно самого Дега, важно отметить настойчивость, с какой Валери в 30-е гг. подчеркивает роль «случайности» не только в момент, предшествующий работе художника, но и в самом творческом процессе (ср. примечание 3 к «Письму о Малларме»).

<sup>6</sup> Ср. отношение Валери к музыке («Из тетрадей»). Это усложнение понятия художественного эффекта обусловлено у него самокритичным переосмыслением многих излюбленных идей, которые он все чаще соотносит теперь с *социальным опытом*. Так, в поэзии он постепенно отказывается от прежнего понимания эффекта как магического внушения, предполагающего у автора своего рода «волю к власти», а у читателя — состояние *транса*. Подобно О. Мандельштаму (см. статью «О собеседнике» — в его сб. «О поэзии», Л., 1928),

он в свои зрелые годы мыслит не воздействие на *ближнего*, данного *слушателя* (что характерно для символизма с его музыкально-эфоническим принципом), но обращенность к читателю дальнему и, в сущности, провиденциальному. Если в символизме и ряде последующих течений читатель нередко видится как *последний* читатель, а произведение «всему подводит итог», — у Валери отношения «эстетической бесконечности» определяют иную временную амплитуду поэзии: открытую перспективу будущего со всегда *возможным* читателем. Однако практическая реализация этой «открытости» шла путями, которые были чужды Валери-поэту и его строго формализованной поэтической системе, оказавшейся (как и у ряда других крупных поэтов первой половины столетия) своеобразной «защитной броней». Новейшая поэзия решительно преодолевала установку на читательское сознание, но этот процесс радикально менял функцию поэтического слова (см. примечания 10, 20 к фрагментам из «Тетрадей»), которое лишь в своем новом качестве подтверждало идею поэтического эффекта, как ее формулировал, в своих последних выводах, Валери.

<sup>7</sup> Эпоха символизма в поэзии и импрессионизма в живописи оставила неизгладимый след в сознании Валери. Что касается дальнейшего развития живописи, то к постимпрессионистам он относился весьма холодно, а кубизма вообще не принимал. Об этом, впрочем, известно лишь из его частных высказываний: Валери никогда не выступал с критикой художников-современников.

#### *Слово к художникам-граверам*

Речь, с которой Валери выступил 29 ноября 1933 г. на обеде, устроенном Обществом французских художников-граверов. Опубликовано в 1934 г.

Валери, более всего увлекавшийся акварелью и рисунком, в 20—30-е гг. занимался также гравюрой и литографией, иллюстрировал несколько своих книг.

#### *Мои театры*

Впервые опубликовано в алжирской газете «Последние новости» 19 сентября 1942 г.

<sup>1</sup> Валери посвятил киноискусству небольшой текст, опубликованный в 1944 г. журналом «Кино». В нем он также связывает кино с принципом иллюзорности, которая в своей передаче внешних сторон и моментов человеческого существования неспособна, как он считает, выразить неповторимо-уникальное в человеке — то, что про-

тивопоставляет его бесконечной повторяемости жизни: «Эта поверхность изобличает жизнь. Чего стоят отныне все эти действия и эмоции, чье чередование и монотонное разнообразие явлены моему взору? У меня исчезает воля к жизни, ибо жизнь оказывается всего лишь подобием. Я знаю будущее наизусть» (Oeuvres, t. II, p. 1581).

Очевидно, что в этой достаточно спорной оценке киноискусства Валери исходит из того же принципа, который заставляет его критически относиться к «описательности» прозы и натурализму в театре.

<sup>2</sup> Взгляды Валери на театральное искусство складывались под значительным воздействием вагнеровских идей синтетического театра. Валери сформировался как личность в атмосфере позднего символизма, когда эти идеи «носились в воздухе» и питали различные театральные течения и теории. Малларме во Франции, а позднее — Вяч. Иванов в России делали из них далеко идущие выводы (ср., например, идею «литургического» театра В. Иванова).

Отвергая театр психологический и натуралистический, Валери в обеих своих «моделях» выдвигает принцип предельной условности: или высшая «игра», или же торжественная «мистерия». Эта постановка вопроса связана со всей проблематикой отношений искусства и жизни, которая разрабатывалась романтиками и стала крайне актуальной в XX в. Многолетние искания Валери, пытавшегося осмыслить поэзию и искусство в связи с их реальным развитием, могут рассматриваться под этим углом зрения. Он, в сущности, стремится, — быть может, более сознательно, чем многие другие художники, — сохранить для искусства его автономную область, уберечь его от слияния с «жизнетворчеством», от растворения в бесформенном и произвольном. Разумеется, мера условности как принципа искусства в каждом конкретном случае воспринималась им субъективно: его отношение ко многим явлениям искусства XX в. было весьма односторонним.

Мысли Валери о театре могут быть сопоставлены с различными театральными течениями XX в. Его «Гиньоль» как выражение принципа театральности, связанного с известной свободой актера, допускает аналогии, в частности, с театральными идеями Н. Н. Евреинова (см., например, его книгу «Театр как таковой», Спб., 1912). Симпатии Валери, однако, склоняются к другому театру, по-видимому, достаточно близкому к символистскому театру Г. Крэга или А. Апиа (см.: Дж. Гасснер, *Идея и форма в современном театре*, М., 1959). Именно в театре антиномия «искусство — жизнь» особенно наглядно проявляется в отношениях зрителя и сцены; поэтому, когда Валери, подобно многим театральным режиссерам XX в. (В. Мейерхольд, Н. Охлопков и другие), призывает разрушить «грубый конт-



раст» между залом и публикой, он, конечно же, имеет в виду новую, сознательную и подчеркнутую, условность вместо принципа замкнутой сценической среды, которая как условность уже не воспринимается.

<sup>3</sup> Премьера балета «Амфион» (либретто Валери, музыка Онегера) состоялась в Парижской опере 23 июня 1931 г. Балет был поставлен Идой Рубинштейн. Валери писал в 1933 г. об этом произведении: «По существу, это воскрешение литургической условности. Опера умирает; театр как таковой находится в состоянии, которое накладывает запрет на всякую поэзию. И кино приучает людей довольствоваться глубиной экрана. Конечно же, можно утратить интерес к любому массовому спектаклю. <...> Но я рассмотрел однажды в качестве чистой проблемы то, чем с легкостью пренебрегал. Я полагаю, что именно размышление о поэзии, ограниченной четкими формами, побудило меня вообразить спектакль, обусловленный внутренними канонами и границами. В частности, действие может быть *размеренным*, полностью замкнутым и ритмичным, — одним словом, удерживаться на достаточном расстоянии от имитации жизни. Оно происходит в обособленном мире, где слово с *необходимостью* становится *мелодией*. (Ошибочность оперы в том, что она сочетает *мелодию* с реализмом действия.)

<...> Наконец, мне казалось, что стоит попытаться выявить различие или противоположность своего рода «жизни» и беспорядка, в которых заложена сила экрана, и сугубо условного зрелища, призванного рождать переживание, так сказать, религиозное. Что я под этим понимаю? Спектакль, который приводит к глубокому соучастию зрителя, — вместо того чтобы заставлять его забываться и терять над собою власть» (Lettres à quelques-uns, p. 210).

### *Взгляд на море*

Впервые опубликовано в 1930 г. в качестве предисловия к книге «Море, флот, моряки», открывавшей многотомную серию «Образы моря».

<sup>1</sup> Мысль, крайне характерная для Валери. Всерастворяющее море, наиболее близкая ему стихия, оказывается у него символом «возможного», чистой безличной потенции (ср. «Плавань» Бодлера). Такая бесцельная и бессодержательная свобода, разумеется, антагонистична всякому воплощенному действию, как и всякому воплощению вообще. (Закономерно поэтому, что и поиск целостной личности подрывается у Валери той же тенденцией к самодовлеющей «чистоте»: душевное, это скрепляющее звено личности, он, что так

часто случается в XX в., пытается начисто отбросить.) Однако этому искусению, столь типическому для «закатного» времени, Валери все более сознательно стремится противопоставить волю к творческой самодисциплине, к форме, к совершенству — именно то, что в конечном счете определило его вклад в мировую культуру XX в. В своих поздних выступлениях он нередко подвергает критической переоценке многие свои идеи, исходя — как он это вполне ясно выразил в «Речи о Вольтере» (1944) — из чувства ответственности за судьбы человеческой культуры.

<sup>2</sup> Миф «вечного возвращения», идея периодического круговорота сущего всемирно-универсальны, (см.: M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, 1949). В шумерской религиозной мифологии, имеющей много общего с космологией древних греков и повлиявшей на целый ряд древнегреческих мыслителей, именно стихия воды является носителем мировых циклов (см.: *Histoire des religions*, t. I, Paris, 1970, p. 163 и далее). Многие положения Валери — вплоть до идеи «эстетической бесконечности» — восходят к общему принципу замкнутой цикличности. Однако применительно к явлениям жизни он предпочитает употреблять термин «вечное повторение», подразумевающий принцип более статичный, однолинейный и восходящий к ранней «бессловесной» архаике. Он считает, что назначение разума — преодолеть эту однообразную цикличность или повторяемость (см. комментарий к «Введению в систему Леонардо да Винчи»). Валери, в сущности, доводит до предела гегелевскую антиномию «всегда неповторимой» истории и «вечно повторяющейся» природы. Но в истории, ничем более не освящаемой, он отвергает как необратимую каузальность (см. «Письмо о мифах»), так и всякий метаисторический финализм. В человеке же он стремится выявить как раз системно-архетипическое, чья «естественная» основа сталкивается с динамикой, с уникальностью исторического времени и деятельного интеллекта. Даже органическая смерть есть, по его убеждению, лишь «чистое событие»: «Смерть прерывает цикл, но не уничтожает его, ибо она признак жизни, — да ведь это буддизм!» В итоге же высшей целью становится, по мысли Валери, абсолютное развитие личности и смерть не как «эмпирический факт», но как «зрелость, в которой все существо исчерпывается и поглощается» (Sahiers, t. XXIII, p. 74). Мысль, абсолютно чуждая буддизму и родственная, скорее, идеалам Возрождения.

#### *Любитель поэзии*

Это стихотворение в прозе, написанное в 90-х гг., опубликовано в сборнике «Альбом старых стихов» (1920).

## Письмо о мифах

Впервые опубликовано в 1928 г. в качестве предисловия к книге французского поэта-романтика М. де Герена «Стихотворения в прозе».

<sup>1</sup> Неприятие Валери психоанализа обусловлено его концепцией природы и функций языка. Так, он сомневается в «значимости описания *снов*», поскольку «переход к артикулированной речи неизбежно вводит элементы совсем иного порядка, нежели мгновенные элементы внутреннего, исходного, сырого восприятия» (Cahiers, t. XIX, p. 81). Он уточняет эту позицию: «...Речь всегда извращает то, что должно выражать состояния, которые, как это подразумевается, словесному выражению недоступны. Мы рассказываем то, что испытали прежде, нежели обрели дар речи. Но рассказ вынужден следовать организации, выработанной данной речью, — а *продукт* рассказа есть продукт *такого-то*, оцениваемый в речи другого!..» (Cahiers, t. XXV, p. 5).

Однако в анализе сознания, в концепции «чистого Я», в различных антиперсоналистских построениях Валери можно заметить немало точек соприкосновения с положениями З. Фрейда об Его как *функции* — поле действия, сфере приложения враждующих сил.

<sup>2</sup> Современная семантика пытается разрешить проблему, которую ставит здесь Валери, в различении денотата (предмета или ситуации, обозначаемых знаком) и концепта (суммы смысловых признаков, соотносимых со знаком). При наличии концепта у слова может отсутствовать денотат — и наоборот (см., например: Л. О. Резников, Гносеологические вопросы семиотики, Л., 1964; сб. «Логическая структура научного знания», М., 1965; А. J. Greimas, *Sémanique structurale*, Paris, 1966). Валери, однако, ставит вопрос в общефилософском, скорее, *онтологическом* плане, при котором подход логико-семантический оказывается недостаточным.

<sup>3</sup> Этот текст обнаруживает двоякое понимание мифа.

Одно связано с узкорационалистической просветительской традицией, которая возродилась в новейшее время как законная реакция на иррациональные лозунги и доктрины, преследующие чисто практические цели (миф как «орудие действия» у Ж. Сореля, «арийский миф» в нацизме и др.). Мыслящий интеллект преодолевает сознательную или бессознательную «лживость» мифа, его обманчивую темноту; причем у Валери это положение осложняется тем, что чувственное ощущение, тело как медиатор сознания и реальности постоянно корректируют интеллектуальное усилие.

Другое понимание, не вполне отрываемое от первого, но, в сущности, ему *противоположное*, связывается с системностью языка и знаковой природой слова. По сути дела, Валери рассматривает миф как нерелефлексированное слово, которое вообще недоступно рефлексии; причем значимость слова оказывается не только порождающей и системообразующей, но и неотделимой в сознании от самой вещи или ее образа. В результате Валери намечает выводы, достаточно близкие в своей основе идее «символической» мифологизации мира, развивавшейся в 20-е гг. Э. Кассирером (См.: E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, II, Berlin, 1925; ср. также трактовку мифа с установкой на языковые модели у основателя структурной антропологии К. Леви-Стросса). Но если Кассирер, выявляя смыслополагающую природу языка, отделяет его от мифа как особую «символическую систему», у Валери язык оказывается некой тотальной первичной мифотворческой данностью, формирующей человеческое существование в мире и его культуру. Все это в сочетании с идеей «невыразимости» бытия, его вневсечной природы (причем поэзия посредством языка должна открывать это невыразимое) парадоксальным образом связывает Валери с учением о языке В. Гумбольдта и особенно с его неоромантическим развитием у М. Хайдеггера (см. В. А. Звегинцев, История языкознания 19 и 20 веков в очерках и извлечениях, ч. 1—2, М., 1964; см. также статью «Язык». — «Философская энциклопедия», т. 5, стр. 604—610). Другое дело, что своеобразный панмифологизм Валери носит скептическую окраску, что он не выводит из него напрашивающихся онтологических заключений и что, резко противопоставляя, в духе Бергсона, миф и интеллект, он полностью смазывает границы между «истинным» и «кажущимся» в мифическом сознании (см. критику этой позиции: А. Ф. Лосев, Диалектика мифа, стр. 32 и далее). Более того, в своей примечательной диалектике «истинного» и «ложного» Валери едва ли не приближается (связь с Малларме вполне вероятна) к идее порождающего небытия, которая не столь уж далека от понятия «пустоты» в даосизме.

<sup>4</sup> Связывание мифического сознания с концепцией причинного, однородного, необратимого исторического времени достаточно спорно. «Мифическое время» характеризуется прямо противоположно такими учеными, как Э. Кассирер, М. Элиаде, К. Леви-Стросс (см. об этом в связи с общей проблематикой исследования мифов: Е. М. Мелетинский, Поэтика мифа, М., 1976).

Для Валери, однако, в данном случае важно подчеркнуть времяобразующую функцию сознания: настоящее, считает он, — наше действительное бытие — переживается бессознательно, прежде всего во сне; будущее, наша возможность и залог нашего бытия, мыслится

чисто экзистенциально; и, лишь творя прошлое, временную последовательность и причинность, сознание наделяет мир объективностью, длительностью и системностью (о концепции времени у Валери см. особенно: G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, 1950, chap. XVII).

### *Предупреждение к «Познанию богини»*

Впервые опубликовано под заглавием «Предупреждение» в 1920 г. в качестве предисловия к поэтическому сборнику Люсьена Фабра «Познание богини».

<sup>1</sup> Валери посвятил символизму большое эссе «Существование символизма» (1938). О символизме и, в частности, о поставленной им проблеме создания «чистого» поэтического языка, ассоциируемого с музыкой, см., например: Н. И. Балашов, *Символизм*. Малларме, Рембо, Верлен. — В кн.: «История французской литературы», т. 3, М., 1959; C. M. Bowra, *The heritage of symbolism*, London, 1943; G. Michaud, *Message poétique du symbolisme*, 3 tt., Paris, 1961.

<sup>2</sup> Идея «чистой поэзии» была здесь впервые публично сформулирована Валери.

### *Чистая поэзия*

Опубликовано отдельным изданием в 1928 г. вместе с фрагментами из «Тетрадей», озаглавленными «Записки поэта». Этот текст послужил основой для «Слова о поэзии» — выступления Валери в декабре 1927 г.

<sup>1</sup> Речь идет о предисловии к книге Л. Фабра «Познание богини». Кроме того, Валери выступил зимой 1922/23 г. в театре «Вёё Коломбье» с циклом лекций «Чистая поэзия в XIX веке». За этими выступлениями последовала дискуссия в печати. Она вспыхнула с новой силой после того, как в октябре 1925 г. аббат Бремон, член Французской Академии, представил на ее заседании доклад о «чистой поэзии» (опубликовано в 1926 г.). Противопоставляя поэзию прозе и сравнивая ее воздействие с магией чар, заклинаний, А. Бремон уподоблял ее мистическому опыту, не сводимому к «операциям рационального осмысления речи». Отвечая своим критикам в газете «Нувель Литтерер», Бремон еще более заострил свою позицию. «Чтобы прочесть поэму, как она должна читаться, а именно поэтически, — писал он, — не всегда необходимо понимать

ее смысл». Эта концепция, подводившая итог практике символизма и его предшественников (идея «поэтического ясновидения» у Бодлера, Малларме и особенно Рембо), оказала значительное влияние на дальнейшее развитие теории поэзии.

<sup>2</sup> Характеристика поэтического языка в качестве отклонения по отношению к норме «нейтральной» прозы (Ш. Балли, Л. Шпитцер, П. Гиро и другие исследователи стилистики именно в таком «отклонении» видят явление стиля) позволяет определить поэтику «как жанровую стилистику, изучающую и измеряющую характерные отклонения не данной личности, но языкового жанра, иными словами, как раз того, что Барт предлагает называть *письмом*» (G. Genette, *Figures*, II, Paris, 1969, p. 127; автор далее подвергает критике абсолютизацию этого критерия, связываемого исключительно с поэзией, поскольку он оставляет в стороне самостоятельность речевого стиля прозы).

<sup>3</sup> Ср. трактовку идеи «чистой поэзии» в сюрреализме, который лозунгом «поэтизации жизни» на свой лад воскресил романтическую «грезу». Выступая в 1936 г. на открытии лондонской «Выставки сюрреализма», П. Элюар говорил: «Чистая поэзия? Абсолютная сила поэзии очистит людей, всех людей. Послушаем Лотреамона: *«Поэзия должна твориться всеми. Не одним»*. Все башни из слоновой кости будут разрушены, все слова станут священны, и человеку, который обретет наконец единство с реальностью, ему принадлежащей, останется только закрыть глаза, чтобы открылись врата чудесного» («Поэтическая очевидность». — В кн.: P. Eluard, *Oeuvres complètes*, t. I, Paris, 1968, p. 514).

Характерно, что П. Элюар и А. Бретон сочли необходимым в 1936 г. ответить брошюрой («Заметки о поэзии») на появление в журнале «Коммерс» тетрадных записей П. Валери о литературе: весь лексикон и формулировки Валери были оставлены либо использованы, но им был придан прямо противоположный смысл.

<sup>4</sup> Противопоставление поэтического языка и «обыденной» практической речи, выдвинутое символизмом, наиболее ярко выразилось в идеях и опыте дадаизма, сюрреализма и русского футуризма (см., например: В. Хлебников, *Собрание произведений в 5-ти томах*, т. 5, Л., 1933, стр. 229). Теоретическое осмысление оно получило прежде всего в работах представителей русской «формальной школы».

Валери, однако, с самого начала отказывается от абсолютизации «поэтического языка» как замкнутого лингвистического объекта (в духе раннего русского формализма). Он рассматривает поэтический язык как язык функциональный, в тесной связи с рождаемой

эмоцией, с восприятием поэтической речи читателем. Поэт не обособляется от значимой природы слова, но, напротив, по-новому организуя язык, «реализует» слово во всей его знаковой целостности. В этом отношении взгляды Валери приближаются к идеям, развивавшимся в 30-е гг. Пражским лингвистическим кружком (см.: Т. В. Булыгина, Пражская лингвистическая школа. — В кн.: «Основные направления структурализма», М., 1964; сб. «Пражский лингвистический кружок», М., 1967).

### *Вопросы поэзии*

Впервые опубликовано в журнале «Нувель ревью Франсез» в январе 1935 г. Этот текст послужил в 1936 г. предисловием к антологии поэтов, печатавшихся издательством Галлимар, после чего сохранялся во всех ее расширенных изданиях.

<sup>1</sup> «Пьяный корабль» — стихотворение А. Рембо (написано в 1871 г., впервые опубликовано в 1883 г.). «Озеро» — стихотворение А. Ламартина (сборник «Поэтические раздумья», 1820 г.). «Иродида» — одно из важнейших стихотворных произведений С. Малларме, первоначально задуманное как трагедия («Сцена», один из трех написанных фрагментов, опубликована полностью в 1887 г.; два других фрагмента опубликованы посмертно). «Молитва Эсфири» — фрагмент из трагедии Ж. Расина «Эсфирь» (1689).

<sup>2</sup> Ко времени написания этого эссе стилистические фигуры и тропы уже подверглись широкому исследованию, в частности, в трудах советских ученых Г. Винокура, Б. Ларина, Ю. Тынянова, Б. Томашевского, В. Жирмунского, В. Виноградова. Последний, кстати сказать, в одной из своих работ связал риторiku, ее приемы с поэтикой прозы (см.: В. В. Виноградов, О художественной прозе, М.—Л., 1930, стр. 75 и далее; Валери, однако, рассматривает риторические фигуры как стилевые явления, характеризующие поэзию).

### *Поэзия и абстрактная мысль*

Доклад, прочитанный в Оксфордском университете и опубликованный в 1939 г.

<sup>1</sup> Слово как знак, как единство означающего («звук») и означаемого («смысл») рассматривается современной лингвистикой как функция структурных отношений языка, в противопоставлении всем другим его элементам. Оно исследуется не «само по себе», а в своих

качественно различных аспектах, относящихся к определенным уровням системы языка (слово как единица морфологическая, фонетическая, фонологическая, семантическая и т. д.). Единство же слова как знака реально выявляется лишь в речевой деятельности, что фактически и демонстрирует здесь Валери (см.: С. Д. Кацнельсон, Содержание слова, значение и обозначение, М.—Л., 1965; А. А. Леонтьев, Слово в речевой деятельности, М., 1965; А. А. Уфимцева, Слово в лексико-семантической системе языка, М., 1968).

<sup>2</sup> Уподобление слова в разговорной речи денежному знаку (поскольку звуковая форма «уничтожается» смысловым восприятием) Валери заимствует у Малларме (см.: S. Mallarmé, Oeuvres complètes, p. 368). Именно по аналогии с учением о меновой форме стоимости Ф. де Соссюр, основатель структурализма в языкознании, построил свою теорию о ценностной значимости лингвистического знака (см.: Ф. Соссюр, Курс общей лингвистики, М., 1933).

<sup>3</sup> «Поэтическое» или «поющее» состояние, концепцию которого Валери развивает в 30-е гг., в своей основе аналогично «эстетической бесконечности», особенно если учесть его утверждение, что читатель «вдохновляется» поэтом. В «Первой лекции курса поэтики» (1937) Валери характеризует это состояние и, соответственно, состояние читателя как «неопределимое» по преимуществу: эмоция в данном случае не связана ни с целенаправленным действием, ни с объектной смысловой данностью, что должно соответствовать у Валери признакам «чистой реальности». И состояние, лежащее в истоках произведения, и эффект этого последнего характеризуются не как личностная эмоция, но как бессознательное или *органическое* переживание мира в его многозначной, «резонирующей», системной целостности. За всем этим угадывается идея всеобщего уподобления, связанная с проблематикой всеединства, — идея, которую Валери все чаще связывает теперь со специфическими задачами искусства.

Понятое таким образом вдохновение не очень отличается от романтического «воображения», в котором Шелли, например, видел «синтезирующее начало» (см.: R. Welleck, Concepts of criticism, pp. 178—192). Однако, в противоположность многим романтикам, Валери рассматривает творческий процесс как сознательное волевое усилие поэта, который строит «язык в языке», призванный воссоздать в своей формальной системности целостное переживание мира. (Идея вдохновения у Валери подробно рассматривается в работе: W. N. Ince, The poetic theory of Paul Valéry, Leicester University Press, 1961).

Эта концепция «поэтического состояния» вызвала полемический отклик выдающегося французского поэта Поля Реверди



(1889—1960), одного из самых метких и проницательных теоретиков поэзии: «Речь идет не о том, чтобы выразить или даже передать, как говорит Валери, *поэтическое состояние*: нужно его возбудить. Поэт — это тот, кто умеет, кто должен суметь, оказаться способным возбудить это состояние посредством стихотворения. Он это состояние знает, но оно, им испытанное, не совпадает с тем состоянием, в каком он находится, когда пишет. Когда он в *поэтическом состоянии*, он претерпевает; когда он работает, дабы возбудить это состояние посредством стихотворения, он властвует или же стремится властвовать; вот в чем, быть может, вся разница — и доходит она до крайних пределов — между поэтическими натурами и поэтами. Первые чувствуют больше того, что способны выразить; вторые выражают или стремятся выразить больше того, что способны чувствовать» (P. Reverdy, En vrac, Monaco, 1956, p. 199). Мысль, не вполне чуждая Валери, но вносящая существенный корректив в его построения.

<sup>4</sup> Сонеты Дега были изданы впервые в 1946 г.

<sup>5</sup> Ср.: «Классическая поэзия ощущалась лишь как орнаментальное видоизменение прозы, продукт *искусства* (что значит техники), но никогда — как особый язык...» (R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 39).

Осознание противоположности поэзии и прозы как особого поэтического языка и языка прозаического сложилось лишь к концу XIX — началу XX в. Эта проблема разрабатывалась во многих странах на фоне размывания в литературе традиционных границ поэзии и прозы, определявшихся прежде всего как различие форм стихотворных и нестихотворных. Во Франции, в частности, поэзия в прозе Лотреамона, Рембо, Малларме, а затем Милоша, Фарга, Жакоба, Реверди и других заставила подойти по-новому к определению этих границ, выявляя функциональное различие слова в прозе и в поэзии.

Этому сопутствовала тенденция к противопоставлению языка поэзии как собственно художественного и формального языку прозы как внехудожественному и чисто коммуникативному. Соответственно мыслилось (у Малларме и ряда других символистов, в русском футуризме, у итальянских «герметиков» и т. д.) создание «чистого», самодовлеющего поэтического языка. Эту идею подвергает критике, в частности, М. М. Бахтин, который, выявляя эстетическую самостоятельность прозы, противопоставил «монологическому» слову поэзии «диалогическое» романное слово: «Идея особого единого и единственного языка поэзии — характерная утопическая философия поэтического слова: в основе ее лежат реальные условия и требования поэтического стиля, довлеющего одному прямо-интенциональ-

ному языку, с точки зрения которого другие языки (разговорный язык, деловой, прозаический и др.) воспринимаются как объектные и ему ни в какой степени не равные. Идея особого «поэтического языка» выражает ту же платоновскую концепцию языкового стилистического мира» (М. Бахтин, Вопросы литературы и эстетики, М., 1975, стр. 101).

Рассматривая различие функций слова в поэзии и прозе, Валери, однако, как правило, связывает эту проблему с ролью формальных *условностей* классического стиха, стремясь сохранить в общезначимости поэтической формы принцип общей меры эстетического переживания. Этот подход в корне противоположен идеям и практике сюрреализма и целого ряда других течений поэзии XX в., в которых закономерно намечается тенденция к полному отрыву слова от его системной обусловленности и значимости в рамках обычного языка. Поэтическое произведение как рациональное и «условное» создание искусства противопоставляется у Валери произведению как моменту стихийного и безусловного акта жизни.

<sup>6</sup> Исходя из представления об относительности слова как знака, связи в нем означаемого и означающего (см. комментарий к «Вечеру с господином Тэстом»), Валери вслед за Малларме видит цель поэзии в своего рода *мотивации* языка и его элементов: добываясь в их новой организации абсолютного слияния звука и смысла, поэт должен создавать видимость осуществления древнего мифа о единстве слова и обозначаемого предмета (см.: G. Genette, Figures II, pp. 143—153). Отсюда — уже традиционное после Бодлера и Малларме уподобление поэзии магическим заклинаниям. Но если Малларме ради «воскрешения слова» в поэзии готов пойти на полное разрушение грамматико-синтаксических связей языка (ср. идею «самовитого слова» в русском футуризме), что в конечном счете приводит к уничтожению знаковой природы слова, Валери ставит целью «актуализацию» *всех* языковых средств, придание им абсолютной функциональной необходимости.

<sup>7</sup> Первая строка — из стихотворения Ш. Бодлера «Балкон»; вторая — из его стихотворения «Раздумье».

<sup>8</sup> Намек на поэму Лукреция «О природе вещей».

### Положение Бодлера

Доклад, прочитанный в феврале 1924 г. в Монако. Текст опубликован в том же году.

<sup>1</sup> Суинберн, Алджернон Чарлз (1837—1909) — английский поэт, драматург, критик. Д'Аннунцио, Габриеле (1863—1938) — итальян-

ский поэт, прозаик, драматург. Георге, Стефан (1868—1933) — немецкий поэт.

<sup>2</sup> Валери косвенно говорит здесь и о собственной, глубоко личной проблеме, с которой он столкнулся в самом начале своего творческого пути. В «Заметках о себе» (1944) он вспоминает о впечатлении, какое произвело на него знакомство с произведениями Малларме и Рембо: «Я испытал некое интеллектуальное потрясение, когда на моем умственном горизонте возникли внезапно два этих необыкновенных явления. Механизм моей защитной реакции на два этих чрезвычайно воинственных типа поэтов заслуживает самого тщательного анализа» (Oeuvre, t. II, p. 1531).

<sup>3</sup> Сборник Гюго «Легенда веков» (первая серия) опубликован в 1859 г. Первое издание «Цветов зла» появилось в 1857 году.

<sup>4</sup> Сборник Гюго «Бронзовая струна» опубликован в 1893 г. Книга «Конец Сатаны» появилась в 1886 г. и «Бог» — в 1891 г. Стихотворение на смерть Гютье («Теофило Гютье»), написанное 2 ноября 1872 г., опубликовано в сборнике «Надгробие Теофило Гютье» (1873), в котором участвовали также Леконт де Лиль, Эредиа, Коппе, Банвиль, Малларме.

<sup>5</sup> Новое понимание литературной эволюции складывалось в начале XX в. как реакция на позитивистский субъективизм культурно-исторической школы. Идея смены литературных течений как смена «действия» и «противодействия», как оживление посредством новых приемов «стершихся» литературных условностей характерна, в частности, для теоретиков русского формализма; она получила развитие в работах Пражского лингвистического кружка. Эта концепция подразумевает установку на «анонимность» литературного произведения и литературного процесса в целом, поскольку этот процесс связывается прежде всего с внешними изменениями в рамках неизменных структур. В конечном итоге история литературы полностью отрывается от собственно поэтики, а понятие традиции приобретает, как у Т. С. Элиота, абсолютно внелистичный, статический характер (см. критику этой концепции в кн.: R. Welleck, Concepts of criticism, pp. 46—53).

Таким образом, единственной возможностью для начинающего писателя становится «реакция от противного», противопоставление собственного метода методам писателей-предшественников.

Позднее, в эссе «Фрагменты воспоминаний об одной поэме» (1937), Валери подверг критической переоценке свою концепцию сменных литературных систем; сохраняя прежнее понимание литературной традиции, он выступил против «автоматизма новизны», ставшей в литературе абсолютным критерием (Oeuvres, t. I, p. 1487 и далее).

<sup>6</sup> Классическое как подавленное романтическое — эту идею, намеченную здесь и развиваемую в ряде новейших работ по истории литературы, Валери может прекрасно иллюстрировать собственным примером. «Кризис» 1892 г., на десятилетия определивший его жизненный путь, был, несомненно, осознанной антиромантической реакцией. Валери очень рано увидел социальную опасность и обеспокоивающие тенденции культа субъективизма, бесконтрольной «чувствительности» и «естественности». Но вытравить из себя романтика он, конечно же, так и не сумел. Больше того, с юношеских лет этот подспудный романтизм неизменно определял его конечные целевые установки, питал слишком многое в его пристрастиях и оттолкновениях. Несбывшееся притязание Валери, который в своих «Тетрадах» многие годы пытался по кирпичику, словно Вавилонскую башню, воздвигнуть единую Систему, носит явный оттенок романтического титанизма. Роль воли и волевого усилия в творческой этике Валери также обязана этому неизменному устремлению «падшего» романтика. И сама антиномия процесса творчества и творчества объективированного порождена тем же типом сознания. В своих многолетних и многосторонних исканиях Валери, по сути, стремился к интеллектуальному разрешению проблемы всеединства, которая получила философское обоснование в романтизме.

<sup>7</sup> Эта характеристика романтизма нуждается в уточнениях и отнюдь не может быть отнесена к романтизму в целом. Именно Новалис утверждал: «Все произвольное должно быть преобразено и подчинено воле» (цит. по кн.: A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, p. 206; см. здесь же о роли сознания в системе взглядов Новалиса на поэтическое творчество).

<sup>8</sup> «Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change» — первая строка стихотворения С. Малларме «Гробница Эдгара По» (1876). На русский язык стихотворение перевел И. Анненский.

<sup>9</sup> О влиянии идей Эдгара По на французскую поэзию см. комментарий к «Введению в систему Леонардо да Винчи».

<sup>10</sup> Поэтические сборники Леконт де Лиля. Первый опубликован в 1852 г., второй — в 1862 г.

### *Письмо о Малларме*

Письмо критику Жану Ройеру, послужившее предисловием к его книге о Малларме, которая появилась в июне 1927 г. Еще раньше, в апреле, текст письма был опубликован журналом «Ревю де Пари».

<sup>1</sup> Влияние на Валери идей и поэтического опыта Малларме — его отношения к поэтическому слову, его ассоциативной методы, его творческой этики — уже многократно отмечалось в комментариях. Однако, преклоняясь перед любимым учителем, Валери довольно рано осознал свое отличие от него. В частности, он не разделял неоплатонистских тенденций Малларме (и вообще символизма), его чувства «падшеи» сущего. Его собственный интеллектуально-чувственной окраски дуализм лишен был того, что именуют «тоской по идеалу». Не случайно обронил он однажды, что «идеал — это манера брюзжать». Если, быть может, его и «гнетет», как Малларме, «вечная лазурь своей иронией бесстрастной», он уже с юных лет предпочитает позицию стоической гордости, всецело сосредоточиваясь на волевом усилии интеллекта.

Незадолго до смерти он пишет в одном из писем: «Что касается испытанных мною влияний, наиболее глубоким было отнюдь не влияние Малларме: несколько строк По, музыка Рихарда Вагнера, представление, сложившееся у меня о Леонардо, и длительные размышления вкупе с научной литературой сыграли основную роль в развитии моей мысли. Малларме, разумеется, занимал огромное место в моей внутренней жизни, — но место особое: гораздо больше был он для меня проблемой, нежели откровением. Он был — он, никогда не объяснявшийся и не терпевший никакого учительства, — несравненным возбудителем» (*Oeuvres*, t. I, p. 1755).

<sup>2</sup> Вилье де Лиль-Адан, Филипп Огюст Матиас (1838—1889) — французский писатель, один из зачинателей символизма.

<sup>3</sup> Понятие Книги, призванной воплотить идею космического всеединства или, по мнению ряда авторов, чистоту абсолютного Невытия, Малларме намечал, в частности, в своих фрагментах «Относительно Книги» (*S. Mallarmé, Oeuvres complètes*, pp. 355—387). В письме Верлену он говорил, что книга должна стать «орфическим объяснением Земли, которое является единственной задачей поэта и литературной игры как таковой» (цит. по кн.: M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, 1963, p. 31; эта идея Малларме подробно анализируется в работе: M. Blanchot, *Le livre à venir*, pp. 271—297).

Валери не разделял этого демиургического притязания Малларме. Уже в юности отвергнув свойственное учителю обожествление литературы, он со временем пытается извлечь уроки из его опыта и развить его идеи в связи с конкретными задачами искусства, избегнув тем самым крайних выводов Малларме. Закономерно, что он приходит, в частности, к оправданию случайности в творческом процессе, тогда как грандиозный замысел Малларме осознавался как уничтожение в поэзии Случая, правящего реальностью.

Это новое понимание связывается в его тетрадах 30-х гг. со всесторонней критикой принципа каузальности (он обращается, в частности, к выводам новейшей физики), который ассоциируется в его рассуждениях с различными формами субстанциализма (ср.: «Введение в систему Леонардо да Винчи»). Критика эта отражает и в эстетической области его общую реакцию на всю платонистскую традицию (где мир предстает как стройное заполненное целое, лишенное прерывистости «дыр» и «пустот»). Правда, в своих умо-заключениях Валери часто опирается именно на опыт романтиков — прямых наследников этой традиции; но он развивает как раз те их конкретные идеи, которые изнутри эту традицию подтачивали и вели к кризисному мироощущению их преемников — символистов. Так, он теперь, по сути, приходит (теоретически, но не в своих вкусах и художественной практике) к оправданию того *дисконтинуума*, который прежде «третировал», — который ближе к наиболее архаическим или некоторым восточным традициям и который ярко выразился в искусстве современности: преодоление всякой формальной линейности и, в частности, линейности в живописи; субъективный космизм, вариантность предмета и «синкопы» кубистической пластики, «конкретность» (термин Г. Арпа — в смысле абсолютной необусловленности элементов) последующих течений; атональность, борьба гармонии с мелодией, самодовлеющий звук в музыке; принципиальная фрагментарность, связь по смежности, ритмическая пульсация в поэзии (см. особенно творчество Р. Шара); наконец, отказ в прозе от имманентно-причинной повествовательности (ее, впрочем, Валери никогда не принимал), — общее *начало* этих явлений, одновременно предвосхищенное и исконно враждебное Малларме, исподволь проникает в теоретизирования Валери.

Соответственно Малларме осталась бы чуждой и такая запись его ученика: «Стихотворение с вариантами — настоящий скандал для сознания обыденного и ходячего. Для меня же — заслуга. Сила ума определяется количеством вариантов» (*Cahiers*, t. IX, p. 49; эта мысль близка русскому футуризму и воплотилась прежде всего в творчестве В. Хлебникова).

В 1942 г. Валери записывает в тетради: «Поэзия была для Малларме глубочайшим и единственным предметом. Для меня — специфическим приложением возможностей разума» (*Cahiers*, XXV, p. 706).

<sup>4</sup> Понимание поэтического и вообще художественного творчества как игры, которое Валери постоянно формулирует, имеет немало общего с теорией эстетической игры, развивавшейся Ф. Шиллером (см.: В. Ф. Асмус, *Немецкая эстетика 18 века*, М., 1962, гл. 5).

Голландский историк и социолог И. Хойзинга (1872—1945), построивший общую концепцию культуры, исходя из этой шиллеровской теории, находит у Валери подтверждение своей идее (см. во французском переводе: J. Huizinga, Homo Ludens, Paris, p. 217; ср. также: С. С. Аверинцев, Культурология Иохана Хойзинга. — «Вопросы философии», 1969, № 3).

*Я говорил порой Стефану Малларме...*

Впервые опубликовано в 1931 г. в качестве предисловия к сборнику поэзии Малларме.

<sup>1</sup> Мифологическое и магическое сознание воспринимает слово и именуемую реальность как нечто вполне тождественное. Это сознание было осмыслено и объективировано Платоном в его диалоге «Кратил», в противоположность релятивистской оценке имени у софистов (см. комментарий А. Ф. Лосева к диалогу: Платон, Сочинения в 3-х томах, т. I, М., 1968, стр. 594—605; см. также: А. Ф. Лосев, Философия имени, М., 1927).

Малларме исходил фактически из представления о произвольности лингвистического знака, об условном характере связи означаемого и означающего (см. комментарий к эссе «Поэзия и абстрактная мысль»), который выражается прежде всего в явлении синонимичности. Однако, считал он, именно этот «изъём» языка создаёт возможность поэзии, восстанавливающей «омызыкаленное» слово в его магической функции (S. Mallarmé, Oeuvres complètes, p. 364).

<sup>2</sup> Этот «компромиссный» вывод характеризует позицию Валери, но отнюдь не Малларме.

Ср.: «С помощью слов создать художественное произведение, в звуковом отношении до конца подчиненное законам музыкальной композиции, не исказив при этом природу словесного материала, так же невозможно, как из человеческого тела сделать орнамент, сохранив всю полноту его предметного значения» (В. Жирмунский, Введение в метрику. Теория стиха, Л., 1925, стр. 16).

Малларме полагал *конечной* задачей поэзии осуществление чисто музыкального принципа, в полном отрыве от коммуникативной функции языка; тогда как Валери приходит к мысли об особой функциональной структуре языка поэзии, сохраняющего все элементы и функции языка обычного.

<sup>3</sup> «Английские слова» (опубликовано в 1877 г.). С 1863 по 1894 г. С. Малларме преподавал английский язык в лицее.

<sup>4</sup> Фраза из эссе Малларме «Вариации на одну тему» (S. Mallarmé, Oeuvres complètes, p. 368), где он размышляет о природе поэтического языка.

<sup>5</sup> Ср.: «Назвать предмет значит уничтожить на три четверти наслаждение от поэмы, которая создается из постепенного угадывания: *внушить* его образ — вот мечта» (S. Mallarmé, Oeuvres complètes, p. 869). Новое осмысление и использование тропов, особенно метафоры, были обусловлены у Малларме (и вообще в символизме) всей его символически-ассоциативной поэтикой. Такой подход, противопоставляемый автоматизации слова в практической речевой деятельности, может быть связан с понятием «остранения», выдвинутым В. Шкловским и разрабатывавшимся теоретиками «формальной школы». Валери нередко формулирует принцип «остранения», который восходит к идеям романтиков, в частности Новалиса и Шелли.

#### *Предисловие к «Персидским письмам»*

Текст послужил введением к «Персидским письмам» Монтескье в издании 1926 г.

#### *Искушение (святого) Флобера*

Впервые опубликовано в 1942 г. в качестве предисловия к роману Флобера «Искушение святого Антония».

<sup>1</sup> Флобер начал писать «Искушение святого Антония» в 1846 г. Первый вариант был завершен в сентябре 1849 г. В 1856 г. он вносит в текст исправления и основательно его перерабатывает. Ряд фрагментов был тогда же опубликован в журнале «Художник», издававшемся Теофилом Готье.

Флобер возвращается к этому произведению в 1869 г. и завершает работу над ним в следующем году. Окончательный текст опубликован в 1874 г.

<sup>2</sup> О влиянии на замысел «Искушения святого Антония» поэмы Байрона «Каин», «Фауста» Гёте, романа Эдгара Кине «Агасфер», а также сюжетов ярмарочного театра марионеток см. введение к «Искушению святого Антония», написанное известным исследователем творчества Флобера Р. Дюменилем. — Flaubert, Oeuvres, t. I, Paris, 1951, pp. 37—55).

<sup>3</sup> См.: И. П. Эккерман, Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, М.—Л., 1934, стр. 489.



## ПОЛЬ ВАЛЕРИ

(Хронологический очерк жизни и творчества)

1871 30 октября в городе Сет на юге Франции родился Поль Валери.

Отец, Бартеlemi Валери, — корсиканец по происхождению, из семьи потомственных моряков. Один из его предков командовал галерой в битве при Лепанто. Мать, Фанни Грасси, родом из Северной Италии. Среди ее предков, большей частью венецианцев и генуэзцев, — мореплаватели, юристы, ученые, а также прославленный Галеаццо Висконти, герцог Миланский. Та «средиземноморская стихия», которой окрашены поэзия и творческая мысль Валери, была завещана ему не только отцом и матерью, но и всей атмосферой детства.

«Родному порту, — говорил о н , — я обязан первыми ощущениями моего духа, любовью к латинскому морю и неповторимым цивилизациям, возникшим на его берегах. Мне кажется, что на всем моем творчестве запечатлелось мое происхождение».

1878 Валери поступает в сетский коллеж. Он чуждается «грубых игр», «живет воображением», но при этом до страсти увлекается плаванием и длительными прогулками.

Несмотря на свою природную общительность, он, по собственному признанию, «начал с девяти-десятилетнего возраста воздвигать у себя в уме некий остров». Однако эта «интеллектуальная робинзонада», которая станет для него важным символом, никогда не могла убить в нем обостренной впечатлительности и отзывчивости.

1884 Валери записывает в школьной тетради свои первые стихи. Споткнувшись на математике, которая через какое-то время будет излюбленным его занятием, он сознает, что не сумеет кончить Морскую школу и стать моряком. Отсюда — тяжелые переживания.

Переезд семьи Валери в Монпелье, где он поступает в лицей. «Учителя мои правят страхом. О литературе у них представление *солдафонское*. Глупость и бесчувственность, мне кажется, записаны в программе».

Он увлекается поэзией и живописью, читает «Словарь французской архитектуры» Виолле ле Дюка и «Грамматику орнамента» Оуэна Джонса. Все ближайшие годы он много занимается теорией и историей архитектуры.

Знакомство с поэзией Бодлера.

- 1885 Страстное чтение Гюго. «Собор Парижской богородицы» открывает для него эпоху увлечения готическим искусством. Занятия живописью.
- 1887 Смерть отца.
- 1888 Валери изучает право в университете Монпелье (с 1971 г. — Университет им. Поля Валери).
- 1889 Начало увлечения математикой и физикой.  
Под руководством своего друга Пьера Фелина Валери усиленно занимается музыкой.  
В апреле — первая публикация: марсельский журнал «Морское обозрение» печатает стихотворение Валери «Мечтание», которое послал туда его старший брат Жюль.  
Осенью Валери читает роман Гюисманса «Наоборот». Благодаря книге Гюисманса он открывает для себя Гонкуров, Верлена и — главное — Малларме. Книга становится для него настоящим откровением и побуждает к углубленным размышлениям о проблемах поэзии. Их результатом становится статья «О литературной технике» (опубликована посмертно в 1957 г.), где он совершенно по-новому рассматривает идею поэтического эффекта, ссылаясь прежде всего на «математика, философа и великого писателя» Эдгара По. Идеи и творчество По оказали решающее воздействие на всю сознательную жизнь Валери.
- 1890 Он встречается с Пьером Луи, начинающим писателем, который становится его близким другом. Луи вводит Валери в литературную среду, познакомит с Малларме, Жидом, Эредиа, Дебюсси.  
Валери составляет для себя антологию любимых стихотворений: Рене Гиль, Верлен, Эредиа, Бодлер, Малларме, «Пьяный корабль» Рембо.  
20 октября он отправляет письмо Стефану Малларме, в котором посылает два своих стихотворения и просит совета. «Дорогой мой Поэт, — отвечает ему Малларме, — главное, дар утонченной аналогии вместе с соответствующей музыкой, у вас есть... Что же касается советов, их дает только одиночество»  
В декабре Валери знакомится с Андре Жидом, который читает ему страницы из «Тетрадей Андре Вальтера». На всю жизнь между ними завязывается дружба.
- 1891 Журнал «Раковина», основанный Пьером Луи, печатает сти-

хотворение Валери «Нарцисс говорит», первое из цикла его поэтических произведений, посвященных этому персонажу античной мифологии. Герой Валери до бесконечности вглядывается в свой образ — и не находит себя: «Увы! лик призрачен и слезы бесконечны!»

Вскоре в газете «Дебаты» появляется хвалебная статья, предрекающая автору славу. Он, однако, до глубины души возмущен «нечистотой» и нелепостью этих дифирамбов. Важен собственный критерий; известность же и слава — продукт чисто внешний и лживый, ибо уже в это время автор, в глазах Валери, это только «воображаемый персонаж», творимый читателем.

В журнале «Эрмитаж» он публикует помимо стихов «Парадокс об архитектуре», где связывает зодчество с музыкой: Орфей, которому он посвящает стихотворение, олицетворяет их единство.

Осенью в Париже — знакомство с Гюисмансом, а затем с Малларме.

1892 Осенние месяцы Валери проводит у своего дяди Кабелла в Генуе.

Год был для него мучительным. Романтическая страсть к женщине, которую он встречал на улице и к которой ни разу не обратился, превращается в подлинное терзание; особенно нестерпимо для него то, что она лишает его способности владеть своей мыслью, «отстраняться» в анализе. Вместе с тем нарастает ощущение «нечистоты» и безмыслия, царящих в литературе. Он готов отказаться от литературной карьеры. Возможность творить «в совершенном сознании и с полной ясностью», руководствуясь четкой системой, заслоняет в душе Валери само творчество и его плоды.

В ночь с 4 на 5 октября наступает решающий кризис, к которому он будет мысленно возвращаться всю свою жизнь. Во время страшной грозы и бессонницы он решает разделиться со всяческим романтизмом в себе, со всевозможными «идолами» в сфере эмоций и языка, которые создают видимость проблем и препятствуют «чистому» функционированию мысли. Он решает отдать все силы поиску единого интеллектуального метода, «математики интеллекта».

По возвращении в Монпелье он раздает друзьям и знакомым почти все свои книги. Отныне читать он намерен лишь то, что непосредственно связано с его размышлениями и анализом. Романы, история, эрудиция — все это вызывает у него чувство потерянного времени. «События — это пена вещей.

*Меня же интересует море*», — напишет он впоследствии. Он ищет сущности; единичные факты — пустые химеры.

1893 Почти весь год Валери проводит в Париже. Он часто посещает музыкальные концерты. Вагнер — один из немногих его кумиров и недостижимых образцов. Вагнеровские идеи театральной композиции оказали на него огромное влияние. Но отношение к нему у Валери — отрицателя романтического начала — будет сугубо двойственным.

Он пишет Жиду: «Я вижу идолопоклонников. Я замечаю <...>, что талант может сочетаться с грубейшими предрассудками».

Он усиленно занимается математикой и физикой, погружается в труды Лапласа, Максвелла, лорда Кельвина. Математические и физические методы и модели он попытается применить ко всем областям умственной жизни. Особенно много почерпнет он из области термодинамики, с которой будет прекрасно знаком по работам Карно, Клаузиуса, Гиббса, Больцмана и позднее — по курсу Жана Перрена. В октябре — знакомство Валери с Эженом Руаром, сыном известного коллекционера.

1894 Валери переезжает в Париж. Летом он приступает к «Введению в систему Леонардо да Винчи» и делает первые наброски к «Вечеру с господином Тэстом».

О своем состоянии и настроениях той поры он напишет позднее: «Я был охвачен болезненной жадной точности. Я доводил до крайности безумное стремление постигать, и я отыскивал в себе критические центры моей способности внимания. <...> Не только Литературу, но и почти всю Философию отвергал я в числе Вещей Смутных и Вещей Нечистых, которые всем сердцем не принимал». Исходным ориентиром в его построениях становится анализ функций языка.

Ближайшие друзья — Андре Жид, Пьер Луи, Анри де Ренье — часто сходятся в его каморке, которая смахивает на «абстрактное жилище» г-на Тэста.

Он регулярно посещает «среды» Малларме, общение и дружба с которым останутся для него едва ли не главным событием жизни.

Каждое утро он встает до рассвета и несколько часов посвящает записям в тетради, где, добиваясь предельно точного соответствия слова и мысли, фиксирует свои идеи. Эта привычка останется у него на всю жизнь, и он будет рассматривать свои утренние размышления и записи как основное занятие,

в противовес публикуемому — этим «отходам своего сокровенного времени».

В поисках единого метода он обращается к самым различным темам: проблемам языка, сознания, искусства, человеческой психики, морали, истории. В центре всего — постоянное размышление о природе человеческой мысли, ее механизмах, возможностях и границах.

- 1875 По совету Гюисманса Валери поступает чиновником на службу в Военное министерство. Журнал «Нувель ревью» публикует «Введение в систему Леонардо да Винчи». В коротком отрывке «Ялу», навеянном китайско-японской войной, Валери делает упор на роль традиции и социальной условности, выявляя опасность переоценки Интеллекта и Знания, не контролируемых Мудростью. Опубликованный впервые в 1928 году, этот текст предвосхищает многочисленные выступления Валери 20—30-х годов.
- 1896 Валери завершает работу над «Вечером с господином Тэстом» (опубликован в октябре в журнале «Кентавр», где до этого появились два его стихотворения). Друзья упрекают его в том, что он не создает почти «ничего конкретного», и он с горечью пишет об этом Жиду: «Неужели они верят лишь в санкцию публики?»
- 1897 Лондонский журнал «Новое обозрение» публикует статью Валери «Германское завоевание» (впоследствии печаталась под заглавием «Методическое завоевание»). Валери обнаруживает в политике империалистической Германии действие единого самодовлеющего метода, оперирующего массами как гольми числами. Он опасается последствий этой неумолимой целеустремленности. Когда в 1915 году этот текст будет перепечатан журналом «Меркюр де Франс», многие увидят в нем сбывшееся пророчество. Сам Валери при всем его преклонении перед Методом как таковым со временем убеждается, что, «следуя лишь одним предписаниям неумолимого метода, человек приходит в истории к тотальной войне и методическому истреблению» (A. Béguin, *Un optimiste sans espérance*, — «Paul Valéry vivant», p. 352).
- 1898 Ряд очерков Валери, один из которых посвящен проблемам семантики, появляется в журнале «Меркюр де Франс». Он начинает поэму в прозе «Агата», в которой пытается описать проблески высшей сознательности мысли, пребывающей

на грани грезы и сна. Поэма, над которой он будет работать долгие годы, останется незавершенной.

14 июля он в последний раз встречается с Малларме. Узнав 9 сентября о его смерти, он немедленно возвращается в Париж. На похоронах он не в силах продолжить речь: его душишат слезы.

Запись в тетради: «Найти. Достичь предела. Суметь описать свою мысль. <...> Поставить на место всякой вещи определенную формулу или выражение некоей серии интеллектуальных операций».

1899 Он много читает Ницше. Валери восхищается в нем «интеллектуальная головокружительность преизбытка сознательности», «доведение до предела» и «глубочайшая связь лирики и анализа». Валери часто с восторгом его перечитывал, но к концу жизни он его упрекал в словесной выпренности, в странной смеси «профетизма, историзма, философичности и биологии».

В мае журнал «Меркюр де Франс» публикует его статью о «Машине времени» Уэллса.

Валери внимательно штудировал труды Римана и Г. Кантора. Благодаря им, а также работам Пуанкаре (ставшим настольными его книгами), он знакомится с топологией, областью математики, которой будет интересоваться всю жизнь.

1900 Валери женится на Жанни Гобийяр, племяннице Берты Моризо и Эжена Мане, брата живописца. Дега «ускоряет события», побуждая нерешительного Валери сделать предложение. «Связать меня с этой средой, — пишет Валери своему другу Фурману, — было одним из проектов Малларме — и вот это свершилось».

Жена Валери — талантливая пианистка. Но все в его доме овеяно живописью. Повсюду — полотна импрессионистов. Гости или хозяева — всегда кто-то сидит у мольберта. Сам Валери увлекается больше всего акварелью. Наряду с друзьями — писателями и поэтами у него постоянно бывают Дебюсси, Дега, Одилон Редон, Моне, Вюйяр, Ренуар, написавший портрет Жанни Валери.

Валери ищет работу, которая оставляла бы ему больше свободного времени. Его друг Андре Лебе, поэт и историк, устраивает его в качестве личного секретаря к своему дяде, директору агентства Гавас. В течение двадцати двух лет Валери будет проводить у парализованного Эдуарда Лебе по четыре-пять часов в день, не без пользы для себя встречаясь с деятелями из самых различных сфер, читая ему биржевые свод-

ки и политические новости попеременно с прозой Боссюз и Бурдалу.

В декабре — стихотворение «Анна» в журнале «Плюм».

Запись в тетради: «Пользоваться лишь теми идеями, которые я сам выработал».

- 1901 Валери впервые в жизни слушает «Орфея» Глюка и возвращается домой потрясенным. Мелодии Глюка послужат исходным толчком во время его работы над «Юной Паркой».
- 1902 Писатель и критик Поль Леото записывает в дневнике: «П<оль> В<алери> — изумительный собеседник. По вторникам в «Меркюр» <«Меркюр де Франс»> все обступают его, чтобы послушать. В высшей степени оригинальные взгляды. Сверхинтеллектуальная манера восприятия и оценки литературных проблем во всех их комбинациях. <...> Его изблуженный пример — «Ворон» Эдгара По...»
- 1903 Поглощенный работой над своими тетрадями, Валери пишет жене: «В этом немыслимом лабиринте, где я отыскиваю нить, необходим хоть какой-то фонарь. Я верю, что он найдется... Я угадываю столько связей и, с другой стороны, такой надежный, такой исчерпывающий метод, что не могу отчаиваться...» Август: рождение сына Клода.
- 1905 Запись в тетради: «Поэзия никогда не была для меня целью, — но лишь средством, упражнением...» С 1892 по 1896 год Валери совсем не писал стихов. За десять последующих лет он написал шесть-семь стихотворений. Двадцать лет, вплоть до 1917 года, он почти ничего не публикует. Искушение писать оставалось, но главным для Валери был теперь поиск центрального метода, который, в частности, позволил бы ему «преодолеть» в поэзии то образцовое совершенство, какое предстало ему в творчестве Малларме, а также Рембо. В косвенной форме он будет говорить об этой глубоко личной и тайной своей проблеме в «Положении Бодлера» (см. также два письма критику Альберу Тибоду — P. Valéry, *Lettres à quelques-uns*, pp. 93—100).
- 1906 Занятия историей.  
Валери пишет своему другу Андре Лебе: «В любой области меня интересует прежде всего трансформация, благодаря которой хаос подчиняется человеку». И в другом письме, по поводу исторических трудов, — краткая формула: «История = Литература».  
Март: рождение дочери Агаты.

- 1907 9 февраля Андре Жид записывает в своем дневнике: «Разговор с Валери ставит меня перед ужасной дилеммой: либо признать абсурдным то, что он говорит, либо признать таковым то, что я делаю. Если бы он уничтожил в действительности все, что уничтожает в разговоре, мое существование утратило бы всякий смысл».
- 1908 В январе Валери слушает «Бориса Годунова» с Шалапиным. «У вас серьезный недостаток, — корит его Д е г а, — вы все хотите понять...».  
Валери набрасывает карандашом портрет Равеля, который исполняет у него в гостях свою «Сонатину».
- 1909 В письме жене он делится своими «чрезвычайно противоречивыми» впечатлениями от перечитывания Малларме: «Мне кажется, что состояние цивилизации, которое вынашивало, оправдывало, диктовало эти крайности, уже в прошлом...»  
Журнал «Нуфель ревью Франсез» публикует короткий текст Валери о сновидениях.
- 1910 Запись в тетради: «В литературе всегда есть нечто *сомнительное*: оглядка на публику. Отсюда — постоянная опаска мысли, какая-то задняя мысль, питающая всевозможное шарлатанство. Всякий литературный продукт есть, следовательно, *нечистый продукт*».  
И в другом месте:  
«Тревога — истинное мое ремесло».
- 1911 Жид предлагает ему собрать том его произведений.
- 1912 С той же целью обращается к нему в январе издатель Гастон Галлимар.  
В мае его посещает Алексис Сен-Леже (будущий Сен-Джон Перс), который говорит ему: «Эдгар По и вы — два человека, которых я больше всего хотел знать лично...»  
Жид продолжает настаивать, чтобы Валери собрал свои стихи и прозу для опубликования. Валери колеблется, но в конце концов решает отредактировать свои старые стихи и добавить к ним небольшое стихотворение, которым думает распрощаться с поэзией. «...Я хотел написать вещьцу в 30—40 строк, и мне слышался какой-то речитатив в духе Глюка — как бы одна длинная фраза, написанная для контральта».  
«Упражнение» растянется на четыре года: из сотен набросков и множества изолированных фрагментов родится поэма в четыреста с лишним строк, которую он назовет «Юная Парка». Валери напишет позднее, что хотел создать некий аналог му-



зыкальной композиции с многочисленными партиями. Но он убеждается постепенно, что «чистая мелодия» в поэзии невозможна, что даже при максимальной сознательности «абсолютная поэзия» недостижима. Творческий акт в его развитии неизбежно диктует определенную тему. Первоначальная тема («Юной Парки» — сознание в его бесконечной изменчивости, которое пробуждается и созерцает себя в пробуждении, вновь погружается в сон и снова находит себя, тянется к высшему свету и страшится испепеляющей смерти. Но эта тема рождает другую — и Валери вынужденно убеждается в этом. Поэма рисует, с другой стороны, волнения плоти, тревожимой силами эроса, стихийную силу, которая уносит героиню к границам жизни и смерти.

Валери стремится наиболее точно преобразовать аналитический язык в язык чувственно-образный, но сам этот процесс привел к тематическо-смысловой двойственности поэмы, в которой противоборствуют «анализ и экстаз».

Работа над поэмой очень много дала Валери для осознания природы поэзии, механизма творчества и собственных возможностей. Без нее невозможна была бы поэзия «Чар».

1913 В марте к Валери приходит Андре Бретон. Ему двадцать лет, и он видит в Валери боготворимого им г-на Тэста. Их дружба продлится шесть лет: окончательно отношения будут порваны в 1926 году, после избрания Валери в Академию. Валери, который ставил дружбу выше личных и литературных позиций, тяжело воспримет этот разрыв.

Какое-то время, однако, он сотрудничал с сюрреалистами. В дадаистском журнале «Литература» он опубликовал «Песнь колонн» и «Гайную оду». В 1919—1920 годы у него часто бывал не только Бретон, но и Элюар, Тцара, Арагон; он даже участвовал в ряде дадаистских начинаний. Еще в 1925 году он сотрудничал в журнале «Сюрреалистская революция». Валери, как и сюрреалисты, стремился отыскать такой метод, который позволил бы «разбить оковы отчуждаемой мысли и расчистить пути к действительному функционированию этой мысли» (J. Charpier, *Essai sur Paul Valéry*, Paris, 1970, p. 168).

Но Валери искал этого на путях высшей сознательности, тогда как сюрреализм — в откровении бессознательного. Для Валери жизнь, реальность всегда вторичны по отношению к активности разума; для сюрреалистов — наоборот. Валери «очищает» язык поэзии; сюрреализм растворяет его в текучести животворчества.

Война застигает Валери в Пиренеях. Он тотчас возвращается в Париж. Несмотря на письменную просьбу, в армию его не берут.

1914 Он пишет жене: «Я чувствую, насколько чудовищно с моей стороны заниматься в это время мучительной выделкой посредственных стихов. Вместо того чтобы производить или пускать снаряды. Если придет конец света, непременно найдется человек, который ни о чем не захочет знать, прежде чем не кончит свою партию в домино...» Но за этой самоиронией скрыто иное чувство. Как напишет Валери впоследствии, он «льстил себя мыслью», что за невозможностью сражаться он сумеет хотя бы воздвигнуть «скромный монумент» родному языку, построив его из «чистейших слов и благороднейших форм». В работе над поэмой образцом для него становится искусство Расина; откровенный традиционализм и даже архаичность ее формы не случайны: «Империи, созданные одним человеком, держатся недолго. Те же, что созданы всею расой, держатся». Валери все более критически относится к пути «автоматической новизны», воцарившемуся в искусстве. В письме доктору Косту он подводит итог своим поискам с 1892 года и намечает свои важнейшие идеи. Однако становится ясно, что он пришел покамест лишь к своему рода «спортивной философии»: «Атлет делает бесцельные движения, но при случае мускулы послужат ему». Он разрабатывает «скорее метод, нежели систему. Скорее методы, нежели метод». Но именно это сознание расплывленности умственных усилий и отсутствия центральной нити повергает его временами в отчаяние. То, что разрозненные результаты не приводят ни к чему осязаемому, цельному, рождает в нем чувство напрасной жертвы и даже краха. «Порою, теперь, — продолжает он в этом письме, — меня пронизывает глубокий неодолимый холод, и мне хочется, даже средь бела дня, укрыться с головой и спать, спать».

1915 Июль: рождение сына Франсуа.

В конце года Валери заканчивает поэму. Он не совсем доволен ею, особенно концом, но главное для него не итог, всегда случайный, а те идеи и методы, которые он усваивает в процессе труда: «Вот почему необходимо работать над поэмой, что значит работать над собой».

Умственные рефлексy, выработанные за годы долгих исканий и развитие в процессе создания поэмы, позволяют ему поднаться над своей враждебностью к литературе:

«Вот в чем я не литератор. Я всегда сожалел о времени, ко-

торое уходит у меня на *писание*, когда я мыслю лишь об эффекте и демонстрации. Я болезненно чувствую, что это время украдено у какого-то прямого поиска.

В этих сожалениях таится иллюзия.

Своего рода иллюзией является *вера* в то, что реальное и положительное служат предметом распри между одним и другим «Я» перед внешним «Не-Я».

1917 Сразу по выходе «Юная Парка» пользуется большим успехом. «Ее темнота, — писал Валери, — вывела меня на свет: ни того, ни другого я не добивался».

С этого времени он становится настоящей «приманкой» в салонах, где блеск и острота его беседы неизменно чаруют присутствующих. Его наблюдения над современностью в известной мере питаются постоянными встречами с общественными и политическими деятелями, писателями, учеными, художниками. В их числе — Пиранделло и Тагор, Конрад и Уэллс, Метерлинк и Унгаретти, Равель и Дариус Мило, Мари Кюри и Жюлио-Кюри, Барту и Эррио, Жоффри и Фош... Эти разносторонние связи вполне отвечают необычайной широте его интересов. Как признавался А. Жид, у него сложилось убеждение, что Валери мог бы с равным успехом проявить себя почти в любой области знания и человеческой деятельности.

Начало общественной жизни и успеха совпадает у него с растущим вниманием к роли человеческих условностей. Он считает, что всякий порядок, будь то в области социальной, в искусстве или в сфере языка, зиждется на определенных фикциях, на общем «отношении к тому, чего нет»:

«Общество живет иллюзиями. Всякое общество есть своего рода коллективная греза.

Иллюзии эти делают опасными иллюзиями, когда они перестают производить иллюзию.

Пробуждение от этого рода грезы становится кошмаром...»

Соответственно меняется его отношение к славе. Он принимает ее с немалой дозой иронии, а порой и раздражения, но безотказно выполняет все ее требования. Он готов писать десятки предисловий к книгам самой различной тематики, выступать с речами, в том числе официальными и полуофициальными, перед философами, врачами, политиками, учеными; он обедает как представитель «интеллектуальной Франции» всю Европу. Но это не значит, что он отказывается от идей г-на Тэста. Они лишь претерпевают известную трансформацию.

Идеи Валери сближали иногда с учением буддизма (концепция «чистого Я» и «реальности»), внимание к «неизреченному»,

«невыразимому»), над чем он откровенно посмеивался. Между тем «в буддистских эзотерических учениях, приобщение к которым предполагает обязательное изменение адептом своего «Я», предписывается принятие любой «маски», которая навязывается данным коллективом. Это означает, несомненно, отказ от «маски» по существу, неприятие ее в самом высшем смысле слова. Именно произвольная «маска», а не отсутствие «маски» является для буддиста истинным от нее отказом» (Б. А. Успенский и др., Персонологическая классификация как семиотическая проблема. — «Труды по знаковым системам», III, Тарту, 1967, стр. 20).

Таким образом, в жизни Валери совершался тот самый переход от «произвольного» к «необходимому» который он исповедовал в искусстве.

1918 Уже в истекшем году были написаны два стихотворения, которые войдут в сборник «Чары». Теперь появляются «Гребец», «К платану», «Пифия». На смену музыкальной стихии «Юной Парки» приходит «новая риторика», чувственно-образный интеллектуализм.

Валери перечитывает «Капитал» К. Маркса и находит в нем «весьма замечательные вещи».

Запись в тетради: «Высший» человек не тот, кто наделен неким даром и кто выносит это богатство вовне, но тот, кто организовал себя во всем объеме своего существа».

1919 Он переводит с английского статью об Эйнштейне. Эйнштейн восхищает его как великий художник в поисках «архитектурных точек зрения» и «формальной симметрии» мира; новейшая физика расширяет до бесконечности сферу *возможностей* разума, так что наш мир оказывается «одним из миров в ряду миров возможных».

Английский журнал «Атенеум», а затем «Нувель ревью Франсез» публикуют статью Валери «Кризис духа». Тревожась за судьбы Европы и прозревая «агонию европейской души», Валери выступает в своем конкретном анализе и оценках как один из проницательных критиков позднебуржуазной культуры. В частности, он безжалостно выявляет «модернистский дух» этой культуры и ее искусства, которые ассоциируются в его представлении с хаосом и наглядно рисуются как предельно энтропические состояния. Валери с его культом творческого, системного, универсального разума, с его возрастающим в эти годы чувством ответственности за судьбы человеческой культуры остается решительно чужд «органическому»

критерию, фатализму Шпенглера и множющимся течениям неоромантического иррационализма.

Запись в тетради: «Максимум сознания — конец света».

- 1920 Он пишет «Морское кладбище», которое быстро становится объектом бесчисленных толкований. Этот поэтический диалог между бытием и сознанием окончательно упрочивает признание Валери.

Еще недавно он восхищался «холодным анализом» Леонардо «механики любви». Теперь он записывает: «Счастье... И не будет больше для вас ни дней, ни ночей, ни рассеяний, ни занятий, ни фактов, ни теорий, но только Рядом и Далеко, Встреча и Разлука, Согласие и Разлад». По аналогии со своей дефиницией «эстетической бесконечности» он назовет любовь «тотальным поющим состоянием». Но это состояние, связывая его с «положением живого существа», с энергией «внешнего источника», противоборствует в нем аналитической «способности отрицания»: «...в этом секрет двух-трех моих катастроф». В предисловии к поэтическому сборнику Люсьена Фабра «Познание богини» Валери выдвигает идею «чистой поэзии». В декабре выходит «Альбом старых стихов».

- 1921 Статья «Вокруг Верлена» (впоследствии — «Прохождение Верлена») появляется в журнале «Голуа». «Поэзия, — пишет в ней Валери, — есть притязание на речь, более отягощенную значительностью и более насыщенную музыкой, нежели то бывает и может быть в обыденном языке».

В марте, отвечая на анкету журнала «Коннэсанс», большинство читателей называют самым выдающимся поэтом современной Франции Поля Валери.

Из тетради: «Они избрали меня 3145 голосами величайшим поэтом. <...> Но я не великий и не поэт, точно так же как их не три тысячи, а всего лишь четверо в каком-нибудь кафе...» В предисловии к «Эврике» Эдгара По Валери останавливается, в частности, на понятии вселенной как Единого Целого: «Что же касается ее происхождения, — вначале была сказка. В ней она и пребудет вечно».

Журнал «Архитектура» в своем специальном издании публикует сократический диалог «Эвпалинос, или Архитектор»; в декабре в «Ревю мюзикаль» появляется «Душа и Танец».

Рильке знакомится с произведениями Валери: его восторг безграничен. Он напишет: «Я был одинок, я ждал, все мое творчество ожидало. Однажды я прочел Валери, и я понял, что моему ожиданию пришел конец». Рильке переводил поэзию и прозу Валери (в том числе оба диалога).

Эссе «Об «Адонисе» вскрывает изощренность поэтического искусства «простодушного» Лафонтена. Своим прославлением формальной строгости классического стиха, его «условного порядка» Валери открыто противопоставляет себя иррациональным течениям в поэзии. (Такой эскапизм, однако, приводит его к слепоте в отношении многих самых знаменательных явлений современного искусства.)

1922 В феврале умирает Эдуард Лебе. Валери решает не искать работу, надеясь прожить литературным трудом. Материальные заботы побуждают его много и часто писать «на заказ». Он к тому же считает, что поставленные извне условия и трудности, которые требуют «взыскательного и волевого усилия», «не всегда лишены подлинной пользы для автора». Они позволяют ему узнать и выявить свои возможности.

Летом выходит сборник «Чары». С его появлением Валери считает своей поэтический путь законченным.

Он жалуется Жиду: «Хотят, чтобы я представлял французскую поэзию. Во мне видят поэта! Но мне плевать на поэзию. Лишь поневоле я ею интересуюсь. Только благодаря случайности писал я стихи. Я был бы в точности тем же, если бы их не писал. То есть обладал бы в собственных глазах тою же значимостью. Это для меня совершенно несущественно. Что для меня существенное — я хотел бы это сказать. Я верю, что смогу, что смог бы еще это сказать, будь у меня досуг и покой... но я не принадлежу себе больше. Жизнь, которую я веду, меня убивает».

К своему общественному положению он втайне относится с иронией, доходящей порой до сарказма. Даже, в старости, даже будучи академиком, почтеннейшей фигурой, осыпанный наградами, принимаемый королями, правителями, окруженный и прославляемый цветом интеллектуальной Европы, он «терпеть не может серьезных людей», не принимает всерьез «Человека с положением», «Господина». Человек поразительной скромности, чуждый всякой рисовки, он любит издеваться над своим двойником — «клоуном, зубоскалом, который исполняет свой трюк как умеет» (J. Ballard, *Celui que j'ai connu*. — Сб. «Paul Valéry vivant», p. 245).

1923 В Париже, Брюсселе, Лондоне он выступает с докладами о «чистой поэзии», о Гюго, Бодлере, Верлене, Рембо, о влиянии, которое оказали на него По, Вагнер, Малларме.

«Душа и Танец» появляется вместе с «Эвпалиносом» отдельным изданием.

В «Вариации на тему одной мысли» он вскрывает рассчитан-

ное искусство Паскаля как художника. К этому, в сущности, сводится здесь критика «Мыслей» Паскаля, которая многими была понята в более широком смысле. Это эссе и особенно его издание 1930 года, снабженное пояснениями, вызвали оживленную полемику и резкую критику автора. Известный философ Этьен Жильсон обратился с «Открытым письмом г-ну Тэсту в защиту Блеза Паскаля».

Пристрастные упреки Валери в адрес Паскаля за его «отступничество» от науки и другие предполагаемые грехи звучат тем острее, что он представляется ему «фигурой первой величины», человеком, который призван был стать «апостолом людей науки и мысли».

Статья «Стефан Малларме» появляется в октябре в журнале «Голуа». За ней последует целый ряд эссе, которые Валери посвятит своему учителю в поэзии.

Валери записывает: «Я ценю человека, если он обнаружил закон или метод. Прочее не имеет значения».

В другой тетради: «Литература — искусство языка».

Лучшим является тот, кто лучше всего владеет своим языком. Но языком можно владеть двояко: как атлет — своими мускулами или как анатом — чужими. Два рода знания.

Нужно сочетать анатома с атлетом».

1924 Валери выступает с докладами в Италии и Испании, где встречается с Габриэлем д'Аннунцио (между ними завязывается теплая дружба), с Ортегой-и-Гассетом.

В апреле — встреча с Рильке в Мюзю; хозяин посадит здесь иву в память об этом «одиночестве вдвоем».

Летом в беседе с Бергсоном он говорит о своих исканиях начиная с 1892 года: «Что касается метода, я полагался исключительно на собственную манеру видеть...».

Сентябрь: «Положение Бодлера» — в журнале «Ревю де Франс».

Он готовит первый номер журнала «Коммерс», который редактирует вместе с друзьями — Валери Ларбо и Леоном-Полем Фаргом. В этом журнале, одном из лучших в 20—30-е годы, будут, в частности, впервые во Франции опубликованы переводы из Б. Пастернака и О. Мандельштама.

Осенью публикуется «Тетрадь В 1910» — первый из серии сборников, в которых Валери обнаруживает фрагменты своих «тетрадных» записей. Он продолжает этот свой «центральный» труд до конца жизни.

Его избирают председателем Пен-клуба.

1925 Аббат Бремон выступает во Французской Академии с докла-

дом о «чистой поэзии», ссылаясь при этом на Валери. В связи с этим завязывается многолетняя дискуссия поэтов, критиков, эстетиков.

19 ноября Валери избирается во Французскую Академию.

1926 Он выступает в Вене и Праге. В Берлине, где он делится литературными воспоминаниями, в числе слушателей — Эйнштейн.

Июнь: предисловие к каталогу выставки Берты Моризо.

Сентябрь: предисловие к «Персидским письмам» Монтескье.

В «Возвращении из Голландии» Валери говорит о Декарте, которому посвятит еще несколько эссе. Декартовский метод — один из главных образцов для Валери, с которым мысль его постоянно соотносится. Но, пишет он, «порой я мыслю, порой — существую».

13 сентября 1926 г., за три с половиной месяца до своей смерти, Рильке проводит целый день в гостях у Валери на берегу Женевского озера. Валери будет вспоминать: «Какие минуты свободы, отзвучных даров — эти минуты последнего сентября его жизни!..»

Запись в тетради: «Трудно проникнуть в мир атомов, но мы уже погрузились в него; наиболее трудное, однако, снова из него выбраться, то есть воссоздать и вернуть, исходя из самих элементов, явления нашего уровня».

1927 Смерть матери, с которой Валери был особенно близок. Он говорил с ней по-итальянски и признавался, что благодаря ей ощущал дух и характер Венеции XVIII века.

В письме священнику Жийе, выпустившему работу «Поль Валери и метафизика», он отрицает влияние на него Бергсона и связывает философию с проблемами языка. «Что касается веры — как сказать? Я ее не ищу и не избегаю. Я стремлюсь выработать о ней четкое понятие». Вопрос о существовании бога является, по мнению Валери, чисто словесным вопросом, порожаемым фикциями языка. Почти повторяя древнего еретика Маркиона, он напишет: «Мой бог обладал бы величием души, позволяющим ценить тех, кто в него не верит». В его «Зарисовке змеи» провозглашается, «что вселенная — изъям в чистоте небытия». «Чистая» потенция и «нечистота» бытия, которая исключает бога, антагонистичны и несоединимы в понимании Валери.

В статье о Стендале, к личности и творчеству которого Валери всегда был равнодушен, он рассматривает проблему искренности в литературе. За мнимой непосредственностью писа-



теля всегда стоит некое «искусство», рассчитанный эффект: «Правдивость немыслима в литературе».

23 июня он выступает с благодарственной речью в Академии. Присутствующие озадачены: своего предшественника Анатоля Франса он именует «мой будущий предшественник», ни разу не называя его по имени. Валери не может простить ему враждебного по отношению к Малларме поступка, который всеми давно забыт.

В октябре — выступления в Англии: Лондон, Оксфорд, Кембридж.

Ноябрь: речь на открытии памятника Эмилю Верхарну.

1928 В «Заметках о величии и упадке Европы» Валери осуждает политику раздоров, уводящую европейскую цивилизацию от ее великого предназначения. «Единственные договоры, с которыми стали бы считаться, это те, кои скреплялись бы задними мыслями». Поэтому войну он считает не только преступным актом, но и решением сугубо иллюзорным. Эта иллюзорность ведет в конечном счете к войне тотальной.

В статье «Об истории» Валери называет историческую науку «самым опасным продуктом из всех, какие вырабатывает химия интеллекта». Свои взгляды на историю как таковую и историю как науку он разовьет в целом ряде статей и выступлений, в том числе в «Речи об истории» (1932), которая вызовет бурные отклики.

Он утверждает, что история — это Муза и в качестве таковой только и «надлежит ее уважать». Анализируя понятия «движения истории» и «исторического факта», он подвергает критике прежде всего позитивистскую историческую науку, как она сложилась к концу XIX века. Впоследствии ряд переломных историков XX века (М. Блок и другие) использовал его анализы и критику арсенала исторической науки, однако разработка новых научно-исторических методов осталась ему практически неизвестной.

Валери сознавал, что коренной сдвиг в развитии человеческой культуры требует радикального обновления всей исторической практики. Первым таким требованием был, по его убеждению, отказ от оглядки на прошлое. Прошлое, по убеждению Валери, есть лишь часть настоящего и рассматриваться должно в перспективе конкретных возможностей будущего. В своем анализе Валери, по существу, переносит в область истории принцип относительности времени: не время «вмещает» историю, но актуально-сущее, «живая» история формирует время. Этот принцип, связанный с отказом от ретроспекции,

способствует особой меткости и остроте его конкретных оценок и прогнозов.

Август: эссе «Леонардо и философы» появляется в журнале «Коммерс»; Валери, в частности, подвергает критике метафизическую отвлеченно-нормативную эстетику.

1929 Валери постоянно встречается в это время с учеными: часто посещает лабораторию Перрена, видится с Луи де Бройлем, Ланжевенном, беседует с Эйнштейном, о котором записывает после одного из его выступлений: «Он единственный художник среди всех этих ученых». При встрече с ним 9 ноября он его спрашивает, какова вероятность существования единства в природе. Эйнштейн отвечает: «Это — акт веры».

Он приветствует Джойса на завтраке в его честь; журнал «Коммерс» еще в первом своем номере опубликовал в переводе фрагменты из «Улисса».

Запись в тетради: «Знание превратилось теперь из цели в средство — тогда как философом прежде был тот, для кого оно являлось целью».

И другая: «Машина делает лишь первые шаги. Однажды, быть может, электрофонический калейдоскоп будет составлять музыкальные фигуры сотнями — изобретет серийные ритмы, мелодии. У человека появятся машины для безошибочных рассуждений. — Ему останется лишь выбирать. Комбинационные фабрики».

1930 Визит к Бергсону. «Беседуем об эволюции, — записывает Валери. — Я говорю ему, что в конце концов мы научимся рассматривать будущее в качестве причины прошлого...».

Май: «Взгляд на море» — в «Нувель ревю Франсез».

Валери встречается и беседует с Тейяром де Шарденом.

1931 В марте выходит сборник «Статьи об искусстве».

В Копенгагене он беседует с Нильсом Бором, с работами которого хорошо знаком.

23 июня — премьера мелодрамы «Амфион», написанной им в содружестве с Онеггером и при содействии Иды Рубинштейн: Валери возвращается в ней к орфической теме. Он в это время находится в Оксфорде на церемонии по случаю присуждения ему титула доктора honoris causa.

Июль: выход первого тома Собрания сочинений.

В предисловии к сборнику «Взгляд на современный мир» Валери рассматривает вопрос, который затронул уже три года назад: «Начинается эпоха конечного мира». В истории, писал он, наступает момент, когда «уже нельзя будет ни предви-

деть, ни локализовать *почти мгновенные* последствия того, что предпринято». Он снова выявляет катастрофические последствия «малоевропейства» и колониальных распрей. «Не было ничего более глупого в истории, чем европейское соперничество в области политики и экономики, когда его сравниваешь, сопоставляешь и сочетаешь с европейским единством и союзом в области науки». В результате безрассудной политики и войны «искусственное неравенство сил, на котором зиждилось последние три века господство Европы, быстро сходило на нет. Вновь начинает возникать неравенство, основанное на валовых данных статистики. Азия приблизительно в четыре раза больше Европы. Поверхность Американского материка немного меньше поверхности Азии. Однако население Китая по меньшей мере равно населению Европы; население Японии превышает население Германии...»

В это время, когда миру все более угрожают фашистско-тоталитарные движения и режимы, наивно-утопически звучит субъективно честный призыв Валери к совершенно новой политике — «политике Мудрости».

1932 В «Навязчивой идее», наиболее «обнаженном» из всех диалогов Валери, во всем блеске проявляется его гений мастера свободной беседы.

Затрагивая поочередно проблемы разума и памяти, личности и знания, языка и морали, современной науки и бессознательно (к фрейдизму он относится критически), Валери развивает идеи, выработанные за долгие годы уединенных размышлений. В ходе этой легкой, почти светской беседы автор возвращается к своей излюбленной теме — антагонизму знания и бытия — и пытается осмыслить в этом свете трагические последствия развития экстенсивной, утилитаристской буржуазной цивилизации: «болезнь активности», всеобщий автоматизм и нарастающее ускорение жизни приводят к тотальной нивелировке и угрожают той самой «свободе духа», тому «высшему благу», следствиями которого являются.

Как видно из диалога, Валери остается «Робинзоном на острове», но это отнюдь не «политика изоляции», равнодушия. «Остров» служит пунктом «интеллектуального внимания», полного тревоги и окрашенного в трагические тона. Высшее призвание человека он по-прежнему усматривает в неограниченном дерзании разума, но он начинает замечать возникающую отсюда угрозу. Трагически звучит парадоксальная фраза из его тетрадей: «Разум есть, быть может, одно из средств, которое избрала вселенная, чтобы поскорее с собой покончить».

30 апреля в связи со столетием со дня смерти Гёте Валери произносит речь о нем в Сорбонне. Он видит в этом великом немце великого европейца, образ которого позволяет нам угадывать, чем могла бы стать Европа, если бы «могущество политическое» и «могущество духа» счастливо сочетались.

Гёте выступает у Валери как некий «мистик внешнего мира», целиком доверяющийся чувственной реальности, которая, верит он, «гениальнее его собственного гения». Именно это приводит его к универсальному «протеизму» и возможности соотносить бесконечные метаморфозы сущего с этой своею универсальностью. Валери говорит в связи с этим о демонизме Гёте, о его воле к жизни и о его орфическом начале: «Мы говорим: Гёте, как мы говорим: Орфей».

Май: «О Коро и пейзаже» (впоследствии — «Вокруг Коро») — предисловие к книге «Двадцать эстампов Коро».

Июнь: «Триумф Мане» — вступление к каталогу выставки.

1933 Март: вместе с Мари Кюри, Ланжевром, Жюлем Роменом он участвует в Мадриде в заседании Комитета сотрудничества интеллигенции Лиги Наций.

Май: цикл выступлений в Италии.

Он записывает в тетради: «У меня интеллектуальная «шизофрения» — ибо я столь же общителен на поверхности <...>, насколько сепаратист в глубине...»

С декабря Валери возглавляет Средиземноморский университетский центр в Ницце.

В выступлении, озаглавленном «Средиземноморские внушения», он говорит о многовековой культуре Средиземноморья и о влиянии на его творчество и его мысль морской стихии, и атмосфере которой прошло его детство.

1934 Февраль: встреча со Стравинским.

«Эстетическая бесконечность» в журнале «Искусство и медицина».

5 мая — премьера мелодрамы «Семирамида»: текст Валери на музыку Онеггера.

Андре Моруа передает разговор Андре Жида и Валери. Жид сказал: «Если бы мне не давали писать, я бы покончил с собой». На что Валери ответил: «А я покончил бы с собой, если бы меня заставляли писать».

Декабрь: «Доклад о ценности добродетели» — выступление на заседании Французской Академии.

1935 Январь: журнал «Нувель ревью Франсез» публикует «Вопросы поэзии».

Выступая в родном городе перед выпускниками сетского коллежа, Валери отходит от своей антируссоистской позиции, говорит даже об «органическом бытии» человека и подвергает сомнению свой исходный этический принцип — ставку на безграничность творческой потенции интеллекта: «По мере того как человек все более и быстрее, чем когда бы то ни было, удаляется от первоначальных условий существования, все, что он знает, то есть все, что он может, с силой протivoборствует тому, что он есть».

Он председательствует на сессии Комитета искусств и литературы Лиги Наций.

25 мая, в связи с пятидесятилетием со дня смерти Гюго, по парижскому радио зачитывается статья Валери «Виктор Гюго — творец во всеоружии формы».

15 июня: выступление в Сорбонне на вечере, посвященном Лопе де Вега.

Ноябрь: «Всеобщее определение искусства» опубликовано в «Нувель ревю Франсез».

1936 Февраль: «Дега, Танец, Рисунок».

Март: выступление в Париже «Философия танца».

Апрель: серия лекций в Алжире и Тунисе.

Валери избирается профессором поэтики в Коллеж де Франс. Он пишет предисловие к книге о Сведенборге. О мистике он будет говорить также в статьях, посвященных Нервалю и поэзии Хуана де ла Крус; в этой последней он великолепно опишет мистическое состояние «темной ночи».

С мистической литературой, в частности с текстами Рейсбрука Удивительного, Катерины Эммерих, Сведенборга, он был хорошо знаком еще с юношеских лет. Однако когда он пишет: «Я мыслю, как сверхчистый рационалист. Я чувствую, как мистик», он отнюдь не имеет в виду религиозно-мистического переживания.

Запись в тетради: «Я отличаюсь от многих (и конкретно — от Малларме) тем, что они наделяют литературу некой «абсолютной» ценностью, — то есть ценностью конечной цели, — тогда как я ценю ее лишь как средство развития выразительных и комбинационных способностей...»

<...> У меня не литературная цель. Моя цель заключается в воздействии не на других, а на себя — Себя, — поскольку «Я» может себя рассматривать как произведение... разума». В другой записи Валери рекомендует себе на будущее заменять по возможности термин «формальный» термином «функциональный».

1937 Январь: выступление в Париже — «Вийон и Верлен». В одном из самых изящных и тонких своих эссе «Человек и раковина» Валери рассматривает различие человеческих конструкций и природных образований, творчества человека и созидания естества.

В коротком тексте «Преподавание поэтики в Коллеж де Франс» Валери призывает к созданию такой истории литературы, которая строилась бы «не как история писателей и случайностей их биографии или творчества, но как *история разума, поскольку он производит и потребляет «литературу»*; такая история могла бы быть создана даже без всякого упоминания имен писателей».

Август: «Речь об эстетике» — выступление на Международном конгрессе эстетики и искусствознания.

10 декабря — первая лекция курса поэтики в Коллеж де Франс. Отправляясь от греческого корня «пойейн» (делать), Валери строго разграничивает творческий акт и само произведение, значимость которого рождается лишь в акте его восприятия «потребителем». Он призывает отказаться от взгляда на произведение как на некий застывший объект. «Творение разума существует лишь в действии».

Он пишет в тетради: «Порою вещи, солнце, мои бумаги как будто говорят мне: опять ты! Что ты делаешь здесь? Разве ты недостаточно видел нас? Ты снова хочешь закурить сигарету? Но ты курил ее уже триста семьдесят тысяч раз. Ты опять хочешь улавливать эту брезжущую идею?.. Но ты внимал ее появлению по крайней мере  $10^4$  раз. И я сажусь и той же рукой подпираю тот же подбородок».

Судя по «Тетрадам», старость не приносит Валери ни ощущения слабости, дряхления или распада, ни сознания умудренности, ни какой-либо глубокой трансформации. Им владеет чувство неизбежного повторения. «Та же утренняя сигарета, тот же кофе, та же тетрадь, те же идеи» (N. Bastet, *Faust et le cycle*. — «Entretiens sur Paul Valéry», 1968, p. 119).

1938 В «Предисловии к диалогу об искусстве» Валери говорит о лживости и пагубности европоцентризма в условиях современной цивилизации. «Со дня на день догма о неравенстве человеческих семей становится все более опасной в политике; она будет для Европы фатальной. Техника распространяется, как чума».

В августе он пишет «Кантату о Нарциссе», которая должна быть положена на музыку.

Октябрь: предисловие к альбому Домье в издательстве Скира.

Запись в тетради: «Нужно расти. Но нужно также всю жизнь хранить в себе Ребенка. Посмотри на окружающих — тех, в чем взгляде ничего не осталось от детства. Вот как это узнается: их взгляд отчетлив, когда предметы отчетливы, и расплывчат, когда предметы расплывчаты и безымянны...»

17 октября. — речь перед хирургами, в которой он прославляет великое искусство человеческой руки.

«Символизм не есть Школа», — утверждает он в «Существовании символизма». Что же касается самих символистов, «эстетика разъединяла их; этика их сплавивала».

1939 Январь: лекция об Эдгаре По в Коллеж де Франс.

Валери пишет текст для книги о Чехословакии, отданной на растерзание гитлеровской Германии.

Сентябрь: «Смесь».

В статье «Свобода духа» Валери снова пытается переосмыслить ряд своих основных установок. Провозглашая свободу духа (которую он отличает от свободы формальной) «высшим благом», он, однако, констатирует: «Дух представляет в нас некую силу», которая понудила нас удалиться «от всех исходных и естественных условий нашего бытия». Трудно предвидеть, к чему ведет нас этот новый и небывалый мир, созданный нашим духом и «для нашего духа». Но каковы бы ни были его угрозы, пути назад нет — разве что к «животному состоянию». Лишь сам свободный дух, без которого «культура угасает», может быть критерием и предвидеть порождаемые им же угрозы материального прогресса. Вот почему пора «бить тревогу и выявлять опасности», которым он подвергается, — исходят ли они от «наших открытий», «нашего образа жизни» или от бесчеловечной политики. Валери, не называя прямо тоталитарно-фашистских режимов, ясно говорит об их политической сути, враждебной свободной мысли. Сентябрь он проводит по соседству со Стравинским, который читает ему наброски своего «Курса музыкальной поэтики»; Валери находит в нем общие идеи с собственной поэтикой.

1940 Он отдыхает после болезни в Динаре, когда 22 июня туда вступают немецкие войска. «Я мыслю, — следовательно, я страдаю, — пишет он. — Мысль о том, что происходит, отравляет то, что я вижу. Красота солнца и моря заставляет страдать — ибо нужно страдать, — и прекрасное должно действовать в том же духе».

Узнав, что дети целы и невредимы, он с головой уходит в работу. Он обращается к образу Фауста, этого «европеида», которого переносит в эпоху, когда вновь открыт «в недрах

тел и словно бы за пределами их реальности древний хаос», когда «индивид умирает», «растворяется в множественности», когда наступает, быть может, «гибель души» и «само Зло под угрозой», ибо даже смерть оказывается всего лишь «одним из статистических свойств» «человеческого материала», а «методы» дьявола представляются «устаревшими».

Драму «Мой Фауст» Валери не окончил. По мнению исследователей, три завершённых акта, сверкающие остроумием, полные чеканных и глубоких формул, не дают представления о всей полноте замысла Валери. Его Фауст — «Сизиф жизни», чья трагедия даже не в самом вечном повторении жизни, но в высшей ясности сознания, которое угадывает сущее в его зарождении и знает наперед все его возможности: хотя Фауст и обнаруживает в итоге, что бытие ценнее знания, хотя он даже пытается слить воедино постижение и любовь, он должен будет отказаться (в IV акте) от любви, неотделимой от «Эроса иступленного», — во имя высшего своего завершения, «последней мысли», которая прервет окончательно «циклы» его существований. Тайной мыслью автора было «исчерпать» вечный образ, ибо «нищевскому amor fati Валери всем существом противопоставляет свой horror fati» (N. Bastet, *Faust et le cycle*. — «Entretiens sur Paul Valéry», 1968, p. 122).

В сентябре он возвращается в Париж. В Академии, где поставлен вопрос о выражении доверия Петену, он первым берет слово и заставляет предложение отвергнуть.

- 1941 Валери выступает в Академии с речью памяти Бергсона. Эта речь, почти неизвестная во Франции, будет воспринята за рубежом как акт мужества перед лицом оккупанта. На протяжении всего периода оккупации Валери отказывается от встреч с врагом и решительно отвергает посулы коллаборационистов. Он живет в стесненных материальных условиях. Правительство Виши смещает Валери с поста руководителя Средиземноморского университетского центра. Осенью выходит первое издание сборника «Дурные мысли и прочее». Среди самых различных тетрадных записей Валери здесь встречается особенно характерная: «Оставайся спокоен. Гляди бесстрастно. Почему? Потому что это спокойствие и это бесстрашие *воспроизводят* устойчивость, а также и время, которое от всего очищается. Человек бесстрастный обладает амплитудой века. Гнев, наслаивающиеся эмоции порождают в итоге только банальность. *В конце концов, ничего никогда не было.* Не теряй из виду это конечное и несомненное ничто. Пусть некий знак — некая вытянутая горизонталь —



остается глубинным фоном твоих сокровенных движений и метеоров». Известный французский писатель Жюльен Грак так откликается на эту стоическую или даже даосскую заповедь Валери: «Точно — и прекрасно. Но *в конце концов* и равным образом не было никогда *никого*, и эта вытянутая горизонталь выявляется лишь на кладбище. <...> Поразительно, что Валери предается здесь <...> той бестелесной загробной мудрости, которая произвольно выносит человека в пространство без почвы и время без длительности: он, кто так много и столь справедливо упрекал Паскаля в том, что можно назвать *бессодержательной отстраненностью*» (J. Gracq, Lettrines 2, Paris, 1974, p. 142).

1942 Он вступает в антифашистский Национальный комитет писателей.

Сентябрь: «Искушение (святого) Флобера».

Начало работы над переводом «Буколик» Вергилия.

Читая дневник А. Жида, Валери изумлен мнением своего друга, полагающего, что он разыграл свою жизнь, как искусный шахматист: «Все события моей жизни, карьера, брак и т. д. были делом других. Моя политика всегда состояла в одном: оградить, поскольку это возможно, мой бесконечный поиск — за счет множества вещей и ценою посредственной жизни».

1943 Письмо священнику Ридо, которое послужит предисловием к его книге «Введение к мысли Поля Валери»: «Вот уже пятьдесят один год день за днем на рассвете мой мозг испытует меня. Это два-три часа внутренних операций, *в которых я нуждаюсь физиологически*. И дальше: «Моей единственной «константой», единственным постоянным моим инстинктом было стремление все более отчетливо представлять свое «умственное функционирование» и, поскольку это возможно, хранить или восстанавливать свободу от тех иллюзий и «паразитов», какие навязывает нам неизбежное пользование словом». Октябрь: «Диалог о дереве».

1944 Он откликается на освобождение Парижа статьей «Дышать»: «Свобода есть ощущение. Этим дышат. Мысль, что мы свободны, расширяет будущность мгновения. <...> Мы видели и пережили то, что может совершить огромный и славный город, который хочет дышать». Но нет места самоуспокоенности: «...Разум должен сохранять нынче всю свою ясность. <...> Надобно попытаться представить эпоху совсем небывалую». Теперь, как никогда, необходимо отказаться жить про-

шлым. Валери сознает, что нужно менять «всю структуру политического и экономического мира».

Об этом говорит он 10 декабря, на торжественном заседании в Сорбонне, где выступает с речью о Вольтере. В этой речи, исполненной горечи и трагической силы, он прославляет Вольтера прежде всего как борца, как героя, «друга и защитника рода людского». Вольтер, «провозглашающий, что существуют преступления против человечества и что есть преступления против мысли», «единой силой пера <...> сотрясает всю свою эпоху». «Но что мог бы он сделать сегодня? — восклицает Валери. — Что может человек разума?» Валери видит уничтожение духа на путях духа и, полный трагического сомнения, фактически признает, что поколеблен основной принцип его мысли. Вновь отмечая, что в наши дни «человек понимает себя все меньше, как, по-видимому, все меньше он разумеет природу, в которой находит меж тем все более могущественные орудия силы», он решает заявить, что свобода духа и жизнь его обречены, если дух не будет соблюдать «пределов, которые должен сам ставить своей чрезвычайно ценной и чрезвычайно опасной власти все подвергать сомнению». «Можно подумать, — продолжает он, — что все усилия нашей мысли, весь неслыханный рост наших положительных знаний послужили к тому, чтобы довести до сокрушительной и дикой силы возможность уничтожить род людской и прежде всего убить в нем надежды, какие вкладывал он веками в смягчение собственной природы. Должны ли мы согласиться в итоге, что нет такой жестокости, такого варварства, такого злонамеренного и холодного расчета, которые могли бы считаться изжитыми и окончательно стертными с лица земли? <...> И какой испанский Вольтер, под стать миру в огне, нужен, чтобы осудить, проклясть, заклеить безмерное планетарное злодейство с его свирепым разбоем? Ибо в наши дни речь не идет больше о нескольких невинных мучениках, о жертвах, которые можно пересчитать... мы считаем теперь миллионами — и даже уже не считаем...»

Потрясенный фашистским террором, отупляющей пропагандой, варварством и озверением, Валери говорит об ответственности всего человечества за будущее человека и пытается представить реакцию Вольтера «перед этой фантазмагорической картиной»: «Быть может, — если мне позволено будет завершить этим речь о нечестивце, — он бы вспомнил несравненное благородное слово — самое глубокое, самое простое, самое точное слово, изреченное некогда о человеческом племени и, следовательно, о его политике, развитии его знаний,

о его учениях и конфликтах; быть может, он пробормотал бы очевиднейшую сентенцию: «Они не ведают, что творят».

1945 25 февраля: приветствие Красной Армии (зачитано на митинге, опубликовано год спустя).

Встреча в мае с Т. С. Элиотом: он делится с ним тяжелыми предчувствиями в отношении судеб Европы. В последнее десятилетие жизни у Валери усиливается чувство «почвы», духовных корней, неразрывной связи с европейской интеллектуальной традицией. Он с горечью ощущает теперь, что цивилизации, его породившей, пришел конец.

Май: продолжение курса поэтики в Коллеж де Франс.

В мае же — стихотворение в прозе «Ангел».

Перед тем как 31 мая окончательно слечь в постель, он записывает в последней своей тетради:

«В чем подвожу я себе итог.

Я чувствую, что моя жизнь завершена, то есть не вижу в настоящем ничего, что нуждалось бы в завтра. Оставшаяся жизнь может быть только пустой тратой времени. В конце концов я сделал все, что мог. Я знал свой разум достаточно <...>.

Знал я и свое *сердце*.

*Оно торжествует. Сильнее всего* — разума, организма.

Это — факт. Самый темный из фактов. Значит, сильней воли к жизни и способности понимания — это неисправимое С<ердце>...»

20 июля — смерть.

По настоянию генерала де Голля Валери устраивают национальные похороны. Его последний приют — «морское кладбище» в Сете, где на могиле высечены слова из поэмы: «О воздаянье после размышленья — Взор, созерцающий покой богов!»

Откликаясь на его смерть, Хорхе Луис Борхес писал: «Умирая, Валери завещает нам образ человека, бесконечно восприимчивого ко всякому факту, — человека, для которого всякий факт является потенциальным стимулятором бесконечной череды мыслей. Человека, который выходит за рамки отличительных черт некоего «Я» и о котором можно сказать словами Уильяма Хэзлита о Шекспире: «He is nothing in himself»\*. Человека, чьи прекрасные тексты не исчерпывают и даже не определяют заключенных в нем возможностей целостной натуры. Человека, который в век поклонения идолам крови, земли и страсти всегда предпочитал светлые радости мысли и тайные стези порядка».

---

\* Сам по себе он ничто (англ.).

## БИБЛИОГРАФИЯ

### *Тексты Поля Валери*

- П. Валери*, Избранное, М., 1936.  
*Oeuvres de Paul Valéry*, 12 vol., Paris, 1937—1950.  
*P. Valéry*, Oeuvres, tt. I, II, Paris, 1957, 1960.  
*P. Valéry*, Cahiers, 29 vol., Paris, 1957—1961.  
*P. Valéry*, Cahiers, tt. I, II, Paris, 1973, 1974.  
*P. Valéry*, Lettres à quelques-uns, Paris, 1952.  
Correspondance André Gide — Paul Valéry, Paris, 1955.  
Correspondance Paul Valéry — Gustave Fourment, Paris, 1957.

### *Литература о нем*

- И. Н. Голенищев-Кутузов*, Поль Валери. — В кн.: «История французской литературы», т. IV, М., 1963.  
*А. Моруа*, Поль Валери. — В кн.: «Литературные портреты», М., 1970.  
*В. М. Козовой*, Поль Валери в поисках интеллектуального универсализма. — «Вопросы философии», 1972, № 2.  
*T. W. Adorno*, Der Artist als Statthalter, zu Valéry's Degas-Buch. — «Mercur», 1953, N 11.  
*G. Aigrisse*, Psychanalyse de Paul Valéry, Paris, 1970.  
*A. Béguin*, Paul Valéry. — «Critique», 1947, décembre.  
*A. Bémol*, Paul Valéry, Clermond-Ferrand, 1949.  
*A. Bémol*, La méthode critique de Paul Valéry, Clermond-Ferrand, 1950.  
*A. Bémol*, Variations sur Valéry, Sarrebrück, 1952.  
*A. Bémol*, Variations sur Valéry, II, Paris, 1959.  
*E. Bendz*, Paul Valéry et l'art de la prose, Göteborg, 1936.  
*A. Bernardini*, Simbolisti e decadenti, Roma, 1935.  
*A. Berne-Joffroy*, Présence de Valéry, Paris, 1944.  
*A. Berne-Joffroy*, Valéry, Paris, 1960.  
*M. Blanchot*, La part du feu, Paris, 1949.  
*M. Blanchot*, L'espace littéraire, Paris, 1955.  
*M. Blanchot*, Le livre à venir, Paris, 1959.  
*C. Bo*, Della lettura e altri saggi, Firenze, 1953.

- L. Bolle*, Paul Valéry ou conscience et poésie, Genève, 1944.
- G. Bonfanti*, Primo approccio à Monsieur Teste. — «Paragone», 1967, aprile.
- J.-L. Borges*, Otras inquisiciones, Buenos-Aires, 1960.
- Th. Bosanquet*, Paul Valéry, London, 1933.
- C. M. Bowra*, The heritage of symbolism, London — New York, 1962.
- H. Brémond*, La poésie pure, Paris, 1926.
- H. Brémond*, Racine et Valéry, Paris, 1930.
- A. Breton*, Entretiens avec André Parinaud, Paris, 1952.
- L. J. Cain*, Trois essais sur Paul Valéry, Paris, 1958.
- G. Cattai*, Esthétiques et poétiques contemporaines. — «Critique», 1959, février.
- Centenaire de Paul Valéry. — «Europe», 1971, juillet, N 507.
- H. Charney*, Le scepticisme de Paul Valéry, Paris, 1969.
- J. Charpier*, Essai sur Paul Valéry, Paris, 1956.
- Les chemins actuels de la critique, Paris, 1968.
- E.-M. Cioran*, Valéry face à ses idoles, Paris, 1970.
- B. Croce*, Paul Valéry e Goethe. — «Quaderni della critica», 1949, novembre.
- B. Croce*, La poesia, Bari, 1966.
- B. Croce*, Storia dell'estetica per saggi, Bari, 1967.
- C. M. Crown*, Paul Valéry, Consciousness and Nature, Cambridge, 1972.
- C. Davy*, Words in the mind, Harvard University Press, 1965.
- M. Dieguez*, L'écrivain et son langage, Paris, 1960.
- Ch. Du Bos*, Approximations, Paris, 1922.
- Ch. Du Bos*, Approximations, 2 série, Paris, 1927.
- J. Duchesne-Guillemin*, Etudes pour un Paul Valéry, Neuchâtel, 1964.
- T. S. Eliot*, From Poe to Valéry, New York, 1948.
- T. S. Eliot*, L'art poétique de Valéry. — «Preuves», 1959, décembre.
- Entretiens sur Paul Valéry, Paris — La Haye, 1968.
- Entretiens sur Paul Valéry, Paris, 1972.
- A. J. A. Fehr*, Les dialogues antiques de Paul Valéry, Leiden, 1960.
- R. Fernandat*, Autour de Paul Valéry, lignes d'horison, Paris, 1944.
- H. A. L. Fisher*, Paul Valéry, Oxford, 1927.
- E. Gaède*, Nietzsche et Valéry, Paris, 1962.

- E. *Garrigue*, Goethe et Valéry, Paris, 1955.
- G. *Genette*, Figures, Paris, 1966.
- G. *Genette*, Figures, II, Paris, 1969.
- A. *Gide*, Paul Valéry, Paris, 1947.
- R. P. *Gillet*, Paul Valéry et la métaphysique, Paris, 1927.
- S. *Givone*, Il destino dell' arte secondo Valéry. — «Rivista di estetica», 1970, maggio — agosto.
- M. *Got*, Assomption de l'espace, Paris, 1957.
- C. A. *Hackett*, Teste and «La soiree avec monsieur Teste». — «French Studies», 1967, aprii.
- L'Hommage à Paul Valéry. — «Le Divan», 1922, N 79.
- A. *Honegger*, Valéry et la musique. — «Style en France», 1946, janvier — février — mars.
- R. *Huyghe*, Leonardo de Vinci et Paul Valéry. — «Gazette des Beaux-Arts», 1953, octobre.
- J. *Hytier*, La poétique de Valéry, Paris, 1953.
- M. *Jastrun*, Poezja i rzeczywistosc, Warszawa, 1965.
- W. N. *Jnce*, The poetic theory of Paul Valéry, Leicester, 1961.
- M. *Kruse*, Das Pascal-Bild in der Französischen Litteratur, Hamburg, 1955.
- V. *Larbaud*, Fauteuil XXXVIII: Paul Valéry, Paris, 1931.
- E. e la *Rochevoucauld*, En lisant les Cahiers de Paul Valéry, Paris, t. I, 1964; t. II, 1966; t. III, 1967.
- H. *Laurenti*, Paul Valéry et le théâtre, Paris, 1973.
- Les critiques de notre temps et Valéry, Paris, 1971.
- F. *Lefèvre*, Entretiens avec Paul Valéry, Paris, 1926.
- A. G. *Lehmann*, The symbolist aesthetic in France, Oxford, 1950.
- J. *Levaillant*, Genèse et signification de «La soirée avec M. Teste» (thèse), Paris, 1966.
- A. *Levinson*, Paul Valéry philosophe de la danse. Paris, 1926.
- C. *Mastronardi*, Valéry o la infinidad del método, Buenos-Aires, 1955.
- J. *Mathews*, The poetics of Paul Valéry. — «The Romanic Review», 1956, October.
- C. *Mauriac*, L'alittérature contemporaine, Paris, 1958.
- Ch. *Maurin*, Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Paris, 1963.
- J.-P. *Monod*, Regard sur Paul Valéry, Lausanne, 1947.

- S. M. Murry, *Looking before and after*, London, 1943.
- E. Noulet, Paul Valéry, Bruxelles, 1951.
- E. Noulet, *Suites*, Paris, 1964.
- J. Parisier-Plottel, *Les dialogues de Paul Valéry*, Paris, 1960.
- J. Paulhan, *Un rhétoricien à l'état sauvage*. — «Le Nef», 1946, juillet et août.
- Paul Valéry contemporain, Paris, 1974.
- Paul Valéry: *essais et témoignages*, Neuchâtel, 1945.
- Paul Valéry vivant, Marseille, 1946.
- A. Pauphilet, *Souvenirs sur Paul Valéry*. — «Le Nef», 1945, N 1.
- R. Pelmont, *Paul Valéry et les Beaux-arts*, Cambridge, 1949.
- L. Perche, *Valéry, les limites de l'humain*, Paris, 1966.
- K. Perros, *La poésie et Valéry*. — «Cahiers du chemin», 1967, N 1.
- F. Pire, *La tentation du sensible chez Paul Valéry*, Paris, 1964.
- J. Pommier, *Paul Valéry et la création littéraire*, Paris, 1946.
- G. Poulain, *Paul Valéry tel quel*, Montpellier, 1965.
- J. Prévost, *La pensée de Paul Valéry*. — «Cahiers du Capricorne», 1926, N 6.
- D. Priddin, *The art of dance in French literature from Théophile Gautier to Paul Valéry*, London, 1952.
- G. Raimandi, *Il cartesiano Signor Teste*, Firenze, 1926.
- F. Rauhut, *Paul Valéry, Geist und Mythos*, München, 1930.
- M. Raymond, *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, Neuchâtel, 1946.
- M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, 1940.
- E. Rideau, *Introduction à la pensée de Paul Valéry*, Paris, 1944.
- J. Rivière, *Nouvelles études*, Paris, 1947.
- J. Robinson, *L'analyse de l'esprit dans les cahiers de Paul Valéry*, Paris, 1963.
- E. Roditi, *Paul Valéry, poetics as an exact science*. — «The Kenyon Review», 1944, summer.
- P. Roulin, *Paul Valéry témoin et juge du monde moderne*, Neuchâtel, 1964.
- F. Scarfe, *The art of Paul Valéry; a study in dramatic monologue*, London, Toronto, Melbourne, 1954.
- E. Sewell, *Paul Valéry, the mind in the mirror*, New Haven, 1952.
- P. Souday, *Paul Valéry*, Paris, 1927.

- L. Spitzer*, Romanische Literatur-Studien, Tübingen, 1963.
- H. Steiner*, Goethe und Valéry. — Begegnungen mit Dichten, Tübingen, 1963.
- N. Suckling*, Paul Valéry and the civilized mind, London, 1954.
- F. E. Sutcliffe*, La pensée de Paul Valéry, Paris, 1955.
- A. Thibaudet*, Paul Valéry, Paris, 1923.
- A. Thomson*, Valéry, Edinbourg — London, 1965.
- F. de Urmeneta*, Sobre la estetica valeriana. — «Revista de ideas esteticas», 1956, N 54.
- G. Venaissen*, Les petits mythes de Paul Valéry. — «Critique», 1953, août — septembre — novembre.
- J. Wahl*, Poésie. Pensée. Perception, Paris, 1948.
- J.-P. Weber*, Genèse de l'oeuvre poétique. Paris, 1960.
- W. Weidlé*, Les abeilles d'Aristée, Paris, 1954.
- W. Weidlé*, Die grosse Absage, Von Lionardo zu Valéry. — «Mercur», 1958, N 7.
- E. Wilson*, Paul Valéry. — «The Dial», 1925, June.



## СОДЕРЖАНИЕ

|                                     |   |
|-------------------------------------|---|
| О ПОЛЕ ВАЛЕРИ. <i>А. Вишнеvский</i> | 3 |
|-------------------------------------|---|

### I

|  |     |
|--|-----|
| ВВЕДЕНИЕ В СИСТЕМУ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ. <i>Перевод В. Козового</i> | 29  |
| ПРИМЕЧАНИЯ. <i>Перевод В. Козового</i>                           | 68  |
| ЗАМЕТКА И ОТСТУПЛЕНИЕ. <i>Перевод С. Ромова</i>                  | 73  |
| ПРИМЕЧАНИЯ. <i>Перевод В. Козового</i>                           | 88  |
| ВЕЧЕР С ГОСПОДИНОМ ТЭСТОМ. <i>Перевод С. Ромова</i>              | 90  |
| КРИЗИС ДУХА. <i>Перевод А. Эфроса</i>                            | 105 |
| «ЭСТЕТИЧЕСКАЯ БЕСКОНЕЧНОСТЬ». <i>Перевод В. Козового</i>         | 113 |
| ВСЕОБЩЕЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ИСКУССТВА. <i>Перевод В. Козового</i>       | 116 |
| ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО. <i>Перевод В. Козового</i>            | 127 |
| ИЗ «ТЕТРАДЕЙ». <i>Перевод В. Козового</i>                        | 132 |
| СМЕСЬ. <i>Перевод В. Козового</i>                                | 191 |

### II

|   |     |
|---|-----|
| ЭВПАЛИНОС, ИЛИ АРХИТЕКТОР. <i>Перевод В. Козового</i>   | 209 |
| ДУША И ТАНЕЦ. <i>Перевод В. Козового</i>                | 231 |
| ПРОБЛЕМА МУЗЕЕВ. <i>Перевод А. Эфроса</i>               | 260 |
| ФРЕСКИ ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ. <i>Перевод В. Козового</i>       | 265 |
| ВОКРУГ КОРО. <i>Перевод В. Козового</i>                 | 269 |
| ТРИУМФ МАНЕ. <i>Перевод А. Эфроса</i>                   | 292 |
| БЕРТА МОРИЗО. <i>Перевод В. Козового</i>                | 301 |
| ДЕГА, ТАНЕЦ, РИСУНОК. <i>Перевод В. Козового</i>        | 307 |
| СЛОВО К ХУДОЖНИКАМ-ГРАВЕРАМ. <i>Перевод В. Козового</i> | 330 |

|  |     |
|--|-----|
| МОИ ТЕАТРЫ. <i>Перевод В. Козового</i>     | 335 |
| ВЗГЛЯД НА МОРЕ. <i>Перевод В. Козового</i> | 341 |

### III

|  |     |
|--|-----|
| ЛЮБИТЕЛЬ ПОЭЗИИ. <i>Перевод В. Козового</i>                                | 353 |
| ПИСЬМО О МИФАХ. <i>Перевод В. Козового</i>                                 | 354 |
| ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ К «ПОЗНАНИЮ БОГИНИ». <i>Перевод В. Козового</i>            | 363 |
| ЧИСТАЯ ПОЭЗИЯ. <i>Перевод В. Козового</i>                                  | 372 |
| ВОПРОСЫ ПОЭЗИИ. <i>Перевод В. Козового</i>                                 | 382 |
| ПОЭЗИЯ И АБСТРАКТНАЯ МЫСЛЬ. <i>Перевод В. Козового</i>                     | 400 |
| ПОЛОЖЕНИЕ БОДЛЕРА. <i>Перевод А. Эфроса</i>                                | 433 |
| ПИСЬМО О МАЛЛАРМЕ. <i>Перевод А. Эфроса</i>                                | 453 |
| Я ГОВОРИЛ ПОРОЙ СТЕФАНУ МАЛЛАРМЕ... <i>Перевод В. Козового</i>             | 467 |
| ПРЕДИСЛОВИЕ К «ПЕРСИДСКИМ ПИСЬМАМ». <i>Перевод В. Козового</i>             | 489 |
| ИСКУШЕНИЕ (СВЯТОГО) ФЛОБЕРА. <i>Перевод В. Козового</i>                    | 501 |
| КОММЕНТАРИИ. <i>В. Козовой</i>   | 511 |
| ПОЛЬ ВАЛЕРИ. (Хронологический очерк жизни и творчества). <i>В. Козовой</i> | 589 |
| БИБЛИОГРАФИЯ. <i>Составил В. Козовой</i>                                   | 616 |

## Валери Поль.

В 15 Об искусстве. Пер. с франц. Изд. подг. В. М. Козовой. Предисл. А. А. Вишневого. М., «Искусство», 1976.

622 с.

Эстетика французского поэта П. Валери с ее культом разума, ясного творческого самосознания, с ее критикой мистического анархизма в искусстве противопоставит тому Духу «модерна», которому Валери был враждебен всю свою жизнь. Сборник дает представление о Валери как о теоретике искусства и как о художественном критике. В сборник вошли центральные по значению теоретические работы Валери. Книге предпослана вступительная статья, в которой дается критический анализ эстетических воззрений поэта. Издание снабжено комментарием и развернутым очерком жизни и творчества Валери.

И(Фр) + 7

В 10507-137 13-75  
025(01)-76

ПОЛЬ ВАЛЕРИ

*Об искусстве*

Издание подготовил  
ВАДИМ МАРКОВИЧ КОЗОВОЙ

Редактор  
Ю. Д. КАШКАРОВ

Художник

Э. Э. РИНЧИНО

Художественный редактор

И. Г. РУМЯНЦЕВА

Технический редактор

Н. Г. КАРПУШКИНА

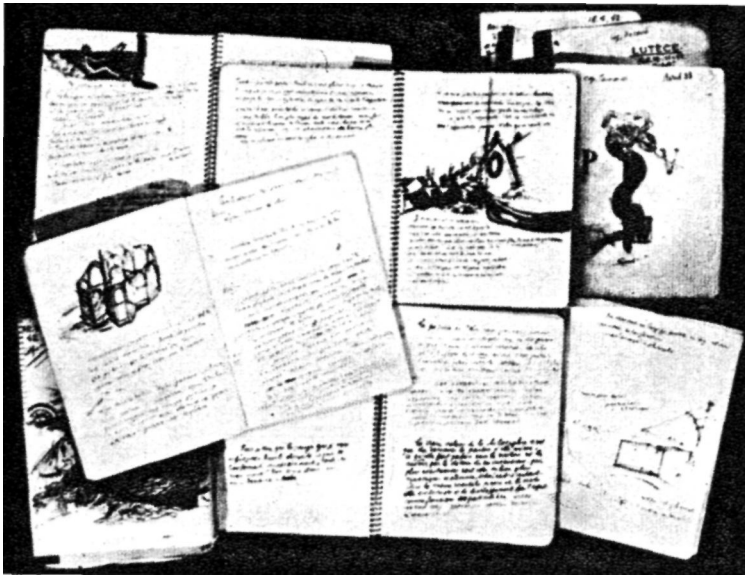
Корректор

И. Н. БЕЛЮЗЕРЦЕВА

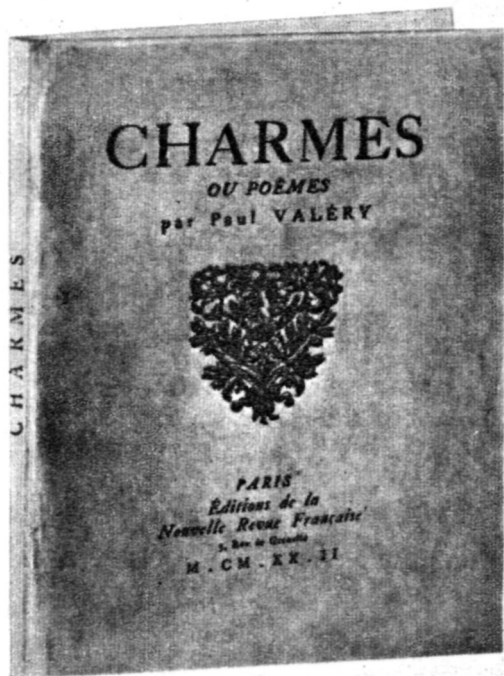
Сдано в набор 2/IX 1975 г. Подписано к печати 6/VII 1976 г. Формат бумаги 70X108/32. Бумага типографская № 1 и тифлручная для иллюстраций. Усл. печ. л. 28,088. Уч.-изд. л. 29,646. Изд. № 17396. Тираж 25 000 экз. Заказ № 7059. Цена 2 р. 29 к. Издательство «Искусство», 103051. Москва, Цветной бульвар, д. 25. Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21.



*П. Валери, в конце 90-х гг. Снимок Пьера Луи*



*Тетради Поля Валери*



Первое издание сборника «Чары». 1922 г.

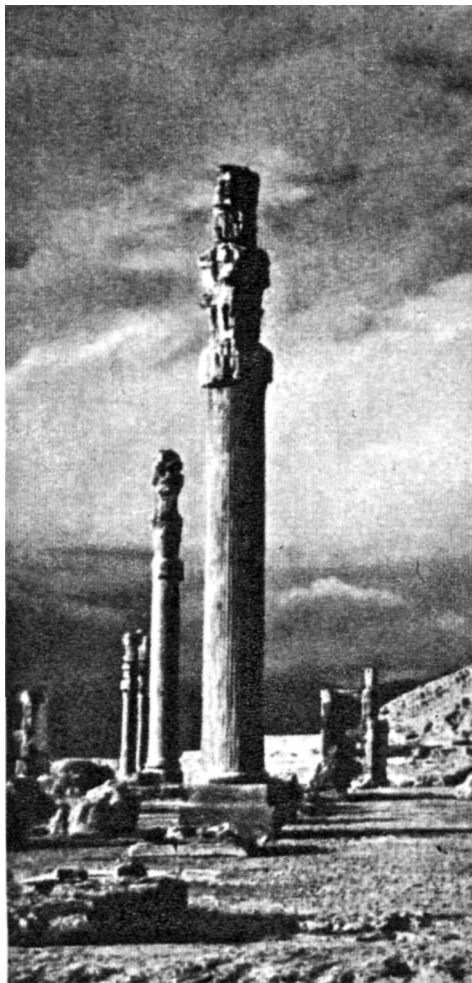


*Леонардо да Винчи. Старец и юноша. Рисунок*



*Иллюстрация П. Валери к «Вечеру с господином Тэстом»*

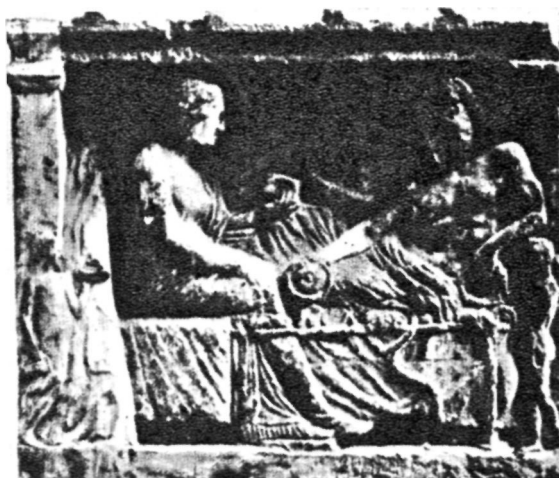




*Развалины  
Персеполиса*



*Храм Геры  
в Пестуме.  
V в. до н. э.*



*Смерть Сократа  
Древнегреческое  
искусство*



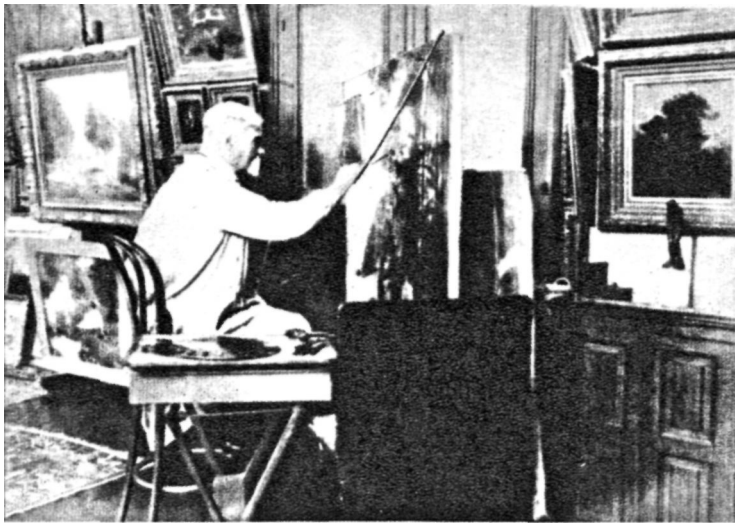
*Танцующая  
менада.  
Древнегреческое  
искусство*



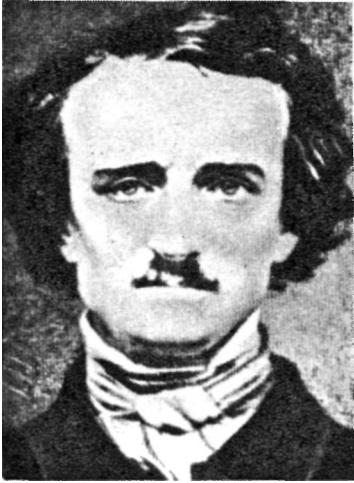
*Ж.-Б. Коро. Пастушок. Гравюра*



*Э. Мане. Портрет Берты Моризо*



*Э. Дега у мольберта*



*Эдгар По*



*Ш. Бодлер. Автопортрет*



*Рисунок Дж. Уистлера  
С. Малларме.*



*Голова Малларме  
работы П. Валери. 1910 г.*





*Р. М. Рильке в гостях у П. Валери. 1928 г.*



*Поль Валери у моря. Около 1940 г.*



*Рисунок П. Валери*