



А
Л
А
І
Н

А Л Е Н

*Рассуждения
об эстетике*

АЛЕН

РАССУЖДЕНИЯ

ОБ

ЭСТЕТИКЕ

Архивное - с теми
каждыми болельщиками
уехав
11.02.97 К.З.

Н. Новгород
1996

АЛЕН. РАССУЖДЕНИЯ ОБ ЭСТЕТИКЕ. Перевод с французского. — Нижний Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, Региональный центр французского языка, 1996. — 142 с.

Alain. *Propos sur l'Esthétique.* Paris: Presses Universitaires de France, 1949.

“Рассуждения об эстетике” Алена — это тридцать пять эссе, представляющих собой изящные по форме, разнообразные по содержанию и своеобразные по стилю размышления одного из самых оригинальных французских мыслителей XX века, в которых он предстает перед читателем как философ, эстетик, культуролог, социолог, искусствовед, моралист и писатель — продолжатель богатейших традиций многовековой культуры Франции.

Издание осуществлено на средства переводчика.

Оформление К. Акопяна.

© Перевод с французского, предисловие, послесловие и комментарии доктора философских наук К.З. Акопяна.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРЕВОДУ КНИГИ

АЛЕНА

“Рассуждения об эстетике”

В каждой национальной культуре можно найти некие, условно говоря, интравертные явления, которые зачастую просто не могут быть в полной мере поняты, прочувствованы, оценены представителями других культур — в силу их содержательной, смысловой, интеллектуальной труднодоступности или даже недоступности. Конечно, приобщение к неисчислимым богатствам мировой культуры открывает перед нами более широкие горизонты, дает нам возможность глубже заглянуть в изолированный в определенной степени мир культуры национальной — и тем не менее... — Впрочем, то же самое можно было бы сказать и о культуре, ограниченной временными рамками. И речь здесь идет не о каких-то экзотических формах проявления духа — национального или хронологически определенного, — но о тех явлениях культуры, которые, на первый взгляд, открыты и отнюдь не производят впечатления таинственных.

Не абсолютизируя эту мысль, можно предположить, что чем более конкретны и специфичны средства, использованные при создании некоего феномена в той или иной национальной либо относящейся к определенной исторической эпохе культуре, тем менее доступной оказывается его раз-

гадка — как для любознательного иноземца, так и для инновременника. Искушенному любителю музыкального искусства, пожалуй, довольно легко обнаружить достоинства (если таковые имеются) в неизвестной ему музыке другого народа, а человеку, сведущему в архитектуре, — постичь хотя бы общий смысл (если и не глубинную суть) непривычного для его глаза сооружения, испытав при этом восхищение силой чужеродного гения. Однако когда “строительным материалом” явления культуры оказывается слово — чужое, а тем более измененное, переведенное, подмененное, — то тут-то и выясняется, что суть, смысл, отдельные — и нередко очень важные — нюансы воспринимаемого ускользают от иноязычного читателя, что текст активно сопротивляется, вводит в заблуждение или вообще не поддается адекватному прочтению. Так, довольно трудно поверить, чтоб иностранцу, не только пользующемуся переводом, но даже очень хорошо владеющему русским языком, легко было бы в полной мере оценить всю глубину, содержательную насыщенность, хрустальность скромного стиха Пушкина или Тютчева, признать Уединенное или Опавшие листья Розанова за сочинение философское, постичь игру словами Хлебникова или Клюева...

Подлинная культура эзотерична.

В то же время культура универсальна: богатейшая и своеобразнейшая — хотя по многим своим характеристикам достаточно от нас далекая — французская культура решительно (и, вероятно,

в какой-то мере излишне решительно) вошла в жизнь послепетровской России, оказав огромное влияние не только на те ее сферы, где господствовал высокий стиль искусств и наук, но и на повседневный быт россиян — и в результате (а результат этот можно признать довольно печальным) несколько поколений имперского *grand monde*¹ XVIII-XIX веков выражались с трудом на языке своем родном. К началу XX века безудержная галломания пошла на убыль, но осталась истинная любовь к французской культуре: мы и сейчас много о ней знаем — и знаем хорошо, многое понимаем — и, можно с достаточной уверенностью утверждать, понимаем неплохо, многое ценим — и ценим по достоинству.

Однако давайте обратимся к французской словесности — и мы увидим за этим термином практически необозримую территорию, густо заселенную получившими право на “проживание” здесь авторами текстов, как собственным семейством этими текстами окруженными, — мэтров письма или буквы (что по-французски одно и то же), как их можно было бы назвать, используя употребляемое нами в подобном случае выражение мастер слова, — увидим, что, к примеру, писателям, широко популярным в России, далеко не всегда принадлежит столь же почетное место в сознании французов — достаточно назвать Мопассана или

¹ *grand monde* — высший свет, фр.

Флобера¹, а философам, являющимся, конечно же, еще и писателями, — потому что французские философы, многие из которых могли бы признать, что они “стремились философию сделать литературой и, с другой стороны, литературу — философией”², как и философы русские, не могут не быть в то же время и писателями, — даже всемирно известным, во Франции далеко не всегда безоговорочно отдают места коронованным всеобщим признанием особ в том царстве мудрости, к которому принадлежит национальная философия любого народа.

Что же это — воплощение истины “нет пророка в своем отечестве” или, напротив, основание для вывода о том, что только сам народ может по достоинству оценить своих гениев? Может, в этом как раз и проявляется эзотерический характер культуры и, в частности, культуры национальной?

Действительно, кого из крупнейших представителей, условно говоря, французской словесности XIX столетия, ограничивая временной охват 60-ми годами нашего века, вспомнили бы мы сегодня в первую очередь? Я уверен, что это были бы Пруст, Франс, Бергсон, Роллан, Сартр, Камю, Мориак... Конечно, могли бы быть названы и некоторые дру-

¹ Об отношении Алена к Мопассану и Флоберу см.: Ален. *Читатель и О стиле*.

² Цит. по: Моруа А. Литературные портреты. М.: Прогресс, 1971. С. 441.

гие знаменитые имена, однако все же с достаточной степенью уверенности можно предположить, что, в основном, не те, которые первыми пришли на ум французскому интеллектуалу: Андре Моруа, авторитет которого в нашей стране неоспоримо высок, называя в качестве величайших людей своего времени Валери, Пруста, Клоделя, смело ставит рядом с ними — а может, даже чуть впереди них — человека с мало что говорящим нам

коротким именем

Ален¹.

* * *

Эмиль-Огюст Шартье родился в нормандском городке Мортань-о-Перш в 1868 г. Ален — это псевдоним, которым с 1906 г. Э.Шартье подписывал ежедневные газетные хроники в руанской газете, так называемые “Propos”, лучшие из которых впоследствии составили том “Сто одно рассуждение Алена”. Под другим псевдонимом — Критон — он писал диалоги для журнала “Revue de métaphysique et de morale” (Обозрение метафизики и морали). В 1889 г. Э.Шартье поступил в парижскую Эколь Нормаль, руководимую в то время известным французским философом Брюнетьером — *alma mater* целого ряда крупнейших деятелей французской культуры, — где в годы учебы в числе многих других лекций прослушал курс по философии

¹ См.: Моруа А. Ален // Моруа А. Литературные портреты. С. 433.

Жюля Ланьо, “великого Ланьо — по правде говоря единственного человека, которого я признавал божеством”¹. После защиты диссертации Э. Шартье работал в качестве преподавателя философии в коллежах Понтиви, Лориана, Руана и, наконец, Парижа.

Э. Шартье был от природы наделен самыми разносторонними талантами, и “при желании он мог бы стать физиком, поэтом, музыкантом или писателем; он захотел одного — оставаться свободным и уметь точно мыслить”². Дело Дрейфуса втянуло его в политику, в рассуждениях о которой он проявлял себя как лояльный, но отнюдь не смиренный и достаточно радикально настроенный гражданин — “гражданин вопреки властям”³.

Несмотря на освобождение от военной службы и свои пацифистские убеждения — “никакой удар не верен”⁴, утверждал он, — в 1914 г. Ален идет на фронт добровольцем, считая, что для успешной борьбы против войны нужно самому испытать, что это такое. Именно с этой целью он отказывается от звания офицера и за четыре года службы в артиллерии проходит путь от рядового до капрала. На фронте “он научился ненавидеть войну не столько из-за ее опасности..., сколько из-за рабства, в которое она ввергает граждан, счи-

¹ Цит. по: Моруа А. С.434.

² Моруа А. Литературные портреты. С. 434.

³ Там же.

⁴ Alain. Propos sur l'Esthétique. P. 21.

тавших себя свободными”¹. Находясь в армии, он написал книги “Теория искусств” и “Восемьдесят одна глава о Разуме и Страстях”, а впечатления армейских лет и размышления о них изложил в книгах “Марс, или Рассуждение о войне” (1921) и “Военные воспоминания” (1937).

Довольно много писал Ален о литературе (“Читая Диккенса”, “Рассуждения о литературе”, “Стендаль”, “С Бальзаком”), читая и перечитывая любимых авторов, так как всю жизнь “его спутниками были несколько великих умов; остальные для него не существовали”². В книге “Беседы на берегу моря” Ален изложил собственные философские взгляды, а осмысление близких ему идей Платона, Декарта, Гегеля вылилось в сочинение под названием “Идеи и эпохи”. Выйдя на пенсию, Ален уединенно жил в местечке Везинэ, посещаемый друзьями и учениками, но лишенный возможности свободно передвигаться из-за полиартрита, который приносил ему тяжкие физические страдания.

Скончался философ в 1951 году и был похоронен на кладбище Пер-Лашез в Париже³.

¹ Моруа А. Литературные портреты. С. 446.

² Там же. С. 437.

³ Основные сочинения Алена: *Propos d'Alain* (Рассуждения Алена; 4 серии: 1908-1914); *Marchands de sommeil* (Торговцы сном, 1919); *Système des beaux-arts* (Система изящных искусств, 1920); *Propos sur l'esthétique* (Рассуждения об эстетике, 1924); *Propos sur le bonheur*

МЭТР

Ален — это имя писателя, эссеиста, философа, мыслителя и — учителя, мэтра.

Последнее слово, прекрасно прижившееся в русском языке, будучи рассмотренным в своей родной среде, привлекает своей очевидной полисемантическойностью: среди его значений мы встречаем такие, как господин, владыка, повелитель, властитель, хозяин, владелец, — и в то же время это мастер своего дела, магистр, преподаватель, наставник, учитель. Так обращаются к художнику, юристу; превращаясь в прилагательное, это слово характеризует энергичного, властного человека (un maître homme), а обретая форму существительного женского рода (la maîtresse), приносит в окружающую его смысловую ауру французский колорит значением любовница. Конечно, последнее из приведенных значений нас и интересует в последнюю очередь, однако полностью пренебрегать не хотелось бы и им, так как можно предположить, что

(Рассуждения о счастье, 1928); Onze Chapitres sur Platon (Одиннадцать глав о Платоне, 1929); Vingt Leçons sur les beaux-arts (Двадцать уроков об изящных искусствах, 1932); Propos sur l'éducation (Рассуждения о воспитании, 1932); Propos sur la littérature (Рассуждения о литературе, 1934); Propos de politique (Политические рассуждения, 1934); Propos d'économie (Экономические рассуждения, 1935); Histoire de mes pensées (История моих мыслей, 1935); Eléments de philosophie (Основы философии, 1941); Vigiles de l'esprit (Сторожа разума, 1942).

оно добавляет в общий смысл этого непростого слова ту каплю страстной любви, которая всегда украшает мэтра (и в особенности, если он является автором "Сердечных приключений", содержание которых составляет анализ страстей — любви, честолюбия, жадности), преданного своему делу, его любящего, прекрасно знающего и талантливо обучающего ему, а точнее — приобщающего к нему своих учеников. Именно таким рисуют нам Алена воспоминания его современников, а главное — его искренние, глубокие и тонкие эссе, в которых самому "читателю надобно многое угадывать"¹. И, наверное, высшей наградой учителю — мэтру — может служить признание одного из его учеников, которым философ с полным основанием мог бы гордиться, — блестящего Андре Моруа, — сказавшего: "...Я — творение Алена"².

Ален был признанным мэтром в полном смысле этого слова — то есть властителем мысли, мастером своего дела, учителем, человеком, страстно любящим мир людей, в котором господствует разум, — и во французской культуре в целом, и в жизни не одного поколения французов. Именно об этом свидетельствуют слова, сказанные учеником у могилы своего наставника: "Сократ не умер, он жив в

¹ Надпись на одной из книг, подаренных Аленом А.Моруа. Цит. по: Моруа А. Литературные портреты. С. 441.

² Моруа А. Шестьдесят лет моей литературной жизни. Сборник статей. М., 1977. С. 32.

*Платоне. Платон не умер, он жив в Алене. Ален не умер, он жив в нас*¹.

Да, Ален очень мало известен в России. О его литературном наследии мы судим лишь по немногим имеющимся переводам², а в основном — по рассказам людей сведущих. И поэтому каждый шаг в деле приобщения русского читателя к творчеству патриарха современной французской культуры продвигает нас по пути восстановления нарушенной справедливости. Нам теперь представляется возможность познакомиться с эссе, включенными автором в небольшую по объему книгу, к которой он, вероятнее всего, испытывал особые чувства, так как пятьдесят экземпляров из всего тиража распорядился отпечатать на особой — веленовой — бумаге.

Читайте Алена. Возможно, “его неровная, отрывистая манера письма поначалу покажется вам трудной. Не отступайте, вы почувствуете всю ее прелесть”³ и испытаете подлинное наслаждение изяществом и глубиной мысли ее обладателя, если проявите терпение и сумеете преодолеть эзотерическую закрытость литературного стиля мудрого наставника нескольких поколений французов, живших в завершающем свой бег XX веке.

¹ Моруа А. Литературные портреты. С. 438.

² Ален. Суждения // Иностранная литература, 1988. № 11. Пер. С. Зенкина; Ален. Рассуждения о счастье // Аврора, 1992. № 1-12. Пер. Е. Плотниковой.

³ Моруа А. Надежды и воспоминания: художественная публицистика. М., 1983. С. 312.

ALAIN

*Propos
sur
l'Esthétique*

СОДЕРЖАНИЕ

- Греческий профиль — 16
 О метафоре — 20
Греческий храм — 22
 Идолы — 25
 Неподвижное — 28
Школа суждения — 31
 Римский папа — 34
 Мнемозина — 36
 Могилы — 40
Материя и форма — 43
 Лица — 46
 Зелень падуба — 49
 Читатель — 52
 О вкусе — 56
Романический характер — 59
 Марсель Пруст — 64
 Ложные боги — 67

Человеческое тело	— 69
Шекспир	— 72
Музыка	— 75
Шумы	— 78
Соловей	— 81
Гончар	— 84
Знаки	— 87
Прекрасное и Истина	— 90
Церемонии	— 93
О стиле	— 97
Гамлет	— 100
Ремесленники	— 103
Рисовать	— 107
Бульон из камней	— 110
Слова	— 114
Данте и Вергилий	— 120
Пасха	— 126
Рождество	— 130
A propos (Послесловие)	— 135

Греческий профиль

Чудища, украшающие водосточные трубы¹, настолько похожи на человека, что наводят на нас ужас. Изображение же греческого бога, имея иного рода сходство с человеком, всех нас умиротворяет. В этом можно увидеть два способа подражания природе, причем оба они оказываются правдивыми. Чудище по-своему выражает идею принадлежности человеческой плоти животному миру; бог олицетворяет собой плоть мыслящую. Чудище советует нам не доверять самим себе — и этот совет, надо признать, совершенно верен; бог же нам предлагает себе довериться — и то, что это доверие необходимо, верно не в меньшей степени. Мы имеем две разные модели: одна из них — это модель неуправляемой выразительности, другая — выразительности управляемой. С одной стороны — тело, оставшееся без внимания, с другой — тело, воспитанное музыкой и гимнастикой. С одной стороны — отлученная от него душа; с другой — с ним примиренная.

В облике животного, как говорит Гегель, нос оказывается поработанным ртом²; эта двойная система, имеющая своей функцией вынюхивание, улавливание и разрушение, выдается вперед, выполняя

¹ Имеются в виду чудища на средневековых католических соборах.

² См.: Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. В 3 т. М., 1975. Т. 2. Философия природы. С. 502; М., 1977. Т. 3. Философия духа. С. 110.

какую-то особую миссию; между тем лоб и глаза отступают на задний план. Скульпторы великой эпохи умели неплохо изображать своего бога, избирая для него ту структуру лица, в соответствии с которой нос был как бы подвешен ко лбу — и отделен от рта. Два типа движений, заметил тот же автор по поводу рта¹, могут выразить себя, придавая последнему разные формы: это суть движения четко артикулированной речи, которые носят произвольный характер, и те, которые я осмелился бы назвать кишечными. Для этого нужно, чтоб в них доминировал либо висцеральный² рефлекс, либо некие разминочные движения. На самом деле, выдвинутый вперед и чуть трясущийся подбородок, свисающая губа тотчас же придают человеку сходство с животным. Откуда я и делаю вывод, что архитектурный, четко очерченный и мускулистый подбородок самой своей мощью свидетельствует о господстве разума у его обладателя; а то, что в форме рта имеется от беспозвоночного существа, оказывается в результате подчиненным атлетической внешности; кроме того, выра-

¹ "...Голос... окончательно образуется при помощи рта, исполняющего двоякую функцию: с одной стороны, он начинает непосредственное превращение пищи в соки обладающего жизнью животного организма, а с другой — в противоположность с этим превращением внешнего во внутреннее — завершает происходящее в голосе объективирование субъективности" (Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. С. 125-126).

² *Висцеральный* - относящийся к внутренностям, *анат.*

зительная форма рта всегда бывает поддержана неким подобием геркулесова подбородка. Дружба, которая стремится к наставлению — будь она даже самой тесной, — оказывается связанной с силой. Блеск глаз — речь плененной души — как бы перемещен в эти могущественные формы; точно так же любая вежливость ведет к ослаблению тех двусмысленных сигналов, которые источают глаза собаки или газели. Вот и получается, что мраморный герой довольно далеко заводит нас в своих немых уроках.

— Я это охотно признаю, отвечает ученик. Но если я родился с курносым носом и срезанным подбородком, что же я могу с этим поделать? — На это я отвечу, что правильно очерченное лицо всегда ближе к естественным пропорциям, чем это кажется с первого взгляда; а происходит это потому, что движения, ужимки и гримасы в большей степени привлекают внимание, чем застывшие формы; и именно потому карикатура достигает своих эффектов, что она в неподвижной форме фиксирует движение. Однако нужно все же добавить, что тот, кто не умеет управлять своим лицом, легко создает карикатуру на самого себя, и делает это особенно явно, когда зависть, ирония или жестокость проявляются на лице, обладающем правильными чертами. Таким образом, греческая форма должна быть принята в качестве исходной модели движений человеческого тела¹. Откуда и появится другой человек, который

¹ В этом высказывании выражена принципиальная позиция автора, видевшего в греческой культуре — как в

будет человеком искренним; и я полагаю также, что гимнастика, приличествующая человеку, всегда немного изменит самую форму его лица и что этого изменения будет достаточно для примирения¹. Но я вижу много людей, которые обмануты своим собственным лицом².

целом, так и в отдельных ее составляющих — проявление господства разумного начала. Например, "настоящая гимнастика, как ее понимали греки, — это непосредственная власть разума над движениями тела. [...] По моему, этому надо учить детей, предлагая им в качестве примера совершенные статуи, подлинные образцы человеческого культа" (Ален. Рассуждения о счастье // Аврора. № 1. С. 140). *При составлении комментариев переводчик не только стремился дать необходимые ссылки на источники и разъяснить трудные для понимания места в тексте, но также пытался при помощи ассоциативных связей с большей отчетливостью выявить то или иное настроение, присущее, с его точки зрения, комментируемой фразе.*

¹ Эта фраза должна рассматриваться в неразрывной связи с мыслью, изложенной в последнем предложении первого абзаца: речь идет о примирении, происходящем между душой и телом.

² Ср.: "А есть люди, которые невероятно часто меняют лица, одно за другим, и лица на них просто горят" (Рильке Р.М. Записки Мальте Лауридса Бригге. М., 1988. Пер. Е. Суриц. С. 21).

О метафоре

Метафора старше, чем сравнение. По первому размышлению, пытаясь рассматривать Гомера с его известными сравнениями как находящегося у истоков человеческой истории, можно было бы предположить противоположное; тогда метафоры оказались бы краткими сравнениями, как если бы кто-нибудь написал — “поток красноречия”, вместо того чтобы отдельно друг от друга и в то же время параллельно развивать два сравниваемых элемента — “как поток... так же и красноречие”. В то время, когда я еще только собирался написать о метафорах, я понимал эту проблему именно таким образом; а это значит, что я еще не научился постоянно оглядываться чуть дальше назад. Ведь уже задолго до Гомера теснится целый человеческий мир, который говорит сказками, поговорками, притчами, статуями и храмами, — и всегда метафорически.

Истинные поговорки, например, суть чистые метафоры. Сравнение не просто укорочено; скорее, один из элементов здесь вообще отсутствует. “Пусть каждый метет перед своей дверью”¹. Некоторые притчи отличаются тем же в том смысле, что идея в них выражается в форме объекта, без какого бы то

¹ Ср.: “...в мирное время патриотизм, собственно, выражается в том, что каждый метет перед своей дверью, дожидается своей должности и учит свой урок, дабы все у него в доме было исправно...” (Гете И.В. Из моей жизни. Поэзия и правда // Гете И.В. Собр. соч. М., 1976. Т. 3. С. 452.)

ни было комментария; басня о лягушках, которые требуют себе короля¹, именно такого рода с той лишь разницей, что ко всем басням — и неким образом за пределами нарисованной в них картины — некий грамматист, как я полагаю, приписал мораль. Именно так мы пытались дать название некоторым сонатам Бетховена. Но давно известно, что никогда не бывает идеи вне картины; более того, идея в самой картине неотделима от нее. Евангельские притчи часто несут на себе печать грамматиста; они развиваются по типу сравнений. Другие, похожие на Сфинкса, являются более древними по своему стилю и более почитаемыми, как притча о смоковнице², которая была проклята, потому что не имела смокв — “а в то время вовсе не был сезон смокв”³. Я полагаю, что я разгадал эту загадку, однако не хочу спешить ее объяснять. Без сомнения, здесь скрывается более чем один смысл, как это имеет место в поговорках; и, подгоняя под собственные представления то, что видимо, стоит опасаться безнадежно запутать то, что пока еще не разгадано.

Предположение о том, что наиболее древние знаки не связаны со словами, выглядит вполне правдоподобно, и, таким образом, они могут быть

¹ Имеется в виду басня Лафонтена “Des Grenouilles qui demandent un roi” — “Лягушки, требующие короля”.

² См.: Евангелие от Матфея, 21:19; Евангелие от Марка, 11:12-14.

³ “...ибо еще не время было *собираания* смокв.” (Мрк, 11:13).

признаны абсолютно метафоричными; более того, они оказываются метафоричными, если можно так сказать, не желая этого. Например, могила в древние времена была лишь грудой камней, которые защищали труп от волков. Чем больше усопший имел друзей, тем большей была и груда камней. Таковы были первые пирамиды; и, без сомнения, вес и форма камней впервые породили идею этих кристаллоподобных форм, и живым, почитающим усопших друзей, оставалось лишь завершить их сооружение. Но — законченные или нет — эти могилы сразу же становились обладающими скрытой потенцией знаками; эти письмена, которые принадлежат к наиболее древним, были, таким образом, начертаны до того, как их научились читать; но каждый раз, когда кто-нибудь пытался их прочесть, в них, рядом с покойным, пряталась новая мысль; таким образом родился культ, откуда должна была позже произойти религия, которая разрушает могилы и, освобождая идею, полагает, что освободила душу; так и метафора возрождается из пепла, как Феникс — король метафор.

Греческий храм

Пирамида есть знак смерти. Это становится совершенно ясно благодаря ее форме, которая повторяет форму гор. Предоставьте силе тяжести свободу действия — и груда камней уляжется в форме пирамиды. Таким образом, данная форма являет собой могилу любого архитектурного сооружения; но в

данном случае ужасает то, что архитектор, строя целенаправленно и сознательно, имел в качестве образца смерть, именно в ней ища временной протяженности, как если бы жизнь представляла собой лишь краткое потрясение; собственно, то же самое демонстрируют и лишённые движения скульптуры; но пирамида даёт нам более совершенную картину вечной неподвижности; и тем самым она предупреждает зрителя о присутствии незаметной и необнаружимой извне мумии. Это согласие между идеей и созданной картиной потрясает все человеческое существо и заставляет его мгновенно откликнуться ответным согласием; мне говорили, что пирамида принадлежит к числу наиболее прекрасных вещей, которые мы когда-либо могли видеть, — и я этому охотно верю.

Греческий храм есть знак жизни. В нём все задумано и направлено против действия силы тяжести. Колонна своими пропорциями и всеми своими частями показывает, что она препятствует падению несомого ею груза; повсюду господствует прямой угол, являющийся знаком масонов; здесь ничего не рухнет; вся масса храма благодаря посредству начертанных слепыми силами наклонных линий отказывается слиться с землей. Это именно то, что выражает и окружающий здание веселый портик — пологий, продуваемый — истинная дорога жизни. Даже скат крыши, так смело приподнятый и поддерживаемый, покоящийся в воздухе на своих усеченных краях, являет собой как бы отказ продлевать свое существование ценой собственного подчинения; уравновешенное усилие, деятельная мысль — все

соответствует мере человека; ибо поиск той грандиозности, которая является, по существу, сверхчеловечной, здесь не ведется вовсе. Сократ и Платон с улыбкой смотрели на этот дом человека — результат работы чертежника и геометра и в то же время от человека отлученный и предоставивший свободу действия иному началу — богу-атлету и совершенному образу мысли, примиренной с жизнью. Стоя на возвышенностях, храм дышит, как человек. Обрывочные и подвижные образы земных и морских путей возникают меж колонн; толпу возбуждают эта живая атмосфера и открывающиеся перспективы; законы побуждают к выдумке. Здесь размышляют процессии; отсюда это разнообразие и изящество фризов, едва ощутимых под легкой драпировкой; все поет о счастливой свободе, о забвении и об обновлении. Все носит весенний и случайный характер, все — языческое; это слово лишь однажды может обладать смыслом. А красота все еще продолжает говорить; и от колонн пустого храма на его ступени все еще исходят восклицания атлета и олимпийская суэта. И отнюдь не извне вовнутрь; отнюдь не по направлению к этому загадочному покойнику; но изнутри наружу; так как это вовсе не могила разума — он, скорее, ежемгновенно здесь воскресает и воспаряет, как тот неутомимый атлет, который не перестает впрягать своих лошадей в колесницу и брать хлыст. Келья наблюдающего разума, открытая четырем ветрам; непоколебимая и улыбающаяся форма. Единственный в мире образ свободы, сообразный закону.

Идолы

Разум, пребывающий в вещах, — это и есть бог. Стенные часы своими системами колес и сцеплениями доводят до меня идею часовщика; однако внутри них нет ничего чудесного; каждое колесико говорит об одном и том же. В то время как *Джоконда* выражает гораздо больше того, чем знал художник. Прекрасная статуя бесконечно значима; арки какого-нибудь монастыря имеют тысячи аспектов, родственных нам самим. Квартет Бетховена из года в год обретает все больше смысла. Все подобные творения сверх той великой мысли, которая им присуща и постижение которой всегда превосходит наши возможности, источают также все то, что они обрели в возданных им некогда поклонении и почестях, как алтари, вызывающие большее почитание благодаря украсившим их венцам. Время не сможет исчерпать это славное будущее. Я прочел *Илиаду* еще один раз; и это было похоже на то, как если б я принес еще один камень на эту великую могилу¹.

Когда дикарь придавал базальтовым обломкам человеческую форму, он не мог судить о своем произведении; напротив, это именно он был судим. Те каменные глаза были сильнее, чем он. Та неподвижная армия гораздо с большим успехом внушала ему уважение, чем какой-нибудь деспот; ибо деспот время от времени изменяет свое положение и место своего пребывания и, в конце концов, желает чего-

¹ См.: Ален. *О метафоре*.

нибудь; а статуи не нуждаются в нас — и ни в чем вообще. Так статуя стала богом. Я должен назвать молитвой это размышление перед знаком, это приношение, которое необходимо и в котором бог не нуждается, этот немой диалог, в котором одной из сторон все ответы даны заранее и все просьбы угаданы. Таким образом, мысль знает, куда она направляется, и истина обнаруживает себя в неподвижном¹.

Можно было бы сказать, что человек создал идолов, потому что он был религиозен; это похоже на то, как если бы сказали, что он изготовил инструменты, потому что был ученым; однако, напротив, наука есть лишь наблюдение за работой при помощи инструментов и использующее инструменты. Точно так же я, скорее, сказал бы, что созерцание изначально имело в качестве объекта идола и что человек был религиозен, потому что создавал идолов. Нужно было отдавать себе отчет в этом осязаемом могуществе знака и создавать мифологию, чтоб объяснить прекрасное. Подражание Иисусу Христу есть лишь абстрактный перевод того подражания знаку, которым является церемония. Размышление об идоле приводит к отрицанию идола именно благодаря тем самым совершенствам, которые в нем отгаданы; но это уже безбожие. Иконоборец должен в конце концов остаться без бога. Таким образом, обнаруживается совершенство без объекта; это ничто отсылает нас к идолу, в данном случае — к объекту чис-

¹ См.: Ален. *Неподвижное*.

тейшего обожания; таково искусство в наше время, момент превзойденный и сохраненный, как говорит Гегель¹.

Инструментами рассуждения этого мыслителя, который движется всегда посредством постановки проблемы, ее отрицания и разрешения, оказались бы, таким образом, инструменты истории. Те, кто слишком быстро прониклись презрением к этой диалектике, должны были бы принять во внимание, что Конт, который ее также не признавал, был однако вынужден предположить, хотя и в других выражениях, существование тех же связей². Так как, в

¹ Вероятно, имеется в виду, что искусство в системе Гегеля оказывается первой ступенью триады, завершающей процесс самопознания абсолютного духа, и основное противоречие, по мысли Гегеля, присущее искусству, — противоречие между идеей и чувственной формой ее выражения — отрицается и преодолевается в религиозном представлении, которое в свою очередь снимается, то есть уничтожается, но в то же время и удерживается философски углубленной мыслью, сохраняющей в переработанном виде содержание предыдущих ступеней развития.

² "Не зная диалектики и будучи вовсе чуждым ей по всему складу своего мышления, Конт высказывает суждения об относительности научного знания не только далекие от плоского релятивизма субъективных идеалистов, но и чрезвычайно близкие к диалектическому пониманию момента относительности, необходимо присущего научному знанию" (Асмус В.Ф. Огюст Конт // Асмус В.Ф. Историко-философские этюды. М., 1984. С. 209-210). Ален, вероятно, имеет в виду то, что формулируя свой "великий основной закон", которому подчинен "весь процесс разви-

соответствии с его взглядами, каждодневно все более подтверждаемыми, древний фетишизм представляет собой важнейшую религию, в то время как обдуманная и очищенная религия есть лишь отрицание религии, под именем теологии и метафизики выводящее бога за пределы знака и даже за пределы храма, который сам является знаком, и бросающее нас в беспредметную бесконечность, откуда мы должны постараться тотчас же вернуться. И именно тогда, в соответствии с положительным разумом, древний фетишизм под именем эстетического созерцания должен украсить совокупное существование, которое само есть отрицание отрицания.

Неподвижное

В неподвижном искусстве выражает мощь человека. Не существует лучшего свидетельства силы души, чем неподвижное, в котором мы обнаруживаем мысль¹. Напротив, в любом типе возбуждения

тия мышления человека во всех сферах деятельности, начиная с простейшего его проявления и кончая его проявлениями в наше время“, Конт утверждал, “что каждое наше важное суждение, каждая ветвь познания проходит последовательно три разных теоретических состояния: теологическое, или вымышленное; метафизическое, или абстрактное; научное, или позитивное“ (Comte A. Cours de philosophie positive. Цит. по: Арон Р. Этапы развития социологической мысли. М., 1993. С. 133).

¹ См.: Ален. *Идолы*. Ср.: Ш. Бодлер, сонет “Красота“ (пер. В. Брюсова):

есть двусмысленность; как в галопирующей лошади; нельзя определить, порыв это или ужас, атака или беспорядочное бегство; и моментальные снимки, сделанные на конских бегах, вместо изображения того мощного, гибкого и уверенного победителя, которого, как мне казалось, я там видел, позволили мне увидеть безумное животное. В действиях военного человека также обнаруживаются проявления ужаса и отчаяния; и даже не отделенные друг от друга; однако то, что мы видим в насильственном действии, имеет, скорее, что-то от потерянности сумасшедшего. Поэтому истинным свидетельством мощи является проявление воли к сопротивлению и некоей сосредоточенности. Глухой и немой к продолжительным воздействиям всего, чего угодно, не настороженный и напуганный, как животное, но видящий и слышащий только по указанию свыше — таков герой. Изваяние которого и стало первым образцом, так как оно вовсе не изменяется.

Мы удивляемся мощи прекрасных портретов; они таковы потому, что их не донимают ни мухи, ни

”О смертный! как мечта из камня, я прекрасна!
И грудь моя, что всех погубит чередой,
Сердца художников томит любовью властно,
Подобной веществу, предвечной и немой.

В лазури царствую я сфинксом непостижным;
Как лебедь, я бела, и холодна, как снег;
Презрев движение, люблюсь неподвижным;
Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек.

Я строгий образец для гордых изваяний...”

свет, ни молитвы, ни восхищение. Это не значит, что они мало что выражают; но они выражают разнообразно строю своей природы, а не в результате натиска извне. Поэтому трудно изобразить действие в живописи. На самом деле, единственной живописью движения является танец, и в любом танце мы быстро обнаруживаем поиск неподвижного в движении, и это составляет закон танца. В отношении музыки, которая, изображая изменения, рискует гораздо больше, общий закон показывает себя еще более суровым, требуя постоянного возобновления и возвращения. Совершенно одинокий звук уже выражает собой всю музыку посредством постоянства и неподвижности, пребывающих внутри постоянного изменения. Если шум, который есть лишь изменение, входит в музыку, то сразу же оказывается необходимым некое ритмическое упорядочивание, тем более простое и настоятельное, чем в большей степени шум оказывается шумом. Я замечаю в раскатистом бое барабана ту же неподвижность, что и в устойчивом звуке; ту же неподвижность и ту же волю.

Рассказы о древних мимах, в которые с трудом верится, свидетельствуют о том, что они возбуждали толпу покоем, а не движением. И каждый, наблюдая какого-нибудь яркого актера, нусть даже комического, заметит, что движение в его игре есть лишь переход от одного момента неподвижности к другому. Сцена вовсе не дает прибежища возбуждению, но, скорее, — и это оказывается еще более очевидным при наблюдении за толпой — последовательности картин, из которых само движение изгна-

но мощью некоего хореографического закона. Из чего искусство экрана черпает доказательство от противного, даже не ища его; потому что непрерывное движение есть закон его продукции; и не только из-за радикального отсутствия слова; становится понятным, что быть немым от рождения — это вовсе не значит молчать; но в особой степени потому, что актер считает себя обязанным действовать без отдыха, как будто для того, чтоб воздать почести механическому изобретению.

Школа суждения

Человек в значительной степени лишен способности суждения, однако Человечество демонстрирует суждение безупречное. Тот, кто идет в Салон — пропал; тот, кто идет в музей — спасен. Нет ничего более занятого, чем та особого рода растерянность, которая охватывает обладающих вкусом людей, как только они превращаются в критиков. Ибо совершенно верно, что огромное число признанных произведений искусства может укреплять дух и вводить его во владение Прекрасным; но так же верно и то, что вся эта масса произведений не дает возможности увидеть хотя бы самых начатков какого-либо правила, способного стать основанием для того, чтобы Судить. Я очень хорошо распознаю прекрасное у Бетховена, у Микеланджело, у Шекспира, но я вовсе не могу обнаружить его в каком-нибудь новом музыкальном произведении, в только что созданном живописном полотне, в позавчера поставленной пье-

се. Воображение слишком сильно; суждение возникает в зависимости от настроения, и эта первая оценка как бы обволакивает все произведение некоей вуалью. Сперва сомневающийся и даже колеблющийся, затем внезапно окрепший и верный случайному суждению — таков человеческий разум. Я замечаю, что обычно критика сурово обходится с нашими художниками из Академии; в другое время, без всякого сомнения, их могли и хвалить. Замечаю я и то, что порой необыкновенно дорого платят за мазню, о которой очень легко сказать все самое плохое, что только возможно. Во всех этих суждениях содержится зерно безумия. И поэтому стоит ли вообще пытаться судить по первому побуждению и как бы инстинктивно? Пристрастность подстерегает нас и никогда не отпускает. Почему бы не стремиться к тому, чтоб прежде всего стать подготовленным — и подготовленным хорошо.

Однажды мне дали прослушать короткое сочинение Бетховена, которое я совсем не знал, — ноты были переписаны от руки, на них не было имени автора. Я был осторожен и не высказал ничего неоправданного; но моему суждению не хватало уверенности. Есть лишь одно средство уберечь себя от подобных сюрпризов — это знать все. Но лучше было бы признать, что в сиянии славы великие произведения всегда становятся могущественнее, чище духом. Тот, кто не доверяет, судит лишь наполовину и в какой-то степени отрекается от самого себя. Это похоже на то, как если б мы во время урока танцев сопротивлялись учителю. Зажатость лишает нас

возможности танцевать. Или учителю фехтования. Это общая ошибка — стремиться изобретать, учась. Еще почти ребенком Микеланджело был найден копирующим античную скульптуру; иными словами, он трудился в любви и благодати, не сопротивляясь и не защищаясь; а именно таким образом и становятся сильными.

Этот парадокс поразителен в связи с изящными искусствами, и, возможно, облагораживает нас одно лишь прекрасное. В любого рода исследованиях, невзирая на их характер — будь то политика, физика или даже геометрия, — нужно уметь вновь и вновь браться за учебу и не цепляться за первое же попавшееся возражение; а в человеческом — всегда стараться обнаружить самого себя; наконец — соотносываться с Авторитетом. Быть эпикурейцем, если я читаю Лукреция; стоиком — вместе с Марком Аврелием и переписывая физику Декарта. Ошибки Декарта значительны, они лежат на верном пути. Лейбниц, как говорят, не до конца понял его бесконечно малые величины; именно здесь я могу получать новые знания, воспроизводя это человеческое движение — выверенный компромисс между высшим и низшим. Особая благодать пребывающих в единстве тела и разума изобретает, не используя при этом доказательств, — я же покоряю ее своим послушанием. И я нахожу возвышенным то, что почти уже в самом конце жизни было сказано Микеланджело, когда у него спросили: “Куда ты так торопишься, да еще в снег?”. “В школу, — ответил он, — чтобы попытаться чему-нибудь научиться”.

Римский папа

Я вижу, что о покойном папе¹ судят скверно. Самое малое, что говорят, это то, что он так и не сумел ни охватить взглядом великие события, которыми было отмечено его правление, ни судить о них с высоты небес. Пытаясь размышлять по этому значительному поводу, я сразу же наткнулся на строгую и целостную Доктрину, которую я прекрасно мог бы описать снаружи, но внутри которой я не могу проникнуть. Нужно произнести тысячи молитв, нужно тысячу и тысячу раз прочесть текст требника, старательно произнося каждое слово, если мы хотим суметь мыслить подобно католическому священнику. То, что сознание гуманиста формируется не только в чтении и понимании, но еще и в перечитывании Созданного Человечеством, очевидно. Но кто умеет перечитывать?

Вот взял я вновь “Заложника” Поля Клоделя, который является одним из моих требников; и таким образом я еще раз получил возможность понять, что собой представляет перечитывание; ибо хотя я и могу пересказывать целые куски этого романа, но, без сомнения, оторванный от того фундаментального объекта, которым является само это произведение, я перескакиваю от одной идеи к другой; я объясняю, я размышляю, но я не вдумываюсь в его глубинные

¹ Речь идет о маркизе Джакомо делла Кьеза, который был избран папой 3 сентября 1914 г. и принял имя Бенедикта XV. Скончался 22 января 1922 г.

слои. И совсем другое дело, если я принуждаю себя читать сам текст; тогда я захвачен и ведом; я думаю так, как хочет он, а не как хочу я. Именно он берет на себя заботу о развитии мысли и действия, о сопоставлениях и сравнениях. И благодаря мощи красоты, которая предостерегает меня от сокращений, перемещений, расположения по моему собственному усмотрению отдельных фрагментов романа, я как бы оказываюсь перед неким природным явлением, которое должен принять таким, каково оно есть. Эта монументальность в качестве характерной черты заставляет меня узнавать великие книги; и в то же время, перечитав — букву за буквой — одну из великих книг, которую я уже читал более двадцати раз, я прихожу к некоей идее о том, что же такое Доктрина.

Прочтите же и вы этот Требник, не пропуская ни слова. Вы найдете в нем папу и, насколько я могу себе представить, мысли папы. И в наполеоновские времена папа тоже являлся неким арбитром, которого каждая из сторон хотела привлечь и держать при себе — в качестве заключенного или как-нибудь по-иному — так же, как имеют армии, боеприпасы и правовую систему. Но — почитаемый или нет, заключенный или нет — папа Пий, вовсе не хочет делать выбор, ведомый доктриной, постоянно доктрину твердящий и с несокрушимой осторожностью осуждающий дьявольское возбуждение — значительное, надменное, — которое превращает во зло даже добро, которое делает несправедливым даже право. На аргументы бессонницы, которые всегда

выглядят убедительно, он отвечает, как ведущий семинара: “Нужно читать свою молитву, когда не спишь, и не добавлять ночь ко дню, которому хватает и собственной злобы”.

Доктрина создает себя; создает себя и Человечество. Мы можем и должны добавить к этому многое; но есть уже усвоенная мудрость. Я часто вспоминал в годы войны старую аксиому: “Никто не судья в своем собственном деле”. Тот, кто прочтет пастырские письма покойного папы, найдет там немного того, что будет отвечать его надеждам и чаяниям; но конечно же, он найдет там решительное предупреждение против мыслей о желудке, о печени и селезенке, которые остаются убедительными даже тогда, когда содержат вздор, но которые всегда ложны, даже когда говорят правду. Грубоватые стойки, у которых Церковь многое позаимствовала, говорили в свое время, что сумасшедший, который кричит среди бела дня о том, что сейчас светло, не становится от этого менее сумасшедшим. Следовательно, разум отнюдь не должен опускаться до низменного возбуждения и испускать в подобном состоянии крики, которые имитируют мысль; и еще в меньшей степени — искать возможности нанести верный удар. Никакой удар не верен.

Мнемозина

Когда древние говорили, что Мнемозина является матерью муз, то, возможно, они и не имели в виду ничего сверх той простой зависимости, которая

подчиняет всю работу нашего разума низшей памяти. И эта идея, какой бы простой она ни казалась, вероятно, просветила бы нас еще и о реальных условиях познания, если бы мы нашли время ее рассмотреть. Конечно, память слишком презираема¹. И, безусловно, лишь прекрасные метафоры могут заставить нас размышлять о том, что мы считаем слишком уж знакомым. Но здесь, как на древних пергаментях, под одним текстом я обнаруживаю другой. Ибо эпические песни — источник любого разговорного искусства — сами являют собой память; любой рассказ — если он изначально не имел ритмизированной и прекрасной формы — стареет так же, как и люди, быстро утрачивая свои четкие очертания молодости. Нужно было забыть троянскую войну — либо воспевать ее. Поэзия была усилием памяти и победой памяти. Еще и сегодня вся поэзия происходит из прошлого. Таков второй текст. Но древняя метафора позволяет нам это понять еще лучше²; ибо все искусства сохраняют память о себе. Не существует архитектора, который мог бы сказать: “Я забуду то, что люди уже по-

¹ Ср.: “Слова лились, как будто их рождала

Не память рабская, но сердце...”

(Пушкин А.С. Каменный гость // Пушкин А.С. Собр. соч. В 10 т. М., 1981. Т. 4. С. 304).

² Здесь, вероятно, подразумевается высказывание Овидия “ars adeo latet arte sua” — “скрыто самим же искусством искусство” (Овидий. Метаморфозы, X. 252. Пер. С. Шервинского).

строили”. То, что он бы придумал тогда, было бы достаточно безобразным; а точнее было бы сказать, что, если б он строго придерживался своего же обязательства, он не придумал бы вообще ничего. Поэтому храм хранит воспоминание о храме, орнамент — о трофее¹, а карета — о портшезе. Кто ничему не подражает, тот ничего не изобретает. Кажется, что воспоминание эстетично само по себе и что некий объект прекрасен главным образом потому, что он напоминает другой. В конце концов, любой праздник происходит из воспоминания, и любой танец — также; а всеобщий культ — это культ прошлого. Созерцание этой человеческой перспективы есть, безусловно, самая мысль; любой другой объект наводит скуку, даже если и не думаешь о скуке, потому что действие тотчас же нас увлекает.

В этом вовсе нет новой идеи. Эта тема известна, и она сама так же стара, как и люди. “Все уже сказано, но мы приходим к этому слишком поздно”²;

¹ Употребляя это сравнение, автор, вероятно, имел в виду не только существование особого типа архитектурных украшений, выполненных в виде военных доспехов (одно из значений слова *трофей* — *фр.* trophée от *греч.* τροφαίον — память об обращении врагов в бегство), но и — что самое главное в контексте данного эссе — особый оттенок, характеризующий слово *трофей*: это не просто добыча, захваченная в бою, но и вещественная *память* о достигнутой победе, о совершенном подвиге, т. е. *о прошлом*.

² “Все давно сказано, и мы опоздали родиться, ибо уже более семи тысяч лет на земле живут и мыслят люди”

однако Лабрюйер не остановился на этом моменте иронии; он предался удовольствию мыслить. Идея о том, что все уже сказано, вовсе не подавляет, но, напротив, тонизирует. Человеческий парадокс состоит в том, что уже все сказано — и ничего не понято. Все сказано о войне; все — о страстях. Из этих прекрасных, полных смысла форм, которые сохранил культ, реальное человечество само создает себя. Однако нужно ударить в эти прекрасные формы, как в колокол; ибо форма всегда замыкается на смысле, говоря только посредством красоты. Таково намерение. Если не пробудишься таким образом, то не придешь в себя и вовсе. Но один Знак отсылает нас к другому Знаку. А первыми учредителями для нас являются слова, которые суть памятники истории.

Нечеловеческой вещи нечего сказать; отсюда это великое возмущение по поводу того, что науки вовсе не дают образования. Поэтому не с этого ли и надо начинать; но каждый ребенок, к счастью, заводит разговор о том, чего он не может, но хочет понять, все время над этим размышляя; и именно таким образом, а не по-другому, человек может увидеть себя в зеркале, я имею в виду — мыслящий человек. Или в басне — достаточно скрытной, но тоже человеческой, или же только в том случае, если он вновь обретет в музыке Музу. Идя, таким образом, от формы к содержанию, он размышляет, никогда не теряя себя, поддерживаемый этой несокрушимой формой,

(Лабрюйер Ж. де. Характеры // Библиотека всемирной литературы. М., 1974. Т. 42. С. 193).

которую он вовсе и не желает изменять. Если бы человеческие знаки исчезли с лица земли, то все люди погибли бы в трудах из-за отсутствия метафор¹; а первые танцы и комедии, лишённые всяких воспоминаний, вели бы к ярости, пока ноги не протоптали бы особо почитаемую тропу — первый набросок храма. Но как только танцор подчинил бы себя человеческому знаку — это стало бы вновь материалом для чтения, и Гуманитарные Знания человечества вновь начали бы расцветать.

Могилы

Могила, примитивный образ, знакомые клейма на луке или на секире внезапно вызывают изменение мыслей. Родной воздух, сад раннего детства и первых игр, отчий дом, улицы города и кумушки на рынке — все эти знакомые вещи своим воздействием еще в большей степени способствуют наплыву воспоминаний, сожалений, чувств; они сообщают телу детскую доверчивость, давно уже позабытую; нам удастся почувствовать и ощутить нежность и благодать; горькие переживания тотчас же проходят; это время надежд и клятв; это возвращение силы и молодости. Именно так наши наивные предки, взволнованные красотой вещей, поклонялись чьему-то невидимому присутствию; сперва — близких

¹ Ср.: "Отношения между людьми полны театральности, ибо вся их вера основывается на внешних знаках" (Ален. Суждения // Иностранная литература. С. 179).

умерших, затем — по мере того, как живые объединялись, чтобы заново — и гораздо в большей мере — испытать эти восхитительные эмоции — знаменитых покойников. Храмы — своей массой, эхом, соединенными воедино воспоминаниями — возвеличивали Бога. Повторяющиеся церемонии, рассказы, которые о них придумывали, песни и танцы превращали эстетические чувства в нечто, похожее на бред. Несчастные были утешены; они были утешены в своей надежде и при помощи молитвы вызывали в памяти собрания, проходившие в уединенных местах. Поэтому не нужно говорить, что храмы возвели прежде всего в честь богов; ведь были памятники, большие и основательные дома, различные свидетельства человеческого существования, камни и узловатые стволы деревьев, человека напоминающие и обретшие свои формы благодаря наблюдательности рук. Бог поселился в идоле и в храме.

Первое размышление было посвящено этой значительной и таинственной теме. Всякой попытке — плохой ли, хорошей ли — объяснить в высшей степени удивительное счастье верили легко и даже с горячностью. Чудо стало, таким образом, первым доказательством.

Нужно восхищаться тому, как наиболее мудрые, всегда приводимые практикой ремесел к чему-то позитивному, сумели привнести немного порядка и здравого смысла в теологические измышления. Совершенно верно, что войны образовывали крупные политические союзы и что нужно было устанавливать мир и среди богов. Родственная близость богов

и патриархальная власть, перенесенная на Олимп, были изобретениями, сопоставимыми с изобретениями Коперника и Ньютона. Теогонии, над которыми мы теперь готовы смеяться, свидетельствовали о необыкновенном прогрессе обыденного сознания. Мудрость, дочь Красоты, нашла прибежище у богов; и философы в свою очередь начали размышлять о народных мифах, подозревая уже, что праведник диктовал свои законы Юпитеру.

В соответствии с этим католицизм нужно рассматривать как очевидный прогресс — даже в интеллектуальном отношении, — так как, провозглашая единого Бога и единый закон для всех людей, он свел других богов к положению подчиненных сил, постоянно и энергично пытался очистить чудеса, возвращая их в человеческое сердце, которое есть истинное место пребывания чудес. Ясно, что этот новый объект должен был заново стать предметом размышления и критики и что метафизический Бог, вмешательство которого происходит теперь лишь в соответствии с незыблемыми законами мудрости, должен был собрать в своей идее всю человеческую надежду. Ненадолго; ибо прогресс наук, сам рожденный из этого продолжительного движения мысли, с приходом Декарта уже достиг к этому моменту разума, и пребывающее в последнем воображение вместе со своей вереницей богов оказалось, наконец, поселенным в человеческом теле. Теперь Прометей знал тайну богов.

Материя и форма

Железобетон не порождает ничего красивого; это не более, чем прочный гипс. Однако, если какой-нибудь материал и способен подчиниться идее, то именно этот. Дворец может существовать сперва в идее, затем на бумаге — в рисунках и чертежах; от рисунков и чертежей перейдут к полой форме; ее изготовят; отольют по ней дом по частям; не существует таких закруглений, карнизов, лепнины, которые нельзя было бы попытаться сделать подобным способом; железная арматура будет служить скелетом и позволит строителям решиться на все. Почему же мы заранее уверены, что такой дворец будет некрасив?

Я настаиваю на одном удивительном парадоксе. Хотя у меня и нет доказательств, но в этом вопросе я себя чувствую уверенно. Человек, обладающий вкусом, хотя бы и прошедший тридцать лет своей жизни за созерцанием прекрасных архитектурных сооружений, оказывается совершенно неспособным изобрести прекрасную форму — пусть он, как угодно, вертит своим карандашом. Так, существуют сотни деревенских церквей, формы которых прекрасны. Даже башенка, в которой размещена лестница, становится украшением. Откуда можно было бы прийти к тому, чтоб постоянно копировать. Но вот, что еще более удивительно. Если самый красивый образец скопировать в железобетоне, то копия будет некрасива. Вы возражаете; вы говорите, что я ничего об этом не могу знать. Но произведения искусства дают

нам достаточно данных такого рода. Кованое железо прекрасно; литье безобразно. Литые украшения, которые находятся под подоконниками наших окон, изготовлены по красивым образцам — и все безобразны. Они лишены печати мастера, печати труда и выдумки — и того, и другого. Вероятно, нужно было бы отметить, что прекрасное всегда случайно и что оно получает признание лишь после того, как уже создано. Даже медным канделябром вы пренебрегаете, если замечаете на нем хотя бы след от формы, маленькие раковины в металле — иначе говоря, свидетельства механического воспроизводства.

Поэму, которая со всей очевидностью обнаруживает, что лежащая в ее основе идея существовала еще до той формы, которую ей придал поэт, называют дидактической. При этом он сотворил чудо, заключив идею в строгий поэтический размер и ограничив ее подходящей случаю рифмой. Но истинный поэт — это тот, который находит идею в самом процессе создания стиха. Нужно, чтоб рифма создавала смысл¹. Нужно, чтоб чувствовалось, что писатель никак не смог бы прийти к нему, если б он писал прозой, и что прекрасная рифма принесла с собой блестящий образ, который ничем не мог бы быть объяснен, который даже ничем не мог бы быть оправдан, если б не сама необходимость рифмовать. Чудо, всегда улавливаемое ухом читателя; повто-

¹ В этой фразе Ален обыгрывает французскую поговорку *sans rime ni raison* (\cong без всякого смысла), которая буквально значит: *ни рифмы, ни смысла*.

ренное чудо. То же самое обнаруживается и в прекрасной прозе, что только вчера я встретил у Шатобриана; то, что называют характерной чертой — и у Паскаля, и у Монтескье, — это нечто, чего нет в идее, но что соответствует идее, что озаряет или завершает ее таким образом, что чувствуется: это нечто не было бы найдено, если бы то, что ему предшествует, не было бы уже написано раньше; это тот счастливый удар молотка, который приводит в удивление самого мастера.

Клодель сказал кое-что по поводу соборов, и это стоит того, чтоб прочесть *Предсказание, данное Марии*, хотя я не думаю, что можно было бы что-нибудь понять в этой драме. Некий наивный архитектор соборов говорит в ней, что он заранее не формулирует для себя никакой идеи; но он погружается в нее и творит так, как творится; идею дает камень, лежащий перед творцом. Как очевидно, Шекспир не задумывал заранее ничего, кроме того, чтоб показать на сцене происшедшее с Гамлетом, мстителем за своего отца. Велик же он благодаря случайным импровизациям; но, кроме того, и материал оказывал сопротивление. Актер — маленький или большой, толстый или худой, рапиры из магазина аксессуаров, прекрасный фехтовальщик, которого стоит показать, комики, которые могут быть использованы в трагической пьесе, случайно напившийся статист, актриса, которая хорошо поет, — вот камни, из которых складываются самые различные формы. Однако у наших драматургов прежде всего имеются идеи и персонажи; откуда и происходят эти трагедии из железобетона.

Лица

Есть некий тип выражения лица, который бросается в глаза всем. Так же, как встречаются болтуны, которые не могут удержаться, чтоб не говорить, существуют глаза, носы, рты, которые не могут удержаться от того, чтобы не быть выразительными. Люди властные, грозные, решительные, меланхоличные или спесивые прекрасно узнаваемы даже тогда, когда они покупают газету. Я знал одного человека, который всегда смеялся. Это один из тех печальных даров природы, которые превращают людей в глупцов. Я жалею тех, которые имеют умный вид; это становится обязательством, которое невозможно выполнить. Лицо, в некотором роде, думает первым, и реальная беседа никогда не согласуется с его немymi ответами. Я полагаю, что застенчивость происходит главным образом от тех беззвучных сигналов, которые мы, не желая того, посылаем перед собой и смысла которых мы сами не знаем. Поэтому каждый раз, как я встречаю какого-нибудь человека с лицом забияки, чем он бывает обязан неким случайным чертам носа, бровей и усов, я угадываю в нем скромника, который при помощи подобной уловки может в то же время оказаться насильником; как актер, у которого есть соответствующий костюм, но который совсем не знает роли.

Из этих маленьких неприятностей возникает древнее правило вежливости, согласно которому нужно приучить лицо не выражать ничего без наличия для этого особого желания. Руководящий всем

разум должен прежде всего скрыться за нейтральной внешностью, как в убежище; без этой предосторожности он становится рабом внешнего вида, всегда запаздывающим с репликой¹. Разум, чувство, даже красота — все это должно быть заранее спрятано и как бы сберегаемо. Ценность улыбки изначально предполагает, что мы не улыбаемся зеркалам и мебели. В *Монастыре*² есть одна молодая дама, чьи глаза, казалось, вступали в беседу с вещами, на которые она смотрела³; сравните эту маленькую глупышку с божественной Клелией, чье красивое лицо сперва выражало лишь ненаигранное равнодушие⁴. Но наиболее прекрасным портретом нашей лите-

¹ Ср.: Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. С. 213-216.

² Имеется в виду роман Стендаля "Пармский монастырь".

³ Имеется в виду дочь богатого суконщика Анина Марини: "...глаза ее чуть что не говорили, как выражаются в Ломбардии, — до того красноречив был их взгляд" (Стендаль. Собр. соч. В 15 т. М., 1959. Т. 3. Пер. Н. Немчиновой. С. 502). Ален же прибегает к прямой цитате из оригинала, точный перевод которой звучит так: "...ее глаза, как говорят в Ломбардии, казалось, вступали в беседу с вещами, на которые она смотрела".

⁴ Имеется в виду Клелия Конти, персонаж того же романа, которую отличала "мнимая безучастность": "...этой прелестной девушке как раз и недоставало оживления, интереса к тому, что ее окружает" (Стендаль. Цит. соч. С. 276). Однако "это было безучастие к окружающему, но не безучастность натуры" (Там же. С. 278).

ратурной галереи является, без сомнения, портрет Вероники в *Сельском священнике*. Вероника, удивительно красивый ребенок, чьи черты были несколько смазаны и как бы скрыты последствиями оспы, тем не менее вновь обретала свою былую красоту благодаря действию глубокого чувства¹. Подлинным могуществом для женщины стало бы умение быть красивой по желанию.

Это заметно по производимому эффекту; не поэтому ли истинное кокетство всегда стремится воздержаться от того, чтобы нравиться; и его наиболее естественным желанием всегда оказывается отказ быть красивым, что подобно тому, как предпочитают не понимать слишком глубоко и полно нечто, всегда содержащееся в сознании². По существу, это

¹ Имеется в виду героиня романа О. де Бальзака "Сельский священник", переболевшая в детстве черной оспой, в результате чего "это прелестное лицо окрасилось ровным красно-коричневым тоном и покрылось грубыми рябинами, глубоко пробившими нежную кожу" (Бальзак О. Собр. соч. В 24 т. М., 1960. Т. 17. Пер. А. Худачевой. С. 233). "Когда Вероника загоралась каким-нибудь сильным чувством... казалось, будто внутренний свет стирал своими лучами ужасные следы оспы, и чистое, лучезарное личико ее детства вновь возникало в былой своей красоте. Оно сияло сквозь плотный покров, наброшенный болезнью, как сияет цветок, таинственно проступая из освещенной солнцем морской глубины" (Там же. С. 237).

² Ср.: "Во мне есть глубина, о которой я не подозревал. Все теперь уходит туда. И уж что там творится — не знаю" (Рильке Р.М. Цит. соч. С. 20).

значит принижать то, что дано от природы, и повышать цену принятого по соглашению. Мне кажется, что написанное мной здесь напоминает материнские советы дочери; однако я это понимаю по-иному. Я рассматриваю не только сам эффект, произведенный на зрителя; меня больше всего интересует то, как мощно воздействуют возвратившиеся сигналы на посылающего их. Даже красота становится некрасивой, если она предлагает восхищаться собой; вы тотчас же найдете доказательства тому, о чем я здесь говорю. Незавуалированная красота сразу же выражает некоторую горечь и беспокойство, а иногда и нечто вроде агрессивной глупости. Точно так же признаки внимания убивают внимание. Наблюдатель в свои лучшие минуты выглядит рассеянным.

*Зелень падуба*¹

В некоторых библиотеках, а также у любителей редких книг можно найти неоконченный роман Стендаля, название которого *Ламьель*. Это *Илиада* свободных страстей; гордость, любовь, месть ведут здесь войну, нисколько не заботясь о мире политики. Ламьель — это имя одной очень красивой женщины, которая знает все и которая не верит ни во что. Но к чему же говорить о произведении, так мало известном и существующем лишь в наброске? Я хотел бы позаимствовать из него лишь зелень падуба. Зелень падуба — это фармацевтический продукт, который в

¹ То же, что *остролист*, *бот.*

ином случае я бы не знал вообще и который можно считать прямо противоположным по его действию румянам и пудре; он гасит на щеках то пламя красоты, которое повсюду вызывает скандалы и беспорядок. На время путешествий и прогулок среди людей, которыми она вовсе не интересовалась, эта Ламбель накладывала себе на лицо зелень падуба; и если какой-нибудь сосед по дилижансу все же угадывал ее редкую красоту и начинал вести себя так, чтоб покорить ее, она попросту накладывала еще один слой зелени падуба именно с его стороны — и была спокойна. Сначала подобный факт удивляет; однако сама простота идеи отвергает мысль о возможном лукавстве; поэтому зелень падуба и подтолкнула меня к серьезным размышлениям об украшениях и о кокетстве. Я вообще не вижу конца этим размышлениям; однако, по крайней мере, я прекрасно уловил их начало.

Красота, уверенная в самой себе, уверенная в своей способности нравиться тогда, когда ей захочется, — будет ли она скрываться или обнаружит себя? А будет ли капитан показывать врагу все войска, которыми он располагает? Совсем наоборот, именно тогда, когда ему войск не хватает, он хочет заставить поверить в то, что они у него есть. Сила не нуждается в выставлении напоказ. А неоспоримая красота выигрывает от сокрытия еще больше, чем сила. Прежде всего потому, что жалкие и пошлые влюбленные устраивают свалку; но также и потому, что почести высшего порядка принижают красоту; это дар, обладающий еще меньшей ценой, чем тот,

который принесен мимоходом и бессознательно. Но этого мало. Когда лицо, не умеющее хранить тайну, выдает себя своим выражением, разум становится как бы заложником и рабом. Я заметил, что самое живое проявление ума, когда оно обнаруживается на лице, почти всегда говорит о глупости; однако, если б такие знаки были бы всегда обманчивы, то это стало бы удивительной случайностью. Я просто думаю, что ум, о наличии которого заявлено таким образом, никогда не дотягивает до того, что он обещает, и отличается отставанием мысли; именно эта обязательность и обнаруживаемая поспешность придают лицу глупое выражение; нужно было бы принять вид нростачка, если не имеешь его от природы.

По аналогии, я заметил бы, что красота, нескромно выставленная наружу и как бы брошенная в лицо людям, выводит силу, способную направлять, за пределы ее пристанища, лишая ее возможности размышлять и выбирать. Поэтому красота этих избранных и ставших слишком уж знаменитыми королев¹ всегда глупа и откровенно это демонстрирует, а следовательно, перестает быть красивой; ибо что же представляет собой кукла без души? От этого спасают воспитание, умение держать себя и в первую очередь то правило правил, в соответствии с которым желание правиться прежде всего и нравиться всем становится тотчас же презираемым. Откуда и происходят те целомудрие и уход красоты внутрь,

¹ Вероятно, имеются в виду победительницы конкурсов красоты.

что и является самой кокетливостью. Это походит на те, так хорошо скрытые, свидетельства ума, которые нужно обнаружить самому наблюдателю. А мода, по своей сути, есть то, что скрывает красоту под поверхностным слоем, который в итоге оказывается внешним обликом, воспринятым всеми. И можно было бы только удивляться, что, встретившись с королевой очередного конкурса, в котором ей пришлось участвовать в том числе и в различного рода собеседованиях, прежде всего слышишь совершенно ординарные речи; это подобно тому, как удивляешься первым звукам голоса сильной певицы, которая распевается, вовсе и не собираясь обещать многого, но оставаясь уверенной в том, что она обязательно даст в будущем. Не позволяйте обмануть вас зеленью падуба.

Читатель

Замечаю в заголовке одной газетной статьи имя Октава Фейе¹; краем глаза читаю; вижу, насколько скупо журналист хвалит романиста, и у меня даже возникает подозрение, что он его вовсе не читал. Вот вам один из забытых авторов. Когда я был маленьким, я видел у всех в руках Поля де Кока². Позже,

¹ Feuillet Octave (1821-1890) — французский романист и драматург, член Французской Академии (1862).

² Kock Charles-Paul de (1794-1871) — очень популярный при жизни и в начале XX века французский писатель и драматург.

скупо журналист хвалит романиста, и у меня даже возникает подозрение, что он его вовсе не читал. Вот вам один из забытых авторов. Когда я был маленьким, я видел у всех в руках Поля де Кока¹. Позже, наряду с другими запыленными книгами, которые я нашел в глубине шкафа, я прочел и романы Октава Фёйе. Это была, как мне кажется, литература того же уровня, что и произведения Жоржа Онэ². Жюль Лемстр³ насмеялся и над одним, и над другим. Человечество отбрасывает в глубокий мрак забвения — без разбора — и посредственного писателя, и критика, который оценил того таким образом.

Самое изумительное в творчестве Платона состоит в том, что ни одно из его произведений не пропало для нас. Мы имеем все диалоги, которые в свое время мог бы читать какой-нибудь грек из Александрии. Уникальный случай. Однако можно побиться об заклад, что переписчики и те, кто оплачивал работу переписчиков, не были в большей степени ясновидящими, чем вы и я; следовательно, в некотором смысле мы непогрешимы. Это не мешает тому, чтоб я купил и прочел произведения Мопассана, — и вы делаете то же. Этот автор также забыт или ско-

¹ Kock Charles-Paul de (1794-1871) — очень популярный при жизни и в начале XX века французский писатель и драматург.

² Ohnet Georges (1848-1918) — французский романист.

³ Lemaître François-Elie-Jules (1853-1914) — французский писатель, поэт, литературный критик, член Французской Академии (1895).

танцы. Я подумал о романе *Саламбо*¹, который также, как я полагаю, представлял собой лишь маскарад. Готовый уже написать то, что я думаю о *Мадам Бовари*, я остановился. Из чувства долга я ее перечитал; с каждым разом она опускалась в моих глазах все ниже; я ничего не мог с этим поделать. Пятьдесят раз я перечитывал *Лилию, Монастырь, Красное и черное*²; эти произведения совсем не устаревают; то же самое наслаждение, которое они уже множество раз мне давали, приходит вновь, как особого рода украшение очередной встречи. Правда, я также много раз читал *Мушкетеров* и *Королеву Марго*; но это делалось мимоходом, так как меня интересовала в них лишь внешняя сторона. Я без устали читал и перечитывал рассказы Киплинга; чуть ли не дословно запечатлен в моей памяти *Остров сокровищ* Стивенсона. Я делаю эти признания для того, чтоб вы поняли, что я читатель с хорошим аппетитом; при этом надо отметить, что я совсем не собираюсь выдавать свой личный вкус за норму; и, насколько я знаю, вообще никто не может называться безупречным ценителем ни романов, ни музыки, ни живописи, ни какого-либо другого вида творчества. Но, взятые вместе, люди оказываются прекрасными ценителями искусства.

¹ Имеется в виду роман Г. Флобера *Саламбо*, действие которого происходит в Карфагене.

² Имеются в виду романы О. де Бальзака "Лилия долины" и Стендаля "Пармский монастырь" и "Красное и черное".

Почему? Без сомнения, благодаря той удивительной искренности, которую они демонстрируют в своих суждениях. Ибо здесь недостаточно указать на то, что они сперва советуются с соседом. В каком-то смысле это верно; ведь каждый человек находится в поисках того, что хорошо было бы прочесть, так как никто не собирается читать все подряд¹. Я часто слышу беседы на эту тему и удивляюсь двум вещам: прежде всего тому, до какой степени читатель надеется встретить что-нибудь прекрасное, а также тому, насколько прочитавший счастлив хвалить прочитанное, если только он может его хвалить. Исключая мнения завистников — я не мог бы процитировать ни одного из них, — общее отношение к произведениям искусства является благосклонной непредвзятостью в том смысле, что даже единственное благоприятное суждение должно в конечном итоге переходить от одного человека к другому, всех их волновать и постепенно рождать некий рокот славы. Следовательно, в целом, произведение не должно оберегать себя, если только не от славы слишком обременительной, которую оно уже не может вынести. Читатель великодушен; из некоей предвзятости он наделяет любого писателя солидным капиталом. Короче, в литературном мире, да будет об этом известно, только заблуждения выражаются в чрезмерных похвалах; и если об этом хорошо подумать, то данное условие не из тех, что могут успокоить писателя.

¹ Ср.: "...Ты не вправе открывать ни одной книги, если не готов прочитать их все" (Рильке Р.М. Цит. соч. С.144).

О вкусе

Если человеческое суждение сформировано без помощи художественных произведений, то оно испытывает затруднения и чувствует себя достаточно неуверенно. Неискушенное и не поклоняющееся никаким святыням сознание пройдет мимо произведений искусства, не задав им никаких вопросов. Один рабочий, которого я знавал, как только мог выкроить свободный часок, бегал в музей Лувра и проводил там осмотр картин; однако это ему не приносило благодати. Я не знаю, чего Наполеон мог добиться от Гете, когда он устремился к нему своим торопливым и властным шагом¹. Ведь Гете был живым, учтивым, находчивым, более искушенным в ремесле придворного, чем тот в ремесле короля. Кто же, однако, — будь он императором или нет — так, как нужно, прочтет *Вильгельма Мейстера*², если он не дал клятвы найти в этом удовольствие? Да и клятвы было бы еще очень мало, если у него нет опыта Читателя, который при двадцатом чтении открывает нечто, заставляющее его удивляться тому, как он не заметил этого, читая впервые. Но кто может проявить подобное терпение? Невозможно читать по

¹ См.: Гете И.В. Автобиографические мелочи. Беседа с Наполеоном (Эрфурт, 1808 г.) // Гете И.В. Собр. соч. В 10 т. М., 1980. Т. 9. С. 436-438.

² Имеются в виду романы В. Гете "Годы учения Вильгельма Мейстера" и "Годы странствий Вильгельма Мейстера".

двадцать раз все, что попадетсЯ. Здесь нужны солидные рекомендации. Слава Платону воздается почти что во всех книгах. Все человечество предупреждает нас в этом отношении. Что побуждает нас не обращать никакого внимания на подобное настойчивое стремление восхищаться; однако это может также заставить швырнуть книгу на пол, как, бросив ее на свою постель, сделал Наполеон на Святой Елене. В этом случае все зависит от настроения. Если бы Бетховен родился сегодня, то его гений открылся бы только тем, кто смог бы его понять; он не имел бы тех благоговейных интерпретаторов, которые сами были сформированы теми, кто воспитывает публику — и кого публика воспитывает. Это поступательное движение славы, дочери времени, в большей степени отражается на музыкальных произведениях, чем на каких-либо иных. Исполнение без убежденности искажает художественные произведения; наиболее прекрасно из них то, которое, будучи исполненным, несет наибольшие потери.

Сказанное относится к произведениям искусства точно так же, как и к идеям, хотя в этом случае обнаруживается больше неявного. Нежелательно было бы говорить о вкусе, когда речь идет об истине. Но широко распространенный поиск очевидности, ведущийся без какого-либо почтения к авторитетам, является, вероятно, полной глупостью. Здесь все оказывается запутанным и превращается в западню. Ибо, с одной стороны, нет такого автора, в которого я должен был бы поверить лишь на основании свидетельств тех, кто ему уже поверил. “В это нужно

верить, потому что это сказал Аристотель”, — подобная мысль сама по себе выглядит смешной. Но, с другой стороны, представляется вполне возможным, чтоб наше духовное состояние давало бы нам быстрый ответ и ограждало бы нас от тех ребячливых мыслей, которые представляют собой первичное состояние любой идеи. Поэтому — из-за презрительного отношения древних — мы будем приведены к тому хаосу совершенно ясных идей, который разрушает установившееся согласие; это подобно тому, как милосердные — в высшей степени добрые — деяния, в то же время полностью лишают филантропа свободы действия. Таким образом, современное сознание вскоре оказывается обедненным и тем самым как бы уничтоженным навязываемыми доказательствами. Приведите мне какое-нибудь мнение, которое не было бы истинным?

В этих возбужденных умах никогда не пребывает сомнение — скорее колебание, которое исходит от сменяющих друг друга и обладающих эфемерным характером очевидностей. Там, где не остается места сомнению, царят страсти, которые выражают воинствующее раздражение. Затмение разума говорит о том, что мысль не имеет корней в воображении и совсем не дисциплинирует тело. Тот, кто отверг всех богов, не отверг, однако, своего собственного тела, в котором они все дремлют. Напротив, нужно возвысить мечту до уровня идеи и превратить в истину любую религию — что и сделало реально существующее Человечество и что нужно сделать заново вместе с ним. Откуда и приобретает искусство убеж-

дения — а не только доказательства¹ — по отношению к себе и другим; ибо уже в их идеях обнаруживается именно та истина, которую они ищут. Таким образом, устанавливается единство чувствования между людьми, которые кажутся находящимися на двух разных полюсах; вместо того, чтобы разделение всегда рождалось из абстрактного согласия, как это происходит у доктринеров. И именно Человечество — не только мыслившее, но и мыслящее — найдет в конце концов решение.

Романический характер

Тем, что создает роман и позволяет ему существовать в качестве романа, является, безусловно, именно тот переход от детства к зрелости, который становится как бы интимной историей всех наших чувств и всех наших мыслей². Это прекрасно видно

¹ Сам Ален говорил: "Во всяком доказательстве для меня отчетливо проступает бесчестность" (Цит. по: Моруа А. Шестьдесят лет моей литературной жизни. С. 87).

² Ср.: "...У меня открывались глаза и на неотменимость детства. Я понимал, что оно не может пресечься тотчас, едва начинается новый этап. Я говорил себе, что каждый волен проводить рубежи, но все они условны. ...Всякий раз, как я пробовал наметить рубеж, жизнь давала мне понять, что знать о нем ничего не знает. И если я упорствовал в мысли, что детство кончилось, тотчас исчезало и будущее, и я шатался, ощущая не больше почвы под ногами, чем оловянный солдатик" (Рильке Р.М. Цит. соч. С. 144).

у Толстого, ставшего мастером подобного жанра благодаря несовпадению между возбуждением ожидания и реальностью вещи. Душевное волнение робкого человека, который придумывает различные конфликты, препятствия и который усаживает своего персонажа в кресло, производящее благодаря своей форме особый род мысли¹, лишенной всяких последствий, и завершающее именно здесь — как некую вещь — те самые душевное волнение и удачную мысль, которая уничтожает неверные предположения, является собственно романическим. Именно так великие мечты Левина замыкаются на его жене, его детях, его ферме; а у Безухова находят свое завершение в прогулке под дождем — без размышлений о чем-либо ином; и страх перед испытанием страха стирается ремеслом солдата, а это приводит к тому, что молодой Ростов быстро научается следовать приказам и более не размышлять о еще только предстоящих действиях. Наполеон, увиденный издали, — это человек, который, без сомнения, мыслит, страдает, надеется и ошибается; но он

¹ Ср.: "Если же он [человек] задремлет еще в менее естественном, совсем уже необычном положении, например, сидя в кресле после обеда, то сошедшие со своих орбит миры перемешаются окончательно, волшебное кресло с невероятной быстротой понесет его через время, через пространство, и как только он разомкнет веки, ему почувдится, будто он лег несколько месяцев тому назад и в других краях" (Пруст М. По направлению к Свану. М., 1973. Пер. Н. Любимова. С. 35).

не прячется и выглядит непроницаемым; звук его быстрых шагов кладет предел всем нашим догадкам и не вызывает новых. И роман нравится нам тем точным, идущим от внешнего облика к объекту, движением; ибо именно таким образом созревают все наши мысли. Все эпизоды любого романа начинаются признанием и завершаются описанием. Едва ребенок родился, как его нужно кормить, купать, выхаживать, баюкать; и вот мы вынуждены формировать это неуступчивое существо, не зная его. “Нужно быть разумным”, как говорит Фабрицио какой-то политик, возможно, Моска¹; но никто не становится разумным надолго. Оказываясь каждый раз перед новым объектом, нужно все начинать сызнова; и самому Моска не всегда, когда он собирается убеждать², удается оснастить себя медалями и лента-

¹ Имеются в виду персонажи романа Стендаля “Пармский монастырь”. Однако совет подобного рода дает Фабрицио, скорее, не граф Моска, а тетя главного героя романа, герцогиня Сансеверина: “Словом, прояви апостольское смирение” (Стендаль. Цит. соч. С. 145), — говорит она, хотя более точно, с нашей точки зрения, передало бы авторскую мысль выражение *апостольское терпение*.

² Алэн намекает на тот способ, которым граф Моска, по его собственным словам, добивался придания своим высказываниям в разговоре с принцем пармским Эрнесто IV большей убедительности: “...для надлежащего воздействия на него мне приходится надевать мундир [по свидетельству Стендаля (см.: Цит. соч. С. 313), украшенный орденами — К.А.] и оранжевую орденскую ленту через

ми, в чем и состоит его романический характер. Нужно в этом уступать, и так — каждую минуту. Когда Толстой пришел к тому, чтоб более ни в чем не поступаться в своих мыслях, тогда он и преодолел романический период. Напротив, его *Воспоминания*¹ — благодаря переходу от одного возраста к другому и состоянию зрелости в каждый достигнутый момент — суть роман. Постоянно отбрасывая безумные мысли и ложные предположения, время — между вчера и завтра — принимается жить наново. В истории совсем не чувствуется этого течения времени, потому что все в ней равно — одно другому; здесь совершается переход от одной реалии к другой, но при этом вовсе не стареют.

Исповедь Руссо является романом, а *Юлия*², вероятно, не роман; не из-за того, что здесь не хватает мечтаний, но именно потому, что антагонистический момент в ней выражен недостаточно четко; это роман, направленный против жапра романа. В *Исповеди* на каждом шагу встречаются непонятные персонажи. Есть нечто циничное в подобном существовании; каждое живое существо, как собака на траве,

шлечо. Будь я во фраке, он способен был бы противиться мне. Поэтому я всегда принимаю его в мундире“ (Стендаль. Цит. соч. С. 147).

¹ Вероятно, имеются в виду не столько дневники, сколько автобиографическая трилогия Л. Толстого “Детство“, “Отрочество“, “Юность“.

² Имеется в виду роман Ж.-Ж. Руссо “Юлия, или Новая Элоиза“.

оставляет здесь свой отпечаток; в свою очередь, идущий из глубины свет обретает форму благодаря этим мощным теням. И роман должен прийти к существованию — это достаточно ясно; поэтому грубые внешние явления, такие, как коммерция, политика и обряды, здесь отнюдь не пребывают в избытке. Однако нужно, чтоб они были бы здесь случайными и даже шокирующими. Если вы изначально погружаетесь в предмет и если вы изображаете его только как предмет, то вы напишете роман без детства — я имею в виду то, что жизненный опыт не пройдет в нем через детство; и это будет не совсем настоящий роман. Есть некая сила ложного суждения, которая также должна оказывать сопротивление и быть как бы опорой в пути. Если между мыслями и предметами нет некоего прозрачного слоя, то это будет не более, чем история, картина нравов или анекдот. Читая, мы подражаем актеру, но не зрителю; или — что ведет к тому же — мы подражаем внешней форме, а не ложным предположениям. Время здесь абстрактно; каждый момент выражается в следующем, как это происходит в бездушных механизмах, — и от прошлого не остается ничего. Их можно было бы прочесть сзади наперед, как можно читать химические реакции. Признак истинного романа — это то, что начало здесь является началом в любом случае.

Марсель Пруст

Совсем не легко сказать, что же это такое — хороший роман. Зато почти что все плохие романы происходят от одного и того же образца; это суть предметы, носящие следы формовки¹. Здесь собрано все для того, чтобы понравиться, удивить, растрогать; картины нравов и трудов; отношения, душевные волнения, костюмы, цвета и формы, характеризующие различные местности, наречия, архаизмы. Выставка метафор; тщетное заклинание. И при этом — ничего не появляется. Это мир образов, а образ есть ничто.

Но вот перед нами ребенок, процесс рождения которого еще не завершился; постоянно возвращающийся к материнской плоти, как малыш двуутробки². Одетый и укутанный своими нежно любимыми родителями; который разглядывает людей и находящиеся в тени вещи на своем окне³; который, по закону детства, прежде всего размышляет о словах; который мыслит, всегда имея в виду богов домашнего очага; который верит всему в этом близком

¹ См. Ален. *Материя и форма*.

² *Двуутробка* — сумчатое животное.

³ См.: "А через полчаса просыпался... и, к своему изумлению, я убеждался, что вокруг меня темнота, мягкая и успокоительная для глаз и, быть может, еще более успокоительная для ума, которому она представлялась, как нечто необъяснимое, непонятное, как нечто действительно темное" (Пруст М. Цит. соч. С. 33-34).

ему мире и никогда не поверит ничему другому; которому все вещи открываются через эту зыбкую среду. Похожий на тех художников, которые разглядывают вещи в черном зеркале, чтоб обнаружить их первоначальный вид; но без всякой искусственности и с изяществом, присущим детству. Во всяком случае, это сравнение, заимствованное из живописи, может сделать понятным то, что представляет собой метафора, и то, что значит живописать посредством метафоры; ибо пейзажист для того, чтоб дать представление о взаиморасположении вещей, чтоб обозначить горизонт, море и небо, должен прежде всего свести их к цветной видимости и отказаться от всякого стремления передать разделяющие их расстояния. Так и наш поэт прежде всего видит вещи и людей, спроецированными на поверхность родового яйца. Откуда и идет эта непосредственная правдивость — в достаточной степени деформированная, устрашающая и однако тщательно — подобно тому, как японцы копируют рыбу или птицу, — воспроизведенная. И вот мы присутствуем при первом пробуждении, при первом рождении мира. Это возвратившаяся патриархальная эпоха.

Метафора в состоянии зарождения относится к тому периоду жизни мысли, когда идеи — все, естественно, позаимствованные из мира человека, — определяют окружающие предметы в соответствии с семейными и политическими отношениями. С одной стороны, первоначальный вид предмета сохранен, ибо это есть идея практическая, идея мастера, который изменяет внешность. С другой стороны, внеш-

ний вид прямо выражает чувства; любое чудовище становится языком и символом. Такова эпоха поэта. И не нужно говорить, что поэт подражает в этом художнику; скорее, нужно сказать, что художник вновь отыскивает нечто из первоначальной поэзии. Так плохой романист описывает живописные полотна — напрасный труд, в котором не может участвовать воображение, в то время как поэт, при помощи правды чувств, низводит мир до уровня видимости и из всего, что нас окружает, вновь создает видимость и призрак. Такова магическая эпоха — насколько ее можно описать, — когда является сам мир. В глазах деятельного и предприимчивого поколения мир более не является, он есть. Поэтому и скудны наши мечты. Мифология наша поверхностна и картинна¹. Здесь же мифология в действии — она открывает мир. Я сомневаюсь, чтобы читатель в достаточной степени узнал в этой мазне неприятного художника, изобразившего Сваннов и Шарлю², художника, в глазах которого мы суть растения, рыбы и другие формы. Неприятный, но сильный.

¹ Ср.: "...То, чего не хватает нашему времени, — это не рефлексия, но страсть. ...Вера — это высшая страсть в человеке" (Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993. С. 42 и 111).

² Имеются в виду персонажи многотомного романа М. Пруста "В поисках утраченного времени".

Ложные боги

Идея наследственности — это доктрина, которая рухнула. Но романисты об этом пока не уведомлены. Даже в творчестве тех из них, которые специально анализируют поступки и страсти в соответствии со структурой, образом действия и обстоятельствами, наследственность еще часто обнаруживает себя, как древние боги в опере. Бессознательное — еще один персонаж, предназначенный для всего; и я полагаю, что эти два божества¹ представляют собой лишь одно — под двумя разными именами. Эти фантомы идей обнаруживаются еще у Марселя Пруста — несравнимого, впрочем, физиолога, чья смерть², несомненно, лишила нас по меньшей мере двух или трех томов, равноценных которым нам не даст никто. Те, кто хотят получить сведения о реальной психологии, должны искать ее в этих глубоких анализах, которым вполне хватит нынешнего состояния вещей. Другие читают знаки, но он их воссоздает, идя от отдельных элементов; я не думаю, что когда-либо по снам, по мечтаниям и по искаженным восприятиям кто-нибудь мог бы лучше изложить эту мифологию, находящуюся в состоянии зарождения, и описать этих молодых богов, которых посредством своих эмоций, настроений и пульсаций без конца создает и разрушает человеческое тело. Душа при каждом

¹ Имеются в виду идея наследственности и бессознательное.

² Марсель Пруст скончался в 1922 г.

своём движении оказывается обновленной, тотчас же очищается и забывает обо всем, изобретая свои волнующие восприятия, которые мы хотим называть воспоминаниями. Пламя от горящих дров, сваленных в кучу за дверью, оживляет пустую комнату. Тело — внимательное и нетерпеливое — беседует с исчезающим призраком. Итак — присутствие всего и присутствующая непрерывность. Таким образом подпитывается, длится и претерпевает изменения любовь без памяти Сванна, удивительный и восхитительный предмет — я говорю, конечно, *предмет*, а не *вымысел*. Точно так же ремеслом истинного художника никоим образом не является воспоминание о портрете, который он написал накануне. Поэтому этот художник души никогда не нуждался в Бессознательном; он ничего не мог с ним поделать; поэтому он и не делает ничего с ним; однако, он его называет.

Этого было бы мало. Он вовсе не называет Наследственность; он ничего не может с ней поделать. Однако он подпитывает ею то, что есть ложного и неприятного — такого внешнего, такого ненужного — в его творчестве: я имею в виду ту картину непристойных извращений, которые, конечно, имеют место в жизни, но не укоренены, как он хочет утверждать, в естестве людей. Ибо чудовищ вовсе не существует; скорее, каждый благодаря общей структуре человеческого тела в достаточной и даже в избыточной степени станет чудовищем, если он будет следовать обстоятельствам и поступкам. Конечно, структура унаследована, и многого никто не может в

ней изменить; но одна и та же структура пригодна для разных целей. Если я родился с огромными кистями, то есть шанс, что я убью человека, в то время как другой его лишь ранил бы; однако этот могучий кулак может дать отпор неприятелю так же успешно, как и защитить слабого. Мощная грудная клетка скрывает гнев и героизм — и одно, и другое; на самом же деле она не скрывает ни того, ни другого; все это отнюдь не создано и не продумано заранее; так, все пороки похожи на войну, которая всегда угрожает и которой всегда можно избежать. Но из стольких живых идей одну, заключающуюся в том, что есть два вида мужчин и два вида женщин, этот романист сохранил в безжизненном состоянии; это всего лишь сумасшедшая идея Ломброзо, ныне осужденная. И подобное школярское предубеждение неуместно — и постыдно неуместно — в этом превосходном произведении, как бесформенный комок ниток в прекрасно сотканной ткани.

Человеческое тело

Предаваясь чтению, воспоминаниям и размышлениям, душа, как представляется, пренебрегает заботой о формировании тела и о подготовке его к деятельности. Но тело мстит за себя, действуя в этом случае, как пугливое животное, — откуда и происходят неуклюжесть и та злоба, которая ей сопутствует и ее усугубляет. Поэтому все те, кого мы называем умными, несут на своей внешности печать робости. От всех этих бурных и плохо управляемых

движений родилось, без сомнения, множество болезней, дочерей страха и негодования. Но душа, со своей стороны, не слишком много выигрывает от этого; ибо, не будучи способной ни отделиться, ни даже отстраниться от тела, она получает ответный удар от всех этих болезней — по сути, воображаемых — в виде романтических чувств. Я, например, считаю, что страх смерти представляет собой результат этого вида враждебности и тоски по отношению к телу — неприрученному животному; короче, я полагаю, что здесь лишь обнаруживается постоянный страх перед тем, что собирается сделать тело, не получив на то разрешения и даже против своего собственного намерения — а это и вызывает страх перед смертью; подобное можно расценивать как конечный результат робости и, я бы даже сказал, стыдливости.

Гимнастика и музыка были великой тайной атлетов. Вместо того, чтоб подчинять движения привычке — тому, что подготавливает панику, — эти дрессировщики самих себя подчинили привычке упражнению; и именно отсюда пришло то прекрасное чувство, до времени скрытое в слове *привычка*, которое хочет сказать *обладание*, вместо — *привычка есть одеяние*, которое оказывается прибежищем и тюрьмой для робкого человека¹. А привычка вовсе

¹ Ср.: "[Добродетель] нравственная рождается привычкой" (Аристотель. Соч. В 4 т. М., 1984. Т. 4. С. 78); "Привычка притупляет остроту суждений" (Монтень М. О привычке и о том, что не подобает менять укоренившиеся

не порабощает, но, напротив, освобождает, каким-то образом распространяя возникшее желание вплоть до наиболее глубоко скрытых тканей самых различных частей человеческого тела, в результате чего абсолютно новое и вовсе не предвиденное действие оказывается исполненным в совершенстве — и не после того, как оно было задумано, но в тот самый момент, когда оно еще только замышляется. Таким образом, атлету никогда не приходится представлять себе, что он наносит удар, не нанося его в то же время. Это счастливое состояние утихомиривает страсти. Что представляет собой ненависть, если не тягостное намерение нанести множество ударов, не подкрепляемое нанесением хотя бы одного-единственного в действительности? И я держу пари, что наши самые ловкие летающие акробаты, становятся таковыми благодаря тому, что они никогда не думают о каком-либо движении, не совершая его, а это одновременно освобождает их от страха и неловкости. Однако, благодаря подобному союзу с механическим началом, их действия вовсе не соответ-

законы // Монтень М. Опыты. В 3 кн. М., 1979. Кн. I-II. С. 105); "...обезболивающее действие привычки"; "Привычка — искусная, но чересчур медлительная благоустроительница! Вначале она не обращает внимания на те муки, которые по целым неделям терпит наше сознание во временных обиталищах, и все же счастлив тот, кто ее приобрел, ибо без привычки, своими силами, мы ни одно помещение не могли бы сделать пригодным для жилья" (Пруст М. Цит. соч. С. 40 и 38); и т. д.

ствуют форме их собственного тела и, таким образом, они вызывают лишь преходящее успокоение.

Высшая красота атлетической статуи не выражает ни одного из тех наших разрозненных чувств, которые мы довольно удачно называем состояниями души; напротив, она свидетельствует о том, что благодаря музыке и гимнастике все состояния души проникли в тело и пребывают в нем в согласии с телесной формой. Итак, более не существует души, пребывающей в изоляции; форма бессмертна и божественна; что и демонстрируют как истинную идею олимпийские боги. Мертвые — что вполне естественно — суть тени, то есть они все еще сохраняют телесные формы; душа вовсе не рассматривает себя в качестве изолированной; поэтому она вовсе и не сердится на своего оутника — что уничтожает то самое размышление о смерти, являющееся результатом действия христианского чувства; я говорю — результатом, а отнюдь не причиной. Откуда и происходит это удивительное правило, в соответствии с которым человек действующий совсем не боится смерти.

Шекспир

“Не лишай человека его ценности”. С этими словами один разносчик угля обратился к другому. Покинув вокзал вместе с сотнями других теней и приспособливаясь, как и они, к ритму механизированной цивилизации, я, тем не менее, издали заметил некую группу олимпийских богов, стоявших на краю

тротуара. Они со всей безапелляционностью выражали свои мысли — один большой, другой маленький, оба сильные и крепко стоящие на нашей планете, как существа, добившиеся успеха в жизни. Вы не увидите таких лиц у судей, потому что наши судьи, без сомнения, пребывают среди теней, среди тех, кто судит меньше всего. Недопустимо выслеживать человека, да и в этом совсем нет необходимости; как только мы его видим, он предстает перед нами весь целиком; я шел, счастливый, вновь обретя тело среди теней. Я увидел Человека.

Я подозреваю, что боги в образе человека были всего лишь людьми, внезапно высвеченными в их человеческом функционировании; поэтому существовали боги самых разных видов: одни — трудяги, другие — борцы и все — создающие своим существованием некую справедливость; своим существованием, сказал я, а не своей одеждой; и некую справедливость — своим могуществом, а не своим бессилием, как это кажется. Не существует ребенка, который сразу же не вложил бы свою руку в сильную руку Геркулеса; поэтому эти малыши живут без страха среди людей. Но они в то же время не размышляют об этом. Прекрасное обнаруживается повсюду, однако редко случается, чтоб память его сохранила; память сохраняет видимость и отражение; память глумится. Экран символизирует ее в состоянии механического возбуждения; подобие подобия, осмеянный насмешник.

Шекспир не соблюдал осторожности, не применял никаких хитростей. Его творчество состоит из

каких-то обломков; здесь нога, там кисть, открытый глаз, слово, которое ничего не возвещает и за которым ничего не следует. Но все это имеет отношение к подлинной реальности. Именно так обнаруживает себя Человек — и этого вполне достаточно; пусть это будет человек с улицы, привратник или Цезарь; Клеопатра, Джульетта, Джессика; Фальстаф, Автолик¹, Генрих VIII — все равно; это в небытии имеются ранги; небытие прекрасно устроено. Но бытие отвергает устроенность, которая есть упорядоченность. Гете — придворный — насмеялся над тенями, тем самым сам становясь тенью; но он видел также и Вечность. “Любой человек, — говорил он, — вечен на своем месте”. Искусство есть та память, которая не глумится вовсе. Фауст — старый в это юное утро — существует вечно благодаря самому себе. Миньон², даже находясь вдали от солнца и

¹ *Автолик* — персонаж греческой мифологии, обучавший Геракла искусству борьбы; сын Гермеса, отец Антиклеи, матери Одиссея. “Автолик превосходил всех людей вороватостью и заклинаниями” (Платон. Собр. соч. В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 87).

² Вероятно, имеется в виду *Миньон*, главное действующее лицо пользовавшейся большой популярностью и во Франции, и за ее пределами одноименной оперы французского композитора А. Тома (поставлена в 1866 г.), либретто которой было написано на основе сюжета, заимствованного из романа В. Гете “Годы учения Вильгельма Мейстера”. Вероятно также, что “Миньон” является одной из двух упоминающихся в следующем предложении опер; вторая — опера Ш. Гуно “Фауст” (поставлена в 1859 г.).

апельсиновых деревьев, вечно поет и танцует. Эти обладающие мощным воздействием обломки Вечности¹ все еще спасают две оперы; для смешного нет добычи на этих величественных руинах. Мы доверяем бумажным садам; мы верим тенору, басу profoundly и звезде балета. Кто же не станет ждать, кто не запасется терпением, если он уверен, что увидит Богов?

Музыка

Часто говорят, что своими полонезами и вальсами Шопен воздавал должное несчастьям своей родины и страданиям своего собственного сердца. Однако музыкант, по существу, недоступен подобным литературным суждениям благодаря той действительной простоте, которая является душой музыки. После этого вы, возможно, вспомните какого-нибудь отличающегося напыщенностью музыканта, но, по моему убеждению, малейший налет напыщенности или, можно сказать, кичливости обезображивает музыку точно так же, как и скульптуру; и даже музыку гораздо более очевидно, потому что она, как флажок на струе, искажается при малейшем проявлении злобы, гордыни или тщеславия. Это в полной мере демонстрирует певец, ибо, как только ему недостает

¹ Ср.: "Поистине, Господь, вот за твои создания
Порука верная от царственных людей:
Сии горящие, немолчные рыдания
Веков, дробящихся у вечности Твоей!"
(Бодлер Ш. Маяки. Пер. В. Иванова.)

простоты, в какой бы незначительной степени это ни происходило, звук становится криком и раздражает слух; в то же время ритм оказывается нарушенным, а фраза разорванной. Достоинства скрипача или пианиста имеют тот же характер. Вся сила струнного квартета, когда он заставляет оживать одно из великих произведений Бетховена, исходит из того, что артисты превращаются в слугителей музыки и не выражают в это время ничего иного, кроме человеческой природы во всей ее чистоте. Это простодушно признавал и Шопен, когда публиковал под названием *Прелюды* и *Этюды* волнующие композиции, многие из которых достигали уровня возвышенного. Но человек требует у музыки объяснения подобных магических результатов и, не понимая того, что только отрицание возбужденного и беспокойного существования, собственно, и представляет собой целостное возвышенное, он ищет какого-то внешнего бога, который был бы объектом или идеей; откровенно говоря, подобный поиск представляет собой идолопоклонство.

Я наблюдал во время игры за одним сильным пианистом, достаточно известным благодаря тому дару, который, насколько этого можно ожидать, позволяет подняться до уровня Бетховена периода его трех последних сонат¹. Он создал передо мной некий

¹ Из 32-х сонат три последние в некотором смысле стоят особняком в фортепианном наследии Бетховена благодаря появившимся в них новым для творческого стиля композитора чертам.

образ самого Бетховена, импровизирующего за клави-
виром. Передо мной возник глухой и слепой лик че-
ловека. В подобном человеческом облике всякое
стремление понравиться или взволновать оказалось
сведенным на нет. При этом рождалась музыка,
подчиняющаяся одному только закону отвечать са-
мой себе, продолжать самое себя и заканчиваться в
соответствии со своим внутренним законом, не об-
ращая внимания ни на какие воздействия извне. Так
импровизировал Повелитель Времени, предлагая
слушателю вначале некий материал, содержание ко-
торого формируется из роскошной первоначальной
неразберихи, упорядоченной при помощи жесткого
ритма, а затем развивая это богатство в полном со-
ответствии с имевшимися уже ожиданиями — ис-
пользуя и расставляя по местам все зыблущиеся со-
звучия — вплоть до триумфа сдержанного движе-
ния, в котором все паузы строго сочтены, ритм из-
менен, звучность возрастает, время освобождено и
покорено. Это беседа мощи с самой собой. Знак есть
отрицание знаков; таким образом, эта мощь осуще-
ствляется во всем — в тех самых драгоценных мо-
ментах и без какого-либо обмана. Для того, чтоб
сразу же обнаружить Время в событиях и их раз-
новидностях — послушных предметах, прозрачных
мыслях, — нужно, вероятно, чтоб на мгновенье ус-
тановилась возвышенная тишина — в каком-то
смысле удержанная посредством своего же окруже-
ния, — взвешенная и размеренная.

Опять метафоры; опять литература¹; но, по крайней мере, находящиеся совсем рядом с объектом и сведенные к облику объекта с целью напомнить, что музыка есть только музыка, что она завершится на себе самой — и самодостаточна. То, что озаряет в то же время и другие искусства, не менее искушаемые высокопарностью и лицемерием, но, возможно, менее быстро подвергаемые наказанию.

Шумы

В оркестре есть нечто более удивительное, чем человек с литаврами, — и это человек с малым барабаном, заботам которого обычно поручены еще и большой барабан, тарелки и монастырский колокол. Это человек, который постоянно томится ожиданием и никогда не ошибается. Вы у него почти всегда замечаете ту полноту, которая обычно свойственна людям, зевающим не раскрывая рта. Гиппократ объясняет, что этим естественным движением, таким образом сдерживаемым, диафрагма оказывается

¹ Во французском языке слово "литература" может указывать на пустословие, неосновательную болтовню, что и имеется в виду в данном случае. Ср.: "Et tout le reste est littérature" (Р. Verlaine. Art poétique) — "Все прочее — литература" (П. Верлен. Искусство поэзии. Пер. Б. Пастернака). См. об этом: Аверинцев С. Античная риторика и судьбы античного рационализма // Аверинцев С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 115-116.

оттесненной книзу, в то время как человек, который зевает¹, заглатывает воздух, как это делают лягушки; откуда и возникает диспепсия², которую современные врачи называли типической. Итак, человек с барабаном сидит на самой вершине оркестра³, как каноник на вечерне, и не удивляется ничему, пока возвышенное в музыке выражается только лишь звуками. Но когда он видит, что два арфиста⁴ начинают большими пальцами перебирать высокие струны, — что указывает, если поверить в этом критикам, на переход к звуковому многоцветию, — тогда он хватается свое оружие, обращает к дирижеру умный взгляд и с механической точностью укладывает свой грохот в отведенное ему время, что должно обозначать сражение, победу, народный праздник или, наконец, стадо коров и вечернюю молитву — в зависимости от избранного для данного случая инструмента.

Как и многим другим, мне случалось наслаждаться возвышенным и наблюдать за этим маленьким мирком, настолько безупречно управляемым. Я всегда замечал, что все, что является ритмизированным шумом, подчинено некоей поистине военной

¹ См.: Ален. *Искусство зевать* // Ален. Размышления о счастье (Аврора. № 3).

² *Диспепсия* — нарушение пищеварения.

³ Имеется в виду рассадка оркестра на сцене, организованной по принципу амфитеатра.

⁴ В состав большого симфонического оркестра обычно входят две арфы.

дисциплине, тогда как звуки, издаваемые другими музыкальными инструментами, довольно часто забредают в сторону от намеченной для них дороги. В этом отношении особенно известны валторны, но не нужно забывать и флейты, кларнеты, фаготы. Случается, что даже господа Скрипки добавляют кое-что к гармоническим вольностям; однако человек с барабаном никогда не уклоняется в сторону; и дирижер — когда он широко раскидывает руки — всегда очень своевременно вызывает шум, как человек, который сбрасывает с себя дрова.

Каковы вкусы и предпочтения человека с барабаном? Тяготеет ли он к классике или к современной музыке, к гармонии или к мелодии, к русскому празднику или к празднику испанскому? Я полагаю, что он судит обо всем этом по партии барабана. Возможно, что он подтрунивает над руководителем оркестра. Ведь, без сомнения, достаточно часто он видел его жующим резинку, подающим округло согнутой рукой знак медным инструментам, вызывающим тремоло¹ кончиком своей палочки и, наконец, представляющим оркестр публике, как будто для того, чтоб сказать: “Что я делал бы без них?”. Это американские штучки; кроме этого, больше ничего не продается. А иногда я спрашивал себя, все

¹ *Тремоло* — многократное быстрое повторение одного звука, интервала, аккорда или двух, близко расположенных по отношению друг к другу нот. Показывая оркестру исполнение тремоло, дирижер часто придает быстрое колебание дирижерской палочке.

ли музыканты оркестра очень уж любят музыку. Мне кажется, что, если б они ее любили, они умирали бы в расцвете сил. Я вспоминаю одного первого скрипача, который играл свое соло приблизительно с таким видом, с каким принимают слабительное, и который вставал на аплодисменты с лицом человека, который пропустил свой поезд, уходящий в пятнадцать минут первого ночи. Но подлинная музыка приходит к согласию со всем — даже с оркестром¹.

Соловей

Эта птичка — чудной формы и лишенная каких бы то ни было украшений, с коричневой спинкой, серым брюшком, черными глазками, с немного обвислыми крыльями, — которую вы видите бегущей по песку аллеи, вытягивающей головку вперед, как это делают дрозды, и внезапно пускающуюся преследовать — с ветки на ветку — элегантный предмет своей страсти, скромный и живой, как и она сама, — это и есть Соловей. Обычно тихий и молчаливый; легко узнаваемый, однако, по своему голосу — сильному, отрывистому и немного хриплому. Его сопровождают воспоминания. Постепенно, день за днем солнце поднималось до самой вершины неба, где оно пребывает и сейчас — остановившееся и нерешительное. Лето дышит своим жарким дыханием; трава покрыта пылью, и листвы уже коснулась печать времени. День понемногу убывает; осталось ед-

¹ Ср.: кинофильм “Репетиция оркестра” Ф. Феллини.

ва ли несколько цветков после праздника роз. Фрукты наполнили корзины. От вершины и до самого низа дуба многолетние семьи болтают, пекутся об укреплении крыльев малышей и ищут себе добычу. Думаешь о быстро опускающихся августовских ночах. Вега, голубая звезда, забралась на верхушку неба; Арктур¹ же собирается спускаться. Мы все меньше живем надеждой. Появляется Соловей.

Редкими теплыми майскими ночами, после шумного дня, который был наполнен призывами Иволг, Дроздов и Кукушек, низ леса охватила тишина, и воздух вибрировал, как колокол, издающий последний звук. Но когда гулкий свод отдыхал, наконец, на своих черных колоннах, голос Соловья, как смычок, касался ночной чаши и заставлял всю ее звенеть. Начиная от верхних веток до корней, погруженных в лесную почву, все наполнилось пением. Эта мощь удивляет всегда; в нее невозможно поверить; она всегда превосходит любое ожидание. Можно было бы предположить, что нет ничего нежнее, чем флейта Дрозда; а кто смог бы превзойти честолюбивую Иволгу, забравшуюся выше всех на самую высокую ветку дерева? Но эти песни пока еще не представляют собой ничего особенного. Как те второсортные красоты, которые нравятся лишь своим внешним видом; но высшая красота пребывает отнюдь не во внешности. А великий поэт — настолько знакомый, настолько непринужденный в своем прелюдировании — всегда удивляет тем воз-

¹ *Арктур* — звезда из созвездия Волопас, самая яркая звезда в северном полушарии.

вышненным росчерком, который возникает благодаря его голосу всего лишь на одно мгновение и не оставляет после себя никаких следов. Так и весна — высказывается всегда лишь однажды; несколько раз — это все равно только один раз. Ухо совсем не подготовлено и непривычно. Как удивляет всегда собор, внезапно возникающий за уличным поворотом, — и всегда это происходит одинаково; или, скорее, происходит это неизвестно как: появляется нечто неутомимое — и новое ощущение. Точно так же и чудо Соловья, звучащее, как Вергилий. Красота никогда не бывает знакома.

Способность петь вне самого себя и как бы ваять формы в окружающей тишине — я не понял этого в достаточной мере, не увязав прелюдирующих звуков флейты — неизвестно, откуда взявшихся, неизвестно, где пребывающих, абсолютно воздушных — с невидимым певцом. А ведь древние говорили, что Филомела¹ стонала; но это было всего лишь первой пробой тишины²; ночная пустота мгновенно погло-

¹ Филомела — персонаж греческой мифологии, дочь афинского царя Пандиона, обесчещенная мужем своей сестры Прокны Тереем, который затем отрезал ей язык, чтоб лишить ее возможности рассказать о случившемся. Желая ему отомстить, Филомела вместе с сестрой убивает их сына и кормит Тереем мясом убитого. Спасаясь от преследования Тереем, Филомела превращается в соловья, а ее сестра — в ласточку (или наоборот).

² Возможно, что здесь заключена игра слов: словосочетание *essai du silence* можно перевести и как *опыт тишины*, *эссе о тишине* или *эссе, созданное тишиной*.

щает призыв флейты, и властный горлопан, опробовав сперва окружающее пространство, сотрясает его во всем его объеме и звучности, касаясь при этом каждой частички воздуха, леса, земли, которые составляют его собственное бытие. Это похоже на то, как гений Дарвина увидел все неживое и живое более уже не чуждым, но близким каждому отдельному существу, и полагал, что, таким образом, жизнь и форма какой-нибудь птицы становятся окружающей средой, теплый кустарник служит надкрыльем насекомому, а воды, воздух, урожай, фрукты, времена года являются, по существу, человеком. Нужны были века развития мысли, чтоб воплотить в назидательной прозе то, что поэзия угадывала всегда. Так поет соловей, более реальный в своей звуковой протяженности, чем в присущей ему подвижной и независимой форме. Однако нужно жить в соответствии с временами года. Привет, Лето, обнаженная форма.

Гончар

Великая, но и наиболее скрытая от разгадки тайна искусства состоит в том, что человек придумывает лишь постольку, поскольку он трудится и поскольку воспринимает то, что создает. Например, гончар придумывает тогда, когда он работает; и он продолжает делать то, что ему кажется занятным в делаемом им. Так же поступает и певец. И тот, кто рисует, — тоже. Напротив, те, кто вынашивают великие проекты только в своих мечтах и кто ждут,

что эти проекты найдут свое завершение в их мыслях, никогда не создают ничего. Писатель также подчинен этому закону — он придумывает только то, что пишет; как только написанное обретает предметную значимость, он оказывается вынужден продолжать писать — еще и еще; поэтому большим искусством является умение не уничтожать написанное, а, напротив, сохранять все. Понимание этого открывает новые перспективы.

То, что мы делаем, а затем воспринимаем, существует в трех видах. Первый представляет собой действие, которое изменяет то, что обладало устойчивостью, путем погружения в него пальцев или специальных инструментов. Это грубое искусство, которое моделирует, кроит и сооружает. Своими руками я замешиваю немного горшечной глины и запечатлеваю в ней как движения моей фантазии, так и форму моих пальцев; когда я обнаруживаю некую форму, возникающую из этой глины, и продолжаю делать свое дело, я уже становлюсь формовщиком. То же происходит, когда на узловатом корне я вырезаю своим ножом какое-то лицо. Таково искусство самого простого рядового — или исполнителя. Закон этого искусства состоит в том, что мощь всегда здесь обнаруживает себя посредством сопротивляющегося материала.

Голос является вторым видом — неважно, кричит ли его обладатель, поет, декламирует или говорит. В этом случае предмет, который есть то, что я воспринимаю, мимолетен; а память оказывается инструментом художника; ибо, каким бы образом я ни

начал, нужно, чтоб я продолжал, что означает либо новое начало, либо повторение уже звучавшего с небольшими изменениями. С одной стороны, мой собственный образец — то есть то, что я пел, — ускользает от меня; но с другой — он совсем не поддается уничтожению, и нужно, чтоб я его спасал целиком; откуда и рождается музыкальная фраза, в наименьшей мере свободная от разного рода выдумок в том случае, если она прекрасна. Прекрасное пение не могло бы быть ни продолжено по-иному, ни по-иному завершено. В то время как плохая музыка всегда возобновляется вновь. Таково искусство аэда, которое является как бы памятью о войнах.

Третье искусство есть искусство поступка; и это — искусство лидера. Поступок обозначает действие, но действием отнюдь не является. В форме жеста в танце он похож на музыку тем, что, подражая самому себе, он продлевает свое существование; и если при этом он начертывает на полу то, что станет в дальнейшем дорогой для хора, то делает он это, сам того не желая. Обозначенный жест, который представляет собой рисунок или письмена, согласно своей сущности остается легким и едва ощутимым и намечает свою форму ровно настолько, чтоб ее можно было узнать вновь, а затем продолжить; только так — и не больше; эта сдержанность, которая отличается также ясностью, есть закон лидера. Отсюда проистекает то, что прекрасный рисунок, оставляя поверхность бумаги почти нструнутой и намечая на ней лишь тонкий и даже прерывистый след, производит огромное впечатление благодаря

своей легкости. Рисунок отнюдь не выгравирован на бумаге; рука, его наносящая, никогда не оказывает давления. Самые красивые письма обнаруживают также подчеркнутое презрение к используемым средствам и намерение сэкономить затрачиваемые на их написание усилия. Я говорю об этом беспристрастно, так как мое перо всегда готово пронзить бумагу, и я ничего не могу с этим поделать; по этому свойству я узнаю скульптора и пролетария, а в крайнем случае, возможно, и аэда, но никоим образом не лидера; никак не первопроходца, не руководителя; и, вероятно, нанося слова на бумагу так, как вырезают на дереве, я успокаиваюсь благодаря самому движению резца; ибо как это можно исправить?

Знаки

Прекрасные произведения искусства суть знаки; никто в этом не сомневается; эти объекты, которыми являются колонна, ваза, статуя, портрет, обращаются к сознанию; если мы вновь возвращаемся к ним, то они говорят еще лучше; но они обозначают лишь самих себя; главное свойство прекрасного в том и состоит, что оно никогда не отсылает нас ни к какой другой вещи, ни к какой внешней идее. Машины также обращаются к сознанию; нужно их понимать; но они нас отсылают к некоей внешней идее, копией которой они как бы являются; поэтому можно скопировать машину и сделать новую, не хуже прежней, так же как можно скопировать заново идею и сделать это тоже хорошо; но при этом не нужно за-

бывать, что машины вовсе не красивы. А в то же время простая колонна — обломок храма — поражает нас своей неисчерпаемой идеей; но ее идея — это она сама; ее идея заточена в самом камне. Как *Буря* Шекспира; она полна идей и будет значима, пока существует Театр; но все эти идеи даны в их совокупности; никто больше не может выразить их по-другому; ничто не заменит конкретного произведения искусства. То, что говорит произведение, не может передать никакое краткое изложение, никакое подражание, никакое многословие. Однако, где пребывает эта совокупность? Я не нахожу ничего, кроме слов. Но именно расположение слов создает художественное произведение; поэтому, возможно, и не смогу я указать на то, что важно и что неважно; все значимо. Каждая часть статуи представляет собой кусочек мрамора или камня, который сам по себе значения не имеет, но который в статуе его полностью обретает. В отношении статуи с этим согласится каждый; но если произведение создано из слов — знаков общего употребления, составляющих наше достояние, — то критик охотно отбросил бы некоторые из них, говоря, что эти части вовсе не имеют значения; и совершенно верно то, что как части они его и не имеют. Когда судишь о них в соответствии с внешней идеей, то видишь, что это так; как та соединительная ткань, в отношении которой анатомы и не предполагают, что должны были бы о ней думать; в некотором роде, заполнение пустот. Точно так же в каждом прекрасном произведении искусства мы находим то, что можно было бы на-

звать заполнением пустот; но те вещи, которые сами по себе мало что значат, могут быть прекрасными, войдя в состав целого. Как только это становится ясным, пропадает желание читать отрывками или избранными фрагментами.

Я всегда сражался за Бальзака. Время от времени я встречаю какого-нибудь вечно спешащего читателя, который мне доказывает, что *Лилия долины* довольно скучна; и я не могу доказать, что это произведение стоит *Илиады* или *Гамлета*, в чем я уверен. Но я всегда могу доказать читателю, что он говорит, не прочитав; ибо я ему напоминаю многие возвышенные места, которых он даже не заметил, как то, к примеру, когда умирающая героиня видит воды сквозь стены¹. Тем самым я наставляю спешащего читателя и — что происходит часто — возвращаю его на путь истинный; ибо ничто не может заменить само произведение; нужно его читать и перечитывать до тех пор, пока все произведение целиком не предстанет перед нами в каждом своем самом незначительном слове; таков закон написанных

¹ Имеется в виду кульминационная сцена из романа *Лилия долины*: когда граф де Ванденес приходит в комнату умирающей графини де Морсоф, которая "стала существом без имени, ведущим поединок с небытием", та, находясь в состоянии предсмертного бреда, говорит ему: "Я очень хочу пить, дорогой друг. Мне больно смотреть на воды Эндра, но жажда моего сердца еще мучительней" (Бальзак О. Собр. соч. М., 1960. Т. 8. Пер. О. Моисеенко и Е. Шишмаревой. С. 256-257).

произведений, которые нельзя охватить целиком одним взглядом, как мы это делаем со статуей; и, безусловно, нужен пример какого-либо читателя, чтоб увлечь им другого¹. Именно поэтому слава автора может возрастать лишь понемногу — посредством состязания в восхищении; и речи в этом почти что не помогают, так как они выражают лишь внешнюю идею. Но если они выражают также и восхищение, то именно этим они распространяют культ.

Прекрасное и Истина

Старомодный учитель риторики, который говорил: “Ах! Господа, как это прекрасно!”, вызывал немало насмешек. Однако, я не думаю, что стоит пытаться, как это стремятся сделать сегодня, растворить автора в происходящих событиях. В силу того, что цель культуры состоит в познании человеческой природы — вещи удручающей и трудной для постижения, — пужно хорошо понимать, каким условиям мы подчинены. Наука коротка, а опыт долг². И так как мы видим, что каждый тотчас же изобретает теорию о природе человека в соответствии со своими интересами и страстями, — один, говоря, что “все мужчины ленивы”, другой — что “все женщины глупы”, а кто-то — что “все люди более

¹ См. Ален. *Читатель*.

² Парафраза известной латинской пословицы *Ars longa, vita brevis* — Искусство обширно (или наука обширна), а жизнь коротка.

или менее сумасшедшие”, — необходимо вновь почувствовать себя уверенно в мире людей и призвать в свидетели все человечество. Итак, именно прекрасное в этом случае оказывается знаком истины. Это знак, который не может обмануть. Я осмелился бы сказать, что именно человеческое тело свидетельствует о разуме и подкрепляет его, всегда немного колеблющегося в определении своей собственной причины. Ибо красота некоей поэмы, драматической сцены или романа тотчас же властно погружает тело в состояние счастья, а это доказывает, что все функции на короткий момент объединяются вместе — как они и должны были бы существовать всегда. И именно таким образом заявляет о себе прекрасная музыка, не допуская тем самым никаких сомнений; однако прекрасная музыка не говорит ничего другого и оставляет сознание почти что без мысли; а изящные искусства — если искусство письма отставить в сторону — формируют, конечно, сознание, но не питают его. В то же время писатели при этом усмиряют страсть к высказыванию, обращенному к себе самому, что и является мыслью. Таким образом, прекрасная форма уберегает нас от изначального разрушения норм и специфических особенностей, имеющего своей целью превращение их — в зависимости от настроения — в разменную монету. Напротив, мы оказываемся приведенными от наших немощных размышлений к человеческому слову, которое берет силой факта.

Что мы делаем с человеческим фактом? Он тотчас же оказывается раскритикован в пух и прах в

силу нашей мании к дискуссиям. Но прекрасное является тем человеческим фактом, который не позволяет себе изменяться; тело в каком-то смысле узнает его при помощи того подражательного отношения, о котором ощущение в достаточной степени предупреждает нас. Поэтому я никогда и не выражал презрительного отношения к тем представителям другого поколения, которые высказывались посредством цитат. Это все же всегда было лучше того, что они сказали бы, говоря в своей собственной манере. Конечно, лучше размышлять и судить самостоятельно; но можно ли это сделать без какой-либо определенной мысли? Монтень наглядно демонстрирует нам цену той манеры говорить, которая отличает тысячи восторженных почитателей¹ и которая является как бы предметом размышления. Прекрасное требует, чтоб мы мыслили. Перед прекрасным стихом или прекрасной максимой сознание обязано давать себе отчет об этой безграничной способности; и так как

¹ См.: Монтень М. "Об искусстве беседы": "Я люблю и почитаю науку, равно как и тех, кто ею владеет. И когда наукой пользуются, как должно, это самое благородное и великое из достижений рода человеческого. Но в тех (а таких бесчисленное множество), для кого она — главный источник самодовольства и уверенности в собственном значении, чьи познания основаны лишь на хорошей памяти (*sub aliena umbra latentes* — скрывающиеся в чужой тени, *лат.*), кто все черпает только из книг, в тех, осмелюсь сказать, я ненавижу ученость даже несколько больше, чем полное невежество" (Монтень М. *Опыты*. М., 1979. Кн. 3. С.136).

комментарий никогда не поднимается до уровня комментируемой особенности, то это становится указанием на необходимость вернуться и собрать свои мысли, как стада, вокруг Знака. В то же время я гораздо лучше понимаю тот вид некоей рассудительной посредственности, в которой я узнаю человеческие мысли, но в некотором отношении разрозненные, что подтверждается большой затратой логических средств, которые суть *итак, потому что, во-первых и во-вторых*; они представляют собой вопли поражения; доказательства уходят в дрейф. Что же не было доказано? Однако есть, к счастью, идеи, которые высказаны, потому что они прекрасны. А тот, кто не восхищался ими, прежде чем понять, предрасположен к тем адвокатским мыслям, которые вовсе мыслями и не являются. Как правда вещей удерживает нас своей необходимостью, так правда человека удерживает нас своей красотой. Как человек сделан, так он и пляшет.

Церемонии

Культура и культ являются словами одного семейства. Окультуренный человек, таким образом, должен был бы иметь некоторые черты человека набожного. Представьте, что я смотрю на такого человека, раскрывающего Стендаля или Бальзака и читающего затем вслух две случайно выбранные страницы; в его движениях есть нечто религиозное; а эту книгу он держит, как Библию или молитвенник; даже книжный переплет часто указывает на это. Что

касается меня, то у меня отсутствует подобная внешняя набожность по отношению к книгам, и я их хватаю, скорее, как охотник, бросающийся на дичь; но по отношению к текстам я все еще в достаточной степени фетишист. Во время войны мне в руки попала некая желтая брошюра, название которой было *Пармский монастырь*, текст был неполным, и, хуже того, она была очень неаккуратно сшита; эти увечья я воспринял как своего рода профанацию; я хотел вновь обрести свой требник — слово в слово. Эти чувства определяют ту единственную манеру чтения и перечитывания, которую я считаю пригодной.

Итак, следуя за родством слов *культура* и *культ*, я отметил бы в качестве присущей им общей черты, проявляющейся как в человеке окультуренном, так и в человеке набожном, то, что внешняя форма способствует упорядочиванию мыслей. Помоему, в этом можно увидеть меру предосторожности против торопливости и неустойчивости мыслей произвольных. Попробуйте сделать резюме сложной по содержанию страницы; идея почти всегда ускользает; остается краткое и плоское изложение. Есть люди, в которых подобные краткие резюме либо противостоят друг другу, либо складываются в нечто единое; диспутанты — содержательные и бесплодные; они все прочли, они все знают, они все осудили; это свободные мыслители второго сорта; но презрение к форме, я бы сказал — к действию, приводят к тому, что они упускают идею. Скажем еще более точно, что в силу пренебрежительного от-

ношения к перечитыванию, они не могут занять соответствующую случаю позицию; они напоминают тех, кто говорит одно, а думает другое¹.

Снова размышлять об этих вещах меня заставил рассказ о римских церемониях, которые были посвящены новому папе²; конечно, я размышлял бы о них успешнее и более четко, если бы видел сами эти церемонии. Стилизация, опять стилизация, повсюду стилизация — вплоть до мельчайших подробностей. Какое искусство быть значимым! В этих смотрах и парадах я усматриваю лишь военное искусство, которое выглядело бы убедительным в этом плане. И эти два вида искусства в своем единстве в состоянии обогатить реальными идеями тех, кто вовсе не умеет мыслить в одиночестве. Мир и Война — разукрашенные и чопорные сестры — вместе царствуют над лишенными достаточной основательности людьми.

¹ Буквально: "...они напоминают тех, кто, открывая рот, хотел бы помыслить букву *и*". Пример, неоднократно используемый Аленом. Ср.: "Невозможно мысленно произнести звук *и*, открывая рот. Попробуйте — и вам придется убедиться, что ваше беззвучное, воображаемое *и* окажется чем-то вроде *а*. Пример показывает, что воображение немногого достигнет, если движения тела будут ему противоречить" (Ален. Рассуждения о счастье // Аврора. № 3. С. 76).

² Вероятно, имеются в виду торжества, связанные с избранием папой архиепископа Милана кардинала Акилле Ратти, который принял имя Пия XI. Это произошло 6 февраля 1922 г. Скончался Пий XI 10 февраля 1939 г.

Вот то, что я смог прочесть по фотографии папы, изображенного на ней в очках.

Против чего современный разум может обрести силу только посредством Культуры. Культура против культа; ибо наука против культа не может ничего. Таким образом, нужно выбрать из требника то, что есть в нем значительного; читать и перечитывать; мыслить, сообразуясь с прекрасной формой; вовсе не размышлять впустую. Есть в этом методе то, что требуется от веры. Не изменять, не исправлять, не сокращать; но сообразовываться с великими произведениями и — осмелюсь сказать — подражать им; ибо человеческая форма есть нечто такое, что вы не можете разрушить; нужно мыслить внутри этого кожаного мешка¹; нужно, чтоб этот кожаный мешок плясал, подчиняясь вашим мыслям. Поэт является учителем танцев; и любое великое произведение искусства есть поэма и мысль одновременно. Пока не будут читать подобные произведения во

¹ Метафора, широко используемая в разных культурах для обозначения внешней оболочки человеческого тела, содержательное наполнение которой во многом зависит от мировоззренческой позиции употребляющего эту метафору автора. Например, Омар Хайям, в отличие от мыслителей античности, не включал сюда духовного компонента:

”Разумно ль смерти мне страшиться? Только раз
Я ей взгляну в лицо, когда придет мой час.
И стоит ли жалеть, что я — кровавой слизи,
Костей и жил мешок — исчезну вдруг из глаз?“
(Пер. О. Румера.)

всех школах — и только их, мы будем себя чувствовать перед всеми родами Серьезного и перед всеми видами красных мулов¹, подобно ничего не понимающим детям.

О стиле

Из воспоминаний Толстого я узнал, что в двадцать лет он уже был осведомлен о двух вещах, которые важны для формирования сознания, а именно — об использовании своего времени и о тетради для записей. Идеи придут тут же, говорит он. Писание мне кажется наиболее благоприятным из всех родов деятельности для того, чтобы упорядочить наши безумные мысли и придать им устойчивость. Устное слово подходит для этого гораздо меньше; а беседа вообще прямо противоположна вдумчивому рассмотрению проблемы. Беседу нужно было бы воспринимать примерно так, как католик воспринимает мессу. Это лишь обмен известными знаками и упражнение в вежливости. Не нужно в ней искать каких-либо идей и в особенности не нужно их в нее вносить. Я часто замечал, как собеседник, руководствуясь правилами приличия, преобразовывает все,

¹ Вероятно, посредством этой метафоры Ален хочет указать на необходимость обретения каждым человеком способности понимать широко встречающееся в искусстве *невозможное, но убедительное* (см.: Аристотель. Соч. Т. 4. С. 678) — сложные, с первого взгляда непонятные и многозначные художественные образы.

что вы ему неосторожно предлагаете; вы трудитесь именно над подобным воспоминанием — и довольно тщетно. Форма закупорила содержание. В этих элегантных резюме нет ничего, кроме стиля. Остерегайтесь умных людей; они сведут к трем строчкам все ваши будущие мысли.

Я замечаю, что наиболее почитаемые мной Стендаль и Бальзак считаются — и один, и другой — не обладающими стилем; напротив, его наличие признают у Флобера, в котором я не нахожу ничего выдающегося. Во времена Вольтера обычно считали, что небольшой храм, построенный по греческим образцам, обладает стилем, а готический собор — нет. Возможно, нужно рассмотреть другие искусства, и главным образом те, которые предельно близки к ремеслу, чтоб понять, что именно содержание или материя самим своим сопротивлением создает прекрасную форму¹. Форма сама по себе не является прекрасной. Например, в *Саламбо* кажется, что форма определяет содержание; предметы, вещи составляют здесь лишь украшение, лишенное какой-нибудь реальности. Напротив, у такого путешественника, как Шатобриан², именно сам объект упорядочивает форму; и у этого автора я даже нахожу примеры обоих способов связи, ибо в *Путевых за-*

¹ См.: Ален. *Материя и форма*.

² Вероятно, намек на произведение Ф.Р. Шатобриана "Путешествие из Парижа в Иерусалим".

метках больше стиля, чем в *Мучениках*¹; а те, кто любят *Саламбо*, скажут прямо противоположное.

И вот я уже довольно далеко ушел от тетради для записей Толстого. Хотя не так уж и далеко. Ибо мысли в их первоначальном смешении представляют собой в одно и то же время содержание и оказывающую сопротивление материю. Размышление без предварительного плана и использование самого писания в качестве вспомогательного средства составляют метод, с помощью которого можно победить стиль. Ибо нужно, чтоб выражение было найдено, но вовсе не в результате поиска; малейший след поиска внутри формы безобразен. Как только вы меняете слово, чтоб понравиться, это становится заметно; форма оказывается полый, как отчеканенное олово. Кто не предпочел бы оловянный кувшин без всяких украшений? В этом случае именно материя определяет форму; и представляется вполне правдоподобным, что прекрасная форма старинных гончарных изделий происходит из того равновесия, которое нужно найти для пластичной глины, еще не подвергшейся обжигу. Таким образом, для мысли каждого человека существует форма, которую он должен найти, но не искать. Когда писатель находит свою форму и нравится этим самому себе, то это означает наступление прекрасного момента и рождение точной мысли. И такое счастье выражения, как

¹ Имеются в виду, вероятно, "Путешествие из Парижа в Иерусалим", а также эпопея в прозе того же автора "Мученики".

замечательно говорится, есть, как и всякое счастье, результат, а не цель. Когда какой-нибудь город прекрасен, он прекраснее, чем храм. Но и прекрасный храм всегда строился так же, как город, — ради некоей цели, в качестве которой никогда не выступало прекрасное.

Гамлет

Если б *Гамлет* внезапно возник перед нами совсем одиноким, без длинной вереницы почитателей, то критики издевались бы над ним — и не без видимой причины. Вероятно, не найдется ни одного обладающего вкусом человека, который был бы способен принять художественное произведение таким, каково оно есть. Каждый выработал себе идею прекрасного на основании большого числа почитаемых им объектов. Однако, как эта идея не может никоим образом создать какое-либо новое произведение искусства, так же она ни одному новому произведению не соответствует. Ибо идея находится в произведении, и она нова, как и само произведение. Во все времена критики использовали свои правила — и всегда ошибались. Авторитет руководителя труппы, любимый актер, матросская аудитория, которой нравится любой спектакль, — вот первое, что поддерживало не только посредственные произведения, но также и самые прекрасные. Потом начинается истинная работа критики, которая ставит своей целью обнаружить в произведении не свои собственные, а присущие ему идеи. Эта работа уже осу-

шествляется актером — и без того, чтоб тот задумывался об этом специально; ибо, согласуя с художественным произведением движения своего тела и голосовые модуляции — как певец, который сообразует звучание своего голоса с формой свода того помещения, в котором он поет, — актер уже ищет в нем скрытый смысл. Так же ведет себя и слушатель, который вновь возвращается к произведению искусства, который развивается в соответствии с глубокой спектакля и который каждый раз видит заново новую пьесу, сам испытывая при этом обновление. Но это удовольствие видеть вновь, как и удовольствие перечитывать, ускользает от критики. Ошибка критики заключается в том, что она ищет сущность и отрицает существование.

Произведения, которые нравятся критике, суть именно те, которых вовсе не существует. Не леса, куда отправляются, чтоб делать открытия, даже не реальные сады, в которых сама природа поддерживает порядок и образует уступы и повороты вовсе не по плану садовника, но сады оперные, в которых каждая вещь помещена на свое место, определенное в соответствии с художественным замыслом. Таким образом, нам открывается хорошо поставленная пьеса или хорошо написанный роман, приводимые в действие по указке извне, как это происходит с машиной. Такие произведения не развиваются сами и не развивают нас. Они изнашиваются со временем; другие же со временем крепнут.

Если бы зрительные залы были бы полны людей, по-новому мыслящих и лишенных предвзято-

стей, то великие произведения должны были бы получить право на существование еще до обнаружения своих совершенств. Но, к счастью, есть рокот славы, почти что всеобщее ожидание и возникающее единственно благодаря влиянию тишины благорасположение всех. Я часто сожалел о новом произведении, которое встретилось мне без всякого кортежа, еще не поддерживаемое приветственными восклицаниями людей. В этом случае я как бы оказываюсь судьей уголовного трибунала; едва обвиняемый открывает рот, как судья уже готовит ему месяцы тюрьмы и ищет мотивировку своего решения. Я точно так же подозреваю моего автора и выслеживаю его; я жду его первой ошибки. Благодаря этому взгляду врага сознание тотчас же теряет всю проницательность. Издевался ли Вольтер, приводя мнения сенатора Пококуранте¹, которому ничего не может понравиться? Я полагаю, что он и сам пребывал в сомнении, растаскиваемый в разные стороны своими худосочными идеями и собственной природой. Но мог ли он подозревать, что его же трагедии будут быстро забыты и что главным его произведением окажется тот самый роман *Кандид*? Человеческое сознание формирует себя не в процессе выбора,

¹ Имеется в виду персонаж повести Вольтера "Кандид, или Оптимизм", о котором сам Кандид говорит: "Но какое это, должно быть, удовольствие все критиковать и находить недостатки там, где другие видят только красоту!" (Вольтер. Орлеанская девиственница. Магомет. Философские повести. М., 1971. Пер. Ф. Сологуба. С. 476.)

но — согласия; не решая, прекрасно ли некое произведение, но размышляя о прекрасном произведении. Таким образом, вопреки слишком очевидным общим местам, в стремлении судить, ориентируясь на самого себя, содержится известная неосторожность. Ведь мыслит именно Человечество.

Ремесленники

Я полагаю, что Шекспир в своем театре мог бы быть уподоблен столяру, который ищет в своей мастерской среди разных деревяшек, имеющих у него про запас, подходящую доску, который делает столы, шкафы и сундуки в соответствии со вкусом публики и даже на заказ и который украшает свои поделки с искренним рвением и соразмерно присущей ему гениальности, даже не задумываясь об этом. Мне хочется верить, что если шут выходит на сцену, то это значит, что в труппе есть актер, любимый публикой и достигший больших побед в этом жанре; что если шут поет, то это значит, что комический актер имеет хороший голос; что большой и толстый актер оказался очень похожим на Фальстафа, — и нечто подобное происходит в других случаях. Возможно, что роли привратников, конюхов, людей из народа существуют прежде всего для того, чтоб дать возможность использовать всю труппу; и возможно, что слово будет соотнесено со способностями и памятью, имеющимися у случайного актера, используемого ранее главным образом для того, чтобы снимать нагар со свеч. Что же касается самого сю-

жета пьесы, то он бывал часто заимствован у другого автора; как это сделал Мольер, который создал образ дона Жуана, потому что эта история привлекала тогда публику. А это не малое преимущество, если публика заранее знает действие и персонажей. Глаза и уши приготовлены. Любимый актер предстает как знакомая форма, которую каждый уже представляет себе заранее. И именно в этом заключены причины, благодаря действию которых гений пробивает себе дорогу. Это, как прекрасный сундук; он похож на все сундуки, но он прекрасен. Там, где у других резьба, есть резьба и у него, но — созданная гением. Линия проведена как обычно; но она чуть вогнута или выгнута; и этого достаточно. Очень мало различия между прекрасной вещью и вещью, которая даже не заслуживает внимания; это похоже на то, как часто можно увидеть лицо, которое похоже на лицо прекрасное и которое в то же время некрасиво.

“Создание книги — это такое же ремесло, — говорит Лабрюйер, — как изготовление настенных часов”¹. Стендаль переписывал из старинных хроник итальянские анекдоты; я не знаю, что он добавил от себя в историю Ченчи² и не слишком любопытствую узнать это. Изобретают в процессе копирования. И я

¹ “Писатель должен быть таким же мастером своего дела, как, скажем, часовщик” (Лабрюйер Ж. де. Цит. соч. С. 193).

² Имеется в виду новелла “Семья Ченчи” из “Итальянских хроник”.

завидую тому, кто делает часы, если ему заранее предоставляют материал, инкрустированную заготовку, фигуры и даже форму. Ибо если он колеблется между формой массивной и украшенной колонками, то он никогда не сделает свой выбор; я вижу его постоянно блуждающим и движущимся на ощупь. А какой смысл выбирать? Не существует форм прекрасных или безобразных, но существует красота любой формы. Если будет поставлена задача придумать одновременно какую-то определенную форму и прекрасную форму, то это окажется слишком большой трудностью для одного человека. Художник, который собирается написать портрет, не должен более ни колебаться, ни выбирать; а если портретируемый хочет расположиться неким особым образом, то тем лучше; портрет, таким образом, оказывается созданным заранее — прекрасный или безобразный; остается превратить его в прекрасный; воображение прекращает свой полет, а кисть отправляется в путь.

Вовсе не все сундуки прекрасны; но все они принадлежат мастеру. Актер или руководитель труппы — то есть тот, кто владеет ремеслом и рабочими инструментами, — совсем не обязательно создаст прекрасную пьесу; но какую-нибудь он создаст. И, вероятно, все пьесы созданы; не все они прекрасны; но существует некая красота, присущая всем. И если не всегда ее открывает тот, кто владеет ремеслом, то это все же делает человек, который обретает ее в ремесле и который реализует ее в соответствии с планами мастеров-ремесленников. Если

средства, которые предполагается использовать, даны заранее, то тем только лучше. Если у меня в оркестре есть первый скрипач-виртуоз, то это становится поводом для того, чтобы выжать из него все, на что он способен; или — в целом из оркестра, который был мной создан, который мне хорошо известен, — все, на что он способен. Вагнер был руководителем оркестра. Достаточно посмотреть на голову человека работы Микеланджело, чтоб понять, что наиболее удивительные его находки пребывают совсем рядом с реальной вещью и настолько близки обыденному, что только лишенный гениальности ремесленник заставляет нас увидеть имеющееся различие. Это также верно и в отношении великих поэтов, которые говорят совершенно обыденные вещи, самым естественным образом используя при этом слова повседневной речи. Наверное, не существует более яркого примера того, о чем я здесь сказал, чем *группа* музыкантов, которая выполняет по отношению к виртуозу роль некоего обрамления — знакомого, предсказуемого, заезженного, как перекресток. Но вслушайтесь в игру группы скрипок в сцене смерти Изольды¹; вот то неподражаемое, что похоже на все. Когда я вижу, как наши художники из кожи лезут вон в поисках нового и неслыханного, я позволяю себе посмеяться.

¹ Имеется в виду заключительная сцена из оперы Р. Вагнера "Тристан и Изольда".

Рисовать

В то время, когда меня учили искусству рисунка, в папках преподавателей еще хранились некие образцы, которые перерисовывали наши предшественники; однако мы презирали такой вид занятий; мы рисовали гипсовые изображения маленького Нерона или что-либо подобное; и я не помню, чтоб мне тогда попался хотя бы один-единственный рисунок, который заслуживал бы того, чтоб на него взглянули. С тех пор ученики продолжают рисовать стул и кувшин; рисунки получаются еще более некрасивыми, чем когда-либо. Оправдывая это, говорят, что речь главным образом идет об упражнении внимания и о формировании наблюдательности. Заводят бесконечные разговоры на эту тему, а у детей отсутствует всякое представление о том, что же это такое — искусство рисунка. Ошибка доктрины. Почему вы хотите, чтоб учились рисовать, глядя на прекрасные статуи? Нет, учились бы лучше лепить таким образом. Скульптор отвергал рисунок, если он знал свое ремесло. Существует ли хороший рисунок, сделанный с Венеры Милосской? Возможно ли это вообще? Самое большее, что можно было бы сделать — это сносно срисовать барельеф, который ведет свое происхождение от рисунка. Что же касается реальных предметов, то они властвуют над рисунком, как и над всем остальным; однако здесь стоило бы все же подходить выборочно, и при наличии желания скопировать стул просто сделать такой же — из дерева и соломы; ибо стул сам является произведени-

ем искусства. Это не значит, что невозможно найти стул или табуретку на рисунке мэтра; но во всяком случае мэтр овладел искусством линии и штриха не для того, чтобы копировать стул. Однако линия выражает движение, как особый штрих выражает поступок, который следует за движением. А что бы вам хотелось, чтоб выражала линия, если не движение? Ибо линий не существует вовсе; но поэтому воспоминание о движении — единственном свидетеле Неуловимого — может быть передано хорошо лишь посредством самой свободной, самой уверенной, самой решительной, самой абстрактной, самой воздушной линии. К чему мгновенно присоединяется характерный штрих, который является душой линии и который примешивает к нарисованному изображению изображение рисующего.

Рисунок может быть безобразен сам по себе, как безобразен почерк; и наиболее общий недостаток у тех, кто отличается наблюдательностью, состоит в том, что линия-то у них верна, но характерный штрих вовсе не таков. В рисунках, которые ради собственного удовольствия делают дети, все неточно; но в них ясно видно, что линия следует за движением. И мы прекрасно ощущаем, что исходить нужно было бы именно из этого. Однако из предосторожности прежде всего обращаются к маленькому Нерону — к навечно, согласно скульптурному декрету, обездвиженной вещи.

Как при помощи пения прекрасных музыкальных пьес учатся музыке — и не как-нибудь по-другому, так же учатся и рисовать, копируя прекрас-

ные рисунки, — и не как-нибудь по-другому¹. Единственная ошибка в этом методе — которой мы в свое время пренебрегали — состояла в том, что рисунки вовсе не были рисунками прекрасными. Однако нет ничего легче, чем иметь у себя все прекрасные рисунки или хотя бы почти все. Это единственное искусство, которое не теряет ничего при фотографическом репродуцировании, и почтовые карточки убедительно свидетельствуют об этом; даже зернистость старой бумаги оказывается повторенной на этом обыкиновенном картоне; рисунок вновь оживает в своей целостности. Теперь из этих, так легко тиражируемых, рисунков я бы еще выбрал те, которые представляют собой рисунки во всей их чистоте: я имею в виду те, в которых линия как бы обнажена, для этого нужно, чтоб копиист сам контролировал бы свои действия и чтоб он хорошо освоил составляющие в данном случае большую тайну свободные движения руки. Ибо еще не достаточно любить и надеяться, и первый обретенный опыт заставляет нас в этом убедиться благодаря тому грубому, жирному, неровному штриху, который марает дорогую нам вещь. Нужно также научиться любить, что значит — уважать. Но это то, чему живой объект никогда не научится в достаточной мере; ибо наблюдение не умеряет поступка; но наоборот, именно поступок

¹ Ср., например: "Вкус не может сформироваться на посредственном, а только на избранном и самом лучшем" (Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 110).

умеряет наблюдение. Удержись от поступка, если ты хочешь знать. Слушай, если ты хочешь петь. Что является варварством, хотя и лишенным какой-либо злости, так это порабощенная сила, которая давит на караидаш. Варварским является и тот взгляд, который хотел бы изменить само бытие. О чем и предупреждает нас характерный штрих в тех прекрасных рисунках, в которых рука мыслит еще лучше, чем глаз, распутывая ничем не удерживаемую нить действий и освобождая само естество из той плотной смеси, которую создают в своем единстве тиранический взгляд и взгляд раболепный. Поэтому сказать, что прекрасный рисунок обходится без цвета, это, значит, сказать слишком мало.

Бульон из камней

Гете — сын августа. Я не могу полностью пренебрегать древней идеей, которая стремится поставить судьбу каждого человека в зависимость от той астрономической ситуации, которая господствовала в первые часы его земного существования¹. Эти предсказания, которые были, без сомнения, первыми человеческими мыслями, так же глупо отбрасывать, как и принимать; нужно, чтоб любое заблуждение

¹ Это замечание, вероятно, вызвано тем, что, начиная описание своей жизни в книге мемуаров "Из моей жизни. Поэзия и правда", Гете в полушутливой форме описывает астрологическую ситуацию, сопутствовавшую его рождению (См.: Гете И.В. Собр. соч. Т. 3. С. 12).

нашло свое место среди истин. Достаточно ясно, что ребенку, жизнь которого начинается с того, что он потягивается и раскидывается, разморенный летней жарой, не будут присущи ни те настроения, ни те чувства, что испытывает другой ребенок, который с первых же дней растет в тепле камина¹; этот последний будет истинным сыном людей и, скорее, будет интересоваться чисто человеческими проблемами — сна, огня, стражей, справедливости; первый же, вероятно, будет сыном неба, другом странствующих ветров и свободных вод, и если они оба поэты, то они будут двумя разными поэтами. Но эти различия переплетены в естестве каждого со столькими другими, что астрологическое предзнаменование должно сохранить лишь метафорический смысл и парить над нашими мыслями, как само небо, которое позволяет все объяснить в своей непроницаемой ясности. Имея же в виду яркую индивидуальность, нужно следовать за ней буквально по пятам. Во всяком случае, от дерзкого вступления в жизнь до бульона из камней, который занимал сознание Гете-подростка, пролегал блистательный путь.

Известно, что кремневые камни, обработанные алкоголем, как это делал с ними Гете, или же мгно-

¹ Буквально: "который растет под покровом камина". Ср.: "вот зимние комнаты, ...где огонь в камине горит всю ночь, и ты спишь под широким плащом [фр. слово *tanteau* может быть переведено и как *покров*, и как *плащ* — К.А.] теплого и дымного воздуха..." (Пруст М. Цит. соч. С. 37.)

венно охлажденные в воде, представляют собой кремнезём в состоянии ирозрачного желе¹. В своих мемуарах Гете рассказывает, что он неустанно размышлял над этим, считая, что нашел в данном состоянии, напоминающем собой форму животного студня, девственную землю алхимиков². Но он тщетно испробовал на этом аморфном желе всевозможные реактивы, которые только мог придумать; по его словам, у него никак не получалось привести эту мнимо девственную землю в состояние матери³. Однако эта отважная идея вывела его на минералогические исследования, которыми он занимался всю свою жизнь. Откуда и можно сделать вывод о том, какое значение имеет идея девства и материнства. Ибо поэтическое чувство, связанное с чем угодно, начиная с самого незначительного объекта, образует необъятную область, которая простирается от неба до ада, и мыслитель никогда не перестает любить, как свое собственное бытие, это метафорическое единство. Тот, кто не начинает с завершения, не

¹ Точнее, кремневый сок — *liquor silicum* (лат.), "возникающий в результате воссоединения чистого кварцевого песка с соответствующим количеством щелочи" (Гете И.В. Собр. соч. Т. 3. С. 290).

² *Девственная земля* — термин алхимиков.

³ "...В самой природе этого вещества не чувствовалось ничего продуктивного, ничего позволяющего надеяться, что сия «девственная земля» когда-либо перейдет в состояние «земли-матери»" (Гете И.В. Собр. соч. Т. 3. С. 290).

умеет более начинать. Я не могу поверить, что бес-
покойная душа Платона могла бы быть дочерью Но-
ября¹. Его детские мечты, из которых он создал
мысль, увели его далеко вперед по сравнению с на-
ми. У Гете я вновь нахожу тот драгоценный порыв,
посредством которого поэт прежде всего и завершат
свои мысли — как резким рывком силка, петель
которого оказывается поймана вся природа. Отсюда
эта содержательность самых маленьких стихотворе-
ний и в то же время — поэзия самых незначи-
тельных мыслей. Как арки моста; тысячи стад, челове-
ческие богатства, страсти пройдут под ними и по нему;
но мост изначально переброшен без какого-либо на-
мерения уделять внимание деталям подобных ве-
щей.

Девственные идеи, украшенные профетической
красотой. После предваряющей уверенности — со-
зидательное сомнение. Оно приходит — в результа-
те злоупотребления механическим опытом — из тех
времен, когда утверждали, что существуют ложные
идеи; в таком случае камень оказывается не более,
чем камнем; вещь не более, чем самой собой; по-
добная абстрактная истина представляет собой не
более, чем толику песка в руках. Но когда рождается
некто, равный Гете, все возобновляется, и вновь Ас-
трология делает более ясной Астрономию. После Ге-
те уже может прийти Гегель и многие другие, кото-
рые заново выучатся мыслить в соответствии с по-

¹ По античной традиции, днем рождения Платона счита-
ется 7 таргелиона (21 мая).

этическим предвосхищением. Чтоб сомневаться, нужно сперва быть уверенным; нужно, следовательно, чтоб прекрасное предшествовало истинному. Это то, что рассказано в древней легенде, в которой мы видим, как при звуках лиры камни укладываются в стены, дворцы и храмы¹.

Слова

Огюст Конт², который безусловно писал о языке¹, не уставал восхищаться глубинной двусмыслен-

¹ Имеется в виду древнегреческий миф об Амфионе, сыне Зевса и Антиопы, который вместе со своим братом-близнецом Зетом возводил городские стены вокруг Фив. И если силач Зет, олицетворяющий жизнь практическую, работал медленно, как настоящий каменщик, то Амфион, символизирующий собой жизнь созерцательную, играя на лире, подаренной ему Гермесом, добивался гораздо более значительных результатов, приводя своей игрой в движение камни и заставляя их самих укладываться на предназначенные для них места в стене.

² "Ссылки на Конта постоянны в работах Алена" (Арон Р. Цит. соч. С. 136). В особой степени это характерно для его работ *Propos sur le christianisme*. P., 1924 и *Idées*. P., 1932 (отдельная глава посвящена О.Конту). В своих политических взглядах, которые Алэн изложил, в основном, в двух книгах — *Éléments d'une doctrine radicale* (Основания радикальной доктрины). P., 1925 и *Le Citoyen contre les pouvoirs* (Гражданин против властей). P., 1926, — "теоретик радикализма" Алэн "был позитивистом, т. к. интерпретировал Конта в свете идей Канта и основной идеей позитивизма полагал обесценение мир-

ности слова *сердце*². Над этим можно размышлять столько, сколько захочется, но ни у кого при этом не

ской иерархии. «Пусть назовут королем лучшего повара, лишь бы он не пытался заставлять нас целовать кастрюлю» (Арон Р. Цит. соч. С. 99).

¹ По мысли Конта, "в социальном плане создание языка, в конечном счете, следует сравнить с установлением собственности. Потому что в духовной жизни человечества первый выполняет фундаментальные обязанности, равноценные тем, какие в материальной жизни выполняет вторая. Существенно облегчив приобретение всяких теоретических и практических знаний и придав направление нашему эстетическому развитию, язык освящает это двойное богатство и передает его новым совладельцам. ...По отношению к богатствам, предполагающим владельцев и при этом не подвергающимся никаким изменениям, язык просто устанавливает полную общность, когда все, свободно черпая из всеобщегоклада, спонтанно содействуют его сохранению" (Comte A. *Système de politique positive*. Цит. по: Арон Р. Цит. соч. С. 142).

² "Конт указывает, что можно рассматривать природу человека как двойственную или даже тройственную. Можно сказать, что человек состоит из сердца и разума, или разделить сердце на чувство (привязанность) и деятельность, и считать, что человек — это одновременно чувство, деятельность и разум. Конт уточняет, что двойной смысл слова «сердце» есть характерная двусмысленность. Иметь сердце — значит иметь или чувство, или мужество. Одним словом выражаются два понятия, словно язык осознает связь, существующую между привязанностью и мужеством" (Арон Р. Цит. соч. С. 113). Ср.: "Значений этого слова много, но сердце — одно" (Ален. Рассуждения о счастье // Аврора. № 2. С. 97).

возникнет мысли внести в язык исправления. В подобном случае народная мудрость не советует, но решает. Опыт веков, который сформировал язык в результате мириад проб и в соответствии с общей человеческой природой, значительно превосходит возможности наших робких исследований. Тот, кто знает свой язык, знает намного больше, чем полагает сам.

Одно и то же слово обозначает *любовь* и *мужество* и поднимает их обоих до уровня грудной клетки — места пребывания духовного богатства и щедрости, а не желаний и естественных потребностей. Замечание, которое полнее объясняет мужество и, особенно, любовь; тем самым физиолог избавлен от смешения страстей и интересов; даже если он мыслит и пишет, ориентируясь на обыденный язык, он все же оказывается достаточно сведущим в этом вопросе. Именно так, благодаря родственной близости слов, с кончика пера соскальзывает не одна великая истина; и поэту представляется гораздо больше счастливых возможностей, чем скульптору. Откуда и следует, что бесполезно сначала стараться мыслить и лишь затем — выражать свою мысль; мысль и выразительность идут в ногу. Думать не произнося слов — это значит пытаться слушать мелодию до того, как она пропета.

Но заставим опять звучать наше прекрасное слово. Как говорит философ¹, существуют два рода сердец. Это сердце мужское, которое есть прежде всего

¹ Имеется в виду О. Конт.

мужество; и сердце женское, которое прежде всего есть любовь. Каждый из смыслов проясняется другим. Ибо, с одной стороны, не существует истинного мужества, если не умеют любить. Следовательно, с началом войны человека совсем не обязательно наполняет ненависть¹; а рыцарский дух обнаруживает себя, таким образом, в самой манере говорить, которая нам дана, а не изобретена нами. С другой стороны, еще более очевидно, что не существует подлинной любви, если не умеют дерзать и желать. Таким образом, верность обнаруживается в то же время, что и любовь. И чистая любовь, которую называют милосердием, своевольна и, я бы даже сказал, мужественна. Скучна та любовь, которая все учитывает и ждет, чтоб ее заслужили. Однако мать не ждет, чтоб ребенок заслужил ее любовь. Она осмеливается надеяться, а осмеливаться надеяться на кого-то — это значит любить. Чувство, которое лишено этого сокровища великодушия, живет под диафрагмой и не клянется никогда ни в чем. Никто не вынес бы того, чтоб его любили за его красоту, заслуги или оказанные им услуги; отсюда драмы сердца, того сердца, которое так прекрасно названо.

¹ Ср.: "Человека, идущего на войну из чувства мести, я остерегаюсь, как брошенного камня. Это опасность переходящая. Как бы быстро ни летел камень, рано или поздно он упадет на землю. Ярость не может длиться бесконечно, так как человеческое тело не способно долго выносить одинаковый настрой. Самый разъяренный человек в конце концов проголодается или заснет" (Ален. Суждения // Иностранная литература. С. 166).

За подобными развертываниями смысла легко следить, как только оказываешься на правильном пути. Я предпочел бы напомнить о других примерах и предлагаю читателю самому разобраться в них. Слово *необходимый* обладает абстрактным смыслом, который ускользает от нас; но обыденный смысл нам тотчас напоминает о себе, поскольку *необходимость* нас удерживает; Конт с восторгом размышлял об этом двойном смысле¹. Говорят — *справедливый разум*, а этого нельзя сказать, не показав *справедливость*, которая кажется очень далекой, и в то же самое время — *несправедливость* как источник наших самых серьезных ошибок. Говорят также *прямой разум* и *право*, будучи при этом не в силах избавиться от присутствия мысли, которую притягивает и удерживает подобный разговор, — о *прямом угле*² геометров. *Страстно любить* — это тотчас же напоминает рабство и страдание; манера

¹ Эта авторская ссылка связана с идеей о двояком проявлении необходимости в соответствии с принципиальным разделением практической и теоретической сфер, проводимым О. Контом, для которого был характерен взгляд "на науку как на деятельность, коренящуюся в практических потребностях, но возвышающуюся — в уже развившейся науке — над узким горизонтом непосредственного утилитаризма" (Асмус В. Огюст Конт. С. 208).

² Прилагательное *прямой* (*droit*), существительное *право* (*le droit*) и геометрический термин *прямой угол* (*la droite*) во французском языке обозначаются одним и тем же словом, изменяющим только свою грамматическую форму.

высказываться в этом случае носит характер предсказания. Я хочу еще сослаться на эмоцию, *милосердие, культ и культуру, гения, благодать, благородство, разум, судьбу, испытание, раздражение, веру и чистосердечие*¹, *чувство, порядок*². Я настаиваю, как это делает Конт, на двойном смысле слова *народ*³, которое включает в себе целый урок

¹ *Vera* и *чистосердечие* обозначаются по-французски одним и тем же словом *la foi*, к которому во втором случае добавляется прилагательное *bonne* — *bonne foi*.

² Нужно иметь в виду, что дать адекватный перевод этому предложению практически невозможно, так как многие слова из включенных французским философом в приведенный перечень имеют множество значений во французском и по несколько эквивалентов в русском языке — иногда достаточно далеко расходящихся по своему смыслу, например: *la grâce* — *милость, изящество, благодарность* и др., *l'esprit* — *разум, ум, рассудок, сознание, дух* и др., и т. д., — что, собственно, и стало причиной включения их автором в этот перечень.

³ "Он [Конт] различает человечество как совокупность народных, семейных и личных элементов: это у него *humanité* с малою *h* — и Человечество как существенное действительное и живое начало единства всех этих элементов — *Humanité* с большою *H*, *ou le Grand Etre* [или Великое существо]" (Соловьев В.С. *Идея человечества у Августа Конта* // Соловьев В. Соч. В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 575). По Конту, "Великое Существо есть совокупность прошлых, будущих и настоящих людей, которые свободно способствуют усовершенствованию всеобщего порядка" (Comte A. *Système de politique positive*. Цит. по: Арон Р. Цит. соч. С. 145). "Если «человечество состоит скорее из

политики. Счастлив тот, кто знает, что он говорит. Прудон, человек вдохновенный, говоря о философе своего же времени, сказал лишь, что тот писал нехорошо и что подобной характеристики вполне достаточно. Хорошо писать — не значит ли это уметь развивать мысль в соответствии с родственностью слов, которая содержит в себе глубокое знание? Аристотель в своих самых сложных исследованиях находит возможным сказать: “Это звучит нехорошо”.

Данте и Вергилий

Нынешние памятные дни вновь привлекают всеобщее внимание к лику Данте, который так ясно выражает суровость и горестность. Размышляя в свою очередь об этой Эпопее¹, которая, исходя из самых глубин, возносит нас на свое аскетическое небо, я хотел понять, почему с первых же терцин мы идем таким уверенным шагом, как будто мощь, исходящая от деревьев в том самом лесу², убеждает нас в

мертвых, чем из живых», то не потому, что статистически мертвых больше, чем живых, а потому, что лишь те составляют человечество, живут в его памяти, которую мы должны любить, кто достоин того, что Конт называл субъективным бессмертием“ (Арон Р. Цит. соч. С. 129). Ср.: Ален. *Мнемозина*.

¹ Имеется в виду “Божественная комедия“.

² “Божественная комедия“ начинается, как известно, с авторского описания:

”Земную жизнь пройдя до половины,

надежности почвы и нетронутости тела земли. В этом нет условности; нетронутая природа. Далекая от рассудочного и коварного города. Здесь мужество прокладывает себе дорогу; и то ритмичное движение, которое, делая три шага, останавливается¹, чтоб дать возможность оглядеться, достаточно явно говорит о нем. Я следую за этим надежным проводником, за этим мулом с сухими ногами.

Что же я вижу? — Человечество и себя самого; худшего и лучшего, а также и самого заурядного из этого человеческого мира, лишенного какой бы то ни было из тех определенных черт, которые вызывают ужас. И этот ад правдивостью зрелища даже дает надежду; уже чистилище и отражение небесного свода, насыщенного мыслями, обнадеживают правдивостью увиденного; именно это и обещает нам тот самый упругий ритм. Останавливайся только на мгновенье, говорит он; здесь лишь дороги и переходы. Тот, кто наблюдает за собой, судит себя;

Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.

Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей давний ужас в памяти несус!

Так горек он, что смерть едва ль не слаще.
Но, благо в нем обретши навсегда,
Скажу про все, что видел в этой чаще“.
(Песнь первая. Пер. М.Лозинского.)

¹ Имеются в виду терцины "Божественной комедии".

тот, кто судит себя, спасает себя. Здесь сокрыто подлинное испытание совести. Спуститься, чтоб вновь подняться. Все то, что так близко, что есть я сам, предстает как зрелище, как бы отступившее и от меня отделенное. С помощью поэта. Данте следует за Вергилием, а я следую и за одним, и за другим, как козочка следует за песней пастуха.

Этот мир преисподней, мир теней всегда создавал точный образ человеческих мыслей и лишенных содержания страстей, которые, как казалось, вначале несли эти мысли. На том пиршестве, которое Улисс предложил душам, он увидел сбежавшимися лишь худые и изголодавшиеся тени¹. Это было время, когда обуреваемый страстями человек в какой-то степени освободился от ярости и страха благодаря вымышленному, где-то пребывающему — то далеко, то близко — и странствующему по облакам богу. Уже большой прогресс. Ибо, лишенный способности к какой-либо самооценке, народ-ребенок, народ-фетишист нежен, набожен, предан, бесчеловечен, груб — в зависимости от настроения и обстоятельств; поэтому он, собственно говоря, и не вспоминает о себе, но, скорее, стремится начинать — все вновь

¹ Намеревающийся спуститься в царство Аида Одиссей предварительно принес жертвы:

“...барана и овцу над ямой глубокой зарезал;
Черная кровь полилася в нее, и слетелись толпою
Души усопших, из темных бездн Эреба поднявшись...”

(Гомер. Илиада. Одиссея. М., 1967. Пер. В. Жуковского. С. 541.)

и вновь. В то же время боги Гомера, ослепляющие нас своим внешним видом, достаточно успешно предлагают нашему взору такие бесплотные видимости, как Зависть, Мечь и Славу. Так, тень Ахилла рассматривает свою жизнь как бесполезную мешанину неких элементов. “Я предпочел бы быть слугой на ферме — но на земле, чем Ахиллом среди теней”¹. Такова первая Этика — чуть поднявшаяся над отчаянием, хотя и без всякой надежды; ибо в истинном отчаянии отсутствует какое бы то ни было размышление. Здесь еще царит Фатальность; и она, по крайней мере, оценена.

Когда Вергилий в свою очередь спускается в ад, держа в руке золотую ветвь и ведомый италийской Сивиллой², Тени — мертвые страсти — оказывают-

¹ Ахиллес говорит посетившему его в царстве мертвых Одиссею:

”Лучше б хотел я живой, как поденщик, работая в поле,
Службой у бедного пахаря хлеб добывать

свой насущный,

Нежели здесь над бездушными мертвыми

царствовать, мертвый“.

(Там же. С. 552.)

² С золотой ветвью в руках и ведомый Сивиллой в ад спускается Эней, герой “Энеиды” Вергилия. Римский поэт, как известно, ведет в подземное царство Данте, о чем великий флорентиец рассказывает в “Божественной комедии”. Сивилла — в древней Греции и Риме прорицательница, обладающая божественным даром предсказания. Сивилла объясняет Энею, как ему спуститься в

ся размещенными уже по-другому. По-римски — по политическому принципу. В соответствии с победоносным будущим¹; в соответствии со связью причин и следствий. Нет более причуд, оказывающих влияние извне и происходящих от интриг богов, но имеет место неумолимая детерминированность, усилиями которой надежда каждого существа оказывается выявленной и заранее уничтоженной. Какой парад этих римских армий — еще не существующих и уже мертвых! И этот Марцелл², надежда империи, преждевременно умерший, умерший в самом расцвете сил, даже раньше, чем он был рожден³. “Ты будешь

подземное царство Плутона и Прозерпины, для чего ему нужно иметь золотую ветвь, так как

”...не проникнет никто в потаенные недра земные,
Прежде чем с дерева он не сорвет заветную ветку.
Всем велит приносить Прозерпина прекрасная этот
Дар для нее“.

(Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971. Пер. С. Ошерова. С. 223.) Сама Сивилла и ведет Энея через пещеру в царство мертвых.

¹ См. примечание 3.

² Имеется в виду встреченный Энеем в царстве мертвых Марк Клавдий Марцелл, (Вергилий. Энеида. Книга шестая. Стихи 861-885), сын сестры императора Августа, которого последний прочил себе в наследники. Однако Марцелл умер в возрасте девятнадцати лет.

³ Эней обращается к душе Марцелла до ее земного воплощения.

Марцеллом; охалками бросайте лилии”¹. В этот момент продолжающегося размышления, когда капризная Фатальность оказывается побежденной и обнаруживается нестигаемая Необходимость, достигается высочайшая степень трагичности. Так писал Вергилий свои застывшие фрески.

Третья Эпопея — о Суждении и о Свободе. Обладающая не общественным, а личностным характером. Не о Судьбе, а о преступлении, наказании, очищении и спасении. Это момент ошибки, угрызений и раскаяния. Все боги — в аду, человечество — на склонах скал, на вершинах — свет². Свет — единственная справедливость. Каждый судим самим собой, как дерзнул сказать Платон; но платонова вера была еще только игрой, и умирающий Сократ был уверен лишь в самом себе. Эпическая устремленность пока еще не увлекала толпы к той Справедливости, которая представляет собой лишь свет. Дантова Эпопея находит нас сидящими и мечтающими на ступенях какого-нибудь храма Минервы. Мы слишком счастливы от того, что не верим боль-

¹ Эней говорит: ”Будешь Марцеллом и ты!“ Имеется в виду, что юный Марцелл сравнивается славой со своим далеким предком, жившим в III в. до н. э. и прославившим себя военными победами, которого также звали Марком Клавдием Марцеллом.

”Дайте роз пурпурных и лилий;
Душу внука хочу я цветами щедро осыпать...“
(Вергилий. Энеида. С. 241.)

² Вероятно, Ален имеет в виду одну из гравюр Г. Доре, иллюстрирующих ”Божественную комедию“.

ше ни во что. Но упомянутое человеческое движение на этом не может остановиться. Поэтому первый же призыв проводника с угловатым лицом¹ тотчас поставит нас на ноги.

Пасха

Нужно уже быть достаточно продвинутым в астрономии, чтоб в ночной период года праздновать рождение Спасителя; Рождество не принадлежит детству человечества. Праздник Пасхи, наоборот, отмечали всегда и повсюду. В настоящее время празднование воскресения должно проходить под столькими разными именами — Адониса, Осириса, Диониса, Прозерпины, которые суть то же, что и Май, Майская дама, Зеленый Жак и множество других сельских богов²; эта метафора оказалась брошенной нам в лицо. И — как контраст — те самые возвращения холодов суть стрелы страсти³. Утром,

¹ Вероятно, имеется в виду изображение Данте на портрете работы Г. Доре.

² Имеются в виду весенние языческие обряды европейских народов, когда "...божества растительности олицетворяются как растениями, так и куклами", и "...во время которых разыгрывается свадьба молодых духов растительности — Короля и Королевы Мая, Майской Невесты и Майского Жениха и др." (Фрэнгер Д.Д. Золотая ветвь. М., 1983. С. 303.)

³ Ср.: "Вера — это высшая страсть в человеке" (Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 111) и "...это пронзило меня как стрелой, но пламенной стрелой, которая, прон-

после ледяной ночи, со всей возможной энергией смерть утвердила себя¹; нежные ростки постепенно обрели цвет земли и голых деревьев. Нечто завершено. Обманутые надежды, раскаяние — а иногда и бунт, как во время того праздника Вербного воскресения, когда толпа несет ветви самшита и пихты; яростная жестикуляция вплетает надежду, разочарование и нетерпение в одну весеннюю корону. Наивная поэма, лишенная каких бы то ни было просчетов.

Мы рассчитываем создавать метафоры, но, скорее всего, мы их разрушаем. Начиная с того первоначального состояния мысли, когда сами вещи создают наши танцы, песни и поэмы, все искусства приходят, чтобы засвидетельствовать свое присутствие, и каждое — в соответствии со своим рангом; но обыденный язык есть, без сомнения, наиболее удивительное художественное произведение. Я потратил много времени на выяснение того родства между окультуренным человеком и культом, на которое указывает язык; но даже если всякий культ в обыденном смысле может быть признан братом культуры, то это превосходит любую постигаемую глу-

зая мне сердце, оставляла его в пожаре яснозрения“ (Рильке Р.М. Письмо к другу. Пер. М.Цветаевой // Рильке Р.М. Записки Мальте Лауридса Бригге. С. 213).

¹ Ср.: ”...Едва ли кто с чистой совестью решится утверждать, что смерть так уж глубоко враждебна жизни“ (Рильке Р.М. Победивший дракона. Пер. А. Карельского // Рильке Р.М. Записки Мальте Лауридса Бригге. С.182).

бину. Угадываются древние времена, когда пасхальная обрядовая жестикуляция была тем же, что и труд. Пусть даже одна вещь обозначает в данном случае другую — это должно быть объяснено структурой человеческого тела, строящего свои действия в соответствии с вещами, но в особой степени — в соответствии со своей собственной формой, представляющей собой для каждого — в рамках совместного танца — также и объект. Таким образом, боги сперва танцевали. А при подобном ходе рассуждения можно сказать, что и животные, которые в соответствии с возможностями своего тела подражают праздникам природы, должны были бы тоже стать объектами этого культа знаков, как то бывало в прошлые времена. Ведь прежде не было различия между культом и скотоводством. Религия была, следовательно, сельской, и самый пустячный орнамент наших храмов все еще свидетельствует об этом.

Это загадочное согласие между человеком и природой, как говорит Гегель, есть самоопьянение¹;

¹ По Гегелю, "с одной стороны, человек находится в плену повседневной жизни и земного существования, ...его теснит природа... С другой стороны, он возвышается до вечных идей, до царства мысли и свободы... Истина же состоит в их [этих сторон — К.А.] примирении и опосредовании..." (Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 1. С. 60.) И именно "искусство призвано раскрывать истину в чувственной форме, изображать указанную выше примиренную противоположность... В общем виде это сводится к признанию художественно прекрасного одним из средств, которые разрешают противоречие между абстрактно покоящимся

опьянение — еще одно слово с двойным смыслом¹, которое признают поэты; в оргиастическом начале также имеется двойной смысл, и в глубине его — гнев. Отталкиваясь от этих взглядов, можно понять вакханок и мистерии элевсинской Цереры². Фанатизм так же стар, как и танец. И вполне может быть, что Человек-Знак был издревле приносим в жертву в те дни, когда одновременно праздновали смерть и воскресение всех вещей. Фрейзер сумел верно подметить, что в примитивных ритуалах жертвой был

в себе духом и природой — внешней природой или внутренней природой субъективных чувств и настроений, устраняют противоположность между ними и приводят их к единству“ (Там же. С. 61-62). В то же время ”искусство, вызывая в нас противоположные чувства, лишь увеличивает противоречивость страстей и заставляет нас кружиться в вакхическом опьянении или скатываться, как резонирующий ум, к софистике и скептицизму“ (Там же. С.53).

¹ См. Ален. *Слова*.

² Греческий город *Элевсин* знаменит своим грандиозным святилищем Деметры. *Церера* — древнеиталийская богиня полей и земледелия, мать Прозерпины (Персефоны у греков). Отождествлялась с греческой Деметрой, вместе с Либером (Дионис у греков) и Либерой (Кора у греков) входила в священную троицу, в честь которой праздновались так называемые *цериалии*. Поэтому правильное — *элевсинская Деметра*.

сам бог¹, — то, что нас приближает к нашей теологии.

Во времена Шатобриана апологеты пытались еще доказать католические догматы посредством отмеченного согласия и предчувствия религий на всей земле; но в таком случае все религии вместе оказываются подтвержденными этим согласием и все — истинными, как это очевидно, так как они объясняются, в конце концов, структурой человеческого тела и отношениями человеческой жизни к жизни планетарной. Ибо первой мыслью было искусство, и первым размышлением об искусстве была религия, и размышление о религии было философией, и наука — размышлением о самой философии, что в достаточной степени объясняет как наши идеи, целиком и полностью метафорические, так и любые церемониальные абстракции.

Рождество

Рождественская ночь призывает нас к преодолению чего-то; ибо, без всякого сомнения, этот праздник не является праздником покорности судьбе; его огоньки на зеленом деревце представляют собой некий вызов ночи, которая царит на земле, а младенец в своей колыбели воплощает нашу совершенно новую надежду. Судьба побеждена, и судьба, как ночь,

¹ Фрейзер Д.Д. (1854-1941) — английский этнограф, исследователь ранних форм религиозных верований. См. об этом его наиболее известный труд — "Золотая ветвь".

кружится над нашими мыслями, ибо невозможно мыслить под знаком идеи, что все уже упорядочено — даже наши мысли; тогда было бы лучше ни о чем не думать и играть в карты.

Старый политический порядок уничтожал время; младенец подражал жестам отца; священник либо гончар — он заранее стал тем, кем он еще только должен был стать; он это знал и не знал ничего иного; право на наследство было в политическом законе еще до того, как оно проникло в наши мысли. Но знать лишь для того, чтобы начать сызнова, — это значит совсем не знать. Мысль является преобразовательницей, иначе она гаснет; это видно по тому машинальному действию, которое мы проделываем в темноте и которому свет даже мешает. Все, что происходило в подобном сне, было уже известно, и познано, и зазубрено — война, голод или чума; всего этого ожидали; родившийся младенец не был кем-то неизвестным. Когда Восток нас учит, что спасение гасит мысль, он учит лишь тому, что уже было.

Воздействие внешнего вида очень важно, ибо младенец подражает. Кастовые одежды и специальные приспособления непосредственно упорядочивают его движения и — в то же время, что и движения, — его мысли. Особенности мышления и процессы устроения в своей совокупности убеждают его¹. В соотнесении с высшей вежливостью любая

¹ Важная для философской позиции Алена мысль о спасительной силе организующего начала, о благотворно-

мысль скандальна¹; именно старец знает это; надеешься ли ты сделать лучше? Этот закон более не является писанным, но он все еще обладает силой. Все, что есть ребячливого в любой идее, так активно пре-

сти упорядочивания, оформления, противостоящая в современной ему Франции интуитивизму Бергсона с его идеями *élan vital* (жизненный порыв, *фр.*), чистой "длительности", недоступной разуму, текучести, неоформленности и, таким образом, сближающая Алена с такими французскими философами антибергсонизанской направленности, как А.Фосийон, Р.Байе, Э.Сурио. Если в философской концепции последнего ключевым словом было слово *l'instauration* (устройство, учреждение. См. об этом: Акоюн К.З. Философская инстаурация Этьена Сурио // Философская и социологическая мысль. Киев, 1992. № 4; Акоюн К.З. Этьен Сурио: философское размышление об искусстве, или эстетическое размышление о философии // Вопросы философии, 1994, № 7-8), то Алел использует близкое по значению слово *l'institution* (учреждение, установление), которое в комментируемом предложении переведено как *процессы устройства*. Ср. в связи с этим авторские рассуждения о семейной жизни: "И рассудительная мудрость здесь не спасет. Чувства спасает учреждение" (Ален. Рассуждения о счастье // Аврора. № 11-12. С. 176).

¹ Часто встречающийся у Алел мотив. Ср.: "Не имея мудрости, мы прибегаем к вежливости, — мы хотим, чтобы улыбка была обязанностью. Поэтому общество равнодушных так всеми любимо" (Ален. Рассуждения о счастье // Аврора. № 2. С. 98); "Учтивость существует для равнодушных, а настроение — дурное или хорошее — для тех, кого любят" (Там же. № 9-10. С. 183).

зирается Древними, что мы видим, как молодежь вскоре после удивительного начала нути просит извинения у всех бородатых и лысых богов и, таким образом, делается до времени старой, что представляет собой кокетство молодых пасторов.

Великая рождественская ночь, наоборот, побуждает нас обожать детство; детство в ней самой и детство в нас. Отрицать любую грязь, любую отметину, любую судьбу в связи с этим новым телом — это значит превращать его в бога над богами. Пусть в это нелегко поверить, но я с этим охотно соглашусь; если младенец верит только в противоположное, то он даст доказательства противоположного; он пометит себя наследственностью, как татуировкой. Поэтому нужно решительно опробовать другую идею, что означаст — обожать его. Имейте веру — и доказательства придут. Давно доказано, что невозможно было обходиться без рабов; но именно рабство само дало этому доказательство; а поэтому и война есть единственное доказательство против мира. Неравенство и несправедливость дают доказательства фактом своего существования — и сами себя подтверждают фактом; из того, что сила господствует, вытекает, что нужно защищаться, — а сила господствует; но это является некоей областью процессов устроения и одеяний¹; о чем, собственно говоря,

¹ Труднообъяснимая метафора. Во-первых, можно предположить связь со вторым и третьим предложениями третьего абзаца настоящего эссе, а во-вторых, провести параллели с мыслью — если рассматривать ее в качестве

мысль и не возникает; мыслить — это значит отказывать. Я никогда не произношу публичной речи, не восхищаясь этими мыслями без мыслителя, мыслями пчелы — жужжанием. “Следовательно, мы всегда начинаем сызнова?” — говорил Сократ, этот старец-ребенок. Между тем старцы думали сообразно своим ночным колпакам, а молодые придавали себе вид стариков, чтобы такой колпак заслужить. Древняя вера отвращает от желания; но новая вера приказывает прежде желать, а следовательно, и надеяться, ибо одно не бывает без другого. И так как красота кое-что значит, то смысл этой прекрасной картины таков: волхвы, украшенные знаками отличия, поклоняются обнаженному младенцу.

метафоры, — выраженной Р.М. Рильке: ”Тогда-то узнал я, какую власть имеет над нами костюм. Едва я облачался в один из этих нарядов, [как] я вынужден был призн[ав]ать, что попал от него в зависимость; что он мне диктует движения, мины и даже прихоти; рука, на которую все опадал кружевной манжет, уже не была всегдашней моей рукою; она двигалась, как актер, и даже сама собой любовалась, каким это ни звучало бы преувеличением“ (Рильке Р.М. Записки Мальте Лауридса Бригге. С. 83).

A PROPOS¹

(Послесловие)

Propos — так называл Ален свои многочисленные двустраничные эссе — мысли, суждения, размышления — о воспитании, о литературе, о политике, об экономике, о счастье и, конечно же, об эстетике, об искусстве, о прекрасном. Конечно — потому что, с точки зрения философа, здесь лежат самые начала Человека, “ибо первой мыслью было искусство, и первым размышлением об искусстве была религия, и размышление о религии было философией, а наука — размышлением о самой философии”². Итак, всеобщие истоки человеческой культуры, как полагал французский философ, — в искусстве, без которого, наверно, нет и эстетики, а “в эстетике, как и повсюду, — по мнению его современника В. Фельдмана, — дыхание Алена остается мощным и порывистым”³.

Эти краткие рассуждения — “стихи в прозе на две страницы, писавшиеся каждый вечер для ежедневной газеты”⁴, писавшиеся практически без какой-либо правки, захлеб и продуманно, — как литературный жанр стали любимейшим детищем философа. И поэтому “все созданное Аленом можно разделить на две части, различающиеся не в

¹ *A propos* — кстати, вовремя; между прочим, фр.

² Alain. *Propos sur l'esthétique*. P. 113.

³ Feldman V. *L'esthétique française contemporaine*. P., 1936. P. 89.

⁴ Моруа А. *Литературные портреты*. С. 440.

теоретическом отношении и не по своему методу, но по составу. Первая из них — огромное здание «Суждений», вторая — законченные работы...»¹

*Французское слово **propos**, которое Ален избрал в качестве названия для занимающей особое место в его творчестве литературной формы, оказывается не менее интересным, чем слово **maître**. Оно имеет самые разные значения: более подходящие нам для его перевода — такие, как речи, слова, разговоры; предмет, тема (разговора), менее подходящие — повод, мотив, цель, намерение; решение; и совсем неподходящие — злословие, толки, пересуды. Но какое бы русское слово мы ни выбрали для того, чтоб попытаться передать тот замысел, который Ален вкладывал в предпочтенный им термин, наши попытки окончатся неудачей, во-первых, из-за того, что в русском языке вообще нет подходящего для данного случая эквивалента французскому термину, а во-вторых, потому что французское слово тем и хорошо, что несет в себе столь разные нюансы, придаваемые ему всеми приведенными значениями, и это настраивает человека, который взялся читать **Propos** Алена на определенно-неопределенный лад.*

Эссе, мысли, рассуждения — это традиционные для французских мыслителей формы самовыражения, хотя и среди этих форм можно обнаружить немало разнообразных вариантов и смысловых оттенков.

¹ Там же. С. 440.

Достаточно краткое по своим масштабам и тем не менее потрясшее мир философии сочинение Декарта не случайно получило свое название: "...я озаглавил его не «Трактат о методе», но «Рассуждение о методе», — писал французский мыслитель, — а это то же самое, что Предисловие или Мнение относительно метода, чтобы показать, что я намерен не учить, а только говорить о нем..."¹

Ален, будучи долгие годы профессиональным преподавателем, наставником, тоже не был намерен учить, но прежде всего стремился разбудить в своих учениках жажду знания, деятельности, творчества. "Натура сильная и прекрасная пробуждает другие натуры, но каждая из них развивается затем по своим собственным законам"². Те, кто считали себя учениками Алена — многие из них впоследствии достигли немалых высот, обрели известность, — всю свою жизнь помня и почитая своего учителя, отмечали, что главное, чему он их учил, — это умение мыслить и сомневаться. "Кто умеет сомневаться и верить, сомневаться и действовать, сомневаться и желать, тот спасен. Таково его послание"³, — подвел итог в надгробной речи Андре Моруа — один из самых знаменитых его учеников. Однако вся глубина и парадоксальность

¹ Декарт Р. Соч. В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 631 (выделено мной — К.А.).

² Моруа А. Шестьдесят лет моей литературной жизни. С. 237.

³ Моруа А. Литературные портреты. С. 439.

мысли Алена обнаруживается лишь в том случае, если свидетельства ученика дополнить коротким замечанием учителя: "Чтоб сомневаться, нужно сперва быть уверенным..."¹

А ведь искусству сомнения французов учил еще несколько неторопливый Мишель Монтень, чьи *Опыты* (*Les Essais*) также представляют собой размышления о самых разнообразных предметах. При этом французский скептик обратил внимание своего читателя на то, что "содержание моей книги — я сам"². Пожалуй, подобный вывод может сделать и читатель *Propos* Алена, даже если сам автор и не говорит об этом прямо в своих эссе.

Более близким к нам по времени, чем Монтень, — и, вероятно, более импульсивным — Лабрюйеру, Паскалю и, тем более, Ларошфуко не всегда хватало терпения на масштабные литературные сочинения, и они зачастую удовлетворялись лишь одной фразой. Одной фразой... — но какой! Ален же, как можно предположить, в качестве формы подачи своих размышлений нашел золотую середину между *Опытами* — и *Максимами*, *Мыслями*, *Характерами*, а именно, *Propos*, почти всегда уместившиеся на двух страницах.

Однако Ален предстает перед нами не просто как философ: он "был по природе своей поэтом, но предпочитал писать прозу, ибо проза строже и не позволяет выдавать напевы за мысли"³. Поэтому

¹ Alain. *Propos sur l'esthétique*. P. 102.

² Монтень М. *Опыты*. Кн. I и II. С. 7.

³ Моруа А. *Литературные портреты*. С. 437.

за его плечами угадываются фигуры не только его предшественников по философскому цеху, но и Стефана Малларме, Артюра Рембо, Шарля Бодлера, Лотреамона, Алоизияса Бертрана — авторов неподражаемых стихотворений в прозе.

Обращение к мэтрам французской словесности прошлого в попытке объяснить феномен Алена, конечно же, не случайно и представляется вполне логичным и обоснованным, так как этот мыслитель был убежденным традиционалистом, испытывавшим глубокое почтение к Авторитетам¹, к авторитетам истинным, искренним и выстрадаанным, а не формальным, парадным и внешним, — почему он и сам всю свою жизнь избегал официальных почестей, наград и чинов; отказался от кафедры в Сорбонне; “ему казалось, что выдвигение своей кандидатуры в Академию связано с лестью и протуированием”², — и с презрением относившимся к одержимости фанатиков—новаторов и прогрессистов. “Когда я вижу, как наши художники из кожи лезут вон в поисках нового и неслыханного, я позволяю себе посмеяться”³, — признавался мэтр французской культуры, всем своим творчеством способствовавший сохранению и продолжению питающих ее многовековых традиций.

¹ См. Ален. Школа суждения.

² Моруа А. Шестьдесят лет моей литературной жизни. С.53.

³ Alain. Propos sur l'esthétique. P. 94.

АЛЕН
Рассуждения об эстетике
Перевод с французского *К.З. Акоюна*

Компьютерная верстка М. Зиминной

Подписано в печать 12.12.96. Формат 70х90 1/32.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 5,1.
Заказ № 1617. Тираж 1000 экз. Цена договорная

Издательство Нижегородского государственного
лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова.

Типография ННГУ. Н. Новгород, ул. Б. Покровская, 37

На с. 53 *ошибочно повторены 4* строчки предыдущей страницы и *пропущен завершающий эту страницу текст*. После слов “Этот автор также забыт или ско-” следует читать:

ро будет таковым, и в этом заключена справедливость. Флобер уходит в небытие; вернется ли он вновь оттуда? Я не мог бы этого утверждать. Не так давно на тротуарах улицы Бонапарта я видел толпы карфагенян с картонными щитами и молодых простушек в том же духе; это были наши художники и их натурщицы, направлявшиеся на

Р
А
С
С
У
Ж
Д
Е
Н
И
Я



О
Б
Э
С
Т
Е
Т
И
К
Е

А
Л
Е
Н