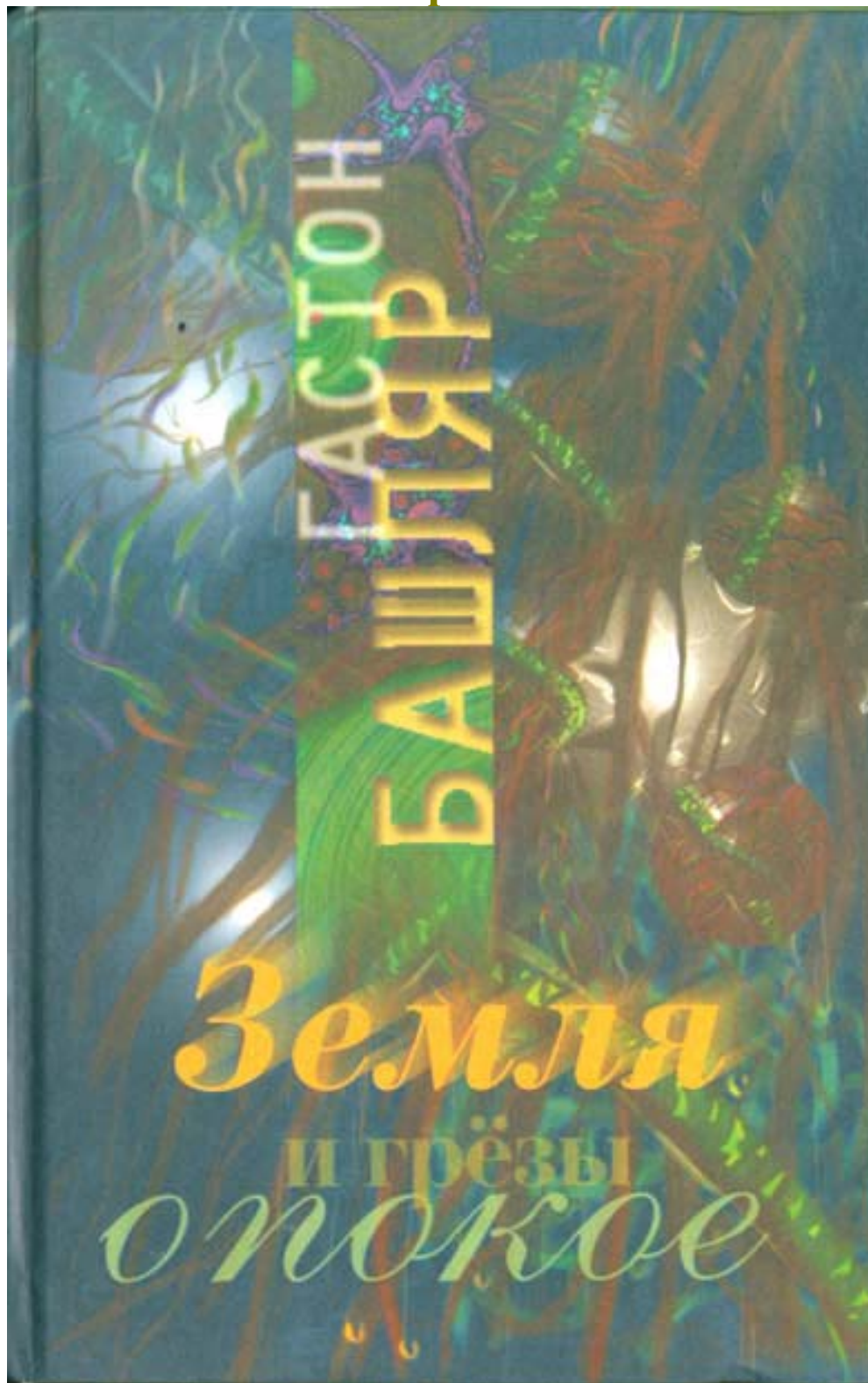


Электронная версия книги: [Янко Слава](#) (Библиотека [Fort/Da](#)) || slavaaa@yandex.ru ||
yanko_slava@yahoo.com || <http://yanko.lib.ru> || Исq# 75088656 || Библиотека: <http://yanko.lib.ru/gum.html> ||
Номера страниц - внизу
update 15.05.07

Гастон БАШЛЯР

ЗЕМЛЯ и грёзы о покое



Programme



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

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

Gaston BACHELARD

LA TERRE

et les rêveries du repos

Librairie José Corti

Перевод с французского **Б.М. Скуратова**

Москва

Издательство гуманитарной литературы

2001

УДК 1 ББК 87 Б 33

Серия «Французская философия XX века» Руководитель серии — *В.А. Никитин*

Издание осуществлено при содействии

Министерства культуры Франции

(Национального центра книги)

Ouvrage réalisé avec l' aide du Ministère français de la Culture Centre national du Livre

Б 33

Башляр Г.

Земля и грезы о покое / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. — М.: Издательство гуманитарной литературы, 2001 (Французская философия XX века). 320 с.

ISBN 5-87121-025-2

Книга «Земля и грезы о покое» — заключительная часть пенталогии Башляра, посвященной поэтике стихий. Кроме того, это вторая часть диалогии о земле в рамках этой пенталогии.

Стихия земли рассматривается автором в психоаналитических аспектах жилища и хранилища сокровенных богатств. Автор анализирует отражение в литературе, в донаучных представлениях и просто в грезах таких архетипических образов, связанных с землей, как грот, корень, змея и лоза. Своеобразные психоаналитические идеи Башляра иллюстрируются примерами из произведений Шекспира, Гете, Гюго, Сартра, Малларме, Розанова и др.

Для студентов и преподавателей вузов — философов, филологов, психологов, а также широкого круга читателей, интересующихся историей мировой культуры.

ББК 87

ISBN 5-87121-025-2

© Librairie José Corti, 1948

© Б.М. Скуратов, перевод на русский язык, 2001

Электронное оглавление

Электронное оглавление	3
Оглавление	5
Предисловие	6
I	6
II	6
III	7
Часть первая	9
Глава 1. Грезы о материальной сокровенности	9
I	9
II	10
III	11
IV	14
V	18
VI	20
VII	23
VIII	24
IX	27
XI	28
XII	28
XIII	28
Глава 2. Распри в сокровенности	30
I	30
II	30
III	31
IV	34
V	36
VI	36
Глава 3. Воображение качеств. Ритмический анализ и нюансировка	38
I	38
II	39
III	41
Часть 2	44
Глава 4. Родной дом и дом онирический	44
I	44
II	47
III	48
IV	51
V	53
VI	54
VII	55
VIII	55
Глава 5. Комплекс Ионы	57
I	57
II	59
III	60
IV	62
V	63
VI	63
VII	65
VIII	66
IX	67
X	67
XI	69
XII	70
XIII	72
XIV	73
XV	74
XVI	76
XVII	77
Глава 6. Грот	78
I	78
II	78

III.....	82
IV.....	84
V.....	85
VI.....	85
Глава 7. Лабиринт.....	89
I.....	89
II.....	90
III.....	93
IV.....	95
V.....	96
VI.....	97
VII.....	98
VIII.....	99
IX.....	101
X.....	104
XI.....	104
XII.....	105
XIII.....	107
XIV.....	107
XV.....	109
Часть третья.....	109
Глава 8. Змея.....	109
I.....	109
II.....	110
III.....	110
IV.....	111
V.....	113
VI.....	113
VII.....	113
VIII.....	114
IX.....	116
X.....	117
XI.....	120
Глава 9. Корень.....	120
I.....	120
II.....	121
III.....	124
IV.....	124
V.....	126
VI.....	128
VII.....	128
VIII.....	129
IX.....	131
X.....	132
Глава 10. Вино и лоза алхимиков.....	133
I.....	133
II.....	133
III.....	134
IV.....	135
V.....	136
Башляр и психология. Б.М. Скуратов.....	137
Несколько соображений переводчика.....	137

Оглавление

<i>Предисловие</i>	6
Часть первая	
<i>Глава I</i>	
Грезы о материальной сокровенности	11
<i>Глава II</i>	
Распри в сокровенности.....	59
<i>Глава III</i>	
Воображение качеств. Ритмический анализ и нюансировка.....	
78	
Часть вторая	
<i>Глава IV</i>	
Родной дом и дом онирический.....	93
<i>Глава V</i>	
Комплекс Ионы.....	123
<i>Глава VI</i>	
Грот.....	170
<i>Глава VII</i>	
Лабиринт.....	195
Часть третья	
<i>Глава VIII</i>	
Змея.....	241
<i>Глава IX</i>	
Корень.....	267
<i>Глава X</i>	
Вино и лоза алхимиков.....	299
<i>Б.М. Скуратов</i>	
Башляр и психология	
<i>Несколько соображений переводчика</i>	309

Предисловие

Земля — это стихия, весьма подходящая для того, чтобы скрывать и являть вверенные ей предметы.

«Космополит»

I

Мы начали изучение материального воображения *земной* стихии в только что вышедшей книге «Земля и грезы воли». В ней мы рассматривали преимущественно динамические впечатления или, точнее говоря, динамические импульсы, пробуждающиеся в нас, когда мы формируем материальные образы земных субстанций. По существу, представляется, что стоит нам прикоснуться к различным видам земной материи с любознательностью и смелостью, как они пробудят в нас волю к их обработке. Итак, мы полагали, что можем говорить об *активистском воображении*, и привели множество примеров воли, которая грезит и, грезя, наделяет свои действия будущим.

Если бы можно было систематизировать все импульсы, доходящие до нас из *материи* вещей, то на наш взгляд, удалось бы выправить слишком формальные элементы психологии намерений. Мы отличали бы замыслы мастера от замыслов рабочего. Мы поняли бы, что *homo faber* — это не просто наладчик, но еще и формовщик, литейщик, кузнец. Под выверенной формой он стремится обнаружить необходимую материю, материю, которая может действительно *стать опорой* формы. В воображении он переживает такую *опору*; он любит материальную жесткость, которая только и может придать форме длительность. И тогда человек как будто пробуждается для противодействия, для деятельности, предошущающей и предвидящей сопротивление материи. На этом и основывается психология предлога *про-*

7

тив, движущегося от впечатлений непосредственно данного, неподвижного и холодного *против* в сторону *против* сокровенного, защищенного множеством окопов, никогда не прекращающего сопротивление. Итак, изучая в предыдущей книге психологию *противления*, мы начали рассмотрение образов глубины.

Но образам глубины присущ не только этот признак враждебности; для них характерны и аспекты гостеприимства, аспекты приглашения, а также прямо-таки динамика привлечения, привлекательности, призыва к легкому обездвижению с помощью мощных сил земных образов сопротивления. Стало быть, наше первое исследование воображения земли, написанное под знаком предлога *против*, следует дополнить исследованием образов, находящихся под знаком предлога *внутри (dans)*.

И как раз изучению образов последнего типа мы посвящаем настоящую работу, которая, следовательно, предстает естественное продолжение предыдущей.

II

Впрочем, когда мы писали эти две книги, мы не стремились к абсолютному разделению двух точек зрения. Ведь образы — не понятия. Они не изолируются в своих значениях. Они именно стремятся преодолеть свои значения. И тогда воображение становится многофункциональным. Не успели мы различить два аспекта, как их уже надо объединять. Фактически в весьма многочисленных материальных образах земли можно ощутить *действие амбивалентного* синтеза, диалектически объединяющего *против* и *внутри* и демонстрирующего несомненную слитность процессов экстравертирования и интровертирования. Начиная с первых глав нашей книги «Земля и грезы воли», мы показывали, с какой яростью воображение *стремится* копаться в материи. Все значительные силы человека — даже когда они развертываются вовне — воображаются в *сокровенности*.

А следовательно, в той же степени, в какой в предыдущей книге мы отмечали во встреченных образах все, что относится к *сокровенности материи*, в настоящей работе мы

8

не преминем подчеркивать то, что относится к воображению *враждебности материи*.

Если бы нам возразили, что интровертированность и экстравертированность следует характеризовать, исходя из *субъекта*, мы ответили бы, что воображение и есть не что иное, как субъект, перенесенный внутрь вещей. В таких случаях образы несут на себе «клеймо» субъекта. И клеймо это настолько отчетливо, что, в конечном счете, именно посредством образов можно провести самую несомненную диагностику темпераментов.

III

Впрочем, в этом кратком предисловии мы хотим попросту привлечь внимание к обобщенным аспектам наших тезисов, и лишь при встрече с конкретными образами — прояснить более частные проблемы. Итак, наскоро продемонстрируем, что всякая воображаемая материя, всякая материя, о которой размышляют, сразу же становится образом сокровенности. Сокровенность эта считается отдаленной; философы толкуют нам, что она скрыта от нас навсегда, что стоит приподнять над тайнами субстанции одно покрывало, как тут же натягивается другое. Но эти доводы здравого смысла не останавливают воображение. Оно тотчас же находит ценность всякой субстанции. Стало быть, материальные образы немедленно трансцендируют ощущения. Образы формы и цвета вполне могут быть преобразованными ощущениями. Материальные образы приводят нас к более глубокой эмоциональности, и именно поэтому они укоренены в более глубинных слоях бессознательного. Материальные образы субстанциализируют некий *интерес*.

Эта субстанциализация сгущает многочисленные и разнородные образы, зачастую рождающиеся в ощущениях, столь отдаленных от *явленной* реальности, что кажется, будто *внутри* воображаемой материи содержится целая ощутимая вселенная хотя бы в потенции. И тогда для того, чтобы вывести всю диалектику грез, касающихся внешнего мира, уже не будет достаточно стародавнего дуализма *Космоса* и *Микрокосма*, вселенной и человека. Тогда речь пойдет об

9

Ультракосмосе и Ультрамикрокосме. Мы грезим по ту сторону мира и по эту сторону наиболее четко определенных человеческих реалий.

Стоит ли тогда удивляться, что материя влечет нас в глубины своей малости, внутрь своей зернистости, к самой изначальности своих зародышей? Нам понятно, почему алхимик Жерар Дорн смог написать: «Нет никаких границ для центра, бездна его качеств и арканов беспредельна»¹. Это происходит потому, что центр материи становится центром интересов, входящих в царство ценностей.

Разумеется, при таком погружении в бесконечно малые области субстанции наше воображение доверяет самым что ни на есть необоснованным впечатлениям. С этой точки зрения материальные образы у людей, руководствующихся рассудком и здравым смыслом, считаются иллюзорными. Тем не менее, мы проследим перспективу этих иллюзий. Мы увидим, как совершенно наивные и реальные первообразы недр вещей, взаимовложения зерен, способствуют нашим грезам о сокровенности субстанций.

И как раз грезя о такой сокровенности, грезят о покое бытия, об укорененном покое, о покое, обладающем *напряженностью*, а не просто представляющем собой чисто внешнюю неподвижность, которая царит между инертными предметами. Именно поддаваясь соблазну этого сокровенного и напряженного покоя, некоторые души определяют человека через покой, через субстанцию, в противоположность усилиям, затраченным нами в предыдущем труде, чтобы определить человеческое существо через внезапность и динамизм.

Из-за невозможности вывести в книге о стихиях метафизику покоя мы предприняли попытку охарактеризовать его наиболее непреложные психические тенденции. Если взять покой в его человеческих аспектах, над ним с необходимостью будет доминировать *инволютивная* психика. Уход в себя (*le repliement sur soi*) не может оставаться абстракт-

¹ Цит. по: *Jung C.G. Paracelsica*, p. 92.

Арабскими цифрами в книге обозначены примечания автора, а буквами латинского алфавита — примечания переводчика.

10

ным понятием. Он наделяется повадками *свертывания*, тело становится объектом для самого себя и касается самого себя. Стало быть, для нас оказывается возможным привести образы этого *свертывания*.

Мы рассмотрим образы отдыха, убежища, укорененности. Несмотря на весьма многочисленные их разновидности, вопреки очень важным различиям в их внешнем виде и формах, мы признаем, что все эти образы являются если не изоморфными, то, по крайней мере, изотропными: все они советуют нам произвести одно и то же движение возвращения к истокам покоя. Например, дом, чрево и пещера отмечены одной великой чертой возвращения к матери. В этой перспективе повелевает и руководит бессознательное. Онирические ценности становятся все более стабильными, все более регулярными. Все они устремлены в сторону абсолютизации ночных, подземных сил. Как пишет Ясперс, «подземные силы не желают, чтобы их считали относительными, и если они, в конечном счете, торжествуют, то без посторонней помощи»².

Именно этими ценностями *абсолютного бессознательного* мы руководствовались в поисках *подземной жизни*, которая для стольких душ является идеалом покоя.

² *Jaspers K. La Norme du Jour et la Passion pour la Nuit. Trad. Corbin // Hermes. I, janvier 1938, p.*

53.

Часть первая

Глава 1. Грезы о материальной сокровенности

Вы хотите знать, что происходит внутри вещей,
и довольствуетесь созерцанием их внешнего вида;
вы хотите вкушать сердцевину дерева,
а сами возитесь с его корой.

Франц фон Баадер^A

Мне хотелось бы стать подобным пауку,
вытягивающему из живота все нити своего произведения.
Пчела мне ненавистна, а мед для меня — продукт воровства.

Папини^B. Конченный человек

I

В «Секретах зрелости» Ганс Каросса^C пишет: «Человек — это единственное создание на земле, у которого есть воля к закладыванию внутрь других созданий» (Trad., p. 104). Воля к заглядыванию внутрь ве-

^A **Баадер**, Франц Ксавер фон (1765—1841) — нем. философ и теолог. Утверждал согласие веры и разума в рамках теории познания, где субъект и объект взаимно проникают друг в друга. Наряду с Шеллингом считается одним из крупнейших натурфилософов немецкого романтизма. Противник деизма Руссо и кантовской критики. В церковных вопросах отвергал главенство Папы, выступая за демократию в Католической Церкви, которая должна управляться Вселенскими Соборами.

^B **Папини**, Джованни (1871—1956) — итал. писатель. Основатель нескольких журналов в эпоху футуризма. Философ-самоучка и поэт. Здесь цитируется автобиография «Конченный человек» (1912).

^C **Каросса**, Ганс (1878—1956) — нем. писатель. По образованию — врач. Испытал влияние Гете. Основные темы романов — страх смерти; жизнь как страдание. Роман «Секреты зрелости» — 1936.

12

щей делает зрение *проницательным, проникающим*. Она превращает зрение в некое насилие. Она обнаруживает слабое место, трещину или щель, через которые можно *силой вывести секрет* скрытых вещей. По поводу этой воли к заглядыванию внутрь вещей, к подсматриванию того, чего не видно, чего не *следует* видеть, формируются странные *напряженные* грезы, *грезы*, из-за которых морщится межбровье. Речь идет уже не о пассивном любопытстве, дожидаясь поразительных зрелищ, но об агрессивной, в этимологическом смысле надзирательской (inspectrice) любознательности. Вот, например, любопытство ребенка, ломающего игрушку, чтобы посмотреть, что у нее внутри. Если эта любознательность взломщика и в самом деле естественна для человека, то разве не удивительно (скажем это мимоходом), что мы не сумели дать ребенку *игрушку, обладающую глубиной*, игрушку, которая действительно платила бы за глубинную любознательность? Мы набили Петрушку опилками и еще удивляемся, что ребенок в своей воле к изучению анатомии ограничивается тем, что рвет его одежду. Мы помним лишь о потребности разрушать и ломать, забывая, что действующие силы психики притязают на то, чтобы отвлечься от внешнего вида и увидеть *нечто иное*, потустороннее, внутреннее, словом, избежать пассивности видения. Как натолкнула меня на мысль Франсуаза Дольто, целлулоидная игрушка, игрушка *поверхностная* и производящая ложное впечатление тяжести, несомненно, лишает ребенка множества полезных для психики грез. Некоторым детям, имеющим массу интересов и жадным до реальности, психоанализ, знающий детей, справедливо рекомендует игрушки крепкие и тяжелые. Игрушка, наделенная внутренней структурой, дала бы нормальный выход пытливному взгляду, воле к разглядыванию, которому необходимы *глубины* предмета. Но то, чего не умеет делать воспитание, воображение совершает наудачу. Воля к разглядыванию выходит за пределы панорамы, предстающей спокойному зрению, и объединяется с изобретательным воображением, которое предвидит перспективу тайного, перспективу внутреннего мрака материи. И как раз эта воля к заглядыванию внутрь всех вещей сопрягает материальные образы субстанции со столькими ценностями.

13

Ставя проблему субстанции в плане *материальных образов*, мы были поражены тем, что столь многочисленные, столь изменчивые, а зачастую и столь смутные образы поддаются такой легкой классификации по различным типам *перспективы скрытого*. К тому же, эти разные типы помогают уточнению определенных оттенков чувства любопытства. Возможно, классификация объективных образов могла бы впоследствии дать темы, интересные для изучения субъективной сокровенности,

для исследования психологии глубин. К примеру, саму категорию экстравертов необходимо разделить согласно планам глубины, на которые расходятся интересы экстраверта. А тот, кто грезит о планах глубины в вещах, в конце концов, начинает определять планы различной глубины в себе самом. Всякая теория образа зеркала по отношению к психологии воображающего.

Вкратце перечислим четыре различных типа перспективы:

1. Отмененная перспектива;
2. Диалектическая перспектива;
3. Перспектива изумления;
4. Перспектива бесконечной субстанциальной *напряженности*.

II

1. Ради того, чтобы расклассифицировать все элементы взаимодействия образов, сначала назовем (на весьма философский и догматический лад) отмененной перспективой категорический отказ, резко обрывающий всякое любопытство, устремленное внутрь вещей. С точки зрения таких философов глубина в вещах есть иллюзия. Над всей вселенной распростерто покрывало Майи, покрывало Исиды, вселенная и есть покрывало. Человеческая мысль, человеческая греза, как и человеческое зрение во веки веков могут иметь дело лишь с поверхностными образами вещей, лишь с внешней формой предметов. Сколько бы человек ни долбил скалу, ему суждено обнаружить там лишь скальную породу. Продвигаясь от скалы (rocher) к скальной породе (roche), он может «забавляться» сменой грамматичес-

14

кого рода, но сколь бы необычными ни были такие инверсии, философа они не волнуют. Глубина для него — иллюзия, а любопытство — бред. С каким же презрением к детским грезам, к грезам, вызревания которых не в силах вызвать воспитание, он обрекает человека на пребывание — как он любит говорить — «в плане феноменов»! К этому запрету помыслить в какой бы то ни было форме «вещь в себе» (о которой, между тем, продолжают мыслить) философ часто добавляет афоризм: «Всё только мнимость». Бесполезно заглядывать, еще бесполезнее воображать.

И как же у этого глазного скептицизма может быть столько пророков, если мир настолько прекрасен, глубинно прекрасен, прекрасен в своих глубинах и в своих субстанциях? Как не увидеть, что природа обладает глубинным измерением? И как избежать диалектики двусмысленного кокетства, которое у стольких организованных существ прибегает к *выставлению напоказ* и *сокрытию* так, что сама их организация живет в ритме маскировки и бахвальства? Сокрытие — изначальная функция жизни. Это необходимость, связанная с экономией, с накоплением запасов. А у внутреннего имеются столь очевидные функции мрака, что для того, чтобы расклассифицировать грезы о сокровенности, следует наделить первостепенной важностью «выставление на свет» и «покров ночи»!

В данной работе нет необходимости в дальнейшем показывать, что наука о материи движется вперед, вопреки запретам философов. Она спокойно занимается *химией глубин*, исследуя в однородных субстанциях, вступающих в реакции, молекулы, в молекулах — атомы, в атомах — ядра. Философы не дают себе труда наблюдать эту глубинную перспективу; они считают, что спасут свой абсолютный феноменизм^А, возражая нам, что все «разумные существа» (которые, впрочем, достаточно легко вбирают в себя образы) экспериментально можно познать лишь через феномены человеческого масштаба. Поскольку эволюция философской мысли дискредитировала понятие ноумена, философы закрывают глаза на это удивительное складывание

^А Неологизм Башляра.

15

ноуменальной химии, иллюстрирующей в XX веке великую систематику организации материи.

Это отсутствие симпатии со стороны современной философии к науке о материи, впрочем, представляет собой еще одну черту негативизма философского метода. Принимая *один* метод, философ отбрасывает остальные. Натаскивая себя на один тип опыта, философ остается инертным к другим его типам. Так, порою весьма трезвомыслящие умы замыкаются в своем трезвомыслии и отрицают сложный свет, формирующийся в более темных зонах психики. Стало быть, относительно занимающей нас проблемы мы ощущаем, что теория познания реального, не интересующаяся онирическими ценностями, оторвана от некоторых интересов, способствующих познанию. Но этой проблемой мы займемся в другой работе.

А пока подчеркнем, что любое познание сокровенности вещей сразу же становится поэмой. Как ясно указывает Франсис Понж, — онирически работая внутри вещей, мы добираемся до корня слов, сокрытого в грезах. «Я предлагаю каждому открыть внутренние капканы, совершить путешествие в гущу вещей, я предлагаю нашествие качеств, революцию или подрыв, сравнимый с тем, который

производит соха или заступ, когда внезапно и в первый раз попадают на свет миллионы частиц, соломинок, корней, червей и мелких зверьков, до сих пор прятывшихся в земле. О бесконечные ресурсы толщи вещей, *возвращенные* на свет беспредельными ресурсами семантической толщи слов!»

Итак, кажется будто слова вместе с вещами набирают глубину. В то же время мы продвигаемся к первоначалу вещей и к первоначалу слова. Спрятавшиеся и спасающиеся бегством существа забывают обратиться в бегство, когда поэт называет их их настоящими именами. Сколько же грез содержится в следующих строках Рихарда Ойрингера:

И тогда я падаю подобно грузилу в сердцевину вещей, произвожу золотое сечение, вдыхаю в них имена и

заклинаю их,
пока они остаются бесправными и забывают обратиться
в бегство.

(Anthologie de la Poésie allemande. II. Stock, p. 216.)

16

Постараемся же здесь просто пережить формы грезящей любознательности, устремленной внутрь вещей. Как сказал об этом поэт:

Ouvrons ensemble le dernier bourgeon d'avenir. (Раскроем вместе последнюю почку будущего.)
(*Eluard P.* Gros. Poètes contemporaines, p. 44.)

III

2. Здесь мы больше не будем анализировать отвлеченные возражения философов, а проследуем за поэтами и гре-зовидцами *внутри* некоторых предметов.

Мы избавились от внешних границ; до чего же вместительно это внутреннее пространство, до чего успокоительна эта атмосфера глубин! Вот, например, один из советов из «Магии» Анри Мишо^A: «Я кладу яблоко на стол. А потом вкладываю себя в это яблоко. Какое спокойствие!» Игра столь стремительна, что кое-кто поддастся соблазну объявить ее ребяческой или попросту словесной¹. Но выражать такие суждения означает отказываться от причастности к одной из наиболее нормальных и регулярных функций воображения, от миниатюризации. Всякий грезовидец, желающий жить в яблоке, будет миниатюризирован. Итак, можно высказать следующий постулат воображения: вещи, о которых грезят, никогда не сохраняют своих размеров, ни одно их измерение не бывает стабилизированно. И настоящие грезы об обладании, грезы, *дарящие* нам предмет, являются лилипутскими. Это грезы, которые дарят нам всевозможные сокровища сокровенности вещей. Здесь поистине открывается диалектическая перспектива, некая обратная перспектива, которую можно выразить парадоксальной формулой: недра малого предмета велики. Как сказал об этом Макс Жакоб^B: «Миниатюрное — это громадное!»

^A **Мишо**, Анри (1899—1984) - франц. поэт. Цитируется сборник «В стране магии» (1941).

¹ Флобер продвигался медленнее, но говорил то же самое: «Когда я долго смотрю на камень, животное или картину, я ощущаю, будто вхожу в них».

^B **Жакоб**, Макс (1876—1941) — франц. поэт и художник-акварелист. Представитель «богемного» авангарда, друг Аполлинера и Пикассо. Цитируется сборник «Рожок игральные костей» (1917).

17

(Le Cornet a Dés. Éd. Stock, p. 25). Чтобы в этом убедиться, достаточно поселиться в нем в воображении. Один пациент Дезуайля, созерцая неопиcуемый свет драгоценного камня, сказал: «Мой взор теряется в нем. Этот камень огромен, и все же так мал: точка» (Le Rêve éveillé en Psychothérapie, p. 17).

Как только мы начинаем грезить в мире малого, все увеличивается. Феномены из сферы бесконечно малого обретают космический размах. Стоит лишь почитать в работах Хоксби^A об электричестве описания свечений и шумов, тлеющих разрядов и щелчков... Уже в 1708 году д-р Уолл с уверенностью писал, потирая алмаз: «Мы считаем, что этот свет и это потрескивание как бы представляют гром и молнию.» Итак, мы видим, как развивается теория *миниатюрного метеора*, в достаточной степени демонстрирующая мощь воображаемых аналогий. О силах бесконечно малого всегда грезят, как о катаклизмах.

Эта диалектика, переворачивающая отношения между великим и малым, может обыгрываться и в плане забавного. Свифт в обоих своих противопоставленных друг другу путешествиях — в Лилипутию и в Бробдингнейг — едва ли искал чего-то большего, чем отзвуки забавных фантазий, отмеченных сатирической тональностью. Он не преодолел идеала фокусника, у которого тоже большой кролик выскакивает из маленькой шляпы, или, как у Лотреамона, швейная машинка вылезает из коробки с хирургическими инструментами ради эпатажа буржуа.^B Но насколько большей

ценностью наделяются все эти литературные игры, если мы предаемся им с искренностью онирического опыта! И тогда мы *посетим все* предметы. Мы последуем за Феей

^A **Хоксби**, Фрэнсис (ум. в 1713) — англ. физик. Сконструировал в 1706 г. электростатическую машину. Усовершенствовал пневматическую машину и продолжил опыты Отто Герике по передаче звука в вакууме. Доказал, что звук распространяется в воде.

^B У Лотреамона: «... прекрасен... как встреча на анатомическом столе зонтика и швейной машинки» (*Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения.* М., 1988, с. 292. Пер. Н. Мавлевич). Провозглашенное сравнение стало хрестоматийным и эталонным для сюрреалистов и близких к ним направлений.

18

Хлебных Крошек в ее карете, большой, словно горошина, со всеми допотопными церемониями, — или же влезем в яблоко, бесцеремонно и с помощью одной приветливой фразы. Нам откроется сокровенная вселенная. Мы увидим изнанку всех вещей, глубинную безмерность малых предметов.

Парадоксальным образом грезовидец сможет войти и в самого себя. Находясь под воздействием пейотля, ми-ниатюризирующего наркотика, один пациент Руйе сказал: «Я нахожусь у себя во рту, рассматриваю свою комнату сквозь щеку». Галлюцинации подобного рода получают от наркотиков разрешение на выражение. Но они нередки и в нормальных сновидениях. Бывают ночи, когда мы *возвращаемся* в самих себя, когда мы посещаем собственные органы.

Эта онирическая жизнь подробностей сокровенного кажется нам весьма отличной от традиционной интуиции философов, всегда утверждающих, что они живут внутри бытия, которое созерцают *изнутри*. Эта интенсивная приверженность к жизни *изнутри* немедленно способствует единству охваченного ею существа. Погляньте на философа, предающегося этой интуиции: глаза у него полузакрыты, как при сосредоточенности. Вряд ли он думает о том, чтобы развлекаться или резвиться в своем новом жилище; да и его признания об объективной жизни такого рода никогда не заходят по-настоящему далеко. Зато насколько разнообразнее онирические силы! Они забираются во все складки ореха, они знают жир его граней и весь мазохизм шипов, упирающихся в скорлупу изнутри! Как и все нежные существа, орех причиняет боль самому себе. Разве не от такой боли мучился Кафка из-за абсолютного вживания в собственные образы: «Я думаю о тех ночах, по прошествии которых, выходя из сна, я просыпался с ощущением, будто я заперт в ореховую скорлупу» (*Journal intime // Fontaine*, mai 1945, p. 192). Но эта боль глубоко уязвленного (*froissé*), стиснутого в своей сокровенности существа звучит редкостной нотой. А восхищение концентрированным бытием может исцелить от всех недугов. В «Проме-

19

тее и Эпиметее» Шпиттелера^A под сводом орешника богиня спрашивает: «Скажи мне, какое сокровище прячешь ты у себя под крышей; какой чудесный орех ты произвел на свет?» Разумеется, зло прячется подобно добру: колдуны часто вкладывают черта в орехи, которые они дают детям.

Аналогичный образ сокровенности находим у Шекспира. Розенкранц говорит Гамлету (акт II, сцена II): «Значит, тюрьмой ее (Данию — *Б. С.*) делает ваше честолюбие. Вашим требованиям тесно в ней». Гамлет же отвечает: «О Боже! Заклучите меня в скорлупу ореха, и я буду чувствовать себя повелителем бесконечности... Если бы только не дурные сны!»^B Если мы согласимся наделять образы первореально-стью, если мы не будем ограничивать образы простыми выражениями, мы внезапно ощутим, что внутренняя часть ореха обладает ценностью первожданного счастья. Мы бы жили счастливо, если бы находили там перворезы блаженства, тщательно охраняемой сокровенности. Несомненно, счастье способно расширяться, у него есть потребность в экспансии. Но у него есть и потребность в концентрации, в сокровенности. Значит, когда мы его утрачиваем, когда жизнь показывает нам «дурные сны», мы ощущаем тоску по сокровенности утраченного счастья. Первые грезы, связываемые с сокровенным образом предмета, — грезы о счастье. Всякая объективная сокровенность, которую мы наблюдаем в естественных грезях, — *зародыш счастья*.

И счастье это велико, поскольку оно *сокрыто*. Все, что находится внутри, запретно из-за чувства стыда. Именно этот нюанс тонко выражает Пьер Геган. Женщина стыдится платяного шкафа: «Когда Эрве ровно в два часа распахнул шкаф, где — словно открывая тайную анатомию — громоздились ее блузки, юбки, все ее белье, она ринулась к шкафу, столь искренне ошарашенная, как если бы ее зас-

^A Шпиттелер, Карл (1845—1924) — швейц. немецкоязычный писатель. Аристократ-пессимист, испытавший влияние Шопенгауэра. Основные сочинения представляют собой обработку античных мифов. Цитируемый здесь «Прометей и Эпиметей» написан в 1880—1881 гг. Лауреат Нобелевской премии за 1919 г.

^B Шекспир У. Гамлет. Пер. Б. Пастернака // «Гамлет» в русских переводах. М., 1994, с. 57.

20

тали врасплох голой, и поправила полы этого деревянного плаща» (*Arc-en-Ciel sur la Domnonée*, p. 40).

Но как бы там ни было, слегка детское изображение внутренней части вещей всегда

подразумевает должный порядок. Когда дедушка Лауры из романа Эмиля Клермона вскрывает перочинным ножиком цветочные бутоны, чтобы позабавить внучку, глазам восхищенного ребенка предстают внутренности приведенного в порядок *шкафа*.^{Ibis} Этот детский образ только и выражает, что одно из нескончаемых блаженств для ботаников. В своих «Лекарственных средствах» Жоффруа^A пишет: «Известно — и на это невозможно смотреть без удовольствия — с какой ловкостью побеги растений, снабженные листьями, цветами и плодами, располагаются в почках.» (Т. I, р. 93). Надо ли подчеркивать, что удовольствие от созерцания этих внутренностей значительно их увеличило. Видеть в почке лист, цветок и плод означает видеть глазами воображения¹. Похоже, что воображение в таких случаях становится безумной надеждой на безграничное видение. Столь рассудочный автор, как П. Ваньер, писал: «Если бы достаточно умелый человек расколол виноградную косточку, чтобы отделить друг от друга тонкие волокна, он с изумлением увидел бы под нежной и изящной кожицей ветви и гроздя.» (Praedium Rusticum. Trad. Berland, 1756. Т. II, р. 168). Что за грандиозная греза: читать о будущем сборе винограда по жесткой и сухой косточке! Ученый, который продолжит эту грезу, без труда согласится с тезисом о бесконечном взаимовложении зародышей.²

^{Ibis} Clermont É. Laure, р. 28.

^A **Жоффруа**, Этьен Франсуа (1672—1731) — франц. врач и химик. Член Академии наук (1699). В своей работе «Таблица различных отношений, наблюдаемых в химии между различными субстанциями» (1718), сформулировал понятие *аффинности*.

^{Ibis} Поэт может плохо разбираться в ботанике и написать такой прекрасный стих:

La fleur d'églantier sent ses bourgeons éclore.

(Цветок шиповника ощущает, как раскрываются его почки.)

(*Мюссе*. Майская ночь)

² Пьер-Максим Шюль в статье, с которой мы познакомились лишь во время правки наших гранок, исследует эти грезы и мысли о взаимовложении (*Journal de Psychologie*, 1947, no. 2).

21

Грезовидцу кажется, будто чем меньше существа, тем активнее их функции. Живя в малом пространстве, они живут в ускоренном времени. Когда ониризм замыкают, его динамизируют. Еще чуть-чуть, и можно будет предложить для онирической жизни принцип Гейзенберга^A. И тогда феи станут необычными видами онирической активности. А когда они перенесут нас на уровень мелких действий, мы окажемся в центре разумной и терпеливой воли. Потому-то лилипутские грезы столь целебны и благотворны. Они представляют собой антитезу нарушающим душевный покой грезам о победе.

Итак, воображение мелочей стремится повсюду проскользнуть, оно приглашает нас не просто *вернуться в нашу раковину*, а проскользнуть в любую раковину, чтобы обрести там настоящее убежище, «свернутую» жизнь, жизнь, сосредоточенную на себе, все ценности покоя. Именно таков совет Жан-Поля:^{B, 2} «Посети рамки своей жизни, каждую дощечку в своей комнате, и свернись клубком, чтобы поселиться в последней и самой спрятанной из спиралей в твоей улиточной раковине.» Вывеска обитаемых предметов может гласить: «Всё — раковина.» А грезящее существо ответит эхом: «Всё для меня — раковина. Я — мягкая материя, которая желает найти себе защиту в разнообразных твердых формах и стремится внутрь каждого предмета, чтобы возрадоваться от осознания защищенности».

Тристан Тцара^C, как и Жан-Поль, слышит этот зов уменьшенного пространства: «Кто зовет меня в дыру, обитую зернами материи, это я, отвечает разверстая земля, зат-

^A Гейзенберг, Вернер Карл (1901—1976) — нем. физик. Сформулировал принцип, согласно которому невозможно одновременно наблюдать и измерять скорость и положение квантового объекта.

² Richter J.-P. La Vie de Fixlein. Trad., р. 230.

^B **Рихтер**, Иоганн Пауль Фридрих (Жан-Поль) (1763—1825) — нем. писатель; один из наиболее оригинальных представителей нем. романтизма. По сентиментальному идеализму — последователь Ж.-Ж. Руссо; теоретик юмора и иронии. Здесь цитируется роман «Квинтус Фикслийн» (1796.)

^C **Тцара**, Тристан (1896—1963), наст. имя Самуэль Розеншток — франц. поэт, драматург и эссеист. В 1916 г. в Цюрихе создал литературную группировку дадаистов.

22

вердевшие слои нерушимого терпения, челюсть пола». Людям рассудочным и *цельным* свойственно обвинять такие образы в необоснованности. И всё же малой толики миниатюризирующего воображения достаточно, чтобы понять, что между тонкими зубьями половицы, в этой микроскопической залежи раскрывается и являет себя вся земля. Так примем же игры с масштабом и скажем вслед за Тристаном Тцара: «Я — миллиметр»³. В том же произведении можно прочесть: «С очень близкого расстояния я вижу увеличенные в детской грезе хлебные крошки и пыль на солнце между жесткими древесными волокнами» (La Pétrification du Pain, р. 67)⁴. Подобно

мескалину, воображение изменяет размеры предметов⁵.

Если перелистать научные книги, сообщавшие, словно о подвигах, о самых первых открытиях, сделанных под микроскопом, можно обнаружить бесчисленные примеры размножения лилипутской красоты. Воистину можно сказать,

⁵ Tzara T. *L'Antitête. Le Nain dans son Cornet*, p. 44.

⁴ Tzara T. *L'Antitête. Le Nain dans son Cornet*, p. 44. Альфред Жарри^В находит абсолютную формулу лилипутских галлюцинаций в главе под названием «Фостролле меньше Фостролля». «Однажды доктор Фостролле... захотел стать меньше самого себя и решил исследовать одну из стихий... избрав образец малости, он уменьшился до классических размеров клеща и путешествовал по капустному листу, не обращая внимания на коллег-клещей и увеличенные предметы до тех пор, пока не встретился с Водой».

^В Жарри, Альфред (1873—1907) — франц. писатель. Автор гротескных романов, среди которых цитируемый здесь «Деяния и мнения доктора Фостролля» (1898). Автор знаменитого цикла пьес о короле Юю. Создатель так называемой патафизики — «науки о воображаемом решении проблемы».

⁵ В устричной раковине Франсис Понж^С видит даже «Ангкорский храм»^Д (*Le Parti Pris des Choses*, p. 54).

^С Понж, Франсис (1899—1988) — франц. поэт. Основная цель — ответить на «вызов, который вещи бросают языку». Несмотря на формальную близость к сюрреалистам, предпочитал позицию стороннего наблюдателя, избегая в творчестве личных переживаний и даже метафор. Цитируется сборник «Приняв сторону вещей» (1942); русск. пер. «На стороне вещей», М., 2000.

^Д Ангкорский храм, Ангкор Ват — храм в Камбодже (XII в.). Считается наиболее совершенным памятником кхмерского искусства. Первоначально был посвящен Вишну; в XV в. стал буддийским святилищем.

23

что когда микроскоп возник, он служил калейдоскопом миниатюрного. Но чтобы оставаться верными нашей литературной документации, приведем лишь одну страницу, где образы реального выходят на уровень моральной жизни: «Взять сложный микроскоп и заметить, что ваша капля бургундского — в сущности, Красное море, что пыль на крыльях мотылька — павлинье оперение, плесень — поле цветов, а песок — куча драгоценностей. Эти развлечения, предлагаемые микроскопом, долговечнее самых дорогостоящих фонтанных механизмов... Впрочем, эти метафоры мне следует объяснить через другие. Намерение, с которым я послал «Жизнь Фикслайна» в любекскую книжную лавку, в том-то и заключалось... что малые чувственные радости мы должны ценить больше больших» (*La Vie de Fixlein*, p. 24).

IV

После этого геометрического противоречия, в котором малое является глубинно большим, в грезах о сокровенности можно заметить массу других противоречий. Кажется, будто в грезах определенного типа внутреннее автоматически становится противоположностью внешнего. Еще бы! У этого темного каштана такая белая мякоть! Под этим грубошерстным платьем сокрыта такая слоновая кость! Какая радость с такой легкостью находить субстанции, друг другу противоречащие, сочетающиеся для того, чтобы противоречить друг другу! Так, Милош^А в поисках герба своих грез находит

Un nid d'hermine pour le corbeau de blason. (Гнездо горноста для геральдического ворона.)

Мы ощущаем эти антитетические грезы в действии в следующей «расхожей истине» Средневековья: сияющий

^А Милош, Оскар Владислас де Любич-Милош (1877—1939) — франц. писатель литовского происхождения; один из любимых авторов Г. Башляра. Автор двух книг, толкующих Апокалипсис.

24

белизной лебедь внутри абсолютно черен. Ланглуа^{В, 6} говорит нам, что эта «истина» продержалась целое тысячелетие. При малейшем рассмотрении можно было бы убедиться, что внутренности лебедя по цвету не слишком отличаются от внутренностей ворона. Если же — вопреки фактам — столь часто повторялось утверждение об интенсивной черноте лебедя, то причина здесь в том, что оно соответствует одному из законов диалектического воображения. Образы, представляющие собой изначальные психические силы, сильнее идей, сильнее реального опыта.

Например, в «Церковном пении», следуя такому диалектическому воображению, Жан Кокто^С пишет:

L'encre dont je me sers est le sang bleu d'un cygne. (Чернила, которыми я пользуюсь, — это голубая кровь лебедя.)

Иногда поэт настолько доверяет диалектическому воображению читателя, что приводит лишь первую часть образа. Так, Тристан Тцара, едва успев описать «лебедя, полощущего свою белизну

водой», только и добавляет, что «внешнее бело» (L'Homme approximatif, 6). Прочсть эту короткую фразу в ее простой позитивности, узнать, что лебедь бел, — вот чтение без грез. Напротив, негативистское прочтение, прочтение, достаточно свободное для пользования всевозможными поэтическими свободами, возвращает нас в глубины. Если «внешнее бело», то это потому, что существо расположило снаружи все белое, что в нем есть. Негативность же пробуждает мрак.

^В **Ланглуа**, Шарль Виктор (1863—1929) — франц. историк. Профессор палеографии и истории Средних Веков в Сорбонне. Один из основоположников позитивистского метода в истории. Вместе с Шарлем Сеньобосом написал в 1897 г. «Введение в изучение истории», по которому учились сторонники «новых методов» в медиевистике, в том числе и в России (О.А. Добиаш-Рожественская).

⁶ *Langlois Ch. V. L'Image du Monde. III*, p. 179.

^С **Кокто**, Жан (1889—1963) — франц. писатель и кинематографист, а также книжный иллюстратор, создатель балетных костюмов и декоратор часовен. Здесь цитируется его ранний поэтический сборник «Церковное пение» (1923), отдельные стихотворения из которого представлены в русск. переводе в сборнике «Петух и Арлекин», СПб., 2000.

25

Алхимия тоже зачастую доверяет этой упрощенной диалектической перспективе внутреннего и внешнего. Часто она задается целью «перелицовывать» субстанции подобно тому, как выворачивают перчатки. Если ты умеешь располагать снаружи то, что внутри, и внутри то, что снаружи, — говорит один алхимик, — ты хозяин своей работы.

Алхимики также часто советуют промывать внутренние части субстанции. Эта глубинная промывка порою требует «вод», весьма отличающихся от обыкновенной. В ней нет ничего общего с поверхностным мытьем. Разумеется, глубинная чистота субстанции достигается и не путем ее простого измельчения под струей воды. С этой точки зрения пульверизация очищению не помогает. Только универсальный растворитель может вызвать это субстанциальное очищение. Порою темы выворачивания субстанций и внутреннего очищения объединяются. Субстанции выворачивают ради того, чтобы их очистить.

Итак, темы, характеризующие внутреннюю часть субстанций как противоположность внешней, изобилуют и усиливают друг друга. Такая диалектика придает ученый тон старинной поговорке: снаружи горькое, а внутри сладкое. Скорлупа горька, но орех хорош. Флориан^А написал басню на эту тему.

Не следует полагать, будто подобные инверсии внешних и внутренних качеств свойственны грезам, отжившим свой век. Поэтов, как и алхимиков, влекут глубинные инверсии, и когда такие «перелицовки» производятся со вкусом, в результате получаются восхищающие нас литературные образы. Так, Франсис Жамм^В, глядя на море, терзаемое камнями пиренейских горных потоков, полагает, что видит «изнанку воды». «Как же не назвать эту белизну *изнанкой воды*, воды, которая в спокойном состоянии бывает сине-зеленой, словно липа перед тем, как ее начинает сотрясать ветер?» (*Nouvelle Revue Française*, avril 1938, p. 640). Эта вода, вывернутая собственной субстанцией кверху, — удобный

^А **Флориан**, Жан Пьер Клари де (1755—1794) — франц. писатель. Писал знаменитые пасторали, а также песни, исторические романы в духе **XVII** в., арлекинады для Итальянского театра. Сборник басен издан в 1792 г.

^В **Жамм**, Франсис (1868—1938) — франц. поэт. Автор многочисленных «деревенских» стихов; наивный певец «католического возрождения».

26

пример показать суровое удовольствие грезовидца, любящего воду *материальной любовью*. Он страдает, когда видит платье, разрываемое под бахромой пены, но без конца грезит о доселе невиданной материи. Ему диалектически открывается субстанция отражений. И тогда кажется, будто в воде есть «чистая вода» в том смысле, в каком говорят об изумруде чистой воды. Глядя на горный поток, Тэн^А в «Путешествии в Пиренеи» также грезит о сокровенной глубине. Он видит, как «исчерпывается» река; он видит «ее мертвенно-бледное чрево». Этот историк на каникулах, между тем, не замечает в ней образа встряхиваемой липы. Такая диалектическая перспектива внутреннего и внешнего порою сопряжена с обратимой диалектикой снятой и вновь надетой маски. Строки из Малларме

Un chandelier, laissant sous son argent austère Rire le cuivre...

(Подсвечник, повергающий под своим суровым серебром Медь в смех...)

я прочитываю двумя способами в зависимости от часа моих грез: вначале — ироническим тоном, слыша, как медь смеется над рассказами серебрения, а затем — более смягченным тоном, не издеваясь над канделябром, с которого сошло серебряное покрытие, а тщательнее анализируя ритм пошловатой суровости и здоровой радости двух объединенных металлических сил⁷.

^А **Тэн**, Ипполит Адольф (1828—1893) — франц. философ и историк. Автор знаменитой

позитивистской «Философии искусства» (1882). Образцом для наук о духе, по мнению Тэна, должен служить биологический метод Линнея и Дарвина. Здесь цитируется работа, написанная в 1855 г.

⁷ Аналогичным образом можно отыскать два способа пить вино, если прочесть строки Андре Френо^В диалектически, оживляя каждый из двух цветов.

Le rouge des gros vin bleus.

(Краснота ярко-синих вин.) (Soleil irréductible, 14 juillet.)

Так где же здесь субстанция — в характеризующей вино красноте или же в его темных глубинах?

^В **Френо**, Андре (1907—1993) — франц. поэт. Для его творчества характерен апофеоз молчания, отказа, «ничто».

27

В направлении тех же диалектических впечатлений мы займемся подробным анализом одного образа из Одибер-ти^А, образа, живущего противоречием между субстанцией и ее атрибутом. В одном сонете Одиберти говорит о «тайной черноте молока». И что странно, так это то, что эти звучные слова — не просто вербальная радость. Для любящего воображение материи это радость глубинная. По существу, достаточно немного погрезить об этой тестообразной белизне, об этой густой белизне, чтобы ощутить, что материальному воображению под белизной необходимо темное тестообразное вещество. Иначе у молока не было бы этой матовой, действительно густой и уверенной в собственной густоте белизны. У этой питательной жидкости не было бы всевозможных *земных* ценностей. И как раз желание увидеть под белизной изнанку белизны заставляет воображение «грунтовать» некоторые синие отсветы, пробегающие по поверхности жидкости, и находить путь к «тайной черноте молока»⁷.

Странную образную систему Пьера Гегана можно разместить как бы на острие множества метафор, касающихся тайной черноты белых предметов. Говоря о воде, сплошь замутненной от пены и совершенно белой от глубинных движений, о воде, которая, подобно белым коням Росмерсхольма^В, влечет меланхолика к смерти, Пьер Геган пишет: «У этого свернувшегося молока был вкус чернил» (La Bretagne, p. 67). Как лучше выразить глубинную черноту, сокровенную греховность лицемерно доброй (douce) и белой субстанции! Какая прекрасная фатальность человеческого воображения привела современного писателя к обретению понятия суровых вяжущих свойств, столь часто встречающихся в сочинениях Якоба Бёме? У млечной в лунном свете воды — сокровенная чернота смерти, у бальзамической воды — привкус чернил, терпкость напитка для

^А **Одиберти**, Жак (1899—1965) — франц. писатель; поэт и драматург. Отличается необузданным «барочным» экспериментаторством в области языка. В отличие от творчества Ионеско и Беккета, алхимия слова у Одиберти не утверждает абсурд, а способствует лучшему познанию человека.

^{7в} См. *Sartre J.-P. L'Être et le Néant*, p. 691.

^В Пьеса Г. Ибсена (1886).

28

самоубийства. Так бретонская вода Гегана становится подобной «черному молоку» Горгон, которое в «Корабле» Эле-мира Буржа^А названо «железным семенем».

Стоит лишь найти проявитель, как страницы, написанные полутонами, обнаружат необыкновенную глубину. С проявителем тайной черноты молока прочтем, к примеру, страницу, на которой Рильке рассказывает о своем ночном путешествии с девушками на холмы, чтобы пить молоко косуль: «Блондинка несет каменную миску, которую ставит перед нами на стол. Молоко было черным. Каждый изумился этому, но никто не посмел высказаться о своем открытии; каждый подумал: ну что ж! Теперь ночь, и я никогда не доил косуль в такой час, а, значит, их молоко начало темнеть в сумерки, так что в два часа ночи сделалось подобным чернилам... Все мы отведали черного молока этой ночной косули...» (Fragments d'un Journal intime // Lettres. Éd. Stock, p. 14). С какой тонкостью штрихов подготовлен этот материальный образ ночного молока!

Впрочем, кажется, будто некая сокровенная ночь, хранящая наши личные тайны, вступает в общение с ночью вещей. Выражение этого соответствия мы найдем на страницах Жоэ Буске^В, которые будем анализировать в дальнейшем: «Ночь минералов, — говорит Жоэ Буске, — в каждом из нас то же самое, что межзвездная чернота в небесной лазури».

Тайная чернота молока привлекает внимание и Бриса Парена⁸. Между тем, он усматривает в ней обыкновенный каприз фантазии. «Я совершенно волен, — пишет он, — вопреки всякому правдоподобию говорить о "тайной чер-

^А **Бурж**, Элемир (1852—1925) — франц. писатель. Испытал влияние Малларме и Вагнера. Автор исторических романов. В метафизической драме «Корабль» (1904—1922) Прометей стремится спасти человечество, но, не найдя с ним общего языка, садится на корабль «Аргон» ради поисков более совершенного мира.

^В **Буске**, Жоэ (1897—1950) — франц. поэт, тяжело раненный в битве при Вайи в 1918 г. и оставшийся на всю жизнь прикованным к постели. Его стихи отмечены печатью инициации, в которой мистика смешана с грезами. Осн. сборники: «Перевод с языка молчания» (1939), «Письма к

золотой рыбе» (1967).

⁸ Parain B. Recherches sur la Nature et les Fonctions du Langage, p. 71.

29

ноте молока", и притом лгать, зная, что я лгу; похоже, что язык подготовлен ко всем моим капризам, поскольку это я веду его куда хочу». Такая интерпретация несправедлива по отношению к поэтическому воображению. Кажется, будто в ней поэт становится всего лишь иллюзионистом, заставляющим ощущения лгать и накапливающим капризы и противоречия в самой сердцевине образов. Между тем, единственного прилагательного, делающего черноту молока *таинственной*, самого по себе достаточно для обозначения глубинной перспективы. Всевозможные недомолвки вовсе не лгут, и необходимо уяснить, что материальные грезы, сами себе противореча, предоставляют нам две истины. Если бы речь шла о полемике между «я» и «ты», здесь можно было бы усмотреть потребность противоречить: достаточно ему сказать «*белое*», чтобы он сказал «*черное*». Но греза не спорит, поэма не полемизирует. Когда поэт говорит о *тайне* молока, он не лжет ни себе, ни другим. Напротив, он находит из ряда вон выходящую тотальность. Как выразился Жан Поль Сартр⁹, если вы хотите в один прекрасный день обнаружить сердце вещей, его надо выдумать. Одибер-ти дает нам новую информацию о молоке, когда говорит о его «тайной черноте». Но для Жюль Ренара^А молоко является безнадежно белым, ибо оно «лишь то, чем оно кажется». И вот здесь-то и можно уловить различие между разными видами диалектики рассудка, который сопоставляет противоречия, чтобы покрыть все поле возможного, и разными видами диалектики воображения, стремящегося схватить все реальное и находящего больше реальности в скрывающемся, нежели в выставляющем себя напоказ. В диалектике соположения движение обратно по отношению к диалектике наложения. В первой синтез происходит ради примирения двух противоположных видимостей. Здесь синтез — это последний шаг. Наоборот, при тотальной воображаемой апперцепции (форма и материя) синтез происходит вначале: образ, принимающий всю материю, делится в диалектике глубинного и поверхностного. Поэт, который

⁹ Sartre J.-P. L'Homme ligoté // Messages. II, 1944.

^А Ренар, Жюль (1864—1910) — франц. писатель.

30

мгновенно вступает в контакт с глубинным материальным образом, хорошо знает, что для опоры столь тонкой белизне необходима непрозрачная субстанция. Брис Парен справедливо сопоставляет с образом из Одиберти следующий текст Анаксагора^А: «Снег, состоящий из воды, черен вопреки тому, что мы видим». Какая заслуга, в сущности, делает снег белым, если его материя всего лишь не черна? А если материя, явившись из своего темного бытия, не выкристаллизовалась в своей белизне? Воля быть белым — не дар «взятого в готовом виде» цвета, который нужно лишь сохранить. Материальное воображение, всегда обладающее демиургическим настроем, стремится творить любую белую материю, отправляясь от материи темной; оно хочет победить всякую историю черноты. Отсюда масса выражений, которые кажутся трезвой мысли необоснованными или фальшивыми. Однако грезы о материальной сокровенности не подчиняются законам означающей мысли. Представляется, что столь интересный тезис Бриса Парена о языке можно как бы продублировать, наделив являющий *логос* известной толщей, в которой могут обитать мифы и образы. На свой лад образы также нечто *показывают*. И наилучшее доказательство объективности их диалектики — в том, что мы только что видели, как «неправдоподобный образ» навязывает себя поэтическим убеждениям самых различных писателей. Поэты же просто-напросто обнаружили гегелевский закон «перевернутого мира», который выражается так: то, что по закону первого мира «является белым, становится черным по закону перевернутого мира, так что черное в первом диалектическом движении является "бе-лым-в-себе"» (*Hegel*. La Phénoménologie de l'Esprit. Trad. Hippolyte. T. I, pp. 132, 134). Впрочем, заканчивая тему, вернемся к поэтам.

^А Анаксагор (500—428) — греч. философ. Открыл собственную философскую школу в Афинах. Автор трактата «О природе», от которого сохранились фрагменты. Считал, что «материя» состоит из бесконечного количества бесконечно делимых элементов, так называемых гомеомерий, «зародышей вещей». Выше материи ставил разум (нус), который представлял себе как более легкую и тонкую материю. Считается одним из первых механистических материалистов.

31

Всякий цвет, о котором медитирует поэт субстанций, полагает черноту как субстанциальную твердость, как субстанциальное отрицание всего, что достигает света. Можно бесконечно грезить вглубь над странным стихотворением Гильвика^А:

Au fond du bleu il y a le jaune,
Et au fond du jaune il y a le noir,
Du noir qui se lève
Et qui regarde

Qu'on ne pourra pas abattre comme un homme
Avec ses poings.
(В глубине синего есть желтое,
А в глубине желтого — черное,
Черное, которое встает
И смотрит,
И которое мы не сможем свалить как человека
Своими кулаками.)
(Cahiers du Sud. Exécutoire, no. 280.)

Черный цвет, — говорит к тому же Мишель Лейрис (Aurore, p. 45), — «далек от того, чтобы быть цветом пустоты и небытия; это, скорее, активный цвет, откуда брызжет глубинная, а следовательно, темная субстанция всех вещей. Если же ворон черен, то это, по Мишелю Лейрису, следствие его «кадаверических трапез», он черен «подобно свернувшейся крови или обугленной древесине». Чернота подпитывает всякий глубокий цвет, она представляет собой сокровенную залежь цвета. Так грезят о ней упрямые сновидцы.

^А **Гильвик**, Эжен (1907—1997) — франц. поэт. Для него характерна минималистская поэзия, описывающая предметы материального мира. Г. Башляр упоминает сборники «Исполнительный лист» (1977) и «Из земли и воды» (1942).

^В **Лейрис**, Мишель (1901—1990) — франц. писатель и этнолог. Начинал как сюрреалист и сподвижник А. Бретона, затем был близок к Ж. Батаю. Как этнолог описывал африканские общества, Китай и Кубу. Здесь цитируется его прозаическое произведение «Аврора».

32

Великие грезовидцы черноты желают даже — подобно Андрею Белому — обнаружить (Le Tentateur // Anthologie Rais) «черное в черноте», этот пронзительный цвет, действующий под притупившейся чернотой, эту черноту субстанции, рождающую ее цвет бездны. Так современный поэт обретает стародавние грезы черноты алхимиков, искавших черное чернее черного: «Nigrum nigrius nigro».

Д. Г. Лоуренс находит глубину некоторых из своих впечатлений в аналогичных *объективных инверсиях, переворачивая* все ощущения. У солнца «только и блещет, что его пыльная одежда. Значит, настоящие лучи, доходящие до нас, странствуя во тьме, — это движущийся мрак перво-зданного солнца. Солнце темное, и лучи его тоже темны. А свет — лишь его изнанка; желтые лучи не более чем изнанка того, что посылает к нам солнце...» (L'Homme et la Poupée. Trad., p. 169).

Благодаря этому примеру тезис становится грандиозным: «Мы, стало быть, живем с изнанки мира — продолжает Лоуренс. — Настоящий мир огня — темный и трепещущий, чернее крови; мир же света, где мы живем, — его обратная сторона...»

Слушайте дальше. Так же обстоят дела и с любовью. Та бледная любовь, которая нам знакома, — тоже изнанка, белое надгробие настоящей любви. Настоящая любовь дика и печальна; это трепет двоих во мраке...» Углубление образа способствовало вовлечению в него глубин нашей сути. Такова новая потенция метафор, работающих в том же направлении, что и изначальные грезы.

V

3. Третья перспектива сокровенности, которую мы собрались изучать, — та, что открывает нам чудесный интерьер, изваянный и окрашенный с большей щедростью, нежели самые прекрасные цветы. Стоит лишь убрать пустую породу и приоткрыть жеоду, как перед нами распахнется кристаллический мир; если рассечь хорошо отполированный кристалл, мы увидим цветы, плетеные узоры, фигуры. И уже не прекратим грезить. Эта *внутренняя скульптура*,

33

эти глубинные трехмерные рисунки, эти изображения и портреты подобны спящим красавицам. Такой глубинный панкализм^А вызвал самые разнообразные толкования, соответствующие способам грезить. Исследуем некоторые из них.

Пронаблюдаем за зрителем, пришедшим из внешнего мира, где он видел цветы, деревья, свет. Он входит в темный и замкнутый мир и находит цветоподобия, древоподобия, светоподобия. Все эти смутные формы приглашают его грезить. В этих смутных формах, требующих завершенности, выделенности, скрывается примета грез. В нашей книге «Вода и грезы» мы выделяли эстетические настроения, получаемые грезовидцем от отражения пейзажа в тихой воде. Нам казалось, что эта *природная акварель* непрерывно воодушевляет грезовидца, который также желает воспроизводить цвета и формы. Пейзаж, отраженный в воде озера, обуславливает грезу, предшествующую творчеству. Больше души вкладывают в подражание той реальности, о которой сначала грезили. Один старый автор, написавший в XVII в. книгу по алхимии, у которой было больше читателей, чем у ученых книг той эпохи, поможет нам поддержать наш тезис об эстетических импульсах ониризма:

«И если бы эти дары и науки не были (вначале) в недрах Природы, само по себе искусство никогда бы не сумело выдумать эти формы и фигуры и не смогло бы изобразить ни дерево, ни цветок, если бы Природа вообще не сотворила их. И мы восхищаемся и впадаем в экстаз, когда видим на мраморе и яшме людей, ангелов, зверей, здания, виноградные лозы, луга, усеянные всеми видами цветов»¹⁰.

Эта скульптура, обнаруживаемая в глубинах камня и руды, эта сокровенная природная живопись, эти *естественные статуи* изображают внешние пейзажи и внешних персонажей «за пределами их привычной материи». Такие сокровенные произведения искусства восхищают грезящего о сокровенности субстанций. По мнению Фабра, *гений, обра-*

^A **Панкализм** — наделение Природы, или макрокосма, принципом красоты. Термин широко использовался Башляром во всех его трудах. ¹⁰ *Fabre P.-J. Abrégé des Secrets chymiques. Paris, 1636.*

34

зующий кристаллы, — самый умелый из чеканщиков, самый дотошный из миниатюристов: «Итак, мы видим, что эти естественные картины в мраморе и яшме более изысканны и намного более совершенны, нежели те, что предлагает нам искусство, ибо искусственные цвета никогда не бывают ни столь совершенными, ни столь живыми, ни столь яркими, как те, что применяет Природа в этих естественных картинах».

Для нас, рациональных умов, рисунок является человеческой приметой *par excellence*: стоит нам посмотреть на профиль бизона, нарисованного на стене пещеры и мы тотчас же узнаем, что здесь прошел человек. Но если грезовидец считает, что природа — художница, что она пишет картины и рисует, то не может ли она высекать статуи в камне с таким же успехом, как и лепить их во плоти? Грезы о сокровенных силах материи доходят у Фабра до следующего (р. 305): «В гротах и земляных пещерах в провинции Лангедок близ Сорежа, в пещере, называемой на вульгарном языке Транк дель Калей, я видел самые совершенные приметы скульптуры и живописи из всех, какие можно пожелать; самые любопытные могут взглянуть на них, они увидят их в пещерах и на скалах, тысячью разновидностей фигур восхищающих взоры смотрящих. Никогда скульптор не входил туда, чтобы высечь или вычеканить образ... И это должно внушить нам веру в то, что Природа одарена способностями и чудесными знаниями, пожалованными ей Творцом, чтобы она умела работать по-разному, что она и делает с разнообразнейшими материями.» И пусть не говорят, — продолжает Фабр, — что это делают подземные демоны. Прошла пора, когда верили в гномов-кузнецов. Нет! Следует уступить очевидности и приписать эстетическую деятельность самим субстанциям, сокровенным потенциям материи: «Это тонкие небесные, огненные и воздушные субстанции, которые живут в общем мировом духе и обладают способностью и властью располагать им, создавая всевозможные фигуры и формы, каковые может пожелать материя, — (иногда) за пределами того рода и вида, где фигура обыкновенно обретается, например, фигура вола или какого-либо иного животного, которое можно представить себе

35

в мраморе, камне или дереве: эти фигуры зависят от естественных свойств Архитектонических духов, существующих в Природе» (р. 305).

И Фабр приводит пример с корнем папоротника, который мы весьма часто встречали, читая книги по алхимии. Если из него вырезать «козью ножку», он воспроизведет фигуру римского Орла. И тогда самая безумная из грез объединит папоротник, орла и Римскую империю: соответствие между папоротником и орлом остается таинственным, но их взаимоотношения от этого делаются лишь более глубинными: «должно быть, папоротник служит орлам, обладая неким великим секретом их здоровья» (р.307). Что же касается Римской империи, тут все ясно: «Папоротник растет во всех уголках мира... войска Римской империи считают естественным собственное присутствие на всей земле.» Грезы, создающие геральдические знаки, находят их в малейших намеках.

Если мы собираем столь бредовые тексты и такие чрезмерные образы, то это потому, что их смягченные и скрыто действующие формы мы обнаружили у авторов, по всей вероятности, не испытывавших влияния повествований алхимиков и не читавших старинных колдовских книг. После того, как мы прочли страницу о корне папоротника у автора XVII века, неудивительно встретить искушение подобным образом и у столь осторожного писателя, как Каросса. В «Докторе Гионе»^A читаем как Цинтия, юная скульптор-ша, режет помидор: «Такой плод много понимает в блеске», — заявила она и, показывая надрез белой сердцевины, которую окружал красноватый кристалл мякоти, попыталась продемонстрировать, что эта сердцевина напоминала ангелочка из слоновой кости, коленопреклоненного и с крыльями, заостренными, словно у ласточек» (Trad. p. 23).

Почти то же читаем и в «Инферно» Стриндберга: «Когда посаженный мною орех через четыре дня пророс, я отделил зародыш в форме сердечка не больше грушевого зернышка, вставленного между двумя семядолями и напоминавшего видом человеческий мозг. Пусть же судят о моем волнении, когда на столике микроскопа я заметил две малень-

^A Роман, написанный в 1931 г.

кие ручки, белые, словно алебастр, поднятые и сложенные как во время молитвы. Видение? Галлюцинация? Да нет же! Ошарашивающая реальность, внушившая мне ужас. Недвижные и протянутые ко мне, как при мольбе; я насчитал пять пальчиков, и большой был короче других, настоящие руки женщины или ребенка!» (р. 65). И этот текст, как и многие другие, на наш взгляд, характеризует мощь грез о бесконечно малом у Стриндберга, красноречивые смыслы, которыми он наделяет незначительное, — и то, что его неотступно преследовали тайны, *заключенные* в мелких деталях. Вообще говоря, надрезать плод, зернышко или миндальный орех означает готовиться к грезам о вселенной. Любой зародыш существа есть зародыш грез.

Величайшие из поэтов, слегка растушевывая образы, ведут нас в глубины видений. В «Воспоминаниях о Райнере Мария Рильке» княгини Турн-и-Таксис^А содержится пересказ сна Рильке, в котором взаимодействует диалектика сокровенности и поверхностности, диалектика, возникающая на пересечении отвращения и очарованности. Поэт в своем ночном сновидении «держит в руке комок земли черной, влажной и отвратительной, и, по существу, ощущает по отношению к нему глубокое отвращение, омерзение и неприязнь, но он знает, что ему надо работать с этой грязью, и он с большой неохотой обрабатывает ее, словно гончарную глину; он берет нож, и ему предстоит снять тонкий слой с этого комка земли, и, надрезая его, он говорит себе, что внутренняя часть комка будет еще более ужасной, чем внешняя, и, чуть ли не колеблясь, он разглядывает внутреннюю часть, которую только что обнажил, — а это поверхность бабочки с распростертыми крыльями, восхитительная по рисунку и цвету, чудесная поверхность живых драгоценных камней» (Betz, p. 183). Рассказ немного шероховат, но его онирические смыслы на месте. Всякий адепт медленного чтения, плавно переставляя смыслы, обнаружит могущество этого светоносного ископаемого, окутанного «черноземом».

^А **Турн-и-Таксис-Гогенлоэ Мария фон** — владелица замка Дуино, в котором Р.М. Рильке написал свои Дуинские элегии; представительница прославленного в истории княжеского рода.

VI

4. Наряду с такими грезами о сокровенности, которые размножают и увеличивают разнообразные детали структуры, существует и иной тип грез о материальной сокровенности — последний из четырех упомянутых нами типов — и он осмысляет сокровенность не столько по чудесно расцвеченным фигурам, сколько по субстанциальной напряженности. И тогда начинаются бесконечные грезы о беспредельном богатстве. Обнаруживаемая сокровенность предстает не столько в виде ларца с бесчисленными сокровищами, сколько как таинственная и непрерывная мощь, спускающаяся в нескончаемом процессе в бесконечно малое субстанции. Чтобы наделить наше исследование материальными темами, мы с определенностью будем исходить из диалектических отношений цвета и окрашенности (*teinture*). И тотчас же ощутим, что цвет представляет собой поверхностный соблазн, тогда как окрашенность — глубинную истину.

В алхимии понятие *тинктуры* (*teinture*) служит поводом для несметных метафор как раз оттого, что ему соответствует всеобщий и отчетливый опыт. В таких случаях больше всего осмысливается *красильная способность* (*vertu tingeante*). Существуют бесконечные грезы о взаимопревращении порошков, о способности окрашивать субстанции. Роджер Бэкон говорит, что силою своей тинктуры философский камень может превращать в золото собственный свинцовый вес сто тысяч раз, Исаак Голландец — что миллион раз. А Раймунд Луллий^А писал, что если бы мы обладали настоящей ртутью, мы окрасили бы море.

Но образы окрашенных жидкостей слишком слабы и пассивны, ибо вода — чересчур «сговорчивая» субстанция, и потому не может предоставлять нам динамические образы тинктуры. Как мы уже сказали, материальная драма, в которой замешан алхимик, представляет собой трилогию черного, белого и красного. Исходя из субстанциальной

^А **Луллий, Раймунд (1233—1315)** — каталонский эрудит, философ, теолог, алхимик и поэт. Написал около 150 трудов на латинском, арабском и каталонском языках.

чудовищности черного, проходя через промежуточное очищение отбеленной субстанции, как добраться до высших ценностей красного? «Вульгарное» пламя имеет мимолетно-красную расцветку, которая может ввести в заблуждение профана. Необходим более сокровенный огонь, тинктура, которой удастся сразу и сжечь внутренние нечистоты, и оставить свои качества в субстанции. Эта тинктура истребляет черное, успокаивается во время отбеливания, а затем побеждает глубинной краснотой золота. Преображать означает окрашивать.

Подводя итог этой преображающей силе, после разногласий, когда одни говорили, что философский камень имеет цвет шафрана, а другие — рубина, один алхимик написал: «У

философского камня все цвета — он белый, красный, желтый, небесно-голубой, зеленый». У него все цвета, т. е. все потенции.

Когда тинктура осмысливается так, что становится подлинным корнем субстанции, до такой степени, что *заменяет* лишенную формы и жизни материю, мы лучше прослеживаем образы «влитых» качеств и сил пропитывания. *Греза о пропитывании* причисляется к самым амбициозным грезам воли. Существует лишь одно дополнение к времени — вечность. Грезовидец в своей воле к коварному могуществу отождествляет себя с силой, обладающей нестираемой стойкостью. *Примета* может стираться. Настоящая тинктура нестираема. Внутреннее покоряется в бесконечности глубины на беспредельное время. Так хочет цепкость материального воображения.

Если бы эти грезы о внутренней тинктуре, т. е. цвет, снабженный своей окрашивающей *силой*, можно было представить во всем их онирическом могуществе, мы, возможно, лучше бы поняли соперничество между психологическими теориями, каковыми поистине являются учения о цвете у Гете и Шопенгауэра, и научным учением, опирающимся на объективный опыт, каким является теория цвета у Ньютона. И тогда мы меньше удивлялись бы пылу, с каким Гете и Шопенгауэр боролись — столь безуспешно! — с теориями математической физики. У них были сокровенные убеждения, сформированные поверх глубоких материальных образов. В общем, Гете ставит в упрек теории Ньютона учет лишь *поверхностного* аспекта окрашивания. С точки

39

зрения Гете, цвет — не просто игра света, а действие в глубинах бытия, действие, пробуждающее существенные осязаемые ценности. «*Die Farben*, — говорит Гете, — *sind Thaten des Lichts, Thaten und Leidem*. Цвета — это деяния света, деяния и претерпевания. «Как понять их, эти цвета, без сопричастности к их глубинному деянию? — думает такой метафизик, как Шопенгауэр. — А каково действие цвета, если не окрашивание?»

Этот акт окрашивания, взятый во всей своей первозданной силе, немедленно предстает как воля руки, руки, сжимающей ткани до последней нитки. Рука красильщика равнозначна руке месильщика, желающего добраться до *дна материи*, до *абсолюта тонкости*. Окрашивание также движется к *центру* материи. Один автор XVIII столетия пишет: «Ибо окраска подобна существенной точке, из которой, как из центра, расходятся лучи, размножающиеся при своей работе» (La Lettre philosophique. Trad. Duval, 1773, p. 8). Когда у рук нет силы, у них есть терпение. Домработница получает такие впечатления, проводя тщательную чистку. Интересная страница из одного романа Д. Г. Лоуренса показывает нам волю к белизне, волю к пропитке материи чистотой, когда «центр» материи столь близко, что кажется, будто материя взрывается, не в силах сохранить высшую степень белизны. Вот великая греза об избыточной материальной жизни, какую мы часто встречаем в стольких произведениях великого английского писателя: «Генриетта стирала свое белье сама ради радости отбеливания, и ничего она так не любила, как думать о том, как она увидит его становящимся все белее, когда миссис Спенсер будет выходить из моря в солнечную погоду каждые пять минут и смотреть на траву, каждый раз обнаруживая, что белье действительно сделалось более белым, — до тех пор, пока ее муж не объявит, что оно достигло такой степени белизны, что цвета взорвутся, и, выходя, она найдет на траве и в кустах куски радуги вместо салфеток и рубашек.

— Вот уж я удивлюсь! — сказала она, допуская это, как вполне приемлемую возможность, и добавила с задумчивым видом: — Да нет же, это невозможно»¹¹.

¹¹ Lawrence D.H. Kangourou. Trad., p. 170.

40

Как лучше довести грезы до абсолютных образов, до образов невозможных! Такова греза прачки, обработанная материальным воображением с желанием субстанциальной белизны, когда чистота преподносится как нечто вроде качества атомов. Чтобы зайти столь далеко, иногда достаточно как следует начать — и грезить во время работы, как умел Лоуренс.

Продолжительная верность окраски по отношению к материи может фигурировать в весьма любопытных практиках. Так, Б. Карно напоминает, что черный цвет римские живописцы создавали при помощи обожженного винного осадка: «Они полагали, что от качества вина зависит красота черноты» (La Peinture dans l'Industrie, p. 11). Итак, материальное воображение с легкостью верит в переходный характер ценностей: хорошее вино дает хорошо сгущающийся осадок, а тот — прекрасную черноту¹².

В 1783 году аббат Бертолон в книге о растительном электричестве все еще утверждает: «Граф де Муру в пятом томе туринских сочинений поставил себе задачей доказать с помощью многочисленных опытов, что цветы содержат особо стойкое окрашивающее начало, продолжающее существовать в пепле и придающее стеклу, в которое их добавляют, цвет цветка» (p. 280).

Об окрашивании вглубь, как и об остальном, Свифт рассуждает забавно. В «Путешествии в Лапуту» он вкладывает в уста изобретателя следующие слова: разве не глупо ткать нить шелковичного червя, если паук может стать нашим рабом, умеющим для нас сразу и прясть, и ткать?

Тогда нам только и оставалось бы, что окрашивать. И даже если так — разве паук не подготовлен и к третьему ремес-

¹² С этим прекрасным черным цветом сопоставимы чернила поэта. Д'Аннунцио грезит о том, чтобы записать свои клятвы несмыслаемыми чернилами, «сделанными из черноты дыма, растворенного в меде, камеди, мускусе и галломане»^A (Le Dit du Sourd et Muet qui fut miraculé en 1266. Rome, 1936, p. 11). Тот, кто любит субстанции, будет долго грезить перед такой чернильницей.

^A **Гиппоман** (ветеринарный термин) — яйцообразное или плоское тело, плавающее в аллантаидальной жидкости у кобыл и коров. Функция его неизвестна.

41

лу? Достаточно было бы кормить его «разноцветными и блестящими» мухами... К тому же, поскольку цвета лучше усваиваются с пищей — отчего бы мух, скармливаемых паукам, не кормить «камедью, растительным маслом и клейковиной, необходимыми для того, чтобы паутина обрела достаточную густоту» (Trad. Ch. V, p. 155)¹³.

Нам, возможно, возразят, что эти игры ума весьма далеки от серьезности грез. Но если у грез нет привычки шутить, то существуют трезвые умы, умеющие оснащать свои грезы шуткой. Одним из них был Свифт. Тем не менее, остается справедливым, что его материальные фантазии формировались на тему усвоения пищи. Пищеварительная психика Свифта, которую без труда распознает начинающий психоаналитик из-за обилия ее черт в «Путешествиях», тем самым показывает нам материальное воображение в упрощенном свете, но всегда отмеченное признаками глубинной пропитанности субстанциальными качествами¹⁴.

Кроме прочего мы собираемся привести пример, который, по нашему мнению, как следует продемонстрирует, как столь редкостный материальный образ, как окраска, о которой грезят в ее субстанциальной пропитке, может смутить моральную жизнь и взять на себя моральные суждения. Фактически воображение с таким же пылом способно ненавидеть образы, как и ласкать их. Сейчас мы встретимся с воображением, отвергающим любую окраску как заг-

¹³ Существует и другой способ «преувеличения» образов, и это рассказы о путешествиях. Путешественник, упоминаемый во «Введении в философию древних» (1689), видел в Бразилии пауков, «которые ткут паутину, достаточно крепкую для того, чтобы ловить в нее птиц размером с дрозда».

¹⁴ Разумеется, воображение распространяет вглубь напряженность не только цвета, но и всех качеств. Для приготовления своей дегтярной настойки Беркли советует использовать «поленья старых Сосен, *хорошо пропитанных смолой*» (См.: La Siris. Trad., p. 12)^A.

^A В работе «Сейрис, или Цепь философских размышлений и исследований, касающихся достоинств дегтярной настойки и разных других предметов, связанных друг с другом и возникающих один из другого» Беркли дает сжатый очерк истории философии, а также излагает медицинские сведения на счет целебного действия дегтярной настойки, которую он считал панацеей. В русск. переводе (*Беркли Дж.* Соч. М., 1978, с. 465—509), страницы, посвященные дегтярной настойке, отсутствуют.

42

рязненность, как своего рода материальную ложь, символизирующую прочие виды лжи. Цитата длиннее обычной, однако заимствуем мы ее у Уильяма Джемса^A, который без колебаний и вопреки ее анекдотическому характеру целиком включил ее в свою книгу «Религиозный опыт». Она покажет нам, что привлекательные черты или отвращение, формируемое воображением сокровенной материи предметов, может играть существенную роль в высших сферах духовной жизни: «Эти первые квакеры поистине были *пуританами*... В "Дневнике" одного из них, Джона Вулмэна^B, читаем:

"Я часто раздумывал над первопричиной угнетения, от которого страдает столько людей... Время от времени я задавал себе вопрос: во всех ли своих поступках я пользуюсь каждой вещью сообразно вселенской справедливости?...

Часто об этом размышляя, я всякий раз все больше терзался сомнениями относительно ношения шляп и костюмов, окрашенных портящей их краской... Я был убежден, что эти обычаи не основаны на подлинной мудрости. Боязнь же из-за моего странного вида отдалить от меня тех, кого я любил, сдерживала и стесняла меня. Итак, я одевался как прежде... Я заболел и слег... Ощущая потребность в большем очищении, я не имел ни малейшего желания выздороветь, прежде чем будет достигнута цель моего испытания... Мне пришлось в голову раздобыть фетровую шляпу, шерсть которой сохранила естественный цвет; но страх выделяться своим внешним видом все еще терзал меня. Он стал для меня причиной невыносимых мучений во время нашей общей ассамблеи весной 1762 г.; я страстно желал, чтобы Господь указал мне истинный путь. Низко согбен-

43

^A **Джемс (Джеймс), Уильям** (1842—1910) — амер. философ и психолог. В философии — один из основателей прагматизма; его психологические идеи легли в основу бихевиоризма.

^B **Вулмэн, Джон** (1720—1772) — американский лидер квакеров и аболиционист. Автор широко

известного Дневника, впервые опубликованного посмертно в 1774 г. О популярности Дж. Вулмэна в англоязычных странах можно судить по тому, что американская библиотека всемирной литературы *Harvard Classics* отвела ему целый том, хотя в ней не представлены ни Л. Толстой, ни Ф. Достоевский.

ный духом перед Господом, я воспринял от Него волю к подчинению тому, чего — как я чувствовал — Он от меня требует. Собравшись с духом, я раздобыл себе шляпу из фетра естественного цвета.

Когда я участвовал в собраниях, этот диковинный вид стал причиной моих испытаний; как раз в ту пору некоторые щеголи, любившие следовать изменениям моды, стали носить белые шляпы, похожие на мою: многие друзья, не знавшие моих мотивов ее ношения, избегали меня. На некоторое время это воспрепятствовало моей пастырской деятельности. Многие друзья опасались, что, нося такую шляпу, я просто стараюсь выделиться. Что же касается тех, кто говорил со мною о ней в дружеском тоне, я обыкновенно в нескольких словах отвечал им, что если я ношу эту шляпу, то это не зависит от моей воли".

"Впоследствии — в пеших путешествиях по Англии — он получил аналогичные впечатления: "В своих путешествиях, — пишет он, — я проходил мимо больших красилен и много раз я ступал на землю, пропитанную красящими веществами. Я остро желал, чтобы люди могли достичь чистоты своих жилищ, одежд, тела и духа. А ведь цель окраски тканей, с одной стороны, радовать глаз, а с другой — скрывать грязь. И часто, вынужденный брести по этой грязи, испускавшей нездоровое зловоние, я страстно желал, чтобы люди задумались над тем, чего стоит практика, состоящая в маскировке нечистоты под окраской.

Стирать наши одежды, чтобы держать их чистыми и опрятными, есть чистоплотность; но скрывать их нечистоту есть противоположность чистоплотности. Уступая этому обычаю, мы укрепляем в себе склонность скрывать от глаз то, что нам не нравится. Совершенная чистоплотность приличествует святому народу. Но красить наши одежды ради сокрытия их загрязненности — противоположно совершенной искренности. Некоторые виды окраски делают ткань менее пригодной для ношения. Если бы все деньги, расходуемые на красящие вещества и на процессы окраски, и все деньги, которые мы теряем, портя тем самым ткани, употреблялись на поддержание повсюду совершеннейшей чистоты, как воцарилась бы она в мире!"» (The Journal of

44

John Woolman. London, 1903. Ch. XII, XIII, pp. 158 et suiv., pp. 241, 242)¹⁵.

Как мы видим, некоторые души сопрягают *ценности* с самыми диковинными образами, оставляющими равнодушными большинство людей. Это действительно доказывает нам, что любой искренне принимаемый материальный образ немедленно становится ценностью. Настаивая на этом факте, мы хотим закончить эту главу, пробудив решающую диалектику образов, диалектику, которую мы можем обозначить в таких терминах: *загрязнить, чтобы очистить*. Она станет характерным признаком сокровенной битвы между субстанциями и приведет к подлинному манихейству^A материи.

VII

В работе о воздухе (Заключение, часть II) мы время от времени уже сталкивались с грезами об активной чистоплотности, о чистоплотности, обретенной в борьбе против коварной и глубокой неопрятности. Необходимо, чтобы любая ценность — чистоплотность, как и остальные, — была завоевана в борьбе с противоположностью, ибо без этого не происходит осмысления. И тогда, как мы указывали, в ониризме активной чистоплотности развивается любопытная диалектика: сначала загрязняют, чтобы впоследствии лучше очистить. Воля к очищению требует противника своего масштаба. А для хорошо динамизированного материального воображения сильно загрязненная субстанция дает очищающему действию больше поводов проявиться, чем субстанция просто замутненная. Грязь — это «выступ», за который зацепляется очиститель. Домработницы больше любят выводить пятна, чем смывать подтеки. Следовательно,

¹⁵ Можно, впрочем, задаться вопросом, не входит ли в терзания Вул-мэна сексуальный компонент. Вспомним, что с точки зрения бессознательного, акт окраски является мужским действием. (См. *Silberer H. Probleme der Mystik und ihrer Symbolik. S. 76.*)

^A **Манихейство** — восходящее к пророку Мани (III в.) учение о двух демиургах — добром и злом. У Башляра — пропитанность материи противоположно оцениваемыми началами.

45

представляется, что воображению борьбы за чистоту необходимы провокации. Это воображение должно возбуждаться в злобном гневе. С какой злорадной улыбкой мы покрываем полировочной пастой медь водопроводного крана! Мы покрываем его кухонными отбросами с выпачканного трепела, пользуясь старой, грязной и жирной тряпкой. В сердце работающего накапливаются горечь и враждебность. Зачем нужна такая плебейская работа? Но стоит тряпке обсохнуть, как злоба

становится веселой, здоровой и словоохотливой: «Кран, ты будешь зеркалом; котел, ты будешь солнцем!» Наконец, когда медь блестит и смеется с грубоватостью «хорошего парня»^А, заключается мир. Домработница разглядывает свои сияющие победы.

Без одушевления подобной диалектикой невозможны домашняя работа «по сердцу» и склонность к домашнему хозяйству.

В такой борьбе воображение варьирует свое оружие. По-разному оно обращается с трепелом и воском. Грезы о пропитанности поддерживают тихое терпение рук, наделяющих дерево красотой с помощью воска: воск должен плавно войти в сокровенность дерева. Посмотрите, как в «Саду Гиацинта» старая Сидония справляется с кухонной работой: «Под давлением рук и благодаря полезному теплу шерсти нежный воск проникал в эту отполированную материю. Поднос медленно наполнялся приглушенным сиянием. Казалось, оно, это излучение, притягиваемое магнетическим трением, исходит от столетней заболони, из самой сердцевины мертвого дерева, постепенно распространяясь по подносу уже в состоянии света. Щедрая ладонь, старые добродетельные пальцы извлекали из массивного куска дерева и из его неодушевленных волокон скрытые потенции жизни»¹⁶. К таким страницам напрашиваются замечания, подобные тем, что часто делались в предыдущей книге: тру-

^А Слово *cuivre* «медь» во франц. языке мужского рода.

¹⁶ *Bosco H.* ^В *Le Jardin d'Hyacinthe*, p. 193.

^В **Боско**, Анри (1889—1976) — франц. писатель. На протяжении всего творчества искал единства между «почвой» и «сердцем». Для него нет разрыва между миром и человеком; в поклонении природе у него есть элемент язычества и мистерий. Оставил также несколько книг мемуаров.

46

дящийся не остается «на поверхности вещей». Он грезит о сокровенности, о сокровенных качествах с той же «глубиной», что и философ. Дереву он отдает весь воск, который то может *поглотить*, — медленно и без излишка.

Можно предположить, что простым душам, душам, которые размышляют, работая физически, вручную — каким был случай с Якобом Бёме — знаком реальный характер материального образа, превращающего «*выступ зла*» в как бы необходимое условие *пропитки благом*. Нам представляется, что при чтении философа-сапожника можно уловить поединок образов, предшествующий их превращению в обыкновенные метафоры. Манихейство дегтя и воска ощутимо в постоянно возобновляемой ожесточенной борьбе между противоположными прилагательными, относящимися к вяжущим качествам и к сладости. На многих текстах можно убедиться, что отправной точкой для материальных грез Бёме является материя, одновременно терпкая, черная, сжатая, сжимающая и хмурая. В этой дурной материи порождаются стихии: «Между вяжущими качествами и горечью порождается огонь; терпкость огня есть горечь, или само стрекало, а вяжущее качество — это и "пень", и отец первого и второго, и оно, тем не менее, порождено обоими, ибо дух подобен воле или возвышающейся мысли, которая в собственном восхождении ищет, пропитывает и порождает себя.» (Les Trois Principes. Т. I, p. 2). Впрочем, чтобы хранить верность бёмеанской мысли, необходимо систематически не располагать время вяжущего качества перед временем сладости. Клод де Сен-Мартен^А говорит, что эти выражения связаны с чересчур наивным согласием с тварным языком. Вяжущее качество и сладость сопряжены между собой материально: именно благодаря вяжущему качеству сладость сочетается с субстанцией, а через «выступ зла» происходит пропитка благом. Материя чистоты остается

^А **Сен-Мартен**, Луи Клод де (1743—1803) — франц. теософ и писатель. Посвятил жизнь распространению учения о реинтеграции, известной под именем мартинизма. Осн. труды: «О заблуждениях и об истине» (1773); «Человек желания» (1790); «Мой исторический и философский портрет» (посмертно, 1962).

47

верной себе и активной посредством вяжущего сжатия материи вязкой и едкой. Необходимо, чтобы острота такой борьбы непрестанно возобновлялась. Необходимо, чтобы чистота, как и благо, находилась в опасности, чтобы оставаться активной и свежей. Это — частный случай воображения качеств. Мы вернемся к нему в главе о нюансировке качеств. А здесь хотим продемонстрировать, что по поводу внешне самых что ни на есть миролюбивых субстанций воображение может вызывать бесконечные сомнения, сомнения, пронизывающие самую упрямую сокровенность субстанций.

VIII

Впрочем, мы можем привести примеры и цепкой сокровенности, сокровенности, которая удерживает свои качества и в то же время возвышает их. К примеру, кажется, будто цель минералов — оценивать собственные цвета; мы воображаем минералы при *активном панкализме*, столь характерном для материального воображения.

По сути дела, именно через *прекрасный цвет* алхимия всегда характеризует *счастливую субстанцию*, ту, что исполняет желания труженика, ту, которая кладет предел его усилиям. Алхимические феномены задаются не только как производство некоей возникающей субстанции, но и как чудо, обставленное всевозможной пышностью. Парацельс^А прокаливает ртуть «до тех пор, пока она не явит себя в своем прекрасном красном цвете», или, как говорят другие адепты, в *прекрасной красной тунике*. Цвет, не называемый *прекрасным*, представлял бы собой знак незавершенной манипуляции. Несомненно, современный химик пользуется аналогичными выражениями; он часто говорит, что такое-то тело прекрасного зеленого, а такое-то — прекрасного желтого цвета. Но здесь выражена реальность, а не цен-

^А **Парацельс**, Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм (1493— 1541) — швейц. врач и маг, отец герметической медицины. В своей практике широко пользовался теорией соответствий между микрокосмом и макрокосмом. В качестве мага притязал на открытие эликсира вечной молодости.

48

ность. В этом отношении у научной мысли совершенно нет эстетической направленности. А вот в эпоху алхимии дела обстояли не так. Тогда *красота* подчеркивала результат, она служила приметой чистой и глубокой субстанциальности. Когда же историк наук, сильный научными познаниями собственной эпохи, перечитывает старые книги, он порою видит в этом обозначении прекрасного и подлинного цвета всего лишь средство характеристики анализируемой субстанции. Он крайне редко пользуется алхимическими суждениями в подобающей им функции, как суждениями о сокровенной ценности, ценностными суждениями, где сходятся разнообразные воображаемые ценности. Чтобы судить о таких схождениях, необходимо сформулировать теорию не только опыта, но и грез.

Так, то, что алхимическая субстанция обладает *прекрасным зеленым цветом*, является для ценностного суждения признаком *продвинутого осмысления*. В массе случаев зеленый цвет — это *первый прекрасный цвет*. Шкала субстанциально осмысляемых ценностей, цветов, служащих признаками глубинной ценности, слегка варьирует в зависимости от адептов. Чаше всего шкала совершенства располагается в следующем порядке: черный, красный и белый цвета. Но встречается также и такая: черный, белый, красный. А материальная сублимация означает реальное покорение цвета. Возьмем, к примеру, *господство* красного.

Так, Сокол всегда возглашает на горной вершине:

Je suis le Blanc du Noir, le Rouge du Citrin.

(Я — Белизна Черного, Краснота Лимонно-Желтого.)

Разумеется, осмысление «настоящего» цвета изобличает дьявольское непотребство цвета мутного, грязного или смешанного. В XVI в. саксонский электор запретил индиго как «едкую дьявольскую краску — *fressende Teufels Farbe*»¹⁷.

Как бы там ни было, красота любого материального цвета проявляется как глубинное и напряженное богатство. Она служит признаком крепости минерала. И — по инверсии,

¹⁷ См. *Hœfer. Histoire de la Chimie. T. II, p. 101.*

49

весьма обычной в царстве воображения, — грезится чем прекраснее, тем более долговечной.

В «Истории Химии» Фирц-Давида, где автору лучше, нежели кому-либо из предшественников, удалось определить двойственный характер Химии и Алхимии, он справедливо указывает, что осмысление субстанциальных цветов лежит у основания изобретения пороха. Черный уголь «как *materia prima* смешали с серой (красный мужчина) и солью (белая женщина)». Вспышка как доселе невиданная космическая ценность послужила сияющим знаком рождения «юного короля»¹⁸. Здесь невозможно не разглядеть воздействия определенной причинно-следственной связи между цветами; в порохе реализуется синтез потенциалов черного, красного и белого. Подобные грезы о субстанциальных потенциях теперь могут показаться нам далекими и расплывчатыми. Мы едва ли можем согласиться с тем, что нам предлагают теорию *изобретательских грез*, теорию ложных грез, приводящих к подлинному опыту. Но требуется столько интересов, чтобы поддержать изначальное терпение, столько упований на магические свойства ради одушевления первых поисков, что не следует отбрасывать ни малейших поводов, на которых были основаны первые открытия во времена, когда объективные знания не были связаны никакой системой, наделенной индуктивной силой и изобретательскими ценностями.

А значит, перед нами всегда стоит одна и та же проблема: мы полагаем, что выражениям стоит придавать их полный психический смысл, раз уж мы изучаем темы, где задействованы подсознательные ценности, смешанные с объективными наблюдениями. Здесь цвета не подлежат ведению номинализма. Для активистского воображения они являются субстанциальными силами.

Аналогичным образом — когда возникают *сравнения* с космическими силами, эти сравнения следует усиливать до тех пор, пока они не превратятся в *сопричастность*, без которой

психологические свидетельства ослабляются. На-

¹⁸ Fierz-David H. E. Die Entwicklungsgeschichte der Chemie. Basel, 1945, S. 91.

50

пример, когда алхимик говорит об осадке, *белом, как снег*, он уже восхищается и благоговееет. Восхищение есть первичная и пылкая форма знания, это знание, которое похвально своему предмету и наделяет его ценностью. При изначальной вовлеченности ценность не оценивают, ею восхищаются. И любое сравнение субстанции с чем-то природным — со снегом, с лилией, с лебедем — представляет собой сопричастность глубокой сокровенности, некоему динамическому качеству. Иначе говоря, всякий грезовидец, наделяющий ценностью белую субстанцию, сравнивая ее с незапятнанной материей, полагает, что улавливает белизну в ее действии, в ее природных действиях.

Без учета глубинного реализма выражений мы утратим благотворность материального и динамического воображения как элемента психологического исследования. Алхимические тинктуры доходят до глубины субстанции, они сами — основы субстанции. На всем протяжении алхимических трансмутаций присутствует воля к расцветиванию, к окрашиванию. Финализм^А алхимического опыта обозначает цвет как цель. К примеру, высшая цель, белый камень, в конце концов, становится больше белизной, нежели камнем; он и есть ступок белизны. И, следуя его осмыслению, мы хотим, чтобы этот камень перестал быть каменным, чтобы он сделался достаточно чистым для того, чтобы воплощать белизну.

Как только мы поймем это глубинное действие *прекрасного* материального *цвета*, мы раз и навсегда поймем, что красота без конца играет собственными плеоназмами. Именно так я переживаю следующие строки Люка Декона:

J'ai rencontré la belle neige aux bras de lin, La belle neige aux membres d'orge, La neige belle comme la neige.

(Я повстречал прекрасный снег с руками льна, Прекрасный снег с членами ячменя, Снег, прекрасный, как снег.)

(A l'Œil nu. Les Mains froides, p. 53.)

^А Финализм — здесь: целенаправленность.

51

В последней строке белизна возвращается в свое лоно, круг субстанциальной красоты, сокровенности красоты, замыкается. Нет красоты без плеоназма. Тем самым демонстрируется переходный характер других метафор: прочие метафоры выстраиваются в одну линию, поскольку они ведут к первосубстанции, в изумительном единстве грезы о белизне. И возникает все это лишь тогда, когда мы добавляем к литературному анализу анализ онирических ценностей. Но здесь присутствуют *истины воображения*, коих не приемлет классическая литературная критика. Привязанный к номинализму цвета, заботящийся о том, чтобы выпустить прилагательные на свободу, классический литературный критик стремится непрестанно отделять вещи от их выражения. Он не желает следовать за воображением, когда то воплощает качества. По существу, литературный критик объясняет идеи через идеи, что правильно, — и грезы через идеи, что может быть полезным. Между тем, он забывает о необходимом: объяснять грезы через грезы.

Итак, греза о сокровенности материи совершенно не страшится тавтологичности впечатлений; она укореняет в субстанции качество, оценка которого наиболее важна. А это наделяет грезы о субстанции их уникальным постоянством. О *золоте* можно сказать, что оно физически неизменно. Для грезящего о материи благотворна своего рода стержневая укорененность его впечатлений. Ведь тогда материальность сталкивается с идеальностью впечатлений, а грезы объективируются посредством своеобразного внутреннего и внешнего обязательства. Возникает некий чарующий материализм, который может оставить в душе нестираемые воспоминания.

Возможно, мы получим представление о должной мере бездонной глубины, которую грезят в сокровенности вещей, если рассмотрим миф о глубинном очищении субстанций. Мы кратко упомянули желание Алхимика промывать *внутреннюю часть субстанций*, отметив диалектический характер этого желания. Однако такой образ влечет к себе несметные метафоры, не ограничивающиеся дублированием реальности, но наглядно доказывающие, что алхи-

52

мик стремится как бы произвести экзорцизм в реалистических образах. Это хорошо разглядел Герберт Зильберер (Probleme der Mystik und ihrer Symbolik, p. 78). Он указывает на сдвиг всех выражений. Идет ли речь о промывке водой — немедленно добавляют, что вода, эта не природная. О промывке мылом? — Это не обычное мыло. Ртутью? — Это не металлическая ртуть. Трижды значение оказалось сдвинутым, и три раза реальность обладает лишь «временным» смыслом. Воображение не обнаруживает в реальности истинного активного субъекта при глаголе *«промывать»*. Оно стремится к неопределенной и бесконечной активности, спускающейся в изошренные глубины субстанции. В действии ощущается мистика чистоплотности, мистика

очищения. И тогда метафора, которой не удалось выразиться, начинает представлять психическую реальность желания чистоты. Тут опять же открывается перспектива сокровенности, обладающая бесконечной глубиной.

Здесь мы имеем хороший пример необходимости *приумножения* метафор, признаваемой большинством алхимиков. Реальность они считали обманом зрения. Сера, «отягощенная» запахом и свечением, не была для них *настоящей серой*, корнем настоящего огня. Да и сам огонь не был настоящим огнем. Он был всего лишь пламенеющим, шумящим, дымящимся и испепеляющим, отдаленным образом истинного огня, изначального огня, чистого огня, субстанциального огня, огня-первоначала. Мы хорошо ощущаем, что греза о субстанциях творится как бы *против* феноменов субстанции, что греза о сокровенности есть становление тайны. *Тайный* характер алхимии не соответствует благоразумному социальному поведению. Он тяготеет к природе вещей. Он тяготеет к природе алхимической материи. Это не секрет, который кому-то известен. Но это существенный секрет, который ищут и предошущают. К этому секрету приближаются, он вон там, сосредоточен и заперт во вложенных друг в друга сундуках субстанции, все крышки которых вводят в заблуждение. Итак, греза о сокровенности продолжается со странной верой в завершение, вопреки непрестанно возрождающимся иллюзиям. Алхимик настоль-

53

ко любит субстанцию, что не может поверить, что она лжет — вопреки всей ее лжи. Поиски сокровенности сопряжены с диалектикой, которую не может остановить никакой неудачный опыт.

IX

Если мы прочтем объемистое исследование К. Г. Юнга, посвященное алхимии, мы сможем найти более совершенную меру для грез о глубине субстанций. В действительности — и это продемонстрировал Юнг — алхимик *проецирует* на субстанции, подвергаемые длительной обработке, собственное бессознательное, дублирующее осязаемые знания. Если Алхимик говорит о ртути^А, он «внешне» думает о «живом серебре»^А, но в то же время полагает, что находится в присутствии духа, сокрытого в материи или плененного ею (см. *Jung K.G. Psychologie und Alchemie*, S. 399), однако под этим термином «*дух*», реализованным в картезианской физике, начинает работать неопределенная греза, мысль, не желающая замыкаться в дефинициях, мысль, умножающая смыслы и слова, чтобы не запереться в точных значениях. Хотя К. Г. Юнг и не советует мыслить бессознательное, как нечто локализованное *под* сознанием, нам представляется, что можно говорить, что бессознательное Алхимика проецируется в материальные образы как *глубина*. Значит, в двух словах мы скажем, что Алхимик *проецирует свою глубину*. Во многих из следующих глав мы обнаружим то же проецирование. А следовательно, будем возвращаться к этой теме. Но мы считаем в любом случае полезным отметить закон, который мы назовем изоморфностью образов глубины. Греза о глубине, мы грезим о нашей глубине. Греза о тайных качествах субстанций, мы грезим о нашей тайной сути. Но наиболее значительные тайны нашей сути сокрыты от нас самих, их скрывает тайна наших глубин.

^А Франц. *vif-argent* «ртуть», как и нем. *Quecksilber*, буквально означает живое (или подвижное) серебро.

54

Полное изучение материальных образов сокровенности подразумевало бы подробное рассмотрение разнообразных ценностей скрытого тепла. Если бы мы за него взялись, нам следовало бы заново переписать всю нашу работу об огне, выразительнее подчеркивая черты, позволяющие говорить о подлинной диалектике тепла и огня. Если взять отчетливо различающиеся образы тепла и огня, то, на первый взгляд, эти образы могут служить для характеристики интровертивного и экстравертивного воображения. Огонь экстериоризируется, взрывается, выставляет себя напоказ. Тепло интериоризируется, концентрируется, скрывается. Если следовать грезящей метафизике Шеллинга, названия *третьего измерения* больше заслуживает тепло, чем огонь, «*Das Feuer nichts anderes als die reine der Körperlichkeit durchbrechende Substanz oder dritte Dimension sei* (Огонь есть не что иное, как чистая субстанция, проникающая телесность, — или же третье измерение.)» (*Euvres Complètes*. Т. II, p. 82):

Грезы о внутреннем всегда бывают теплыми, но никогда — жгучими. Тепло в грезах всегда обладает мягкостью, постоянством, регулярностью. Благодаря теплу все обретает *глубину*. Тепло — знак глубины, смысл глубины.

Интерес к мягкому теплу способствует накоплению всевозможных сокровенных ценностей. Когда в дискуссии, оживлявшей в XVII веке две великие теории желудочного пищеварения (перемалывание или переваривание), выдвигали возражение, что столь мягкое тепло, как желудочное, тем не менее, за два часа способно растопить кость, «которую совершенно не под силу раздробить крепчайшему элик-

сиру», некоторые медики отвечали, что это тепло заимствует дополнительную *силу* у самой души.

XI

Иногда диалектика сокровенности и расширения принимает у великого поэта столь смягченную форму, что мы забываем о диалектике великого и малого, каковая все же служит здесь основой. И тогда воображение уже не чертит, оно трансцендирует начертанные формы и в *изобилии* раз-

55

вивает смыслы *сокровенности*. В сущности, всякое сокровенное богатство безгранично увеличивает внутреннее пространство, где оно накапливается. Греза свертывается и разворачивается в парадоксальнейшем из наслаждений, в самом неизгладимом из блаженств. Проследуем за Рильке, ищущим в сердце розы нежное и сокровенное *тело*:

Quels deux se mirent là
dans le lac intérieur
de ces roses ouvertes.

(Какие небеса глядятся друг в друга там
во внутреннем озере
этих раскрытых роз.)

(Intérieur de la Rose. Ausgewählte Gedichte. Insel-Verlag, S. 14). В пространстве розы содержится целое небо. В аромате живет мир. В интенсивности сокровенной красоты ступают красoty целой вселенной. Затем — как бы вторым движением — поэт говорит о расширении красоты. Эти розы...

A peine peuvent-elles se tenir d'elles-mêmes,
maintes, gorgées, débordèrent d'espace intérieur
en ces journées s'achevant
en une plénitude vaste, toujours plus vaste,
jusqu'à ce que tout l'été devienne une chambre,
une chambre dans un rêve.

(Они едва могут держаться собственными силами,
многочисленные и переполненные, переливались
за пределы внутреннего пространства в те дни, завершаясь
обширной и непрерывно ширящейся полнотой,
пока все лето не стало комнатой,
комнатой в грезе.)

Все лето находится *внутри* цветка; роза переливается через края внутреннего пространства. На уровне предметов поэт дает нам пережить два движения души, неуклюже называемые психоаналитиками интровертностью и экстравертностью. Эти движения соотносятся с дыханием стихотворения настолько, что полезным было бы пронаблюдать их эволюцию. Поэт стремится сразу и к сокровенности, и к

56

образам. Он хочет *выразить сокровенность существа из внешнего мира*. И делает это при необычайной чистоте абстрагирования, отвлекаясь от непосредственно данных образов и прекрасно понимая, что описанием грезить не заставишь. Он переносит нас в присутствие простейших грезивидческих мотивов; следуя за ними, мы входим в *комнату грез*.

XII

Итак, поочередно изучая медитации алхимиков, предрассудки, подобные распространенным среди древнеримских живописцев, или же навязчивые идеи и мании пуританского пастора, или шутки Свифта, или многословные и темные образы Бёме, или попросту мимолетные мысли домработницы, мы показали, что материальная сокровенность предметов требует весьма характерных грез, несмотря на некоторые сложные аспекты. Вопреки всевозможным запретам философов, человек грезящий стремится проникнуть в сердцевину предметов, в саму материю вещей. Порою делают поспешный вывод, будто в вещах человек обретает самого себя. Но воображение больше жаждет известий из реальности, откровений материи. Оно любит открытый материализм, непрестанно, при каждом удобном случае, предлагающий себя новым и глубоким образом. На свой лад воображение является объективным. Мы попытались доказать это, посвятив целую главу сокровенности грезы в предметах и не касаясь сокровенности грезивидца.

XIII

Разумеется, если бы мы поставили задачей исследование наиболее скрытых уровней подсознания,

если бы мы искали чисто личные источники сокровенности субъекта, нам потребовалось бы пройти по совершенно иному пути. И как раз этот путь позволяет нам, в частности, охарактеризовать возвращение к матери. Психоанализ исследовал вглубь эту перспективу столь тщательно, что мы обойдемся без ее изучения.

Мы ограничимся лишь замечанием, имеющим отношение к нашей конкретной теме: к обусловленности образов.

57

На наш взгляд, это *возвращение к матери*, предстающее в качестве одной из наиболее могущественных тенденций *психической инволюции*, сопровождается вытеснением образов. Уточнение образов этого инволютивного возвращения мешает предаться его соблазну. По существу, на этом пути находят образы спящего существа, образы существа с закрытыми или полуоткрытыми глазами, но всегда лишенные воли к видению, — ведь это образы сугубо слепого бессознательного, формирующего все свои осязаемые ценности с мягкой теплотой и комфортом.

Великие поэты умеют возвращать нас к этой изначальной сокровенности с весьма расплывчатыми формами. Их следует читать, воспринимая образов не больше, чем есть у них в стихах, чтобы не погрешить против психологии бессознательного. К примеру, в книге, где Рене Гиньяр аккуратно и тонко выявил социальное окружение Клеменса Брентано*, автор полагает, что о стихах можно выражать суждения с точки зрения трезвомыслящего сознания: «Строфы, в которых ребенок напоминает матери о времени, когда он находился в ее лоне, кажутся нам малоудачными»¹⁹. Разумеется, невозможно более адекватно изобразить интимный союз двух существ, однако нам кажется шокирующим вкладывать в уста ребенка слова:

Und war deine Sehnsucht ja allzugross Und wusstet nicht, wem klagen, Da weint ich still in deinen Schooss Und konnte dirs nicht sagen.

(И так как была твоя тоска слишком велика, И ты не знала, кому пожаловаться, Я тихо рыдал в твоём лоне И не мог тебе ничего сказать.)

«Мы задаемся вопросом, — продолжает критик, — трогательно это или смешно: в любом случае Брентано очень любил эти стихи, и из периода жизни, который мы не можем точно определить, он оставил именно их, чтобы подчеркнуть их едва ли не религиозный характер».

^А **Брентано**, Клеменс (1778—1842) — нем. поэт; автор сказок и духовных сочинений. Представитель гейдельбергской ветви нем. романтизма. ¹⁹ *Guignard R. La Vie et l'Oeuvre de Clemens Brentano. 1933, p. 163.*

58

Неспособность судить с точки зрения бессознательного здесь очевидна. Университетский критик составил себе визуальный образ ребенка в лоне матери. И образ этот шокирует. Если читатель отчетливо формирует его, то воображение поэта от него ускользает. Если критик наблюдал за грезой поэта в мире смутного тепла, безграничного тепла, где обретается бессознательное, если он пережил время первого кормления, он поймет, что в тексте Брентано образуется третье измерение, измерение, избегающее альтернативы между «трогательным и смешным».

Причина того, что поэт «очень любил эти стихи» и даже стремился придать им религиозный оттенок, заключается в том, что этот текст был наделен для него некоей *ценностью*, а «эрудированная» критика может искать эту ценность разве что в бессознательном, поскольку отчетливая часть этого стихотворения, как ее видит Рене Гиньяр, довольно-таки убога. Наша углубленная критика без труда заметит влияние сокровенности материнских сил. Следы такой сокровенности очевидны. Достаточно лишь посмотреть, куда они ведут. Поскольку Брентано разговаривает со своей невестой, «словно ребенок... с матерью», критик усматривает здесь «весьма характерный символ слабости поэта, прежде всего, желающего ощущать себя ласкаемым и лелеемым». Лелеемым! Что за хирургическое вмешательство в живую и здоровую плоть! Да, этот сон крепче того, которого просил у любви Клеменс Брентано!

В действительности, сколько следствий придется пропро-анализировать, исходя из столь сложных стихов! Чтобы изучить материнскую сокровенность Смерти недостаточно од-ного-единственного абзаца: «Если мать слишком бедна, чтобы вскормить своего ребенка, пусть она тихонько положит его "на пороге смерти" и умрет вместе с ним, дабы он узрел ее на небе, открывая глаза!» У такого неба, несомненно, будет бледность лимба, а у такой смерти — нежность лона: таков союз в жизни более тихой, чем эта, в пренатальном существовании. Но ведь когда воображение идет по этому пути, образы расплываются и изглаживаются. Та сокровенность, которая притягивала столько образов, когда о ней грезили в субстанциях, на этот раз превращается в *чистую интенсивность*. Она дает нам изначальные ценности, укорененные в столь отдаленном бессознательном, что они выходят за рамки знакомых образов и касаются весьма архаичных архетипов.

Глава 2. Распри в сокровенности

Внутреннему бытию присущи всевозможные аффекты.

Анри Мишо

I

Для заурядного философа, который каждый день пишет и читает, его книга тождественна неоратимой жизни, и подобно тому, как он хотел бы прожить свою жизнь заново, чтобы лучше осмыслить ее (единственный философский метод прожить ее лучше), ему хочется по написании книги взяться за ее переделку. Едва эта книга будет написана, как он преподнесет новенькую! У меня складывается грустное впечатление, что в процессе письма я узнаю, как мне следовало читать. Хотя я столько прочел, мне хочется все перечитать. Сколько литературных образов я не *разглядел*, не сумев совлечь с них одеяния банальности! К примеру, среди прочего я сожалею о том, что вовремя не изучил литературных образов глагола *кишет* (fourmiller). Слишком уж поздно я заметил, что к реалиям, которые «кишат», присоединяется некий *фундаментальный образ*, вызывающий у нас реакцию, принцип подвижности. Внешне этот образ убог; чаще всего он представляет собой слово, и даже слово с отрицательной коннотацией: это признание того, что нам не под силу описать то, что мы видим; доказательство того, что мы безучастны к беспорядочным движениям.

А, между тем, как же мы убеждены в ясности этого слова! Каков диапазон его применения! От червивого сыра до звезд, населяющих бескрайнюю ночь — все суетится, все кишит. В этом образе — отвлечение и восторг. Потому-то

60

он с легкостью притягивает противоположные ценности. Стало быть, это архаический образ.

Как в таком случае не распознать этот чудесный образ миллионов движений, всевозможные анархические радости буйства динамической сокровенности! Охарактеризуем этот образ, по меньшей мере, через двойной парадокс.

Во-первых, заметим, что мы воображаем статический беспорядок как колышущееся множество: звезды столь многочисленны, что прекрасными летними ночами кажется, будто они кишат. *Множественность есть колыхание*. В литературе не существует одного-единственного *неподвижного хаоса*. Самое большее, мы находим, как у Гюйсманса, хаос обездвиженный, хаос окаменелый. И не случайно в книгах XVIII века и предыдущих столетий слово *хаос* (chaos) иногда писалось как *cahots* (суматоха, сутолока).

Но вот обратный парадокс. Стоит посмотреть на некое множество тел, колышущихся в разные стороны, или вообразить эти тела, как мы сразу припишем им количество, намного превосходящее реальное: *колыхание есть множественность*.

II

Впрочем, посмотрим, как, основываясь на этих парадоксах, взаимодействуют некоторые идеи и образы. Тем самым мы уясним, с какой легкостью простые и мимолетные образы становятся «первичными» идеями.

Например, ферментация часто описывается как кише-ние (mouvement fourmillant), и отсюда выводилось ее предназначение - служить посредником между косной материей и живым. Из-за внутреннего брожения ферментация является жизнью. Во всей своей наивности этот образ встречается у Дункана: «Активные начала, ускользя от грубых частей, обволакивавших их, ведут себя подобно муравьям, что сами выходят через дверь, которую для них открывают»¹. Вот так образ кишения возводится на уровень объяснительного средства. «Активные» начала ферментации превращают воображаемую субстанцию в настоящий муравейник.

¹ *Duncan D. La Chymie naturelle... T. I, p. 206.*

61

Флобер также подчиняется закону воображения, наделяющего малое суетой. В книге «Искушение Святого Антония» (первый вариант) он вкладывает в уста пигмеев следующие слова: «Маленькие простачки, мы кишим на земле, словно паразиты на верблюжьем горбу.» Между прочим, что могут делать пигмеи под пером у писателя, чей рост превосходил метр восемьдесят? В нашей предыдущей работе мы указали, что путешественники, находящиеся на высоких горах, любят сравнивать людей с суетящимися муравьями. Таких образов малого слишком много, и потому они не бессмысленны.

Как у всех фундаментальных образов, ценность образа муравейника может повышаться или понижаться. Это может быть образ активности или образ суеты. В последнем случае говорят о «пустых хлопотах». Но именно так во время бессонницы приходят «идеи» к человеку умственного труда. Разве терпящий бедствие муравейник не являет собой точь-в-точь образ души, утратившей

самоконтроль, увлекаемой бессвязными словами, — образа «der turbulenten Zerstreuung des Daseins» (рассеянню волнующегося здесь-бытия)?...^{1b} В таком случае образ муравейника может служить *тестом*^B для активистского анализа. В зависимости от состояний души, в нем может быть ссора или единение. Само собой разумеется, что от такого образного анализа следует отстранять знания, доставляемые книгами. Естественная история муравьев здесь ни при чем.

А вот — чтобы покончить с этими бедными образами — просто ради улыбки страница, провести психоанализ которой не составит труда. Она взята из работы, написанной серьезным тоном, из произведения, ни разу не отступив-

^{1b} Binswanger L. ^A Ausgewählte Vorträge und Aufsätze, Bern, 1947, S. 109.

^A **Бинсвангер**, Людвиг (1881—1966) — швейц. психиатр. Работал вместе с К.Г. Юнгом в больнице Бургхёльцли; поддерживал продолжительные отношения с З. Фрейдом. Под влиянием Гуссерля и Хайдеггера разработал весьма оригинальный синтез фрейдизма и феноменологии, создав так называемый Dasein-анализ. Оsn. труды: «Введение в Dasein-анализ» (1947), «Греза и экзистенция» (1954).

^B От слова «тест».

62

шего от основательности. Если рассмотреть под микроскопом, — говорит Гемстергейс, — семенную жидкость животного, которое несколько дней не приближалось к самке, то можно обнаружить «поразительное количество этих частичек, или зверюшек Левенгука*, но все они будут в состоянии покоя и без малейших признаков жизни»². Зато после вашего анализа под микроскопом стоит лишь подвести самку к самцу, как «вы найдете всех этих зверюшек не только живыми, но с потрясающим проворством плавающими в жидкости, которая и без того густа». Так серьезный философ наделяет сперматозоид разнообразными волнениями полового желания. Микроскопическое существо мгновенно регистрирует состояние психологии духа, волнуемого страстями.

Эта «вертлявая» сокровенность может показаться пародией на глубинные ценности, но, на наш взгляд, она хорошо характеризует наивность воображения внутренних волнений. Впрочем, переходя от волнения к ссоре, мы сейчас увидим более динамичные образы, где воля к власти и враждебности задействована на полную мощь.

III

Весьма часто внутреннее волнение субстанций предстает как внутренний *бой* между двумя или несколькими материальными началами. Материальное воображение, обретавшее покой в образе неподвижной субстанции, в волнуемой субстанции в замкнутом пространстве начинает своего рода битву. Оно субстанциализирует битву.

Даже в XVIII веке многочисленны книги по химии, которые самими своими названиями напоминают о *битвах*

^A **Ван Левенгук**, Антоний (1632—1723) — голландский естествоиспытатель. Изобретатель линз и микроскопов, с помощью которых открыл простейших животных, затем сперматозоиды, микробы, красные и белые кровяные тельца и пр. Оsn. труд «Opera omnia sive Arcana naturae ope exactissimorum microscopiorum detecta» (1715—1722).

² Hemsterhuis. Œuvres. T. I, p. 183.

63

между субстанциями. Стоит лишь пролить уксус на мел, как шипение сразу же становится объектом интереса для юных адептов. Это первое *практическое занятие* по химии превращается — в стиле XVIII века — в бой субстанций. Кажется, будто грезящий химик наблюдает за борьбой кислоты и мела, словно за петушиным боем. При необходимости он хлещет стеклянной палочкой участников боя, когда процесс замедляется. А в книгах по алхимии нередко оскорбления кусающейся *{mordicante}* субстанции, ведь она больно кусается.

Алхимические обозначения вроде *прожорливого волка*, прилагаемые к субстанциям (можно было бы привести и массу других), в достаточной степени доказывают *анимализацию* образов вглубь. У этой анимализации — надо ли говорить? — нет ничего общего с формами или цветом. С внешней стороны ничто не легитимизирует метафоры льва или волка, гадюки или собаки. Все животные проявляются как метафоры психологии буйства, жестокости и агрессивности, например, они соответствуют *стремительности* атаки³. Этот *бестиарий металлов* действует в алхимии. Это не инертный символизм. С субъективной стороны он отмечает странную сопричастность алхимика битвам между субстанциями. На всем протяжении развития алхимии складывается впечатление, что бестиарий металлов бросает вызов бестиарию-алхимику^A. Объективно говоря, существует мера — несомненно, исключительно воображаемая, — для измерения сил враждебности различных субстанций по отношению друг к другу. Слово *аффиность*^B, длительное время бывшее — и все еще остающееся для донаучного сознания — объяснительным термином, вытеснило собственный анто-

ним: враждебность.

А ведь химия *враждебности* существовала параллельно химии *аффиности*. Эта химия враждебности объясняла аг-

³ Образы ушли, а слова остались. Мы ограничиваемся утверждением, что серная кислота нападает (*attaque*) на железо и не нападает на золото.

^A В последнем случае слово «бестиарий» означает «гладиатор» или «укротитель диких зверей».

^D Можно понимать как «близость, дружелюбность».

64

рессивные силы минералов, прямо-таки зловердность ядов и отрав. Она знала мощные и многословные образы. Такие образы поблекли и ослабели, но в них можно вдохнуть новую жизнь под словами, ставшими абстрактными. По сути дела, именно химический и материальный образ зачастую наделяет жизнью анимализированные выражения. Так, «грызущее» горе никогда бы не получило своего имени, если бы неутомимая ржавчина не оставляла следов своих крысиных зубов на железе топоров⁴. Если мы подумаем о кролике, относящемся к отряду грызунов, то грызущее горе будет, если можно так выразиться, невнятицей (*соq-à-l'âne*). Опосредованность *материальным образом* необходима для того, чтобы находить онирические корни выражения горя, грызущего сердце. Ржавчина представляет собой экстравертивный — и, несомненно, весьма неадекватный! — образ муки или искушения, *грызущих* душу.

Было бы трудноразрешимой проблемой разработать целую химию чувств, которая позволила бы определять наши внутренние тревоги посредством образов сердцевин субстанций. Но такую *экстравертизацию* нельзя назвать на-

⁴ Один автор XVII века говорит, что «ананас ест железо». Если в ананасе оставить нож, то последний «в течение дня будет съеден и поглощен плодом». В таком тексте нужно придать полный смысл глаголу «есть», ибо если мы продолжим чтение, то узнаем, что таким способом *съеденное* железо обретается в стебле. К тому же, автор говорит об экзотических деревьях, в которых в качестве сердцевин ствола содержится железо. В этом случае мы видим, как слово «есть» «плавает» между буквальным и переносным смыслами. В XIX веке Пьер Леру^A выводит из игры слов целую философию. Он разрабатывает несложную философию, основываясь на факте, что латинское «*esse*» означает сразу и «быть», и «есть», и добавляет: «"Есть" значит отрицать, пожирать, быть жестоким, быть убийцей. Следовательно, "существовать" означает быть жестоким и убийцей... Кислота ест, и щелочь тоже; растение ест, животное ест, человек ест, все ест» (*La Grève de Samarez. Livre II, p. 23*). С большей погруженностью в грезы мы вернемся к двум значениям латинского слова «*esse*» в главе о комплексе Ионы.

^A Леру, Пьер (1797—1871) — франц. политик. Был каменщиком, типографским рабочим, затем журналистом. Исповедовал «религию человечества». Цель любой социальной организации видел в установлении равенства.

65

пасной. Она поможет нам вывести наши горести «наружу», заставить функционировать наши беды так, как если бы это были образы. Творчество Якоба Бёме зачастую во всех подробностях одушевлено аналогичными процессами экстравертизации. Философ-сапожник проецирует анализ морали внутрь вещей; в борьбе между воском и смолой он видит борьбу сладости и вяжущего начала.

Но экстравертизация недолговечна. Она обманчива, когда притязает добраться до *сердца* субстанций, поскольку, в конце концов, обнаруживает там всевозможные образы человеческих страстей. Так, человеку, переживающему собственные образы, можно показать «борьбу» щелочей и кислот, но он на этом не остановится. Его материальное воображение незаметно превратит эту борьбу в борьбу воды и огня, а затем — в борьбу женского и мужского начала. Виктор-Эмиль Мишле все еще говорит о любви «кислоты к щелочи, когда кислота убивает щелочь и самое себя, чтобы образовать соль».

С точки зрения Гиппократы, здоровый человек есть сложное вещество, в котором вода и огонь находятся в равновесии. При малейшем недуге борьба двух враждебных стихий в человеческом теле возобновляется. Глухие ссоры являют себя по малейшему поводу. Тем самым можно перевернуть перспективу и заняться психоанализом здоровья. Средоточие борьбы мы улавливаем в амбивалентности анимуса^A и анимы^B, в амбивалентности, порождающей в каждом из нас борьбу противоположных начал. Воображение усеивает образами именно противоположные принципы. Всякая раздраженная душа вносит раздор в разгоряченное тело. И тогда она уже готова прочитывать в субстанциях всевозможные образы собственного волнения.

Впрочем, чтобы получить некоторый запас динамических образов, оживляющих переживание внутренней борь-

^A Анимус — согласно терминологии Юнга, архетип, представляющий мужскую часть души субъекта.

^B Анима — согласно терминологии К.Г. Юнга, архетип, представляющий женскую часть души субъекта.

66

бы, читателям, не желающим в своих грезах заходить слишком далеко, достаточным будет поразмышлять о «сильных» и «слабых» кислотах. Фактически — в силу упрощенческого постулата динамических образов — любая борьба сопряжена с двоичностью. Но и обратно: для воображения всякая двоичность есть борьба. С точки зрения воображения, как только субстанция перестает быть элементарной, она обязательно становится разделенной. И деление это происходит не мирным путем. Когда воображение становится утонченным, его перестают удовлетворять субстанции с жизнью простой и монотонной. При малейшем *беспорядке*, воображаемом *внутри* субстанций, грезовидец начинает считать себя свидетелем волнения и вероломной борьбы.

Материальные образы сокровенных распрей находят себе опору как в виталистских, так и в алхимических интуициях. Они сразу же сцепляются «с гастрической душой». Психоаналитик Эрнст Френкель любезно предоставил нам статью, где он изучает пищеварительную инстанцию психики под именем гастрической души. В ней он показывает, что гастрическая душа по сути является садической, и добавляет: «Гастрический садизм есть садизм химика, подвергающего свою жертву воздействию жгучей кислоты».

Когда мы поймем, как функционирует пессимистическое воображение, вкладывающее тревогу в сердце субстанций, мы иными глазами прочтем страницы, подобные тем, на которых Фридрих Шлегель в XIX веке истолковывает тучу саранчи как непосредственное порождение замутненного воздуха. И тогда саранча становится субстанцией зла, ставшей видимой: «Что же говорить об этих роях саранчи... Что это, как не болезненное творение воздуха, инфицированного некими заразными элементами и подвергнутого распаду? Я полагаю общепринятым, что воздух и атмосфера наделены жизнью и даже весьма тонко устроенной; я считаю, что впредь не будут оспаривать то, что этот самый воздух представляет собой хаотический состав противоположно направленных сил, в коем бальзамическое дыхание весны борется против жгучего ветра

67

пустыни и всякого рода заразных миазмов»⁵. Так дадим же воображению поработать, и мы уразумеем, что миазмы густеют до тех пор, пока не превращаются в саранчу. Это насекомое, умеющее быть сразу и зеленым, и сухим, — синтез материально противоположных качеств⁶ — является земной материей, порождаемой в самом воздухе дурными свойствами губительного флюида.

Разумеется, мы будем поставлены в тупик, если ради обоснования тезиса Шлегеля понадобится привести малейший *объективный* аргумент, ничтожный *реальный* образ. Но *субъективных* аргументов хоть отбавляй. Стоит дать волю материальному и динамическому воображению, иными словами, стоит вернуть воображению его изначальную роль, «разместив» его у порога речи и мысли, как мы ощутим анимализацию губительных флюидов, замутняющих и волнующих субстанции, достойные похвалы. Когда воображение возвращают к его жизненно важной роли, состоящей в оценивании процессов материального обмена между человеком и вещами, когда оно становится поистине образным комментарием к нашей органической жизни, тогда гигиена, естественно, обнаруживает собственные субстанциальные образы с положительной или отрицательной оценкой. Молодое и здоровое дыхание мощно втягивает воздух, а счастливое воображение называет его *чистым* и, как утверждает философия жизни, «воздухом, наделенным жизнью». И наоборот, сдавленная грудь обнаруживает «сгущенный» воздух, согласно выражению, столь часто применявшемуся поэтами, которые разрабатывали тему сатанизма дурных запахов⁷. Итак, в воздухе две субстанции — хорошая и дурная — изначально находятся в состоянии борьбы.

⁵ Schlegel F. La Philosophie de la Vie. T. I, p. 296.

⁶ В царстве материального воображения зеленый цвет акватичен. Ср. саранчу, «изготовленную» Сатаной из останков животных. (Hugo V. Légende des Siècles. Puissance égale Bonté).

⁷ Для Дю Бартаса^A Сатана — это «Бунтовщик, Царь наиболее сгущенных воздушных» (La Semaine, p. 19).

^A Дю Бартас, Гийом (1544—1590) — франц. поэт; гугенот. Автор поэм «Седмица» (1579), живописующей семь дней Творения, и «Вторая седмица», которая должна была описать историю человечества до Страшного суда, но осталась неоконченной.

68

В таком случае мы лучше поймем интуицию Шлегеля, воображавшего в самом воздухе столкновение двух противоположных сил, производящих добро и зло, мир или войну, радости жатвы или стихийные бедствия^A, благоуханные дуновения и миазмы. Так хочет чувство жизни, делающее живыми и жизненно важными все виды материи во вселенной. Тем самым чувствование воссоединяется с мышлением, как этого хотел Зольгер⁸.

Однако раз уж мы взяли за правило мимоходом отмечать разнообразные отношения между субстанциальными *ценностями* и их *словесным выражением*, то в надежде постепенно собрать

элементы выговоренного воображения сделаем несколько ремарок относительно *чисто языкового* понижения субстанциальных ценностей.

Существуют «противодыхательные» слова, вызывающие у нас удушье, слова, заставляющие нас гримасничать. Они изображают у нас на лице волю к отказу. Если бы философы соблаговолили возвратить слова в наши уста вместо того, чтобы чересчур поспешно превращать их в мысли, они обнаружили бы, что произнесенное слово — или даже попросту слово, произнесение которого мы воображаем — является актуализацией бытия в целом. Целостность нашего бытия выстраивается с помощью речи, в частности, слова отказа влекут за собой такую искренность, что их невозможно вежливо вышучивать.

К примеру, послушайте, с какой искренностью мы произносим слово «миазмы». Не задействована ли тут своего рода беззвучная ономотопея отвращения? Выбрасывается полный рот загрязненного воздуха, а затем рот энергично закрывается. Воля хочет сразу и молчать, и не дышать⁹.

Аналогично этому, вся химия XVIII века обозначала словом *moffette*^B газ, вызывающий тошнотворные реакции; руд-

^A Слово *fléaux* можно понимать и как «цепы».

⁸ См. *Boucher M.* Thèse, Paris, p. 89.

⁹ Было бы интересно сфотографировать какого-нибудь великого писателя, когда он произносит — или хотя бы пишет — слово *moisi* (заплесневелый), играющее определенную роль в его материализме презрения: «Меня окутывает пошлый запах плесени».

^B Буквально: вонючка, т. е. углекислый газ или скунс.

69

никовые испарения. В этом слове отражается более сдержанное воображение, которое, однако, работает в том же направлении, что и миазмы, обозначая субстанции распада. *Moffettes* — это ученые гримасы.

Этот психологический реализм речи как бы наделяет тяжеловесностью дурной воздух, которым мы дышим. И тогда воздушные флюиды заряжаются злом, поливалентным злом, объединяющим в себе все пороки земной субстанции, когда миазмы принимают на себя все зловоние болота, а *moffettes* — всю серу рудников. Небесный воздух таких гадостей объяснить не может. Тут необходима глубинно замутненная субстанция, но, прежде всего, субстанция, которая могла бы субстанциализировать тревогу. Весь XVIII век страшился материй лихорадки, материй зачумленности, материй, замутненных настолько глубоко, что они смущают сразу и вселенную и человека, Макрокосм и Микрокосм. По мнению аббата Бертолона, эти «мефитические» («мофетические») испарения, выходящие из рудников, вредят как электрическим, так и жизненным феноменам. Тлетворные пары вводятся в средоточия субстанций и вносят в них зародыш смерти, само начало распада.

Даже столь тусклое понятие, как износ, понятие в наше время, являющееся для рационального сознания совершенно *экстравертивным*, может выступать в перспективе *интро-вертизации*. И тогда мы сможем привести примеры, в которых вообразим воздействие подлинной *материи разрушения*. Существо, как любят повторять, *подтачивается* изнутри. Но воображение обозначает это глубинное самоуничтожение через активную субстанцию, через зелье или яд.

В сущности, воображение субстанциализирует разрушение. Оно не может удовлетвориться обветшанием, внешним износом. В 1682 г. Дункан писал: при мысли о том, что наитвердейшие тела, в конце концов, изнашиваются, этот врач не желает, чтобы обвиняли попросту *время*. Он, скорее, воображает влияние Солнца или «натиск тонкой материи, которая стремительно проходит сквозь поры всех тел, незаметно разрушая их части». И добавляет, переходя от догматизма к критике, как зачастую делают те, кто заменяет один образ другим: «В этом общем рассеянии, в силу

70

которого постепенно изнашиваются наитвердейшие тела, время обвиняют разве что поэты».

IV

Ради примера несчастной субстанции можно вспомнить массу страниц, на которых алхимики воскрешают материальный образ смерти или, точнее, материализованного распада. Если три материальных начала Парацельса — сера, ртуть и соль — обыкновенно (как мы показали в предыдущей работе) являются принципами единения и жизни, то они могут подвергнуться такому внутреннему перерождению, что станут началами смерти, разлагающей даже внутренние части стихий^{9bis}.

Этот материализм смерти весьма отличается от нашего отчетливого понятия *причин* смерти. Он весьма отличается и от персонификации Смерти. Без сомнения, Алхимик, как и все мыслители Средневековья, трепетал от символического представления Смерти. Он видел, как Смерть вместе с

живыми танцует данс-макабр. Но эти более или менее завуалированные образы скелетов полностью не покрывают более приглушенных и субстанциалистских грез, когда человек размышляет об активном распаде плоти. И тогда он боится уже не только образов скелета. Он страшится лярв, он страшится пепла и праха. В лаборатории он видел слишком уж много процессов распада — с помощью воды^A, с помощью огня, посредством известкового раствора^B и потому может вообразить, что и сам обречен стать обезличенной субстанцией. Обрисуем некоторые из этих ученых страхов. Мы ощутим их тем более активными, чем крепче — как в эпоху алхимии — соединим их с реалиями Макрокосма и с человеческими реалиями Микрокосма.

Радикальная соль, связывающая в нашей плоти огонь души с радикальной влагой тела, может развязываться. И тогда смерть входит в самую субстанцию человека. Болезнь уже

^{9bis} См. Земля и грезы воли. Гл. IX.

^A **Dissolution** — не только распад, но и растворение.

^B По-французски *mortier*, что ассоциируется с *la mort* (смерть).

71

представляет собой частичную смерть, болезнетворную субстанцию. А значит, Смерти — утверждает Пьер-Жан Фабр — тоже свойственно «реальное и материальное пребывание» в нашем страдающем теле¹⁰.

Фабр входит в подробности распрей, терзающих субстанции, нарушающих функционирование крепчайших субстанций. Жизненно важной сере противостоят серы противоестественные.

Мышьак и Реальгар, Орпин и Сандарак — до чего прекрасный александрийский стих! — относятся к последним.

Аналогично этому, всевозможные «горячие и огненные яды, будь то небесные, воздушные, водяные или земные», являются материей лихорадки.

И точно так же «ртуть смерти» с самого начала нашей жизни начинает свою работу распада. Это «главный враг жизненной соли, коей она открыто объявляет войну», «вызывающий порчу, гниение и разрушающий твердость во всех вещах, делая их мягкими и жидкими». Будучи затопленным этой холодной ртутью, наше существо тонет изнутри. «Мы вкушаем лихорадку вместе с водянистыми овощами», — говорит Рембо.

Так обнаруживается Контрприрода, которая борется с Природой, и борьба эта является глубинной; она происходит в лоне наитвердейших субстанций.

Чтобы как следует уразуметь природу этой глубинной контрприроды, необходимо вновь увидеть все алхимические грезы о сокровенности. Сначала нужно вспомнить, что минерал обладает некоей минеральной жизнью, затем — что эта минеральная жизнь с эпохи Парацельса изучается по своему воздействию на человеческую жизнь. Человеческое тело превратилось в аппарат для экспериментов, в реторту, в атанор. Именно в человеческом сосуде предстоит свершиться наиболее интересным и ценным экспериментам. Алхимик занимается поисками скорее питьевого золота, нежели золота в слитках. Он работает скорее над метафорами золота, нежели над его реальностью. И совершен-

¹⁰ *Fabre P. Abrégé des secrets chimiques. Paris, 1636, p. 91.*

72

но естественно, что самой большой ценностью он наделяет величайшие метафоры, метафоры молодости.

Но вот, насколько «хрупкими» должны быть такие ценности? Если какая-нибудь химическая субстанция свидетельствует о собственной чрезвычайной ценности в качестве снадобья, то в какой измене можно будет ее уличить? Если лекарство действует *неправильно*, оно целиком несет за это ответственность. Изнемогающее человеческое тело ни в чем не обвиняют. В ртуть из микстуры (*potion*)^A прокралась ртуть яда (*poison*). Сера жизни извращается, становясь серой смерти, с тех пор как «разогреватель» перестает выполнять свою задачу, а питьевое золото уже не возвращает отвагу в ослабевшее сердце".

Вот так телесная сокровенность человека задействована в определении ценностей, связанных с минералами. Не надо удивляться тому, что контрприрода субстанций проявляется *в маситабе человека*. Ведь именно в человеке и через человека природа определяет себя в качестве контрприроды. Для многих алхимиков материальное начало смерти смешалось с материальными началами жизни в миг первородного греха. Первородный грех вложил червя в яблоко, и все плоды мира как в своей реальности, так и метафорически от этого испортились. Материя разложения прокралась во все предметы. А плоть с тех пор стала самым олицетворением вины.

Плоть сама по себе есть материальный ад, субстанция, раздираемая, терзаемая, непрестанно волнуемая распрями. У этой адской плоти есть место в Аду. В Аду, говорит Пьер-Жан Фабр (*Abrégé des secrets chimiques*, p. 94), сосредоточены «все недуги», и не столько как «казни», сколько как

^A Франц. слово *poison* «яд» произошло от *potion* «микстура», ранее означавшего питье в широком смысле.

¹¹ *Jarry A. Spéculations. Éd. Charpentier, 1911, p. 230: «Язык, который регистрирует истины, освященные опытом, но с течением времени пере-ряживает их, фабрикуя удобные заблуждения, сопоставляет в этимологических дублетах два полюса антиномии: мы говорим "poison" (яд) и "potion" (микстура). Простонародное и устрашающее слово poison было придумано массой наивных душ ради обозначения лекарств, к которым они не дерзали прикасаться каждый день...»*

73

«казнимая материя». Там царят «смешение и хаос невообразимых бедствий». Субстанциальный ад — это как раз смесь противоестественной сферы, чуждой влаги и разъедающей соли. В этой *адской субстанции* вовлечены в борьбу всевозможные силы *минеральной бестиальности*. Мы видим, как в такой субстанциализации зла действуют необычные потенции материальной метафоры. Речь идет поистине об *абстрактно-конкретных* образах, и они уносят в сферу интенсивности то, что мы чаще всего подвергаем воздействию безмерности. Они нацелены в *средоточие* зла, они *концентрируют* муки. Фигурально представляемый Ад, Ад со своим антуражем, Ад со своими чудовищами создан для того, чтобы задевать воображение простонародья. Алхимик полагал, что в своих медитациях и творениях он давно выделил субстанцию чудовищности. Но у настоящего алхимика благородная душа. И возиться с квинтэссенцией чудовищного он предоставляет колдуньям. К тому же, колдунья работает лишь с животным и растительным царствами. Ей неизвестно наиболее сокровенное зло, то, что вписано в извращенный минерал.

V

Но мы не увидим конца работы, если пожелаем изучить в подробностях образы раздора в сокровенном, всяческие виды динамизма сил, рождающихся от распрей внутри существа, различные грезы взбунтовавшейся оригинальности, из-за которой существо уже не хочет быть тем, что оно есть. В этих наскоро сделанных заметках нам хотелось бы всего лишь обозначить глубину перспективы, которую можно охарактеризовать как пессимизм материи. Мы хотели бы показать, что греза о враждебности может наделяться настолько глубинным динамизмом, что парадоксальным образом она повлечет за собой расщепление простого, разделение стихии (элемента). В лоне любой субстанции воображение материализованного гнева порождает образ контрсубстанции. И тогда кажется, что субстанция сохраняется, борясь с враждебной субстанцией в самом лоне собственного бытия. Тем самым алхимик, субстанциализирующий все

74

свои грезы, а также *реализующий* собственные провалы в той же степени, что и упования, формирует подлинные антистихии. Такая диалектика уже не довольствуется аристо-телианскими оппозициями качеств — ей требуется диалектика сил, сопряженных с субстанциями. Иначе говоря, продолжая первогрезы, диалектическое воображение уже не удовлетворяется оппозициями между водой и огнем — оно стремится к более глубоким распрям, к раздорам между субстанцией и ее качествами. Читая алхимические сочинения, мы часто встречались с материальными образами *холодного огня, сухой воды, черного солнца*. Более или менее эксплицитные, более или менее конкретные, они еще появляются в материальных грезах поэтов. Поначалу они характеризуют волю к противоречию видимости, затем — волю к увековечению этого противоречия с помощью внутреннего и фундаментального разлада. Тот, кто следует по пути таких грез, сначала выделяется *оригинальным поведением*, означающим готовность бросить всевозможные вызовы разумному восприятию, а впоследствии становится жертвой этой оригинальности. И тогда его оригинальность превращается всего лишь в процесс отрицания.

В воображении, находящем удовлетворение в таких образах радикальной оппозиции, укоренена амбивалентность садизма и мазохизма. Несомненно, эта амбивалентность хорошо знакома психоаналитикам. Однако они изучают разве что ее аффективный аспект, область социальных реакций на нее. Воображение заходит дальше; оно творит философию, оно обуславливает манихейский материализм, в коем субстанция всех вещей превращается в арену ожесточенной борьбы, ферментации враждебности. Воображение приступает к *онтоло-гизации борьбы*, когда существо характеризует себя как *«про-тиво-я»* (contre-soi), сливая воедино палача и жертву, палача, у которого нет времени насытиться собственным садизмом, и жертву, которой не позволяют удовлетвориться ее мазохизмом. Покой отрицается раз и навсегда. Сама материя не имеет на него права. Так утверждается внутреннее волнение. Тот, кто следует подобным образом, в результате познает динамическое состояние, как правило, переживаемое не без упоения: это суэта как таковая. Это *муравейник — и только*.

75

VI

Один из значительных факторов внутреннего волнения вступает в игру, как только мы начинаем

воображать сумрак. Если с помощью воображения в этом замкнутом ночном пространстве мы входим внутрь предметов, если мы действительно переживаем их сокровенную черноту, мы обнаруживаем сердцевину несчастий. В предыдущей главе мы расстались с образом тайной черноты молока, приписав ему безмятежность. Но он может быть и признаком глубинных волнений, и теперь необходимо вкратце отметить враждебный характер таких образов. Если бы мы могли объединить и расклассифицировать все *черные образы*, образы субстанциальной черноты, то, на наш взгляд, можно было бы собрать хороший литературный материал, способный служить дополнением фигуративного материала рор-шаховского анализа. Лично мы познакомились с превосходными трудами Людвиг Бинсвангера и Роланда Куна, посвященными Dasein-анализу^А и анализу тестов Роршаха^В, слишком поздно. И потому мы сумеем воспользоваться ими лишь в одной из следующих работ. Так ограничимся же в конце этой главы несколькими замечаниями, способными обозначить ориентацию наших исследований.

Среди десяти карточек анкеты Роршаха фигурирует нагромождение внутренней черноты, зачастую производящее «черный шок» (Dunkelschock), т. е. вызывающее глубокие эмоции. Так, стоит лишь начать грезить о глубинах одного-единственного черного пятна с внутренним узором, как мы оказываемся в ситуации *сумрака*. Это явление удивит лишь психологов, которые отказываются дополнять психологию формы психологией воображения материи. Тот, кто следует собственным видениям, и, в особенности, тот, кто виде-

^А **Dasein-анализ** — термин экзистенциальной терапии Л. Бинсвангера.

^В Тест Роршаха разработан цюрихским психиатром Германом Роршахом (1884—1922) в 1921 г. Пациенту предлагается 10 цветовых пятен, 5 из которых — черные, 2 — красно-черные и 3 — пастельных тонов. Психолог спрашивает испытуемого о том, на какие мысли его наводит то или иное пятно. После этого делается вывод о «нормальности» пациента и о состоянии архаических уровней его сознания.

76

ния комментирует, не может оставаться в кругу форм. При малейшем зове сокровенности он проникает в материю своей грезы, в материальную стихию своих фантазмов. В черном пятне он прочитывает эмбриональные возможности или беспорядочную суету лярв. Всякий сумрак текуч, следовательно, всякий сумрак материален. Так протекают видения ночной материи. А у настоящего грезовидца сокровенности субстанций какой-нибудь тенистый уголок может возбуждать прямо-таки страхи всеобъемлющей ночи.

Весьма часто, черпая материал для своей уединенной работы в книгах, мы завидовали психиатрам, которым жизнь каждый день предлагает все новые «случаи», пациентов, приходящих к ним со *всей своей психикой*. Для нас же «случаями» являются совершенно неприметные образы, обнаруживаемые в уголках страниц, в изолированности неожиданной фразы, без всякой вовлеченности в описания реальности. Между тем, несмотря то, что наш метод редко способствует успехам, у него есть одно преимущество: он оставляет нас «наедине» с одной лишь проблемой выражения. Стало быть, у нас есть средство для создания психологии самовыражающегося субъекта, а точнее — субъекта, *воображающего собственное выражение*, субъекта, изливающего свою ответственность в самой поэтике самовыражения. Если бы наши усилия увенчались успехом, у нас возникла бы возможность рассмотрения мира выражения как самостоятельного мира. Мы увидели бы, что этот мир выражения иногда предстает как средство освобождения с точки зрения трех миров, учитываемых Dasein-анализом — Umwelt'a, Mitwelt'a и Eigenwelt'a — окружающего мира, мира межчеловеческого общения и личного мира. Здесь можно провести разграничение, как минимум, между тремя мирами выражения, тремя видами поэзии. К примеру, исходя из космической поэзии, можно увидеть, как она осуществляет освобождение реального мира, освобождение окружающего нас, стискивающего нас, угнетающего нас Umwelt'a. Всякий раз, когда нам удавалось возвести образы на космический уровень, мы отдавали себе отчет, что такие образы наделяют нас счастливым сознанием, сознанием демиурга. Если сопоставить труды Людвиг Бинсвангера с работами

77

Морено^А, то, возможно, имеет право на существование следующая схема. С Eigenwelt'oM, миром личных фантазмов, можно было бы сравнить психодраму, с Mitwelt'om, межчеловеческим миром — социодраму. В таком случае к Umwelt'y, к так называемому реальному миру, к миру, реальность восприятия которого декларируется, пришлось бы подойти с принципами материального воображения. Тогда бы удалось разработать особую психическую инстанцию, которую достаточно удачно можно было бы назвать инстанцией космодрамы. Грезящий занялся бы работой над миром, он сталкивался бы с экзотикой на дому, он взялся бы за героическую задачу борьбы с материей, он вступал бы в битвы с сокровенной чернотой, он определял бы своих союзников в соперничестве тинктур. Он восторжествовал бы над мелочами образов, над всякими «черными шоками».

Но чтобы описать эти битвы, эти распри в сокровенном, потребовалась бы целая книга. Мы же в

ближайшей главе намерены довольствоваться рассмотрением битвы между двумя прилагательными. Мы увидим, что эта простая диалектика приносит воображающему счастливую бодрость.

^A **Морено, Джейкоб Леви (1892—1974)** — амер. социопсихолог румын. происхождения. Создатель психодрамы, а также теорий социометрии и групповой динамики. Осн. работа — «Кто выживет?» (1934).

Глава 3. Воображение качеств. Ритмический анализ и нюансировка

Когда мы пишем, мы буквально
предаемся излишествам.

Анри Мишо. Свобода действий

I

Любые психологические описания, относящиеся к воображению, исходят из того постулата, что образы с большей или меньшей верностью воспроизводят ощущения, а когда какое-либо ощущение обнаруживает в субстанции осязаемое качество — вкус, запах, звук, цвет, гладкость, округлость — мы с трудом видим, как воображение может преодолеть этот изначальный урок. В таком случае в царстве качеств воображению следовало бы ограничиться комментариями. В силу этого неоспоримого постулата мы пришли к тому, что преобладающая и длительная роль отводится именно *познанию* качеств. В действительности, любые проблемы, ставившиеся качествами разнообразных субстанций, всегда разрешались как метафизиками, так и психологами, именно в плане *познания*. Даже когда начинают вырисовываться экзистенциалистские темы, качество сохраняет свою сущность чего-то *познанного, испытанного, пережитого*. Качество есть то, что мы *познаем* в субстанции. Сколько ни добавляй к этому *познанию* всевозможных свойств сокровенности или неповторимой свежести мгновения, нам всегда хочется, чтобы *качество* обнаруживало бытие и способ-

79

ствовало его *познанию*. Даже своим сиюминутным опытом мы гордимся, словно нерушимым *знанием*. Мы превращаем его в основу наиболее непреложного *узнавания*. К примеру, склонность к воспоминаниям дана нам ради того, чтобы мы *узнавали* свою пищу. И — подобно Прусту — мы изумляемся изысканной надежности простейших воспоминаний, таким способом сопрягаемых нами с глубинами материи.

Если же теперь, радостно вкушая плоды новой осени, мы примешиваем к своим ощущениям безудержную хвалу, если мы *воображаем* целый мир для того, чтобы похвалить одно из его благ, то создается впечатление, будто мы покидаем радость ощущения ради радости говорения. И тогда кажется, будто воображение качеств мгновенно располагается на обочине реальности. У нас есть наслаждения, и мы сочиняем о них песни. Теперь лирическое упоение предстает как всего лишь пародия на дионисийскую опьяненность.

Несмотря на весьма разумный и классический характер этих возражений, нам кажется, что они попадают мимо смысла и функции страстной привязанности к субстанциям, которые мы любим. Короче говоря, воображение, называемое нами абсолютно позитивным и изначальным, берясь за тему качеств, должно отстаивать экзистенциальность собственных иллюзий, реальность своих образов, саму новизну своих вариаций. Итак, согласно нашим общим тезисам, нам следует поставить проблему воображаемой ценности качеств. Иначе говоря, качество, с нашей точки зрения, предполагает столь значительное оценивание, что его *пассионарная ценность* не замедлит вытеснить его *познание*. В способе, каким мы *любим* ту или иную субстанцию или *расхваливаем* ее качества, обнаруживается реактивный характер всего нашего бытия. Воображаемое качество открывает нам нас самих как квалифицирующий субъект. А доказательство того, что поле воображения покрывает все, что оно гораздо больше поля воспринимаемых качеств, состоит в том, что реактивный характер субъекта обнаруживается в аспектах, более всего друг другу противопоставленных:

80

в безудержности и концентрации — когда человек тысячью жестов выражает приятие мира и когда человек углубляется в удовольствия, связанные с ощущениями.

Вот так, затрагивая проблему *субъективной ценности* образов качества, мы должны убедиться в том, что проблема их *значения* уже не является первостепенной. *Ценность качества* располагается в нас вертикально; наоборот, *значение* качества в контексте объективных ощущений присутствует в нас горизонтально.

В таком случае мы можем сформулировать Коперников переворот в области воображения, по мере

возможности ограничиваясь психологической проблемой *воображаемых* качеств: вместо того, чтобы искать качество в *целостности* объекта, как глубинный признак его субстанции, качество следует искать в *тотальном сцеплении* с объектом субъекта, с головой окунающегося в то, что он воображает.

Бодлеровские соответствия давно научили нас вести подсчет качеств, соответствующих разным органам чувств^А. Однако они возникают в плане значений, в атмосфере символов. Теория воображаемых качеств должна не только довершить бодлеровский синтез, добавив к нему наиболее глубокие и скрытые типы органического сознания; она должна еще и способствовать развитию некоего разбухающего сенсуализма, дерзновенного и упоенного собственной неточностью. Без такого органического сознания и этого чувственного буйства соответствия рискуют оставаться на уровне ретроспективных идей, оставляющих субъект в созерцательной позиции, в позиции, отнимающей у него ценности сцепления.

Когда счастье от воображения продлевает счастье ощущения, качество задается целью накапливания ценностей. В царстве воображения не бывает ценности без поливалентности. Идеальный образ должен соблазнять нас через все наши органы чувств, и он должен обращаться к нам по ту

^А Имеется в виду часто упоминаемое Башлярм стихотворение Ш. Бодлера «Соответствия» из сборника «Цветы зла».

81

сторону наиболее явно задействованного смысла. В этом-то и секрет соответствий, приглашающих нас к многосложной жизни, к жизни метафорической. Ощущения теперь становятся разве что случайными причинами *изолированных* образов. *Подлинной причиной, вызывающей прилив образов*, поистине является *причина воображаемая*; пользуясь двойственным характером функций, упоминавшихся нами в предыдущих книгах, мы охотно сказали бы, что *функция ирреального* есть функция, которая действительно динамизирует психику, тогда как *функция реального* представляет собой функцию остановки, функцию ингибирования, функцию, *редуцирующую* образы так, что к ним возвращается простая ценность знаков. Следовательно, мы наглядно видим, что наряду с непосредственными *данными* ощущения следует принимать во внимание непосредственные *«взносы»* воображения.

Где можно лучше пронаблюдать действие ирреального, нежели в выговоренных ощущениях, в ощущениях, которыми похваляются, в ощущениях литературных?

С точки зрения самовыражающегося сознания первым благом является образ, и значительные ценности этого образа состоят в самом его выражении.

Самовыражающееся сознание! А что, бывают другие?

II

Диалектика ценностей одушевляет *воображение* качеств. Воображать качество означает наделять его ценностью, превосходящей осязаемую ценность, ценность реальную, или же ей противоречащей. Воображение проявляется, оттачиваясь на чувствах, растормаживая неглубокое ощущение цвета или запаха, и восхищается их тонкостью и разнообразием. В *самотождественном* ищут *иного*.

Возможно, эта философия прояснилась бы, если бы мы поставили проблему воображения качеств, исходя из точки зрения воображения *литературного*. Мы без труда привели бы примеры, когда один *орган чувств* возбуждается при помощи другого *органа*. Иногда существительное сенсби-

82

лизуется посредством двух противоположных прилагательных. В сущности, какой прок в царстве воображения от существительного, снабженного одним-единственным прилагательным? Не будет ли тогда прилагательное сразу же поглощено существительным, да и как прилагательное будет сопротивляться этому поглощению? Какова же роль единственного прилагательного, если не ложиться бременем на существительное? Сказать, что гвоздика является красной^А не то же самое, что привести выражение *красная гвоздика* (*œillet rouge*). Богатый язык выразил бы это одним словом. Следовательно, ради передачи «ржания» красного аромата гвоздики, когда мы его впиваем, требуется нечто большее, чем связанные между собой слова «красная» и «гвоздика». Кто поведает нам об этом внезапно возникшем качестве? Кто пробудит садизм и мазохизм нашего воображения при созерцании этого отважного цветка? — Аромат *красной гвоздики*, «глазка», который не может позволить не обращать на себя внимание даже зрению, — вот запах непосредственной реакции, о нем следует молчать, или же его надо любить!

Сколько же раз писатели пытались приблизить друг к другу отдаленные и антитетичные слова, — в основном, это касается качественных прилагательных, противоречащих друг другу при определении одного и того же слова... Например, в книге, где всех персонажей удалось одушевить

точнейшей психологической амбивалентностью, где все происшествия и — как мы увидим — сами слова вызывают вибрацию этой амбивалентности, Марсель Арлан (Etienne, p. 52) услышал, как молодая женщина пела «хорошо поставленным голосом полунаивный, полунепристойный романс в стиле старых крестьянок». Требуется недюжинная психологическая сноровка, чтобы поддерживать в состоянии равновесия сталкиваемые писателем борт о борт два прилагательных, каждое из которых несет половину смысла: полунаивный, полунепристойный. Психоанализ рискует оказаться чересчур догматичным в отношении весьма

^A Cillet — гвоздика и глазок.

83

тонких и подвижных нюансов. Он наскоро изобличит *фальшивую наивность*; при малейшем упоминании слова *полунепристойный* он посчитает обоснованным разоблачение всевозможных недомолвок. А ведь писатель имел в виду нечто иное; он говорит о «нерастраченной» невинности, о еще могучих корнях свежей наивности. Надо следовать его замыслу, представляя себе равновесие между его образами; необходимо слушать молодую женщину, которая поет старую песню *хорошо поставленным* голосом. И тогда у нас будет удобный случай пережить ритмический анализ, каковому по силам восстановить две противоположные тенденции в ситуации, когда существо с двумя противоположными качествами самовыражается как таковое, как существо, двусмысленно самовыражающееся.

Впрочем, мы не можем углубляться в анализ моральных качеств, который так легко наталкивает нас на примеры *двусмысленных выражений*. Наша работа лишь выиграет от сосредоточенности на качествах материальных, на воображении, получающем нюансировку с помощью двух противоположных качеств, прилагаемых к одной и той же субстанции, к одному и тому же ощущению.

Например, в «Чревоугодии» Эжен Сю^A показывает нам каноника, вкушающего «яичницу из яиц цесарки, жаренных на перепелином жиру и опрысканных подливкой из раков». Счастливый едок пьет «вино, сразу и сухое, и бархатистое» (éd. 1864, p. 232). Несомненно, такое вино может показаться сухим, когда оно сразу ударяет в голову, а затем, по некотором размышлении — бархатистым. Но гурман то и дело приговаривает об этом вине: «Как же оно тает!» Кроме прочего на этом примере можно представить себе сопряжение метафор с реальностью; если дотрагиваться пальцем до вещей сухих и вещей бархатистых, они будут без устали друг другу противоречить; так, шероховатость бархата шла бы вразрез с его торговой ценностью. Но стоит лишь перенести прилагательные из убогой сферы осязания

^A Сю, Эжен (Мари-Жозеф) (1804—1857) — франц. писатель.

84

в область великолепия вкуса, как они начнут обозначать изысканнейшие оттенки. Описания вина свойственна масса невероятных тонкостей. Мы приведем и другие примеры на эту тему, которые будут на наш взгляд, тем нагляднее, чем удаленнее от сферы ощущений. Противоречия, которые оказались бы нестерпимыми в их первичном осязательном состоянии, оживут при их транспозиции в другой орган чувств. Так, в «Яшмовой трости»^A Анри де Ренье говорит о «клеяких и гладких» водорослях (p. 89). Осязание не может объединить эти два прилагательных при отсутствии зрения, зрение же выступает здесь в роли метафизического осязания.

Такой выдающийся стилист визуальных качеств, как Пьер Лоти^B, умело исходит из мощного противоречия между светом и тенью и делает это противоречие более осязательным, *уменьшая* его экспрессию. Например, едва успел он показать нам «пронзительные сполохи света, натыкающиеся на громадные жесткие тени», как тут же этот удар резонирует в «гамме жгуче-серого и красновато-коричневого». Заставлять серое ярко гореть, пробуждать читателя, заблудившегося среди гризайли собственных книг — вот в чем мастерство писательского искусства. Плавающий серый цвет у Лота — единственная по-настоящему агрессивная серость, какую я встречал в книгах (Fleurs d'Ennui. Suleima, p. 318).

А вот другой пример, в котором звук диалектически обработан воображаемыми интерпретациями. Когда Ги де Мопассан слушает реку, незримо текущую под ивами, ему слышится «громкий звук, сердитый и нежный» (La Petite Roque, p. 4). Вода *ворчит*. Упрек ли это или просто звук? А действительно ли *добр* этот нежный шепот? Может, это голос полей? И как раз в овраге на дороге, которая тянется вдоль реки, происходит описанная писателем драма. Все

^A Ренье, Анри де (1864—1936) — франц. писатель. Эволюционировал от «Парнаса» к символизму, затем к неоклассицизму, затем снова к «Парнасу». Его творчество проникнуто ностальгией по античной красоте и средиземноморским пейзажам.

^B Лота, Пьер (Жюльен Вио) (1850—1923) — франц. писатель, морской офицер. Прославился увлекательностью стиля и разнообразием поверхностных сюжетов.

85

существа мира, все голоса пейзажа становятся в умело построенном повествовании *pars familiaris*^A

и *pars hostilis*^B для человека воображающего, словно печень жертвенного животного, которую разглядывали римские жрецы. Мирная река говорит в этот день о страхах, связанных с преступлением. В таком случае медленно читающий может предаться грезам, исходя из самих подробностей фраз. Здесь — в промежутке между ворчливой нежностью и ласковым гневом — он сможет провести ритмический анализ впечатлений, часто блокируемых «единой» системой обозначений. Настоящий психолог обнаружит в человеческом сердце союз противоположных аффектов, транспонирующий более грубые амбивалентности. Недостаточно сказать, что страстное существо одушевляется одновременно и любовью, и ненавистью; необходимо узнать эту амбивалентность в самых что ни на есть затаенных впечатлениях. Так, в «Черном ветре» Поль Гаденн приводит массу точных амбивалентностей. В одной главе один из его героев смог сказать: «Я ощущал в себе столько же кротости, сколько и буйства.» Синтез поистине редкостный, однако упомянутая книга Поля Гаденна демонстрирует всю его реальность.

Стало быть, в литературе следует проводить различие между прилагательным, ограничивающимся как можно более точной характеристикой объекта, и прилагательным, затрагивающим сокровенность субъекта. Когда субъект всецело предается своим образам, он подходит к реальности с позиции *гадательной воли*. В объекте, в материи, в стихиях субъект ищет предостережений и советов. Но такие голоса не могут произносить ясные речи. Они сохраняют оракульскую двусмысленность. Вот почему чтобы небольшие оракульские объекты заговорили с нами, им требуется сочетание слегка противоречащих друг другу прилагательных. В повести, с полным правом возводимой к вдохновению Эдгара По, Анри де Ренья припоминает голос, звуки ко-

^A Дружественная сторона (лат.).

^B Враждебная сторона (лат.).

86

торого «казались столкновением прозрачных и ночных^A кристаллов»¹. Прозрачные и ночные! Какая нюансировка нежной и содержательной грусти! Образ становится все глубже, и писатель, следуя за своей грезой и видя мысленным взором прозрачность и тень ночи, воскрешает в памяти «источник в кипарисовом лесу», — то, чего лично я никогда не видел, то, что я с трепетом стремлюсь увидеть... Да-да, и я знаю почему: в тот день я не прочел больше ни строчки...

III

Но повторим: энергия образов, их жизнь не приходит со стороны объектов. Воображение есть — прежде всего — *нюансированный субъект*. На наш взгляд, этой нюансировке субъекта присущи два несходных вида динамизма, в зависимости от того, совершается ли она при своеобразном напряжении всего существа или же, наоборот, в некотором роде в состоянии совершенно расслабленной и всеприем-лющей свободы, готовой к взаимодействию образов, которые поддаются тонкому ритмическому анализу. Порыв и вибрация — это два весьма разнородных вида динамики, когда мы ощущаем их живость.

Рассмотрим сначала примеры, в которых напряжение сенсibiliзирует существо, доводя его до пределов чувствительности. В этих случаях ощутимые соответствия появляются не у основания различных органов чувств, а на их психических вершинах. Это поймет тот, кто в чернейшую ночь страстно ждал любимое существо. Тогда *напряженное* ухо хочет видеть. Если провести опыт на самих себе, то мы заметим диалектические отношения между ухом «собранным» и ухом напряженным, когда напряжение ищет «ту

^A Франц. прилагательное «nocturne» гораздо изысканнее русск. «ночной» и употребляется лишь в особых контекстах. Ср. русск. заимствование *ноктюрн*.

¹ *Régnier H. de. La Canne de Jaspe. Manuscrit trouvé dans une Armoire, p. 252.*

87

сторону» звука, а собранное ухо спокойно наслаждается приобретенным богатством. Томас Гарди пережил такую *трансцендентность ощущений* и отчетливо записал ее². «Его внимание было напряжено до такой степени, что казалось, будто его уши чуть ли не выполняют зрительную функцию точно так же, как и слуховую. Такое расширение способностей органов чувств в подобные моменты можно лишь констатировать. Вероятно, под властью эмоций такого рода находился глухой доктор Китто, когда — по слухам — в результате длительных тренировок ему удалось сделать собственное тело настолько чувствительным к воздушным вибрациям, что он слышал им, будто ушами.» Конечно, не наше дело — дискутировать по поводу реальности таких притязаний. Для нашей темы достаточно, чтобы их *воображали*. Достаточно, что великий писатель Томас Гарди воспользовался ими как *приемлемым* образом. Именно этот принцип, заимствованный у арабов, вспоминает Гумбольдт: «Лучшее описание — то, которое превращает ухо в глаз»³.

Аналогично этому испуганный человек слышит страшный голос всем содрогающимся телом. До

чего же недостаточны медицинские описания слуховых галлюцинаций у Эдгара По! Медицинское объяснение зачастую делает галлюцинацию сплошной, не распознавая ее диалектического характера, ее трансцендирующего воздействия. *Визуальные* образы, создаваемые *напряженным* ухом, переносят воображение по ту сторону безмолвия. При интерпретации ощущений образы не формируются ни вокруг реальных полутеней, ни вокруг шепотов. Образы необходимо пережить в самом действии *напряженного воображения*. О материале ощущений, предоставляемом писателем, следует судить как о выразительных средствах, о средствах доведения до читателя совершенно изначальных образов. Существует способ чтения рассказа «Падение дома Эшеров» с чистотой слухового воображения, когда тому, что мы видим, мы возвращаем основополагающую связь с тем, что мы слышим, с

² Hardy Th. *Le Retour au Pays natal*. Trad. 3-e partie, p. 156.

³ Humboldt A. *Cosmos*. Trad., II, p. 82.

88

тем, что слышал великий грезовидец. Не будет преувеличением сказать, что он слышал борьбу темного цвета со смутными и расплывчатыми свечениями. Читая эту величайшую из повестей о затухающем пейзаже с вниманием ко всем ее воображаемым отзвукам, мы обретаем откровение самой чувствительной из человеческих арф, которые когда-либо содрогались при пролетании какой бы то ни было темной материи, движущейся ночью.

Итак, когда воображение вкладывает в нас наиболее интенсивную чувствительность, мы отдаем себе отчет в том, что воспринимаем качества не столько как состояния, сколько как становления. Качественные прилагательные, пережитые в воображении — да и как пережить их иначе — ближе к *глаголам*, нежели к *существительным*. *Красный* ближе к глаголу *краснеть*, чем к существительному *краснота*. Воображаемый красный цвет вот-вот потемнеет или поблекнет, в зависимости от онирического веса воображаемых впечатлений. Всякий воображаемый цвет превращается в слабый, эфемерный, неуловимый нюанс. Он *причиняет Танталовы муки* грезовидцу, желающему его обездвижить.

Эта «тантализация» затрагивает все воображаемые качества. Великие сенсibiliзаторы воображения, такие, как Рильке, По, Мэри Уэбб, Вирджиния Вулф, умеют заставить соприкасаться между собой *«слишком»* и *«недостаточно»*. Это требуется ради того, чтобы простым чтением обусловить сопричастность читателя описанным впечатлениям. В том же духе высказался Блейк: «Не узнаешь меры, пока не узнал избытка» («Бракосочетание Рая и Ада»^A). Жид делает следующее примечание к своему переводу этой фразы: «Буквально: ты не можешь знать, чего достаточно, если ты сначала не изведal того, что более чем достаточно». Современная литература изобилует *образами избыточности*. Так, Жак Превьер^B в «Набережной туманов» пишет: «Я изобраа-

^A Блейк У. Стихи. М., 1982, с. 361. Пер. А. Сергеева.

^B Превьер, Жак (1900—1977) — франц. писатель. Автор известных песен и киносценариев для Ж. Ренуара и М. Карне («Набережная туманов» — 1938).

89

жаю то, что находится по ту сторону видимого. Например, когда я вижу пловца, я описываю *утопленника*. Воображаемый утопленник определяет нюансировку пловца, который борется не просто с водой, но именно с водой опасной и убийственной. Самая напряженная борьба происходит не против реальных сил, она разворачивается против сил воображаемых. Человек — драма символов.

Так, не ошибается тот здравый смысл, который — согласно шаблону — утверждает, что настоящие поэты вызывают у нас «вибрацию». Но ведь если это слово наделено определенным смыслом, необходимо как раз то, чтобы *«слишком»* напоминало о *«недостаточно»*, а *недостаточно* тотчас же *«слишком»* переполнялось. Лишь тогда интенсивность того или иного качества обнаруживается в ощущении, возобновляемом посредством воображения. Переживать качества можно, лишь переживая их вновь и вновь при участии всего, что приносит воображаемая жизнь. Д. Г. Лоуренс пишет в одном письме: «Внезапно в этом мире, полном тонов, оттенков и отблесков, я улавливаю некий цвет; он вибрирует на сетчатке моих глаз, я окунаю в него кисть и восклицаю: вот он, цвет!» (Цит. по: *Reul P. de*, p. 212). Правильно думает тот, кто считает, что этим методом «реальность» не изобразишь. Мы входим в мир образов «на дружеской ноге» с ними, или, точнее, становимся нюансированным подлежащим при глаголе «воображать».

Из-за собственной чувствительности образ, находящийся между *«недостаточно»* и *«слишком»*, никогда не бывает окончательным; он живет в дрожащей длительности, в некоем ритме. Любой светящийся *валер* наделен ритмом ценностей (*valeurs*)⁴. И ритмы эти медлительны, ими распоряжается именно тот, кто желает медленно их переживать, *смакуя* свое удовольствие.

И вот здесь-то чисто *литературное* воображение как бы устраивается помощником к всевозможным блаженствам,

⁴ Надо ли говорить, что этот ритм не следует путать с вибрациями, о которых говорят физики?

90

доставляемым образами; оно приглашает субъект к воображаемым радостям, к радостям, воображаемым как во благо, так и во зло. В продолжение наших исследований воображаемых стихий мы часто встречались с этим резонансом *глубинных* слов, слов, которые — согласно выражению Ива Беккера — можно назвать *словами-пределами*:

Eau, lune, oiseau, mots limites.

(Вода, луна, птица, слова-пределы.)

(*Adam. La Vie Intellectuelle*, novembre 1945.)

Подле этих слов начинает колыхаться все древо языка. Этимология может порою противоречить этому, но воображение тут не обманывается. Это *воображаемые корни*. Они обуславливают в нас некую *воображаемую сопричастность*. Мы настолько пристрастны в их отношении, что их реальные черты в счет почти не идут.

Короче говоря, реализм воображаемого сплавляет воедино субъект и объект. И тогда-то интенсивность качества воспринимается как нюансировка всего субъекта.

Но литературный образ, этот триумф духа изящества, может обуславливать и более легкие ритмы, ритмы легкие — и только, как, например, дрожь листвы сокровенного древа, интимно ощущаемого нами как древо языка. И тогда мы прикасаемся к простому очарованию *комментированного образа*, образа, которому идут на пользу наложения метафор, образа, черпающего в метафорах свой смысл и жизнь.

Таков, пожалуй, прекрасный образ, с помощью которого Эдмон Жалу^А дает нам почувствовать в старом вине, в вине попросту «нищем» «несколько наложенных друг на друга букетов». Вслед за писателем мы вскоре признаем прямо-таки *вертикальность вина*. Не являются ли эти «нало-

^А **Жалу**, Эдмон (1878—1949) — франц. романист и литературный критик. Автор многочисленных романов, повестей и рассказов о любви, в которых герои, будучи слегка «не от мира сего», предаются вольному полету воображения.

91

женные друг на друга букеты» — все более изысканные — противоположностью вина с «привкусом»? И как раз наложенные друг на друга букеты говорят нам о *субстанциальной высоте*, творимой зовом образов, образов самых что ни на есть редких и отдаленных. И естественно, образы эти — *литературные*: им необходимо самовыражаться, и они не могут довольствоваться простыми выражениями, одним-единственным выражением. Если бы мы дали высказаться этим литературным метафорам, они наделили бы подвижностью весь язык. Эдмон Жалу здесь восхитительно *аполлонизирует дионисийство*. Совершенно не утрачивая безумной радости, он дает выход радостям, бьющим через край. И тогда тот, кто предается медитациям по поводу вина, научается *выражать* его. Становится понятным, почему Эжен Сю смог написать о медитирующем дегустаторе вина: «И если можно так сказать, в течение мгновения он прислушивался к собственному смакованию винного букета» (*La Gourmandise*, p. 231). Вот так завязывается бесконечное взаимодействие образов. Кажется, будто читателя призывают *продолжать* образы, рожденные писателем; читатель ощущает себя в состоянии открытого воображения, он получает от писателя полную свободу воображать. Вот образ, когда он достигает наибольшего размаха: «Вино (бутылка алеатико 1818 г.) было нищим, словно стиль Расина, и, как стиль Расина, составлено из нескольких наложенных друг на друга букетов: настоящее классическое вино»⁵.

В другой работе мы уже говорили об одном образе, в котором Эдгар По, переживая длительное страдание в ночь цвета эбонового дерева, вспомнил стиль Тертуллиана, чтобы связать свое горе с окружающим мраком^А. Если чуть-чуть покопаться, можно заметить, что многие метафоры, выражающие какое-нибудь осязаемое качество, могут быть обозначены великим литературным именем. И дело здесь в

^А Об этом см.: *Башляр Г. Грезы о воздухе*. М., 1999, с. 329. Пер. Б. Скуратова.

92

том, что для того, чтобы не только как следует выразить, но и должным способом похвалить материальные качества, полностью сокрытые в вещах, требуется владеть всем языком, иметь *стиль*. Поэтическое познание предмета, можно сказать, имеет в виду прямо-таки стиль.

Впрочем, во многих характерных чертах литературный образ является полемичным. *Писать* означает кому-то нравиться и многим не нравиться. Литературный образ критикуется с совершенно противоположных сторон. С одной стороны, его обвиняют в банальности, с другой — в выспренности. Он вовлекается в распри между хорошим и дурным вкусом. Но и в полемичности, и даже в своей избыточности литературный образ столь живо диалектичен, что он наделяет диалектичностью субъект, переживающий весь его пыл.

Часть 2.

Глава 4. Родной дом и дом онирический

Сочетайся и не сочетайся с домом твоим.

Рене Шар^A. Листья Гипноса

Покрытый соломой, обитый соломой,

Дом похож на Ночь.

Луи Рену^B. Гимны и молитвы Веды

I

Как только мы отправляемся жить в дом из воспоминаний, реальный мир мгновенно исчезает.

Что значат дома на улице, когда мы вспоминаем родной дом, дом абсолютной сокровенности, дом, где мы узнали смысл слова «сокровенность»? Он далек, этот дом, он утрачен, мы там больше не живем, мы — увь! — уверены, что никогда больше не будем там жить. И тогда он становится больше чем просто воспоминанием. Это дом грез, наш онирический дом.

(Нас обступали дома. Есть ли домам забота Нас узнавать? Как нереален плач!)

(*Рильке Р.М.* Сонеты к Орфею. 2, VIII. Пер. Б. Скуратова)

^A **Шар**, Рене (1907—1997) — франц. поэт. Его стиль отличался предельной плотностью метафорического строя и даже «Гераклитовой темнотой». Здесь цитируется сборник «Листья Гипноса» (1946).

^B **Рену**, Луи (1896—1966) — франц. санскритолог. Автор Санскритской грамматики (1930), Санскритско-французского словаря (1932), Ведической грамматики (1953), Истории санскрита (1955) и т.д.

94

Да-да, что реальнее: дом, где мы спим, или же дом, куда мы преданно отправляемся видеть сны, когда засыпаем? В Париже, в этом геометрическом кубе, в этой цементной ячейке, в этой комнате с железными ставнями, столь враждебными всякой ночной материи, я снов не вижу. Когда сны проявляют ко мне благосклонность, я отправляюсь туда, в домик в Шампани, или в какие-нибудь другие дома, где сгущаются мистерии блаженства.

Среди всех *вещей* прошлого, возможно, дом удастся воскресить лучше всего, до такой степени, что, по выражению Пьера Сегерса, родной дом «стоит в голосе»¹ вместе со всеми погибшими голосами:

Un nom que le silence et les murs me renvoient, Une maison où je vais seul en appelant, Une étrange maison qui se tient dans ma voix. Et qu'habite le vent.

(Имя, направляемое ко мне из безмолвия и от стен, Дом, где я одиноко иду и кого-то зову, Странный дом, который стоит у меня в голосе. И в котором живет ветер.)

Когда нас так застигает греза, возникает впечатление, будто мы *живем* в образе. В «Записках Мальте Лауридса Бригге» Рильке писал именно так: «Мы стояли... как написанные на полотне»^A. И время тогда течет в обе стороны, но этот островок воспоминаний оставляет в неподвижности: «Мне показалось, что время — все сразу — вышло из комнаты»^B. Такой крепко стоящий ониризм как бы локализует грезовидца. На другой странице «Записок» Рильке выразил контаминацию грез и воспоминаний — поэт, который столько странствовал, познавая жизнь и в безымянных комнатах, и в замках, и в башнях, и в избах, «живет внутри образа»: «Я никогда потом уже не видел удивительного дома... Детское воображе-

¹ *Seghers P.* Le Domaine public, p. 70.

^A *Рильке Р.М.* Записки Мальте Лауридса Бригге. СПб., 2000, с. 131. Пер. Е. Суриц. ^B Там же.

95

ние не вверило его моей памяти цельной постройкой. Он весь раздробился во мне; там комната, там другая, а там отрывок коридора, но коридор этот не связывает две комнаты, но остается сам по себе отдельным фрагментом. И так разъединено все — залы, стеклянный спуск ступеней и другие, юркие вьющиеся лесенки, которые, как кровь по жилам, гонят тебя во тьме»^A.

«Как кровь по жилам»! Когда мы специально остановимся на динамике коридоров и лабиринтов динамического воображения, нам придется вспомнить об этих сравнениях. Здесь они свидетельствуют об эндосмосе^B грез и воспоминаний. Образ находится в нас, он «растворен» внутри нас, «разгорожен» внутри нас и возбуждает весьма различные грезы — в зависимости от того, следуют ли они по никуда не ведущим коридорам или по комнатам, где живут призраки, или же по

лестницам, обязывающим к торжественному и снисходительному спуску и лишь внизу допускающим кое-какую непринужденность. Все это мироздание одушевляется на границе между абстрактными темами и оставшимися в живых образами, в зоне, где метафоры наполняются жизненной кровью, а затем стираются в лимфе воспоминаний.

И тогда кажется, будто грезовидец подготовлен к самым отдаленным отождествлениям. Он живет *замкнутой жизнью*, он становится *завдвижкой*, темным углом. Эти тайны высказаны в стихах Рильке:

«Внезапно передо мной предстала комната с лампой, я мог ее почти что нащупать внутри себя... И я уже был ее углом, но ставни почувствовали меня и захлопнулись. Я ждал. Потом заплакал ребенок; я знал, какую властью в таких жилищах обладают матери, но еще я знал, до каких земель, где никогда не докричишься помощи, достигает всякий плач» («Моя жизнь без меня»).

Мы хорошо видим, что когда мы умеем придавать каждой *вещи* вес, причитающийся ей в грезам, *онирическая жизнь* становится больше жизни в воспоминаниях. Онирический дом —

^A Рильке Р.М.. Записки Мальте Лауридса Бригге, с. 23.

^B **Эндосмос** (греч.) — взаимное вращение.

96

более глубокая тема, чем родной дом. Она соответствует потребности, корни которой простираются дальше. Если родной дом вкладывает в нас такие устои, то это потому, что он отвечает более глубоким — и более сокровенным — подсознательным импульсам, чем просто забота о защищенности, о первом хранимом тепле, первом защищенном свете. Дом воспоминаний, *родной* дом возведен над криптой дома онирического. В крипте находятся корень, узы, глубина, погруженность грез. По ней мы «блуждаем». Ей свойственна бесконечность. Мы также грезим о ней, как о желании, как об образе, который порою находим в книгах. Вместо того, чтобы грезить о том, что было, мы грезим о том, что должно было быть, о том, что навсегда стабилизировало бы наши сокровенные грезы. Именно так Кафка грезил «о маленьком домишке... прямо напротив виноградника, у дороги... в самой глубине долины». В этом доме была бы «маленькая дверь, в которую, похоже, нужно входить ползком, и два окна — сбоку. Все симметрично, словно перекочевало из учебника. Но дверь из прочного дерева...»^{2, A}.

«Словно вышло из учебника!» Великая епархия книг с комментариями к сновидениям! А отчего же древесина двери столь *тяжела*? По какому скрытому пути не дает пройти дверь?

Желая наделять таинственностью просторное жилище, Анри де Ренье попросту говорит: «Внутрь можно было пройти лишь через низенькую дверь» (La Canne de Jaspe, p. 50). Затем писатель услужливо описывает ритуал входа: в вестибюле «каждый получал зажженный светильник. Посетителей никто не сопровождал, и каждый направлялся в апартаменты Принцессы. Долгий путь усложнялся пересечением лестниц и коридоров...» (p. 52), и повествование продолжается с непрерывным использованием классического образа лабиринта, кото-

² Письмо Кафки процитировано в: *Brod M.*^B Franz Kafka, p. 71.

^A *Брод М.* О Франке Кафке. СПб., 2000, с. 70. Пер. Е. Кибардиной.

^B **Брод**, Макс (1884—1968) — австро-израильский писатель, театральный режиссер и композитор. Родился в Праге. Биографию Кафки написал в 1937 г. В 1939 г. переехал в Палестину, где стал директором театра «Габима».

97

рым мы займемся в одной из последующих глав... Впрочем, если мы будем читать дальше, мы без особого труда поймем, что салон Принцессы представляет собой транспозицию грота. Это «ротонда, освещенная рассеянным светом, проходящим сквозь стеклянные стенки» (p. 59). На следующей странице мы видим Принцессу, «эту пророчицу-Элевсиду»^A «в гроте ее одиночества и мистерий». Мы отмечаем здесь контаминации онирического дома, грота и лабиринта, подготавливая наш тезис об изоморфизме образов покоя. Мы отчетливо увидим, что у истоков всех этих образов находится один онирический корень.

Кто же из нас, бредя по сельской местности, не бывал охвачен внезапным желанием поселиться «в домишке с зелеными ставнями»? Почему известная страница из Руссо столь популярна и психологически верна? Наша душа стремится поселиться в доме собственного покоя, и она хочет, чтобы он был бедным, спокойным и уединенным среди долины. Эта греза о доме принимает все, что предлагает ей реальность, но тотчас же приспособливает небольшое реальное жилище к архаическому видению. И вот это-то фундаментальное видение мы называем *онирическим домом*. Генри Дэвид Торо переживал его весьма часто. В «Уолдене» он пишет: «Есть в нашей жизни пора, когда каждая местность интересует нас как возможное место для дома. Я тоже обозревал местность на дюжину миль в окружности. В своем воображении я покупал поочередно все фермы... Где бы я ни останавливался присесть, я мог остаться жить и оказывался, таким образом, в самом центре окружающего пейзажа. Дом — это прежде всего *sedes*», жилище... Я обнаружил множество мест, как нельзя более удобных для постройки дома... Что ж, здесь можно жить, говорил я себе и проводил

здесь час, прикидывая, как потечет время, как здесь можно перезимовать и как

^A Участница Элевсинских мистерий, инициационных праздников, отмечавшихся в древней Греции в конце сентября. Эти мистерии включали в себя процессии, ритуал коллективного очищения, представление священного брака между Зевсом и Деметрой. См. русск. перевод книги К. Кереньи «Элевсин», СПб., 2000.

^B *Sedes* (лат.) — сиденье.

98

встретить весну. Где бы ни построились будущие жители нашей округи, они могут быть уверены, что я их опередил. Мне достаточно было нескольких часов, чтобы отвести землю под фруктовый сад, рошу или пастбище, решить, какие из дубов или сосен оставить у входных дверей и откуда каждое из них будет лучше всего видно, а затем я оставлял землю под паром, ибо богатство человека измеряется числом вещей, от которых ему легко отказаться^A. Мы привели все свидетельство до последней черточки, и везде присутствует столь осязаемая у Торо диалектика кочевничества и оседлой жизни. Эта диалектика, наделяя грезы о сокровенности жилища подвижностью, не разрушает их глубины; наоборот. На многих других страницах Торо выявляет грубо-сельский характер фундаментальных грез. Хижина обладает гораздо более глубоким человеческим смыслом, чем всевозможные замки в Испании^B. Замок *непрочен*, а у хижины *глубокие*

корни^{2bis}.

Одним из доказательств реальности *воображаемого дома* является вера писателя в то, что он сможет заинтересовать нас воспоминаниями о доме собственного детства. Здесь достаточно одной черты, касающейся общего фона грез. Так, например, с какой легкостью мы следуем за Жоржем Дюамелем^C с самых первых строк описания его родительского дома: «После непродолжительного спора я проник в заднюю комнату ... Туда надо было попадать, проходя по темному коридору, по одному из тех узких, затхлых и черных парижских коридоров, что напоминают галереи в египетских пирамидах. Я люблю задние комнаты, такие, каких мы достигаем с ощущением, что невозможно найти более отдаленное убе-

^A Торо Г.Д. Уолден, или Жизнь в лесу. М., 1979, с. 97—98, пер. З.

Александровой.

^B Франц. выражение «замки в Испании» (*les châteaux en Espagne*) означает примерно то же, что русск. идиома «воздушные замки», или нем. «богемские деревни» (*böhmische Dörfer*).

^{2bis} В письме к брату Ван Гог пишет: «В самом убогом домишке, в самом мерзком уголке я вижу картины и рисунки».

^C **Дюамель, Жорж** (1884—1966) — франц. писатель; по образованию — врач. Противник модернизма и машинной цивилизации. Автор многотомных семейных хроник.

99

жище³. Мы не должны удивляться, что зрелище, открывающееся из окна «задней комнаты», продолжает впечатления глубины: «Итак, то, что я видел из окна, было обширной ямой, широким колодцем неправильной формы, вписанным в вертикальные стены, и мне казалось, что он выступал в роли то ущелья ла Аш, то карстового провала Падиракской^A пропасти, а иногда вечерами возникали грандиозные грезы о Колорадском каньоне или об одном из лунных кратеров». Как лучше передать синтетическую мощь первообраза? Всего лишь анфилада парижских дворов — вот и вся реальность. Этого достаточно, чтобы воскресить в памяти страницы «Са-ламбо» или же орографический атлас Луны. Если греза заходит в такую даль, то это потому, что у нее хорошие корни. Писатель помогает нам спускаться в наши собственные глубины; стоило нам избавиться от боязни коридора, как все мы, и автор этих строк в том числе, полюбили грезы «в задней комнате».

И причина этому в том, что в нас живет онирический дом, в который мы превращаем темный угол родного дома, самую потайную его комнату. Родной дом начинает интересоваться нас с самого раннего детства, поскольку он свидетельствует о наиболее отдаленной защищенности. Иначе откуда бы взяться *чувству лачуги*, столь живому у стольких грезовидцев, или столь активному в литературе XIX века *чувству хижины*? Разумеется, в нищете других не следует находить удовлетворение, но в бедном доме невозможно не почувствовать какой-то мощи. Так, Эмиль Сувестр^B в «Бретонском очаге» описывает бессонную ночь, проведенную им в хижине башмачника, в лачуге дровосека, где нашла себе приют чрезвычайно бедная жизнь: «Чувствовалось, что эта нищета не оказывает ни малейшего воздействия на их жизнь, и что у них есть то, что защищает их от нищеты». Смысл

³ *Duhamel G. Biographie de mes Fantômes*, pp. 7 et 8.

^A Падиракская пропасть имеет глубину 75 м и длину 3 км. Река Пади-рак — приток Дордони, туристическая достопримечательность.

^B **Сувестр, Эмиль** (1806—1854) — франц. писатель; журналист и педагог. Автор романа о Бретани (здесь цитируется «Бретонский очаг» — 1844), а также комедий, водевилей и драм.

100

здесь в том, что *бедный кров* весьма отчетливо предстает в роли *первого пристанища*, убежища,

сразу же исполняющего свою функцию предоставления приюта^{3bis}.

Когда мы копаемся в этих онирических далях, мы находим космические впечатления. Ведь дом — это убежище, приют, средоточие. И тогда выстраивается иерархия символов. Тогда мы начинаем понимать, что дом в больших городах едва ли обладает какими-либо символами, кроме социальных. Прочие роли он играет разве что благодаря многочисленным комнатам. И вот, он заставляет нас ошибиться дверью или этажом. Психоналитики говорят, что сновидение приводит нас в этом случае к чужой жене или вообще к любой женщине. Классический психоанализ уже давно «выследил» значение комнат, выстроившихся в анфиладу, всех этих дверей, которые *предлагают себя* в длинных коридорах, всегда полуоткрытые и радушные к кому попало. Все это — грезы неглубокие. Все это совершенно несопоставимо с глубоким ониризмом подлинного дома, дома, наделенного космическими потенциями.

II

Грезы о сокровенности во всем их разнообразии можно пережить лишь в онирически полном доме. В нем можно жить в одиночестве, вдвоем или в семье, но преимущественно в одиночестве. Таково свойство некоторых черт архетипа дома, в котором объединяются все соблазны замкнутой жизни. У всякого грезовидца есть потребность возвращаться к себе в келью, его влечет поистине келейная жизнь:

Ce n'était qu'un réduit
Mais j'y dormais tout seul.

.....
Je me blotissais là.

^{3bis} Cp. *Loti P. Fleurs d'Ennui*. Pasquale Ivanovitch, p. 236: «Их хижина кажется столь же древней и замшелой, как соприкасающаяся с ней скала. Вот в лачугу спускается день, зеленея дубовыми ветвями. Внутри низкие потолки, тьма и копоть от дыма двух или трех веков. К убожеству и дикости картины примешивается неведомо какое очарование былых времен».

101

.....
J'avais comme un frisson
Quand j'entendais mon souffle.
C'est là que je connus
Le vrai goût de moi-même ;
C'est là que fut moi seul,
Dont je n'ai rien donné.

(То была всего лишь клетушка,
Но я в ней спал в полном одиночестве.

.....
Там я и прикорнул.

.....
Я ощущал что-то вроде дрожи,
Когда слышал свое дыхание.
Там я и познал
Настоящую любовь к самому себе;
Там я и был одинок
И ничего из собственного «я» не отдавал.)
(*Romains* /.^A Odes et Prières, p. 19.)

Но келья — это еще не все. Дом представляет собой синтетический архетип, архетип, претерпевший эволюцию. В его погребке — пещера, а на чердаке — гнездо, у него есть корень и листва. Вот почему дом из «Валькирии» являет столь грандиозную грезу. Значительной части своих чар он обязан пронзающему его ясеню. Могучее дерево — ствол дома: «Ствол ясеня — центральная точка жилищ», — говорит один из переводчиков Вагнера (акт I). Крыша и стены держатся на ветвях, ветви сквозь них проходят. Собственно говоря, листва — это крыша поверх крыши. Так как же такому жилищу не жить подобно дереву, подобно удвоенной тайне леса, встречая времена года, столь важные в жизни растений, ощущая, как в средоточии дома трепещет древесный сок? И вот, когда пробьет час блаженства, призывая Зигфрида к мечу, дверь с деревянным замком отворится в силу одной лишь фатальности весны...

^A **Ромен, Жюль** (Луи Фари-Гуль) (1885—1972) — франц. писатель, поэт и драматург.

102

С погребом в качестве корня и гнездом на крыше онирически полный дом является одной из

вертикальных схем человеческой психологии. Исследуя символику грез, Аня Тейяр говорит, что крыша символизирует голову сновидца, а также сознательные функции, тогда как погреб — бессознательное (Traumsymbolik, S. 71). Мы приведем массу доказательств интеллектуализации чердака, рационального характера крыши, очевидно, символа крова. Однако погреб столь отчетливо служит областью символов бессознательного, что сразу же становится очевидным, что ясность жизни возрастает по мере того, как дом вырастает из земли.

К тому же, встав на простую точку зрения жизни, которая поднимается и опускается в нас, мы уразумеем, что «жить на этаже» означает жить *неудобно*. В доме без чердака плохо проходит сублимация, а дом без погреба — это жилище без архетипов. Лестницы тоже оставляют неизгладимые воспоминания. Пьер Лоти, возвращаясь жить в дом своего детства, пишет: «На лестницах меня всегда поджидала тьма. Когда я был ребенком, мне бывало страшно на этих лестницах вечерами; мне казалось, что за мной поднимаются мертвецы, чтобы схватить меня за ноги, и тогда я обращался в бегство от безумной тревоги. Я прекрасно помню такие страхи; они были столь сильны, что остались надолго, даже в возрасте, когда я уже ничего не боялся» (Fleurs d'ennui. Suleima, p. 313). Неужели, мы действительно «ничего не боимся», когда с такой тщательностью воссоздаем страхи своего детства?

Порою нескольких ступенек достаточно, чтобы *создать глубину* онирического жилища, придать комнате «важный» вид, пригласить бессознательное к глубинным грезам. Так, в доме из одной повести Эдгара По «можно было всегда пребывать в уверенности, что придется подниматься или спускаться по трем-четырем ступенькам». Отчего же писатель пожелал снабдить столь волнующую повесть, как «Вильям Вильсон», таким примечанием (Nouvelles Histoires Extraordinaires. Trad. Baudelaire, p. 28)? Ведь эта топография не имеет ни малейшего значения для трезвой мысли! Однако бессознательное не забывает об этой подробности. Благодаря такому воспоминанию глубинные грезы «выпадают в осадок» в латентном состоянии. Монстру с тихим голосом, каким и был Вильям

103

Вильсон, необходимо было сформироваться и жить в доме, непрестанно производящем впечатление глубины. Потому-то Эдгар По в этой повести, как и во многих других, обозначил с помощью трех ступенек своего рода дифференциал глубины. Александр Дюма в воспоминаниях о топографии замка Фоссе, где он провел раннее детство, пишет: «Я не посещал этого замка с 1805 года (А. Дюма родился в 1802 году) и все же могу сказать, что в кухню надо было спускаться на одну ступеньку» (Mes Mémoires. I, p. 199); а затем, несколькими строчками ниже описывая кухонный стол, камин и отцовское ружье, Дюма добавляет: «Наконец, за камином располагалась столовая, в которую приходилось подниматься по трем ступенькам». Одна ступенька, три ступеньки — вот то, чего достаточно для обозначения целых королевств. Ступенька ведет в кухню, по ней спускаются; три ступеньки ведут в столовую, по ним поднимаются.

Но эта чересчур тонкая система становится осязаемее, когда нас сенсibiliзирует взаимная жизненная динамика чердака и погреба, а уж она поистине устанавливает ось онирического мира. «На чердаке, где меня заперли, когда мне было двенадцать лет, я познал мир, я восславил человеческую комедию. В подвале я изучал историю»^{4, А}.

Итак, посмотрим, как различаются грезы о двух полюсах дома.

III

Поначалу страхи сильно отличаются друг от друга. Ребенок ощущает уют подле матери, там он живет на своей срединной территории. Отправляется ли он в подвал и на чердак с одним и тем же настроением? Их миры столь различны. С одной стороны — мрак, с другой — свет; с одной стороны — приглушенные шумы, с другой — шумы громкие. У верхних и нижних призраков разные голоса и тени. У пребывания в каждом из этих мест разные оттенки тревожности. И довольно трудно найти ребенка, который не боялся

⁴ Rimbaud A. Illuminations, p. 238.

^А Рембо А. Произведения. М., 1988, с. 243. Пер. В. Орла (из стихотворения «Жизни»).

104

бы ни того, ни другого. Подвал и чердак могут служить детекторами воображаемых горестей, бед, которые зачастую отмечают бессознательное на всю жизнь.

Но мы попытаемся пережить лишь образы из более спокойной жизни, в доме, где добрые родители постарались изгнать злых духов.

Так спустимся же в подвал, как в старые времена, со свечой в руках. Лестница — черная дыра в полу; под домом — ночь и свежесть. Сколько же раз в грезах мы спускаемся в своеобразную ночь, заложенную каменной кладкой! Под черной драпировкой паутины стены тоже черные. Ах! Отчего они *жирные*? Почему не выводится пятно на одежде? Не женское это дело — спускаться в погреб.

Это дело мужчины — заниматься поисками свежего вина. Как писал Мопассан: «Ибо в подвал ходили только мужчины» (Монт-Ориоль, III). До чего жестка и ветха лестница, какие скользкие ступеньки! Ведь на протяжении целых поколений каменные ступеньки вообще не мыли. А наверху дом так опрятен, так ухожен, так проветрен!

И потом — вот земля, земля черная и влажная, земля под домом, *земля дома*. Несколько камней, чтобы подпирать бочки. А под камнем — поганое существо, мокрица, которая, подобно многим паразитам, ухитряется быть упитанной, оставаясь плоской! Сколько же грез, сколько мыслей приходят, пока наливаешь в бочку литр вина!

Когда мы поймем эту онирическую необходимость проживания в доме, растущем из земли и живущем, пустив корни в чернозем, нас посетят бесконечные грезы при прочтении интересной страницы, где Пьер Геган описывает «утапывание нового дома»: «По завершении строительства нового дома землю необходимо было притоптать деревянными башмаками, чтобы превратить ее в прочное и плоское основание. С этой целью песок смешивали со шлаком, затем добавляли магическую связку, составленную из дубовых опилок и сока омелы, после чего утоптать это месиво приглашали молодежь городка.» (Bretagne, p. 44). И вся страница повествует нам о единодушной воле плясунов,

⁵ В одной из статей в «Journal Asiatique» (La Maison védique) Луи Рену отмечает, что перед возведением ведического дома действовал обряд «умиротворения почвы».

105

которые под предлогом укрепления и упрочнения почвы с остервенением принимались «хоронить порчу»⁵. Не борются ли они тем самым со страхами, оставленными про запас, со страхами, передающимися из поколения в поколение в этом убежище, воздвигнутом на утрамбованной земле? Кафка тоже целую зиму провел в жилище, расположенном *на земле*. Это был домик, состоявший из комнаты, кухни и чердака. Он находился в Праге в переулке Алхимиков. Он пишет: «В этом есть что-то особенное — иметь собственный дом, отгородиться от мира дверью не комнаты, не квартиры, а дома; выходить из двери прямо в снег тихой улочки...»^A.

На чердаке переживаются часы долгого одиночества, очень непохожие друг на друга с настроениями от обиженности до созерцательности. Именно на чердаке вместо абсолютной обиженности — обиженность без свидетелей. Ребенок, спрятавшийся на чердаке, наслаждается беспокойством матери: где он, этот обиженный?

На чердаке еще и бесконечное чтение — совсем не такое, когда берешь книгу оттого, что уже много прочел. На чердаке — переодевание в костюмы бабушек и дедушек с шальями и лентами⁶. Что за музей для грез — этот захламленный чердак! Старые вещи навсегда притягивают к себе детскую душу. Грезы возвращают к жизни прошлое семьи, молодость предков. Вот как поэт в одном четверостишии приводит в движение тени чердака:

Dans quelques coins du grenier j'ai trouvé des ombres vivantes qui remuent.

(В нескольких уголках Чердака я находил Живые тени, Которые шевелятся.)

(Reverdy P.^B Plupart du temps, p. 88.)

^A Брод М. О Франце Кафке, с. 187.

⁶ См. Rilke RM Les Cahiers de Malte Laurids Brigge. Trad., p. 147.

^B Реверди, Пьер (1889—1960) — франц. поэт. Отличался усложненностью и эзотеричностью образов и метафор. Здесь и далее цитируется сборник «Большая часть времени» (стихи 1915—1922 гг., изданные в 1995 г.).

106

И затем, чердак представляет собой царство сухой жизни, жизни, которая сохраняется при засушивании⁷. Вот увядший липовый цвет шуршит под рукой, а вот вокруг бочки развешен виноград, он чудесно блестит, а гроздья так ярко светятся... Со всеми своими плодами чердак кажется осенним миром, миром октября, самого «подвешенного»^B из всех месяцев...

Если нам посчастливится взобраться на семейный чердак по узенькой лестнице или же по лестнице без перил, слегка зажатой между стенами, то можно быть уверенным, что в душе грезовидца навсегда запечатлется некая прекрасная диаграмма. Благодаря чердаку дом достигает необыкновенной высоты, он становится причастным воздушной жизни гнезд. На чердаке дом соприкасается с ветром (ср. Giono J.^C Que ma Joie demeure, p. 31). Чердак — это поистине «легкий дом», подобный обретенному д'Аннунцио в грезе, когда он жил в хижине в Ландах: «Дом на ветке, легкий, звонкий, бодрый» (Contemplation de la Mort. Trad., p. 62).

Кроме того, чердак можно сравнить с изменчивым мирозданием. Вечерний чердак внушает большие страхи. Такой испуг отметила сестра Ален-Фурнье^D (Images d'Alain-Fournier, p. 21): «Но все это — мансарда днем. А как же Анри вытерпит мансарду ночью? Как он сможет там находиться? Каково

⁷ Желая поселиться вместе с Мэри Уэбб^A на сарнском чердаке изведает впечатления

экономной жизни....

^А **Уэбб**, Мэри Глэдис (1881—1927) — англ. романистка. Регионалист-ка, описывавшая графство Шропшир в традиции Томаса Гарди. Имеется в виду роман «Сарн» (1924).

^В В оригинале — слово *suspendu*, которое можно понимать и как «отсроченный», «погруженный в состояние напряженного ожидания», *саспенса*. Возникают ассоциации и с химическим термином *суспензия*.

^С **Жионо**, Жан (1895—1970) — франц. писатель. Основная тема творчества — конфликт между современной цивилизацией и идиллической сельской жизнью. Прославился как непреклонный пацифист. В упоминаемом здесь романе «Да пребудет радость моя» (1935) воспеваются своеобразный сельский коммунизм.

^Д **Ален-Фурнье**, (Анри Альбан Фурнье) (1886—1914) — франц. писатель; поэт и романист, испытавший влияние Ж. Лафорта и Ф. Жамма. Автор романа «Гран-Мон» (1913), романа-грезы, восстанавливающего смутные ощущения детства. После его смерти опубликовано множество фрагментов рассказов, незаконченные поэмы, а также переписка, свидетельствующая о его литературной эволюции.

107

ему будет в одиночестве в этой иной вселенной, куда надо взобраться, во вселенной без форм и границ, во вселенной под приглушенным ночным светом открытой тысяче присутствий, тысяче шорохов, тысяче шуршащих затей?» И через полуоткрытую дверь Ален-Фурнье в «Гран-Моне» смотрит в сторону чердака: «И всю ночь мы ощущали вокруг себя безмолвие трех чердаков, проникающее даже в нашу комнату» (chap. VII).

Итак, нет настоящего онирического дома, который не был бы организован в высотном измерении; со своим погребом, достаточно глубоко погруженным в землю, с первым этажом, где проходит будничная жизнь, со вторым этажом^А, где спят, и с чердаком под крышей; такой дом обладает всем необходимым для символизации глубинных страхов, пошлости обыденной жизни на уровне земли, а также сублимаций. Разумеется, для полной онирической топологии дома потребовались бы подробные исследования, стоило бы также изучить убежища, порою весьма своеобразные: стенной шкаф, площадка под лестницей, старый деревянный сарай могут дать показательные примеры психологии замкнутой жизни. К тому же, эту жизнь следует изучать в двух противоположных смыслах — застенка и приюта. Однако при полном слиянии с сокровенной жизнью дома, которую мы характеризуем на этих страницах, мы оставляем в стороне ярость и боязнь, подпитываемые в детском «карцере». Мы говорим лишь о позитивных грезах, о грезах, возвращающихся на протяжении всей жизни как импульсы к несметным образам. В таком случае мы можем возвести в ранг общего правила то, что любой ребенок, сидящий взаперти, стремится к воображаемой жизни: похоже, чем меньше убежище грезовидца, тем грандиознее грезы. Как выразилась Янетт Делетан-Тардиф: «Самое замкнутое существо или бытие становится *генератором волн*» (Edmond Jaloux, p. 34). Лоти чудесно выразил эту диалектику грезовидца, ушедшего в себя в одиночестве, и волн грез в поисках безмерности: «Когда я был маленьким ребенком, я любил прятаться в тайных уголках, изображавших для меня Бразилию, и появлялся я там поистине для

^А В оригинале первый этаж, естественно, назван *rez-de-chaussée*, а второй — просто *étage*.

108

того, чтобы испытать впечатления и страхи девственного леса» (Fleurs d'ennui. Suleima, p. 355). Ребенку можно предоставить сокровенную жизнь, отведя ему уединенное место, уголок. Так, Рескин в большой столовой своих родителей целыми часами сидел в собственном «углу»⁸. Он подробно говорит об этом в воспоминаниях юности. В сущности, замкнутая жизнь и жизнь, бьющая через край, являются одинаковыми психическими потребностями. Но необходимо, чтобы перед тем, как сделаться абстрактными формулами, они были психологическими реальностями со своими рамками и декором. Для таких двух жизней требуются дом и поля.

Ощущаем ли мы теперь различие в онирическом богатстве между сельским домом, возведенным воистину на земле, на огороженном участке, в собственной вселенной, — и зданием, несколько ячеек которого служат нам жилищем и которое построено всего-навсего на городской мостовой? Разве можно назвать погребом этот облицованный плитами зал, где ящиков нагромождено больше, чем бочек?

Именно поэтому философ воображаемого тоже встречается с проблемой «возвращения к земле». Пусть извинят его его некомпетентность, учтя, что он разбирает эту социальную проблему разве что на уровне грезящей психики; он получил бы удовлетворение, если бы ему удалось хотя бы пригласить поэтов к тому, чтобы они построили в своих грезах для нас «онирические дома» с погребом и чердаком. Они помогут нам расположить наши воспоминания, поместить их в подсознательное дома — в согласии с символами сокровенности, когда реальная жизнь не всегда имеет возможность как следует их укоренить.

IV

Много страниц потребовалось бы, чтобы изложить во всех чертах и намеках *сознание существа, имеющего кров*. Отчетливые впечатления здесь бесчисленны. Дом служит для нас несомненным убежищем и от холода, и от жары, и от бурь, и

⁸ Ср. Гюйсманс Ж. -К. ^А Дез Эссент устраивает в своем салоне «серию ниш». ^А Гюйсманс, Йорис Карл (Жорж Шарль) (1848—1907) — франц. писатель.

109

от дождя, и у каждого из нас есть тысячи вариаций в воспоминаниях, одушевляющих столь простую тему. Выстраивая все эти впечатления и классифицируя все эти *ценности*, связанные с защищенностью, надо отдавать себе отчет в том, что дом является, так сказать, контрвселенной или сопротивляющейся вселенной (*univers du contre*). Но возможно, что именно при наиболее самой слабой *защищенности* мы ощутим присутствие грез о сокровенности. Подумаем, к примеру, всего лишь о доме, освещаемом, начиная с сумерек, и защищающем нас *от ночи*. И сразу же у нас возникнет ощущение, что мы находимся на границе между бессознательными и сознательными состояниями, мы почувствуем, что прикасаемся к чувствительной точке ониризма дома.

Вот, например, документ, где выражена ценность защищенного освещения: «Ночь теперь держалась на отдалении благодаря оконным стеклам, и они — вместо того, чтобы давать точное изображение внешнего мира — странным образом его раскачивали, так что порядок, неподвижность и суша, казалось, были расположены внутри дома; и наоборот, вне его теперь находился всего лишь отблеск, в котором предметы становились текучими, дрожали и исчезали.» Островной характер освещенной комнаты отмечает и Вирджиния Вульф: это островок света в море мрака — а в памяти это изолированное воспоминание среди годов забвения. У собирающихся при свете лампы — сознание того, что они образуют группу людей, объединившихся в пещере на острове; они устраивают заговор «против внешней текучести». Как лучше выразить их сопричастность силам света в доме, попирающим тьму?

Et les murs sont d'agate où s'illustrent les lampes...

(И стены из агата, на которых блещут светильники...)

(*Perse St. J.* ^А, Vents, 4.)

В одном из своих романов («Бремя теней») Мэри Уэбб сумела произвести это впечатление безопасности освещенно-

^А Сен Жон-Перс (Алексис Сен-Леже Леже) (1887—1975) - франц. поэт, профессиональный дипломат; лауреат Нобелевской премии за 1960 г. Здесь цитируется сборник «Ветры» (1946).

110

го жилища среди ночных полей в его крайней простоте, т. е. в его беспримесном ониризме. Освещенный дом — это маяк спокойствия из грез. Он представляет собой центральный элемент сказки о потерявшемся ребенке. «Вот тусклый огонек — вон там, далеко-далеко — как в сказке о Мальчике-с-Пальчик» (*Loti P. Fleurs d'ennui. Voyage au Monténegro*, p. 272). Мимоходом заметим, что писатель описывает реальность с помощью образов из сказки. Детали же здесь ничего не уточняют. Необходимо, чтобы они дублировали ощущение глубины. К примеру, у кого из нас, вообще говоря, был отец, который бы зимним вечером громко читал собравшейся семье «Освобожденный Иерусалим»? А, тем не менее, кто из нас способен прочесть соответствующую страницу из Ламартина без бесконечных грез? Благодаря неведомо какой правдивости онирической атмосферы эта страница оказывает на нас сильнейшее онирическое воздействие. Эта сцена — сказали бы мы с тяжеловесностью философа — использует некое онирическое *априори*, она воскрешает в памяти фундаментальные грезы. Впрочем, мы сможем углубленно заняться этим вопросом лишь в том случае, если в один прекрасный день возобновим изучение воображаемой диалектики дня и ночи с нашей точки зрения материального воображения. Пока же нам достаточно отметить, что грезы о доме достигают апогея густоты, когда дом проникается сознанием наступившего вечера, сознанием укрошенной ночи. Парадоксальным — но сколь объяснимым! — образом такое сознание волнует все, что есть в нас наиболее глубокого и сокрытого. Вечером в нас пробуждается ночная жизнь. Лампа погружает нас в ожидание грез, что вот-вот на нас нахлынут, но грезы входят даже в нашу бодрствующую мысль. И тогда дом означает границу между двумя мирами. Мы это лучше поймем, когда объединим все грезы о защищенности. В этом случае с полным размахом предстанет следующая мысль Мэри Уэбб: «Для тех, у кого нет дома, ночь — настоящий дикий зверь»⁹, и это не только зверь, который ревет в урагане, но еще и гигантский зверь, находящийся повсюду подобно вселенской

⁹ *Webb M. Vigilante Armure. Trad., p. 106.*

111

угрозе. Если мы будем всерьез сопереживать борьбе дома *против* бури, нам удастся сказать вместе со Стриндбергом: «Весь дом встает на дыбы, словно корабль» (*Inferno*, p. 210). Современная

жизнь ослабляет мощь таких образов. Она, несомненно, воспринимает дом как спокойное место, но речь здесь идет не более чем об абстрактном спокойствии, которое может наделяться массой аспектов. А забывает лишь один — космический. Необходимо, чтобы наша ночь была человеческой и противилась ночи бесчеловечной. Необходимо, чтобы она оказалась защищенной. Нас защищает дом. Мы не можем написать историю человеческого бессознательного, не написав истории дома.

И действительно, освещенный дом в безлюдной сельской местности — литературная тема, проходящая сквозь века, и находим мы ее во всех литературах. Освещенный дом подобен звезде над лесом. Он ведет заблудившегося путника. Астрологи любили говорить, что солнце на протяжении года живет в двенадцати небесных домах, а поэты непрестанно воспевают свет ламп, словно лучи некоего сокровенного светила. Метафоры эти весьма непритязательны, однако их взаимозаменяемость должна убедить нас в том, что они естественны.

Столь частные темы, как окно, обретают весь свой смысл лишь тогда, когда мы представляем себе *центральный* характер дома. Мы находимся у себя, мы спрятаны и глядим *наружу*. Окно в сельском доме представляет собой отверстие око, взгляд, брошенный на равнину, на дальнее небо, на *внутренний* мир в глубинно философском смысле. Окно предоставляет человеку, грезящему *за* окном — а не у окна — за окошечком, за чердачным слуховым окном, ощущение *внешнего*, каковое отличается от внутреннего тем больше, чем сокровеннее комната грезящего. Кажется, что диалектика сокровенности и вселенной уточняется с помощью впечатлений спрятавшегося существа, которое видит мир в оконной раме. Д. Г. Лоуренс пишет другу (Lettres choisies. T. I, p. 173): «Колонны и арочки окон подобны отверстиям между внешним и внутренним в старом доме, это каменная интервенция, отменно приспособленная к безмолвной душе, к душе, которая вот-вот утонет в потоке времени, а пока смотрит сквозь эти арочки и видит, как заря рождается среди зорь...»

112

С этими рамочными грезами, с этими центрированными грезами, где созерцание возникает из зрения скрытого созерцателя, невозможно сопрячь чересчур много ценностей. Если зрелищу присуще какое-то величие, то кажется, будто грезовидец переживает своего рода диалектику безмерности и сокровенности, настоящий ритмический анализ, когда мы поочередно ощущаем то экспансию, то безопасность.

В качестве примера сильной фиксации *центра* в бесконечных грезах мы собираемся рассмотреть образ, в котором Бернарден де Сен-Пьер^A грезит о гигантском дереве, находясь в дупле¹⁰ — это важная тема грез об убежище и покое. «Произведения природы зачастую являют нам сразу несколько видов бесконечного: так, например, большое дерево *с дуплистым и покрытым мхом стволом* доставляет нам ощущение бесконечности во времени, как чувство бесконечного в высоту. Оно открывает нам памятник веков, в кои мы не жили. Если же к этому присоединяется бесконечность в протяженности, например, когда сквозь темные ветви дерева мы замечаем обширные дали, уважение наше возрастает. Добавим к этому еще и его всевозможные массивные округлости, контрастирующие с глубиной долин и с ровностью лугов; его внушающий почтение полумрак, противостоящий небесной лазури и взаимодействующий с нею; чувство нашего бедственного удела, которое оно укрепляет с помощью идей защищенности, каковые оно являет нам толщиной своего ствола, неколебимого, словно утес, и царственной верхушкой, колеблемой ветрами, величественный шепот которых как будто причиняет нам муки. Дерево со всей его гармонией внушает нам неведомо какое религиозное почтение. Плиний^B тоже утверждает, что деревья были первыми храмами богов».

^A **Сен-Пьер**, Бернарден де (1763—1814) — франц. писатель. В упоминаемом здесь трактате (1784) проявил себя как слезливо-наивный вульгаризатор идей Руссо. Больше всего прославился идиллией «Поль и Виргиния» (1788).

¹⁰ *Saint-Pierre B. de. Études de la Nature. Éd. 1791. T. III, p. 60.*

^B Имеется в виду Плиний Старший (23—79), древнеримский естествоиспытатель и писатель. Автор «Естественной истории» в 37 книгах. Умер во время извержения Везувия.

113

В этом тексте мы выделили только одну фразу, поскольку нам представляется, что она лежит у истоков и грез о защищенности, и грез расширяющихся. Этот дуплистый ствол, покрытый мхом, представляет собой убежище, *онирический дом*. Грезовидец, смотрящий на дуплистое дерево, мысленно уже соскальзывает в дупло; благодаря первозданному образу он испытывает как раз впечатление сокровенности, безопасности, материнской защищенности. И тогда он располагается в *центре* дерева, в *центре* жилища, и именно исходя из этого центра сокровенности, он увидел и осознание безмерности мира.¹¹ Если смотреть на деревья как на нечто *внешнее*, даже имея в виду их царственную осанку, ни одно дерево не произведет образа «бесконечности в высоту». Чтобы ощутить эту бесконечность, вначале требуется, чтобы мы вообразили *стиснутость* существа в дуплистом стволе. И *контраст* здесь существеннее, нежели те, что обыкновенно выводит Бернарден де Сен-Пьер. Мы неоднократно отмечали сложность воображаемых ценностей, связанных с *узкими*

полостями как онирическими жилищами. Но в сердцевине дерева грезы становятся всеохватывающими. Поскольку я столь хорошо защищен, мой покровитель всемогущ. Он бросает вызов бурям и смерти. Именно о полной защищенности *грезит писатель*: дерево здесь не просто обеспечивает запасы тени от солнца, и это не простой купол от дождя. Если бы мы занимались поисками полезных ценностей, мы не обрели бы настоящих

¹¹ В одном месте «Сказки о золоте и молчании» Гюстав Кан^A превращает дуплистое дерево в средоточие образов: «Человек долго говорит жалобным голосом, изливает свои чувства и отвечает. Он подходит к громадному дереву, из пазов которого спускаются проворные лианы; их прямо торчащие цветы как будто смотрят на него. Кажется, будто змеи устремляют к нему свои головы, но происходит это гораздо выше его головы. Ему кажется, что из большого дупла в центре дерева вылезает какое-то очертание, которое глядит на него. Он подбегает туда; теперь ничего, кроме глубокой черной полости...» (р. 262). Вот оно, логово, внушающее страх. В этом синтетическом логове накоплено столько образов, что нам пришлось бы посвятить им все главы нашей книги. У нас еще будет удобная возможность вернуться к подобным синтезам образов.

^A Кан, Гюстав (1859—1936) — франц. писатель. Один из первых символистов; теоретик верлибра; автор воспоминаний об эпохе символизма; художественный критик; публикатор еврейских сказок.

114

поэтических грез. Подобно дубу Вирджинии Вулф^A, дерево Бернардена де Сен-Пьера является космическим. Оно призывает к вселенской сопричастности. Это образ, способствующий нашему росту. Грезящее существо обрело свое истинное жилище. Из глубины полого дерева, находясь в сердцевине дуплистого ствола, мы следили за грезой об устойчивой безмерности. Это онирическое жилище является вселенским.

Только что мы описали грезы о *центре*, когда грезовидец обретает опору в его уединении. Более экстравертивные грезы дают нам образы радушного дома, дома открытого. Их примеры мы найдем в некоторых гимнах Атхарваеды¹². У ведического дома четыре двери по четырем сторонам света, и в гимне поется:

С Востока слава величию Хижины!

С Юга слава...!

С Запада слава...!

С Севера слава...!

Из надира слава...!

Из зенита слава...!

Отовсюду слава величию Хижины!

Хижина представляет собой центр мироздания. Становясь хозяевами дома, мы овладеваем вселенной:

«От имени протяженности, находящейся между небом и землей, я овладеваю во имя твое домом, который здесь; из пространства, служащего мерой неразличимой безмерности, я делаю для себя неистощимое брюхо сокровищ, и его именем я овладеваю Хижиной...»

В этом центре сосредоточиваются блага. Защищать одну ценность означает защищать все. В гимне Хижине еще говорится:

«Хранилище Сомы, местонахождение Агни, местопребывание и трон Богов — все это ты, о Богиня, о Хижина.»

^A Имеется в виду дуб из романа «Орlando», подробно проанализированный в главе «Воздушное дерево» из книги Г. Башляра «Грезы о воздухе».

¹² Башляр цитирует франц. перевод. Виктора Анри, 1814.

115

V

Итак, *онирический* дом представляет собой *образ*, который в воспоминаниях и грезах становится покровительствующей силой. Это не просто рамка, где память обретает свои образы. В доме, которого уже нет, нам все еще приятно жить, так как мы переживаем в нем динамику утешения, часто не осознавая этого как следует. Дом защитил нас, следовательно, он продолжает нас утешать. Вокруг *акта проживания* выстраиваются бессознательные ценности, и бессознательное их не забывает. Черенки бессознательного можно отвести, но бессознательное нельзя вырвать с корнем. По ту сторону отчетливых впечатлений и грубого удовлетворения *собственного инстинкта* существуют более глубокие грезы, грезы, стремящиеся укорениться. Когда задача Юнга состояла в *прекращении странствий* одной из тех космополитичных душ, которые на земле всегда ощущают себя в изгнании, чтобы провести психоанализ, он советовал приобрести участок поля, уголок в лесу или — еще лучше — домик в глубине сада, и все это для того, чтобы снабдить образами волю к укоренению, к пребыванию на одном месте^{12bis}. В этом совете проявляется тенденция к

использованию одного из глубинных пластов бессознательного, а именно — архетипа онирического дома.

Нам хотелось бы привлечь читательское внимание преимущественно с этой стороны. Но, разумеется, для полного изучения столь важного образа, как образ *дома*, следовало бы изучить и прочие инстанции. Если бы мы рассматривали, к примеру, социальный характер образов, нам пришлось бы внимательно исследовать такой роман, как «Дом» Анри Бордо^A. Этот анализ касался бы другого образного пласта, пласта *Сверх-Я*. Дом здесь — *семейное имущество*. Его задача —

^{12bis}Какая боль скитальца звучит в следующей строке Рильке: Нет у бездомного дома и больше не будет.

(Пер. Б. Скуратова)

^A **Бордо**, Анри (1870—1963) — франц. писатель. Один из наиболее характерных представителей традиционалистской и провинциалистской литературы. Член Французской Академии с 1919 г.

116

поддерживать семью. И с этой точки зрения роман Анри Бордо тем интереснее, что семья исследована в ее конфликте поколений между отцом, из-за которого дом приходит в упадок, и сыном, наделяющим дом прочностью и светом. На этом пути мы постепенно покидаем мыслящую волю ради воли предвидящей. Мы входим в царство образов, становящихся все осознаннее. Более конкретной задачей мы поставили исследование не столь ярко выраженных ценностей. Вот почему нас не слишком интересует литература семейного дома.

VI

Тем же путем к подсознательным ценностям можно отправиться и через образы возвращения на родину. Само понятие путешествия обретает другой смысл, если мы сопрягаем с ним дополнительное понятие возвращения на родину. Непостоянству одного путешественника удивлялся Курбе^A: «Он ездит по странам Востока^B. Ох уж этот Восток! Неужели у него нет родины?»

Возвращение на родину, возвращение в родной дом со всем динамизирующим его ониризмом характеризовалось классическим психоанализом как *возвращение к матери*. Сколь бы правомерным ни было такое истолкование, оно все же чересчур тяжеловесно, оно слишком поспешно цепляется за глобальную интерпретацию, оно сглаживает слишком много оттенков, которые должны подробно осветить психологию бессознательного. Было бы интересно как следует уразуметь все образы *материнского лона* и подробно рассмотреть их взаимозаменяемость. И тогда мы увидим, что дом обладает собственными символами, и что, если бы мы продолжали разрабатывать и дифференцировать символику погреба, чердака, кухни, коридоров, дровяного сарая... мы заметили бы автономию различных символов, увидели бы, что дом актив-

^A **Курбе**, Жан Дезире Гюстав (1819—1877) — франц. художник. Его искусствоведческие теории противостояли романтизму и академизму. Считался реалистом *par excellence*.

^B В оригинале — более фамильярное **dans les Orient**. Ср. русск. «поехать на юга».

117

но созидает свои ценности, сводит воедино ценности бессознательного. У бессознательного тоже есть архитектура, которую оно избирает.

Следовательно, образный психоанализ должен изучать не только смысл выражения, но и *очарование выразительности*. Ониризм представляет собой одновременно и склеивающую силу, и силу варьирования. Он действует — и действие это двояко — у поэтов, находящихся совсем простые и все же новаторские образы. В оттенках бессознательного великие поэты не ошибаются. В своем прекрасном предисловии к недавнему изданию стихов Милоша Эдмон Жалу выделяет стихотворение, где с необычайной отчетливостью проведено различие между *возвращением к матери* и *возвращением в дом*.

Je dis : ma Mère. Et c'est à vous que je pense, ô Maison!

Maison des beaux étés obscurs de mon enfance.

(Я говорю: моя Мать. А думаю о вас, о Дом!

Дом прекрасных темных лет моего детства.)

(*Mélancolie*)

Мать и Дом — вот два архетипа в одной и той же строке. Чтобы пережить в двух эмоциях взаимозаменяемость этих образов, достаточно пойти в сторону грез, навеваемых поэтом¹³. Было бы слишком просто, если бы более значительный из двух архетипов, величайший их всех архетипов, *Мать*, подавлял жизнь всех остальных. На пути, возвращающем нас к истокам, вначале есть тропка, ведущая нас к нашему мечтательному детству, желавшему образов и стремившемуся к символам ради удвоения реальности. Материнство как реальность оказалось сразу же приумножено всевозможными образами сокровенности. Поэзия дома возобновляет эту работу, она вновь наделяет сокровенность душой и обнаруживает великие непреложности философии покоя.

¹³ А бывает ли материнский дом без воды? Без *материнской* воды? На тему *родного дома* Гюстав Кан писал: «О материнский дом, первозданный бассейн истоков жизни моей...» (Le Conte d'Or et du Silence, p. 59).

118

VII

Сокровенность как следует запертого, хорошо защищенного дома совершенно естественно влечет за собой более значительное сокровенное, в особенности, сокровенность сначала материнского чрева, а потом — материнского лона. В порядке воображения малые ценности влекут за собой более значительные. Любой образ представляет собой *психический аугментатив*; любимый образ, образ лелеемый — это залог жизненного роста. Вот пример этого психического роста с помощью образа. Д-р Жан Филльоза в своей книге «Магия и медицина» пишет: «Даосы полагали, что ради того, чтобы обрести уверенность в долголетьи, необходимо поместить себя в физические условия, в которых находится эмбрион, зародыш всякой грядущей жизни. Так считали и индуисты; они и теперь с этим соглашаются. И как раз в помещении "темном и тесном, словно материнское лоно" в 1938 г. состоялось омолаживающее лечение, коему подвергся известный националист пандит Малавия, и оно наделало в Индии много шума» (p. 126). По существу, наше *отшельничество* чересчур *абстрактно*. Оно не всегда находит ту комнатку личного одиночества, то темное помещение, «тесное, словно материнское лоно», тот отдаленный уголок в тихом жилище, тот тайный погребок, что порою располагается даже под глубоким погребом, где жизнь обретает свои ценности произрастания.

Тристан Тцара, несмотря на неумность своих вольных образов, находится на пути этого погружения. Ему ведом «этот рай для звероловов пустоты и неприступности — всемогущая хозяйка, отстаивающая жизнь в других местах, нежели железные гроты и гроты сладости неподвижной жизни, когда каждый живет в собственной светобоящейся (lucifuge) персоне, а каждая персона — под покровом земли, в свежей крови...» (L'Antitête, p. 112). В этом затворничестве мы обнаруживаем синтез рая и тюрьмы. В дальнейшем Тцара пишет: «Это была тюрьма, образованная долгим детством, пытка слишком прекрасных летних дней» (там же, p. 113).

Если бы мы уделили больше внимания образам начала, без сомнения, весьма наивным образом, иллюстрирующим изначальные ценности, мы лучше вспомнили бы все эти те-

119

нистые уголки большого жилища, где наша «светобоящаяся» персона обретала *центр* покоя, воспоминания о пренатальном покое. Лишний раз мы видим, что ониризму дома необходим малый дом в большом, чтобы мы обнаружили первозданные непреложности жизни без проблем. В тесных уголках мы обретаем тень, покой, мир, омоложение. Мы представим еще массу других доказательств тому, что все места покоя связаны с матерью.

VIII

Когда одиноко грезя, мы спускаемся в дом, несущий на себе значительные приметы глубины, по узенькой темной лестнице, закручивающей высокие ступени вокруг каменной колонны, мы тотчас же ощущаем, что *спускаемся в прошлое*, а ведь для нас нет такого прошлого, благодаря которому мы не проникались бы именно нашим прошлым, но которое сразу же не становилось бы в нас более отдаленным и менее отчетливым, безграничным прошлым, уже не датированным, не ведающим дат нашей истории.

И тогда все превращается в символы. Спускаться, грезя, в глубинный мир, в жилище, глубина которого ощущается на каждом шагу, означает еще и спуск внутрь нас самих. Если мы уделим чуточку внимания образам, медлительным образам, навязывающим нам себя при этом «спуске», при этом «двояком спуске», мы не преминем поразиться их органичным чертам. Редки писатели, что их изображают. Ведь стоит этим органичным чертам попасться на перо, как *литературное сознание* их отбрасывает, а сознание трезвое — вытесняет¹⁴. И все же *гомология глубин* навязывает собственные образы. Тот, кто занимается интроспекцией, сам себе Иона, и это нам станет понятнее, когда в следующей главе мы представим весьма многочисленные и довольно разнородные образы *комплекса Ионы*. Приумножая образы, мы лучше разглядим их общий корень, а деля — их единство. И тогда мы уразу-

¹⁴ *Литературное сознание* у писателя представляет собой сокровенный продукт *литературной критики*. Ведь пишут для кого-то и против кого-то. Счастлив тот, кто свободен и пишет для самого себя!

120

меем, что разные образы, в которых выражается осмысление покоя, отделить друг от друга невозможно.

Однако поскольку ни один философ не примет на себя ответственность за персонификацию

диалектического синтеза «Кит—Иона», мы обратимся к писателю, задающему себе правило — схватывать образы *in statu nascendi*^A, когда они еще обладают всеми своими синтетическими качествами. Перечитаем восхитительные страницы, служащие введением к «Авроре»¹⁵. «Была полночь, когда мне пришла в голову мысль спуститься в эту печальную прихожую, украшенную старыми гравюрами и коллекциями оружия...» Представьте себе с некоторой замедленностью все образы, в которых писатель переживает износ и смерть вещей, изъеденных «кислотой, рассеянной в воздухе, словно овечий жировой выпот, резкий и меланхолический, с запахом ветхого линялого белья». Вот теперь ничего абстрактного уже нет. Само время предстает как охлаждение, как протекание холодной материи: «Время текло у меня над головой и предательски остужало меня, словно дувший сквозь щели ветер». После описания такого охлаждения и износа грезовидец готов связать дом с собственным телом, а его погреб — со своими органами. «Я ничего не ждал, а надеялся еще меньше. Самое большее, я почему-то считал, что при смене этажа и комнаты я вызову мнимое изменение в расположении своих органов, а выйдя из дома — в порядке своих мыслей.» Затем следует рассказ о необыкновенном спуске, когда образы одинаково быстро пускают в ход два призрака: фантом предметов и фантом органов, когда «вес потрохов» ощущается как вес «чемодана, набитого не одеждой, а мясом из лавки». Как тут не увидеть, что Лейрис вошел в то же жилище, куда грезы привели и Рембо, в «павильон, где торгуют мясом с кровью»? («Первобытное».)^B

Мишель Лейрис продолжает: «Шаг за шагом я спускался по ступенькам лестницы... Я был очень стар, и все события, что я припоминаю, протекали снизу вверх по недрам моих мускулов, словно сверла с насечкой, блуждающие в стенках

^A **In statu nascendi** (лат.) — при возникновении; в начальный период.

¹⁵ *Leiris M. Aurora*, p. 9 et suiv.

^B *Рембо А. Произведения*. М., 1988, с 271. Пер. И. Кузнецовой.

121

мебели...» (р. 13). При акцентировании спуска все анимализируется: «Ступени стонали у меня под ногами, и казалось, будто я топчу раненых животных с ярко-красной кровью, чьи потроха образовывали основу бархатистого ковра». Сам грезовидец теперь спускается в подполье дома, словно животное, а затем — подобно одушевленной крови: «Если я теперь и неспособен спускаться иначе, как на четвереньках, то причина этого в том, что в моих жилах течет доставшийся мне от предков красный поток, одушевлявший массу всевозможных загнанных зверей». Он грезит, становясь «сороконожкой, червем, пауком». Всякий даровитый грезовидец с анимализированным бессознательным обретает беспозвоночную жизнь.

К тому же, страницы Лейриса остаются резко центрированными, на них сохраняется линия глубины онирического дома, дома-тела, где едят, где страдают, дома, дышащего человеческими жалобами. «Во мне непрерывно поднимались странные шумы, и я прислушивался к неопишуемым страданиям, резко вздувавшим дома своими кузнечными мехами, открывая двери и окна, превращая их в кратеры печали, которые изрыгали нескончаемую струю супа, окрашиваемую в грязно-желтый цвет болезненным свечением фамильных ламп, струю, что смешивалась с шумом ссор, бутылок, открываемых потными руками, и жевания. Текла бесконечная река говяжьих филе и недожаренных овощей» (р. 16). Так где же текут все эти съестные припасы, по коридорам или по пищеводу? *А как бы эти образы получили один смысл, если у них уже не было двух?* Они обитают в точке синтеза дома и человеческого тела. Они соответствуют ониризму «дом-тело».

Значит, для того чтобы эти образы как следует раздвоить, а потом пережить оба их смысла, не надо забывать, что они приходят в голову чердачному отшельнику¹⁶, грезовидцу, который однажды, подавляя человеческие и дочеловеческие страхи, пожелал исследовать собственные человеческие и дочеловеческие подвалы.

¹⁶ «Вот уже двадцать лет, как я не рисковал спускаться по этому лестничному лабиринту, двадцать лет, как я жил, крепко запертый между ветхими перегородками старого чердака» (*Auroga*, p. 11).

122

Отчетливый образ тогда становится не более чем вертикально ориентированной осью, а лестница — осью спуска в глубины человека. Мы уже исследовали воздействие этих вертикальных осей в двух книгах: «Грезы о воздухе» и «Земля и грезы воли» (гл. XII). Эти оси вертикального воображения, в конечном счете, настолько малочисленны, что концентрация образов вокруг одной из таких осей легко объяснима. «Ты всего лишь человек, спускающийся по лестнице... — говорит Мишель Лей-рис, и тут же добавляет: — Эта лестница — не вертикальный проход с рассыпанными по спирали ступенями, позволяющий достигать разных частей помещения, где находится твой чердак; это сами твои внутренности, это твой пищевод, благодаря которому сообщаются твой рот, предмет твоей гордости, и твой задний проход, предмет твоего стыда, — пищевод, прорывший сквозь твое тело извилистую и клейкую траншею...» (р. 23)¹⁷.

Можно ли найти лучший пример сложных образов, образов с невероятными синтетическими силами? Само собой разумеется, что ради того, чтобы ощутить все эти синтезы в действии и подготовиться к их анализу — соглашаясь с тем, что у нас нет воображения, наделенного счастливой способностью синтетического переживания этих сложных образов — следует исходить из *онирического дома*, т. е. пробуждать в подсознании очень старое и бесхитрое жилище, в котором мы грезили поселиться. Реальный дом — и даже дом нашего детства — может быть онирически ущербным; это может быть также дом, подвластный идее *Сверх-Я*. В частности, множество наших городских домов и буржуазных вилл можно назвать пациентами в психоаналитическом смысле этого термина. Они оснащены *черными лестницами*, где, как выразился Мишель Лейрис, циркулируют «реки провизии». От этого «пищевода» резко отличается лифт, доставляющий посетителей в салон по возможности быстро и без всяких длинных коридоров. Там-то — вдали от кухонных запахов — и «беседуют». Там-то покой подпитывается комфортом.

Но разве эти прибранные дома со светлыми комнатами похожи на дома, в которых грезят?

¹⁷ Философы выражают то же самое не столь «образными» образами. Так, в «Путевых блокнотах» Тэна читаем: «Дом — самое настоящее существо с головой и телом» (*Carnets de Voyage*, p. 241). Дальше в анатомию Тэн не углубляется.

Глава 5. Комплекс Ионы

Толстые не имеют права пользоваться теми же словами и выражениями, что и худые.

Gi de Monassan. Разносчик. Письмо, найденное у утопленника.

... Для внешнего употребления, для внутреннего употребления. А между тем в человеческом теле эта иллюзия «внутреннего» и «внешнего» существует разве что потому, что прошло много тысяч лет с тех пор, как человек, перестав быть гидрой с выворачиваемым желудком, утратил гибкую способность ношения телесных тканей наизнанку и с лицевой стороны, как это бывает с некоторыми видами бретонской одежды... *Альфред Жарри*. Размышления

I

Сказочное воображение должно думать обо всем. Оно обязано быть шутливым и серьезным, оно обязано быть рациональным и мечтательным; ему надлежит пробуждать сентиментальный интерес и критический дух. Наилучшая сказка — та, что умеет остановиться у границ доверчивости. Но чтобы очертить границы доверчивости, необходимо изучить приемы, к которым прибегает *воля к их расширению*, а такие исследования весьма редки. В частности, пренебрегают тем, что мы назовем *онирическими доказательствами*; недооценивают то, что *онирически* возможно,

124

не будучи возможным *реально*. В двух словах, реалисты соотносят все с опытом дней, забывая об опыте ночей. Для них ночная жизнь всегда является неким остатком или следствием жизни наяву. Мы же предлагаем поместить образы в двойную перспективу грез и мыслей.

Порою неловкая улыбка сказочника^A разрушает медленно накапливавшуюся веру в грезы. История былых времен внезапно нарушается современным анекдотом. Мода на эту мистифицированную мифологию, на эти анахронизмы, достойные ученика коллежа, пришла благодаря Жирод^B. Чтобы продемонстрировать это разрушение образов с помощью усмешки сказочника, вызывающей дефицит всякой доверчивости, мы собираемся изучить образ, который уже не в состоянии навевать грезы из-за издевательств, коим он подвергался. Этот образ — образ Ионы во чреве китовом. Мы постараемся обнаружить в нем кое-какие онирические элементы в смешении с ясными образами.

Этот ребяческий образ возбуждает наивный интерес. Мы охотно назвали бы его *образом-сказочником*, образом, автоматически порождающим сказку. Он требует того, чтобы мы вообразили некое «до» и некое «после». Как Иона попал во чрево китово и как ему удалось оттуда выйти? Предоставьте этот образ двенадцатилетним детям в качестве темы для *сочинения по французскому языку*. Можете быть уверены, что над этим сочинением будут работать с *интересом*. Такая тема может служить *тестом для сочинения*. Она задаст меру могущества анекдота. Чуть-чуть покопавшись, мы, возможно, откроем целый рудник более глубоких образов.

Сначала же приведем пример убогих шуток. Для этого достаточно перечитать страницы, на которых Герман Мел-вилл воспроизводит приключения Ионы на свой лад¹. Он

^A Следует заметить, что франц. *conteur* здесь можно понимать и в более широком значении, как *рассказчик*. Зато слово *conte* употребляется в этой главе в подавляющем большинстве контекстов в значении «сказка», а не «повесть» или «рассказ».

^B *Жироду*, Жан (1882—1944) — франц. писатель. Г. Башляр неоднократно критикует его драму

«Ундина» (1939), считая его фантазию ненатуральной, а юмор — вымученным.

¹ Melville ff. Moby Dick. Trad., p. 357.

125

помещает Иону в *рот* кита. Затем, поскольку одного слова *полый* достаточно для того, чтобы, согласно непреложному закону грез о сокровенности, мы начали грезить о *жилище*, Мелвилл находит забавным сообщить, что Иона расположился в *полом зубе* кита². Стоило Мелвиллу представить себе эту грезу в деталях, как он вовремя «одумался», вспомнив, что у кита нет зубов. И вот из конфликта между этим *видением* полого зуба и *мыслями*, почерпнутыми в школьных учебниках, рождается мелкий юмор главы, посвященной истории об Ионе, в книге, где, к счастью, есть много других красот. К тому же, вся эта глава ложится пятном на произведение, где онирические ценности зачастую весьма умело сопрягаются с реалистическими. Следовало бы твердо усвоить, что с грезами *шутить* нельзя, или, иначе говоря, что комическое является достоянием сознательной жизни. В одной новозеландской легенде герой племени маори влезает в тело прародительницы Хинете-по и говорит помогающим ему птицам: «Мои маленькие друзья, когда я проникну в глотку старухи, смеяться не надо; но когда я выйду, надеюсь, что вы встретите меня с радостными песнями»³.

Итак, чтобы действительно проникнуться уверенностью в том, что мы следуем теме естественной жизни образов, необходимо различать понятия *вызывать рост* (faire accroître) и *вызывать смех* (faire rire).

Впрочем, разграничить шутливость и доверчивость не всегда легко. Порою дети бывают учителями в искусстве шуток. В классе, ученикам которого было от пяти до восьми лет, Андре Бей провел следующий опыт. Каждого из своих юных учеников он попросил рассказать какую угодно выдуманную историю, чтобы *позабавить* товарищей. Недавно он опубликовал их сборник (*Bay A. Histoires racontées par des Enfants*). Комплекс Ионы предстает в этом сборнике почти на каждой странице. Вот несколько примеров. Четыре лягушки проглатывают четверых заблудившихся детей и возвращают их матери. Лягушка проглатывает свинью — и вот вам басня Ла-

² Один из пилигримов, проглоченных Гаргантюа вместе с салатом, ударяет посохом по полому зубу великана (Рабле, гл. XXXVIII).

³ Leïa. Le Symbolisme des Contes de Fées, p. 96.

126

фонтена о лягушке, которая хотела быть большой как вол, и выражена она в глубинных образах усваивающего пищу живота. Волк проглатывает свинью. Ягненок проглатывает мышку, и «попав внутрь, мышь проскальзывает сквозь кишки ягненка до кончика его хвоста». Поскольку ягненок мучается от укусов мышки, он просит змею вылечить его. Змея проглатывает хвост ягненка. Тогда ягненок хочет «съесть змею, чтобы отомстить за свой хвост», и история о съедаемых съедающих продолжается поистине бесконечно, заканчиваясь очевидной пищеварительной «аннигиляцией». И действительно, юный сказочник в заключение говорит: «Ягненок сделался малюсенький, как шарик... Он растаял». — «Однажды свинья, когда она очень хотела есть, проглотила черепаху целиком. Черепаха переворошила все внутренности свиньи, она сделала из них себе домик.» Здесь происходит обмен ценностями между двумя образами сокровенности. Особенно любопытно продолжение сказки. Поскольку свинье очень больно, она «проделывает большую дыру у себя в животе, чтобы оттуда вылезла черепаха. После этого она почувствовала себя гораздо лучше. Домик она тоже вытащила.» Но с образами приятного отдыха расстаются неохотно. И так как в «домике живота» очень хорошо, ребенок преспокойно добавляет: свинья «вернулась в свой живот и стала себя там хорошо чувствовать: «Ах!, — сказала она, — мне хорошо, мне тепло!» Сказочные образы, подобные вот этому, на наш взгляд, дают нам право назвать их грезами «сам себе Иона», т. е. грезами о жизни поистине «у себя», «в центре собственного бытия», «в собственном животе». Впрочем, все страницы книги Андре Бея могут способствовать исследованию образов интеграции. Закончим последней историей, где юный сказочник обращается к присущей киту мощи интеграции, ибо брюхо Кита — «самое большое в мире». Напомним, что сказки, собранные Андре Беем, представляют собой сочинения школьников на свободную тему, конкретных тем им не предлагалось. Стало быть, мы имеем дело с *естественным сочинением по французскому языку*, а это след потребности *сочинять истории*. А вот и последняя история. Лев, волк и тигр, проглотившие «баранов и пастухов», спасаются бегством на самолете. Лев и волк падают в море. Рыбак ловит их сетью. Но неожиданно вы-

127

ныривает кит, который «проглатывает волка, льва, рыбака и лодку». Кусок-то большой, да судьба жалкая. Спокойная жизнь продолжается. И действительно: «Рыбак продолжал курить трубку в брюхе кита. Он только проделал маленькую дырочку для того, чтобы выпускать дым». Мы еще встретимся с этими *грезами об обустройстве*, когда займемся образами сокровенности грота.

II

Можно ли найти в реальности какие-нибудь черты этого образа Ионы во чреве китовом?

Всякий ребенок, которому посчастливилось родиться у реки, всякий сын удильщика рыбы бывал изумлен, обнаруживая в щучьем брюхе голяна или уклейку. Сидя на берегу реки и глядя, как щука глотает свою добычу, ребенок, несомненно, грезит о печальной причинно-следственной связи, коей явно бывает отмечено проглоченное существо. Форма пескаря, столь тоненького в лоне вод, в конечном счете, предназначена для того, чтобы ему удалось выжить в желудке другого существа. А сколько предметов имеют аналогичный гастрономический профиль! Наблюдая за ними, можно объяснить многочисленные болезненные соблазны.

Такой грезовидец проглатывания, как Иеронимус Босх, непрестанно обыгрывает этот образ. Чтобы проиллюстрировать космическую максиму «глотаите друг друга», Морис Гос-сар в книге о Босхе пишет: «Громадная пасть заглатывает рыбу, которая сама хватается мелкую селедку. Двое рыбаков сидят на носу лодки. Старик говорит ребенку, показывая ему это чудо: "Гляди-ка, сын мой, я это знаю уже давно, крупные рыбы пожирают мелких"». Да и сам Спиноза не гнушается ясностью этой притчи. Басня с моралью «*попался который кусался*» выражена в очень простом образе «вечных глотателей, постоянно проглатываемых». Вот, по словам Жоржа Барбарена, «девиз плотвы»⁴.

Ученые также расцвечивают подробности чудес, иногда скромных, а порою невероятных. Так, в своем «Трактате о

⁴ *Barbarin G. Le Livre de l'Eau, p. 26.*

128

питании» Луи Лемери^A пишет, что в животах «жестоких щук» находят рыб целиком. «Есть даже несколько авторов, утверждающих, будто там обнаруживали кошек» (р. 367). Доден (*Histoire naturelle générale et particulière des Reptiles, An X, T. I, p. 63*) пишет: «Князь Нассауский Иоганн-Мориц... видел одну голландку, которая во время беременности была целиком проглочена одной из этих чудовищных змей.» Беременность женщины вызывает «двойной» интерес. Так рождаются превосходные истории. Впрочем, через мгновение мы продемонстрируем других *Ион в квадрате*, иные примеры проглоченных глотателей. Литературная фауна рептилий в этом отношении довольно богата.

Так, Александр Дюма находит интересным отметить следующее воспоминание (*Mes Mémoires. T. I, p. 200*). Когда ему было три года, он видел, как садовник разрезал ужа надвое. Из него выскочила проглоченная лягушка и вскоре вприпрыжку убежала. «Это явление, подобного которому я с тех пор не имел случая видеть, чрезвычайно поразило меня и по-прежнему присутствует у меня в сознании настолько, что, когда я закрываю глаза, в момент написания этих строк, я вновь вижу два движущихся ужиных обрубка, пока еще неподвижную лягушку и Пьера, опершегося на свой заступ и заранее улыбающегося моему изумлению»⁵. В малых образах запечатлены более значительные. Вспомнил бы писатель улыбающееся лицо доброго садовника, если бы не было этой спасенной лягушки?

Занятные страницы, посвященные смерти проглоченной лягушки в брюхе ужа, приводит Луи Перго^{6, B}. «Ее обволокла клейкая и тепловатая слюна; медленное и неодолимое дви-

^A Возможно имеется в виду Никола Лемери (1645—1715) — франц. фармацевт, автор «Универсальной фармакопеи». (1697) и «Универсального трактата о простых лекарствах».

⁵ Дюма возвращается к этому анекдоту на двух продолжительных страницах в своем сочинении о змеях, опубликованном в виде продолжения к тому «*Filles, Lorettes et Courtisanes*». Éd. 1875, p. 164.

⁶ *Pergaud L. De Goupil à Margot, p. 161.*

^B **Перго**, Луи (1882—1915) — франц. писатель. Прославился романами о провинциальной жизни и о животных. Здесь цитируется «*De Goupil à Margot*» (Гонкуровская премия 1910 г.)

129

жение безжалостно увлекло ее в глубины». Вот так Перго задолго до Сартра приводит пример сартровского головокружения, *медленного головокружения*, неощутимо влекущего к смерти, к смерти чуть ли не материализованной, влекущего через инкорпорацию в клейкое, в вязкое. «Так на нее скользнула смерть, или, скорее, это была еще не смерть, а пассивная, почти отрицающая сама себя жизнь, жизнь приостановленная (*suspendue*), причем не в покое, как бывает при полуденном солнце, но, так сказать, в кристаллизации страха, ибо нечто неощутимое, возможно, капля сознания, еще вибрировало в ней, причиняя страдания» (р. 162).

Необходимо мимоходом выделить прилагательное, проскользнувшее в этот текст, столь плодотворный для материального воображения, и прилагательное это *тепловатый*. Оно расположено не на одном материальном уровне с окружающими его образами. И соответствует оно человеческой инстанции. Если мы изо всех сил постараемся прочитывать эти тексты еще медленнее, чем они писались, мы ощутим, думая об этой тепловатости, что писатель сопричастен какой-то диковинной амбивалентности. Страдает ли он вместе с жертвой или же наслаждается вместе с глотателем? В чьем

рту эта тепловатая слюна? Откуда такое внезапное тепло в мире, характеризуемом в книгах как хладнокровный? Книги пишутся не только благодаря тому, что мы *знаем* и *видим*. У них есть потребность и в более глубинных корнях.

Впрочем, продолжение сказки Перго стремится к освобождению лягушки. Пожирателя съедает сарыч, разрезающий ужа надвое ударом клюва, так что первая жертва выскальзывает «по клейким подушкам пасти своего похитителя». Если же мы вспомним, что перед этим сказочник пожелал показать нам лягушку, пожирающую саранчу, мы увидим, как от саранчи к лягушке, от лягушки к ужу и от ужа к сарычу здесь функционирует Иона в кубе, (Иона)³. Но на пути со столь прекрасной перспективой алгебра не остановится. «На китайском шелке, — пишет Виктор Гюго, — изображена акула, съедающая крокодила, съедающего орла, съедающего ласточку, съедающую гусеницу»⁷. Вот вам и (Иона)⁴.

⁷ Hugo V. Les Travailleurs de la Mer. Ed. Nelson. T. II, p. 198.

130

В «Калевале» Лённрота описывается длинная история проглоченных глотателей. Она тем более интересна, что вскрытие последнего глотателя позволяет обнаружить в самом «центральном» желудке, имеющем больше всего оболочек, сокровище, которое ценнее всего: сын Солнца обнаруживает похищенную с небосвода искру. А вот и сцена: сын Солнца вспарывает брюхо щуки, самой крупной глотательницы.

Там в утробе серой щуки Оказалась пеструшка. У пеструшки этой в брюхе Гладкий сиг уже нашелся.^A

В брюхе же сига он обнаруживает синий шарик, а в синем шарике — красный. Он разбивает красный шарик.

Изнутри того клубочка Вынул огненную искру, Что упала с высей неба, Что проникла через тучи, Что с восьми небес упала, Из девятого пространства.^B

Впоследствии можно прочесть длинное повествование, в котором кузнец, обжигая бороду и руки, гонится за беглой искрой, пока не заключает ее «в ствол старой сухой ольхи, в глубину гнилого пня», а потом кладет пень в медный котел, который обертывает березовой корой. Но все эти хитрости, ведущие к новому взаимовложению, только и служат тому, чтобы лучше уловить принципы взаимовложения естественного, задействованного в комплексе Ионы. Впрочем, если мы прочтем Руну XLVIII «Калевалы», следуя методам теории материального воображения, мы без труда признаем, что все действующие здесь образы сопрягают с самими грезами *материальные стихии*.

И ведь не просто так огонь спрятан в рыбьих брюхах. Нам следует довершить образ, сформулированный посредством *форм*, и уразуметь, что и сама щука находится в брюхе

^A Калевала. М., 1977, с. 540. Пер. Л. Вельского.

^B Там же, с. 541.

131

реки, в *лоне* вод. Диалектику *огня* и *воды*, диалектику, обнаруживающую глубинные амбивалентности женского и мужского, можно воспринимать как подлинный онирический антецедент всем этим образам, столь наивно обставленным подробностями. Когда нужно убедить искру вернуться «в подставку для дров золотого очага», старый кузнец говорит ей:

Ты огонь, создание Божье,

Ты, светящее творенье!

В глубину идешь напрасно.^A

Напрасно, но не без грез. Бои между огнем и водой и их стремление друг к другу противоречиво размножают их образы, без конца динамизируют воображение.

Впрочем, продолжим наш анализ более простых образов, более отчетливо подвижных желанием *«узнать»*, что у кого в животе».

III

Есть сказки, где комплекс Ионы как бы формирует канву повествования. Такова *сказка* братьев Гримм «Мальчик-с-Пальчик» («Daumesdick»). Этот ультракарлик спит на сеновале, а затем попадает к корове в охапке сена. Просыпается он во рту коровы. Достаточно ловкий, чтобы избежать зубов — эту ловкость мы еще встретим у других отважных героев — он проникает в желудок, странное жилище без окон, туда не проникает солнечный свет, что не преминут заметить мифологи, верящие в солярное истолкование мифов. Находчивый Мальчик-с-Пальчик кричит что есть мочи: «Не давайте мне больше сена!» Такого чревовещания оказалось достаточно, чтобы испугать служанку: «О Господи, — сказала она хозяину, — корова заговорила». Значит, корова одержима дьяволом. Ее закалывают, а желудок бросают в навоз. Внезапно появляется проголодавшийся волк, который *глочет* желудок вместе с его содержимым прежде чем Мальчик-с-Пальчик смог оттуда вырваться.

Волк не насытился. Маленький Иона сове-

^A Калевала, с. 541.

132

тует ему зайти в кухню своих родителей. Все еще голодный волк проскальзывает в дом по *сточному желобу* (die Gosse), но поскольку он пожирает всю провизию, он не может вернуться тем же путем. Он попался в ловушку; он тоже заперт в домике, словно в животе. Мальчик-с-Пальчик кричит что есть силы. Проснувшиеся родители убивают волка, и мать вспарывает брюхо зверя, чтобы вытащить их чудесного ребенка. В итоге остается лишь сшить ему новые костюмчики, поскольку в ходе всех этих приключений старые поистрепались. Как мы видим, сказка пытается все продумать.

История о змее, проглотившей другую змею, также рассказывалась весьма часто⁸. Александр Дюма добавляет еще один вариант (Filles, Lorettes et Courtisanes, p. 173). Поскольку хвост проглоченной змеи все еще торчит изо рта змеи глотающей, каждый из двух сторожей Jardin des Plantes дергает за хвост «свою» змею. «И маленькая змея вылезла из большой, как выходит лезвие клинка из ножен.» Тотчас же каждая из двух примирившихся змей проглотила по крупному кролику. Во всех этих историях *смерть от проглатывания* представляет собой просто-напросто случайность, которую легко исправить.

К тому же в подобных рассказах ощущается очевидное желание пошутить. Функциям шутки следует отводить важное место. Ими измеряется ловкость сказочника и доверчивость слушателя, если оставаться в пределах сознательной психики. Но если мы углубимся «в суть вещей», мы отдадим себе отчет в том, что шутки задействованы в равной степени и в бессознательном деда, и в подсознании внука. Их можно назвать «обертками» для страха, закрученного в спираль в бессознательном любого человека. Психоаналитическое воздействие шутки легко выявить с помощью комплекса Ионы. Но это воздействие комического мы найдем во многих методах психоаналитического лечения. Несмотря на их тяжелое ремесло, психоаналитики часто шутят — между собой.

⁸ Еще забавнее змея у Тцара. «Змея проглатывает свой хвост и выворачивается наизнанку, словно перчатка» (L'Antitête, p. 182). Игра продолжается, выворачивая змею лицевой стороной. Отсюда возникает новая форма Уробороса. Этот «сам себе Иона» становился шуточным символом вечности.

133

В одной сказке Милоша (Contes et Fabliaux de la vieille Lithuanie, p. 96) можно проследить чуть ли не «подпольное» бессознательное воздействие образа проглоченного глотателя. Впрочем, психоаналитики без особого труда обнаружат в этой сказке симптомы анальной фиксации. Но как раз стародавний образ Ионы, который невозможно заметить на первых страницах текста, «выходит на поверхность» на следующей странице (p. 97) так, что возникает ощущение, будто смысл этой сказки Милоша противоположен породившим ее грезам. Психоанализ, возможно, проводит недостаточное разграничение между тем, что можно было бы назвать имплицитным образом и образом эксплицитным. Психоанализ всецело предается поискам сугубо бессознательных комплексов и не всегда уделяет достаточное внимание явно выраженным образам, образам, поистине вычерченным, но кажущимся невинными «обертками» глубинных комплексов. Нам представляется, что образ Ионы во чреве китовом мог бы служить анкетой по диспепсиям психического характера. Благодаря своей отчетливости, благодаря своей простоте, благодаря своим мнимо ребяческим свойствам, этот образ превращается в средство анализа — несомненно, чересчур элементарного, но все-таки полезного — громадной и столь малоисследованной области, области психологии пищеварения.

Перед лицом столь наивных образов можно также с большим успехом судить о наивности кое-каких рационализаций, в результате получая элементы для суждений об этой редуцированной психологии, каковой зачастую бывает достаточно для анализа некоторых упрощенных типов психики, как в царстве идей, так и в царстве образов. Например, на счет рационализации традиционного образа можно списать вот это распространенное в Средние века мнение, которое вспоминает Ланглуа, подытоживая «Книгу сокровищ»: существовало поверье, будто киты «в случае опасности проглатывают свое потомство, чтобы предоставить ему убежище, а впоследствии извергают его». На наш взгляд, психоаналитики не имеют права усматривать здесь воздействие фантазма, характеризуемого термином «возвращение к матери». На самом деле, здесь слишком очевидно влияние *внешнего* образа, образа *эксплицитного* и *традиционного*. Нам необходимо «снять мерку» с импульсов воображе-

134

ния, пользующегося иносказаниями, и не относить всю его деятельность на счет глубинных комплексов. Да и в конце концов, слишком уж разнородно убогое поверье, анализируемое нами на этих страницах. Здесь вряд ли можно дать пример полного сцепления с образом Ионы. На этом основании бедность образа весьма благоприятствует тому, чтобы мы ощутили действие всего лишь

сопоставленных, но никогда как следует не объединенных элементов.

IV

В фольклорных грезах народа *живот* предстает как приемлющая полость. Спать с открытым ртом означает предлагать убежище всевозможным бродячим зверям. Перелистывая «Адский словарь» Коллена де Планси, мы без труда найдем легендарную фауну желудка, где объединены все животные, которых люди считали изрыгнутыми из себя. К примеру (ст. «Gontran», ср. ст. «Mogey»), в рот спящего влезает и из него вылезает ласка. Может, это блуждающая душа? В статье *Maléfices* (порча) нам говорят о подвергнутой порче девице, которая «изрыгала маленьких ящериц, каковые ускользали в дыру, образовавшуюся в полу». Неудивительно, что зачастую говорили об одержимости *per os*^A (ст. *Jugement* — проклятие, заклятие): девица проглотила дьявола.

Кардано^B, со своей стороны, рассказывает, что некий спящий, проглотивший гадюку, спасся, вдыхая дым паленой кожи. Окуренная змея вылезла изо рта больного (р. 199). Распайль^C ехидно цитирует следующий текст 1673 года: «Шут одного князя, забавлявшийся глотанием сырых яиц, не разбивая скорлупы, оказался охвачен кишечными болями. Ему дали принять табачный отвар, благодаря коему он изверг по-

^A **Per os** (лат.) — буквально: через рот; о способе приема лекарства.

^B **Кардано**, Джироламо (1501—1576) — ит. врач, математик и философ. Больше всего занимался астрологией. В философии — последователь Аристотеля и Аверроеса. Совершил ряд открытий в математике, систематизированных в сборнике *Ars Magna* (1545).

^C **Распайль**, Франсуа Венсан (1794—1878) — франц. химик и политический деятель. Автор популярных медицинских справочников (в которых широко прибегал к вульгаризации открытий).

135

средством рвоты цыпленка — хотя без перьев и мертвого, но весьма хорошо развившегося» (I, р. 308).

Тот, кто пьет воду из ручья, рискует проглотить лягушек. Сказкам на эту тему несть числа. И стоит лишь возникнуть «амплификации»^A, как ничто не может остановить воображение. В гасконской сказке из сборника Франсуа Бладе^B осел выпивает луну, спящую на поверхности реки. Тем же образом инстинктивно пользуются поэты.

Кони выпили луну,

Видневшуюся на воде^C,

говорит русский поэт Сергей Есенин.

Фольклор Гаргантюа часто приводит иллюстрации этим сказкам о великане, спящем с открытым ртом⁹. «Пастух, застигнутый бурей вместе со стадом, нашел себе там убежище и, исследуя громадную пещеру, каковой казался ему рот Гаргантюа, принялся колоть ему небо посохом. Гигант почувствовал что-то вроде зуда и, просыпаясь, проглотил пастуха вместе с его баранами.» Часто встречается сказка о том, что изо рта спящего рудокопа вылезает маленькая мышка (см. Dürler, *loc. cit.*, р. 70). Шахтер, копающийся в недрах земли, бесцеремонно проглатывает обитателей подземного мира.

^A Амплификация — здесь: риторический термин, состоящий в преувеличении или в подробном перечислении деталей.

^B Бладе, Жан-Франсуа (1827—1900) — франц. фольклорист. Уроженец Гаскони, собирал гасконские сказки, пословицы, загадки и пр. Ему принадлежат сборники «Народная поэзия Гаскони» (1881), в 3 томах; «Гасконские народные сказки» (1886), в 3 томах.

^C У Есенина удалось найти несколько мест, ни одно из которых не соответствует башляровскому подстрочнику в точности, но все похоже на него частично. Например: «Так кони не стяхнут хвостами // В хребты их пьющую луну» (из стихотворения «Душа грустит о небесах...»); цитируется по: Есенин С. Избранное. Алма-Ата, 1960, с. 153. Или: «Луну, наверное, // Собаки съели. // Ее давно на небе не видать» (из стихотворения «Метель»); цитируется по: Есенин С. Избранное. Алма-Ата, 1960, с. 475.

⁹ Ср. Van Gennepe A.^D Le Folklore de la Bourgogne.

^D **Ван Геннеп**, Арнольд Курп (1873—1957) — франц. антрополог, этнограф и фольклорист. Один из пионеров методов аннотирования и картографирования в этнографии; основатель нескольких журналов. Автор важнейшего «Учебника современного франц. фольклора» (1943—1958). Цитируемая книга «Фольклор Бургундии» написана в 1936 г.

136

В фольклоре Гаргантюа есть масса иллюстраций психологии *Всеглотателя*.

Так, в книге Поля Себийо¹⁰ мы видим, как Гаргантюа проглатывает разных животных, целую армию, дровосека, тележки, своих детей, собственную жену, монахов, мельницу, своих кормилиц, лопаты, камни, реку. Видим мы и то, как он глотает суда — что, если добавить чуточку грез, предоставит читателю забавную инверсию образов: разве не говорилось о том, что Иона во чреве

китовом — всего лишь путешественник в трюме? Здесь же наоборот, человек проглатывает корабль. В конце концов, для грезящего это не море выпить....

Та же инверсия происходит, когда Гаргантюа глотает не лекарство, а своего врача, не молоко, а кормилицу. В последнем образе ребенка, сосущего грудь чересчур сильно и проглатывающего кормилицу, мы получаем превосходное доказательство тому, что комплекс Ионы связан с психологическим феноменом проглатывания. Во многих отношениях комплекс Ионы можно считать частным случаем комплекса отлучения ребенка от груди.

Фробениус^A особо подчеркивал многочисленные африканские мифы, подпадающие под рубрику образа Ионы. В некоторых из этих мифов живот предстает как печь, где герою придают совершенную форму. Герберт Зильберер не преминул сравнить этот факт, с одной стороны, с мифами о солярном герое, а с другой — с алхимической практикой¹¹. Здесь перед нами пример поливалентного детерминизма образов. Иными словами, великие образы являются сверхдетерминированными, и посредством обильных осмыслений они сопрягаются с более *значительными детерминациями*. Алхимическая материя, которую совершенствуют в атаноре^B; солнце, готовящееся возродиться во чреве земли; Иона, отдыхающий

¹⁰ Sébillot P. Gargantua dans les Traditions populaires.

^A **Фробениус**, Лео (1873—1938) — нем. антрополог и исследователь Африки и Океании. Профессор Франкфуртского университета (1932) и директор Этнографического музея (1934). Один из первых в этнологии начал употреблять термин *культурные ареалы*.

¹¹ См. *Silberer H. Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, S. 92. ^B Атанор — перегонный куб у алхимиков.

137

и получающий пропитание в китовом чреве — вот три образа, у которых формально нет ничего общего, однако все они, вступая во взаимно метафорические отношения, выражают одну и ту же тенденцию бессознательного.

V

Чревовещание само по себе — если вспомнить возбужденное им изумление — могло бы послужить темой объемистых исследований. Это случай исполненной занятию цинизма воли к обману. Приведем любопытный пример. В книге «Имена птиц» аббат Венсело целую страницу посвящает *вертишейке*, коей приписывает эпилептические конвульсии, одновременно инкриминируя ей лень. «Наконец, — утверждает он, — вертишейка находит удовольствие, изображая чревовещателя, сидящего в дуплах полых деревьев, где она находит пристанище; затем она покидает свои мрачные убежища, дабы удостовериться во впечатлении, производимом ею на своих слушателей, и продолжает представление, меняя позы и кривляясь, будто настоящая акробатка.» (р. 104). Между шпагоглотателем и чревовещателем есть место для прямо-таки бурлескной комедии живота, каждый пузатый образ которой выказывает массу всяческих интересов.

Порою же чревовещание принимали за голос демона. Фарс, как это часто бывает, оборачивается мерзостью (см. Коллен де Планси, Адский словарь, ст. «Maléfices» — чары, порча). В сказке Перро «Феи» злая девочка выплевывает жаб при каждом слове, выходящем у нее изо рта. Стало быть, у нее в животе есть все голоса дурной совести¹².

Все эти образы могут показаться далекими друг от друга и ведущими в разные стороны. Но если мы будем воспринимать их у их истоков, мы не сможем не признать, что все они — образы существ, обитаемых другими существами. Следовательно, этим образам предстоит найти место в феноменологии полостей.

¹² См. сказку братьев Grimm «Три человечка в лесу», где добрая девочка с золотым сердцем выплевывает при каждом слове кусочки золота, а ее злая сестрица — жаб.

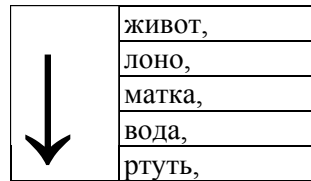
138

VI

В книге «Психология трансфера» К. Г. Юнг дает образу Ионы настоящее *алхимическое* выражение, и с нашей точки зрения это выражение является чрезвычайно ценным, поскольку оно сводится к *материальному*, т. е. сопричастному сокровенности материи, представлению того, что традиционный образ представляет в *царстве форм* (Die Psychologie der Uebertragung, S. 135). На языке алхимии речь идет уже не об омоложении некоего персонажа, а об обновлении материальных первоначал. Во чреве алхимического сосуда материю, которую необходимо подвергнуть очищению и возгонке, вверяют изначальной воде, ртути философов. Если же сохраняются формальные образы, они превращаются в метафоры. Например, обновляющее соединение происходит в *водах* матки, «in der Amnionflüssigkeit des graviden Uterus» (S. 130) (в амнионной жидкости утробы беременной

женщины).

Не следует удивляться тому, что задействовано в столь интимно связанной с человеком системе обозначений все подсознание алхимика. Когда мы читаем этого Иону-алхимика, нас приглашают грезить вглубь, следовать всем образам в глубинном измерении. Вот схема этого погружения, в направлении которой мы должны ощущать утрату формальных образов при нарастании образов материальных:



принцип ассимиляции — принцип радикальной влаги.

Эта нисходящая шкала должна помочь нам при спуске в наше бессознательное. Она выстраивает порядок символов, слишком наскоро принимаемых классическим психоанализом за *эквивалентные*¹³.

¹³ См. *Silberer H. Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, p. 156: «Erde, Höhle, Meer, Bauch des Fisches, u. s. w., das alles sind auch Symbole für Mutter und Mutterleib.» (Земля, пещера, море, брюхо рыбы и т. д. — все это также символы матери и материнского лона.) Само собой разумеется, что на алхимических гравюрах гомункулуса часто изображали плавающим или стоящим в центре реторты. Но ради получения первоначала необходимо уметь стереть репрезентацию, надо грезить *вглубь*.

139

Кажется, что последовательно утрачивая контуры сознательной жизни, образы наделяются все большей теплотой, нежной теплотой бессознательного. И как раз ртуть, субстанциализирующую всякую текучесть и всякое ассимилятивное растворение, Юнг называет хтоническим образом бессознательного, которое — сразу и вода, и земля, своего рода глубинное тесто. Но ведь именно вода обладает для бессознательного наибольшей глубиной. И ассимилирует тоже она, например, в виде желудочного сока.

Итак, хотя впоследствии у нас и будет возможность сопоставить Троянского коня хитроумного Одиссея с китом Ионы, необходимо уже сейчас различать их инстанции бессознательного. Кит находится в море, он «вставлен в рамку» воды, он представляет собой воду в первой степени. Его бытие, его позитивный и негативный экзистенциализм обыгрывает диалектику любви к воде и водянки. Мы ощутим эту диалектику в действии после того, как ослабим яркость четко очерченных образов, как раз после того, как предадимся медитациям над *материальным* выражением алхимических образов. Как писал об этом Юнг: «Ja selbst die *Mater Alchemia* ist in ihrer unter Körperhälfte hydropisch» (Ведь даже *Мать Алхимия* в нижней части своего тела страдает водянкой) (*Die Psychologie der Uebertragung*, S. 165). Для грезящего на уровне стихий любая беременность развивается как водянка. Она представляет собой избыток воды.

Если же теперь мы пожелаем избавиться от всяких наивных образов и последовать за алхимиком в его мыслительном усилии, в его овладении иллюстрированием собственных отвлеченных идей, касающихся сокровенности субстанций, нам необходимо будет рассмотреть взаимодействие кругов и квадратов. В этом случае мы будем считать, что значительно дистанцировались от глубинных грез; фактически, мы вплотную приблизились к архетипам.

Действительно, тот, кто вычерчивает круг, наделяя его символическими ценностями, более или менее скрыто грезит о *животе*; а тот, кто вычерчивает *квадрат*, придавая ему символические ценности, *строит* некое *пристанище*. Мы не так-то легко расстаемся с бессознательными проблемами ради подлинно геометрических.

140

Если нам требуется дальнейшее приближение к истокам в царстве архетипов, то, возможно, имеет смысл проиллюстрировать кругом женский комплекс Ионы, а квадратом — одноименный мужской комплекс. Тем самым можно придать полное фигуративное сновидческое выражение архетипам *«анимус»* и *«анима»*, что будет соответствовать их бессознательным потенциям. Впрочем, не следует нарушать основополагающей двойственности, которую выдвинул Юнг, связывая *анимус* с *анимой*. В этом случае у нас было бы два фундаментальных типа Ионы, соответствующих приводимым ниже схемам: анима *в* анимусе и анимус *в* аниме.





Как бы там ни было, отношения между *анимой* и *аниму-сом* регулируются диалектикой обволакивания, а не разделения. И в этом-то смысле бессознательное в своих наиболее изначальных формах гермафродитично.

Фигура, заимствованная из одной алхимической книги 1687 г. и воспроизведенная в книге К. Г. Юнга «Психология и алхимия» (S. 183), изображает квадрат, в который вписан круг. Внутри квадрата находятся две фигурки, мужчина и женщина. Подпись такова: Квадратура круга. Но ведь это изображение не является исключительным, и если провести его анализ, опираясь на комментарии, приведенные авторами-алхимиками, мы уразумеем смешанный характер их убеждений. Они стремились прояснить реалистические интуиции с помощью геометрических. *Квадратура круга* означает здесь объединение мужского пола с женским в некую тотальность подобно тому, как в одной и той же фигуре мы объединяем круг, вписанный в квадрат, или квадрат, вписанный в круг. Такое смешение ценностей наглядного изображения с ценностями бессознательных убеждений весьма отчетливо характеризует комплексный характер подобных грез¹⁴.

¹⁴ См. Lœffler-Delachaux. Le Cercle. Un Symbole.

141

Мы полагаем, стало быть, что предлагаемые нами схемы являются абстракциями лишь внешне. Они помещают нас у самих истоков потребности изображать, выражать, *убеждаться* в существовании сокровенной реальности посредством изображений и выражений. Отгородиться — вот великая человеческая греза. Обрести замкнутость изначального покоя — вот желание, возрождающееся с того момента, как мы начинаем грезить *спокойно*. Образы убежища исследовались слишком уж часто, как будто воображение стремится предотвратить реальные трудности, а существованию непрестанно что-то угрожает. И действительно, стоит лишь начать анализировать комплекс Ионы, как мы увидим, что он предстанет как ценность, сопряженная с блаженством. Впоследствии комплекс Ионы отметит всевозможные фигуры убежищ изначальным знаком нежного, теплого блаженства, которому ничто не угрожает. Поистине это абсолют сокровенности, абсолют счастливого подсознания.

Итак, на страже этой ценности будет стоять всего лишь один символ. И бессознательное уверится в замкнутости круга в такой же степени, что и искушенный геометр: если мы дадим возможность грезам о сокровенном следовать своей дорогой, то посредством непрерывной инволюции мы обнаружим все степени обволакивания, а рука грезящего вычертит *изначальный круг*. Стало быть, кажется, будто самому бессознательному ведома сфера Парменида^А как символ бытия. И этой сфере не свойственны рациональные красоты геометрического объема, ей присуща непреложная безопасность живота.

VII

Уже в силу того, что психоаналитики разрабатывают новые типы психологического истолкования, они имеют определенную тенденцию отвечать одним словом на сложные вопросы обыкновенного психолога. Если их спросят, откуда берется более или менее серьезный интерес к образам Ионы, то

^А **Парменид Элейский** (ок. 515 — ок. 470 до н.э.) — древ.-греч. философ. Своим утверждением «Бытие существует, а небытие не существует» основал западную онтологию. Считается противником Гераклита, утверждавшего противоположное. От его сочинения «О природе» сохранилось 60 стихов.

142

они ответят: это особый случай процесса *идентификации*. Бессознательное, по сути дела, обладает изумительной способностью к *усваиванию*. Оно одушевляется непрестанно возобновляемым желанием усваивать все события, и это усваивание является столь полным, что бессознательное, в отличие от памяти, уже не может ни отдалиться от собственных приобретений, ни вытащить прошлое на свет. Прошлое в него вписано, но оно не прочитывается. Это делает тем более важной проблему выражения бессознательных ценностей. Итак, если мы подчиним образы Ионы общему закону усваивания, останется объяснить, как эти образы множатся и отличаются друг от друга, почему они стремятся столь по-разному выражаться. Психоанализ, следовательно, должен учитывать эту проблему выражения, рассматривая выражение как, в конечном счете, подлинную диалектику процесса

усваивания.

Случаи комплекса Ионы весьма благоприятствуют изучению такой проблемы проекции фантазмов

на образ, поскольку у этого образа имеются в прямом смысле объективные черты. Фактически можно сказать, что здесь очерчено *возвращение к матери*. Штекель^{А, 15} приводит случай тринадцатилетнего больного, который оживлял этот фантазм так: ему хотелось познать изнутри чудовищно огромное тело некоей великанши. Он воображал качели, установленные внутри тела великанши, что казалось ему сочетанием всех видов упоения. Ее живот достигал десяти метров в высоту. Штекель усматривает здесь проекцию в масштабе тринадцатилетнего грезовидца пропорций, связывающих эмбрион с матерью. Вот так смутные импульсы, называемые психоаналитиками термином *возвращение к матери*, находят наивное визуальное представление. Здесь проявляется потребность видеть, и это тем более характерно, поскольку она соотносит грезящего с пренатальным периодом, когда он ничего не видел. Поразмыслив над этим примером, мы дойдем до корня потребности в образах.

^А **Штекель**, Вильгельм (1868—1940) — австр. психоаналитик. Один из первых адептов психоанализа. После разрыва с Фрейдом в 1912 г. обвинял последнего в плагиате (теории либидо и методов лечения).

¹⁵ Цит по.: *Silberer H. Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, p. 198.

143

Несомненно, потребность эта удовлетворяется здесь весьма грубо и крайне наивно. Грезовидец склеивает бессознательные элементы с сознательными, не различая их оттенков. Но как раз это отсутствие оттенков и превращает образ Ионы в схему, полезную для психоаналитической трактовки фантазма возвращения к матери.

VIII

Психоаналитики часто забывают об одном элементе мифа. По существу, забывают о том, что Иона вышел на свет. Независимо от объяснения комплекса Ионы с помощью солярных мифов, в этом «выходе» присутствует категория образов, заслуживающих внимания. Выход из живота автоматически становится возвращением к сознательной жизни и даже к жизни, *стремящейся* к новому сознанию. Этот образ выхода Ионы мы без труда соотнесем и с темами реального рождения, и с темами рождения посвященного после инициации, и с алхимическими темами субстанциального обновления (см. *Wiedergeburt // Silberer H. Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, pp. 194 suiv.).

Доктор Анри Флурнуа, внимательно рассмотрев изображения на гербах, делает следующие замечания: «Иногда в гербах встречается (фигура) ужа, изрыгающего пламя или заглатывающего ребенка. Мне кажется, что геральдисты совершают ошибку в способе интерпретации этого последнего изображения; животное не заглатывает маленького человека, как считают они, а извергает его из себя. Это объяснение представляется мне наипростейшим... Если змей, выплевывающий пламя, благодаря своему итифаллическому^А смыслу весьма выразительно отображает идею творческой мощи, то понятно, что образ змея, извергающего ребенка, символизирует эту идею еще лучше»¹⁶. Впрочем, здесь можно заметить своего рода презрительное творение, когда творит самец, буквально выплевывающий своих детей.

^А **Итифаллический** — о статуе или персонаже: с пенисом в состоянии эрекции.

¹⁶ *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 1920.

144

Как бы то ни было, массу литературных образов *выплывания, дающего потомство*, можно найти с достаточной легкостью. Вкратце приведем один пример. «Плоды раскрывались, давая рождение крокодилам, из пастей которых выбегали головы женщин и мужчин. Эти головы преследовали друг друга и попарно соединялись с помощью губ»¹⁷. Вот вам функция, обратная (Ионе)², которую склонный к фантазиям алгебраист для удобства собственных классификаций преспокойно запишет как (Иона)².

«Здравомыслящий» читатель поспешит заклеить необоснованность этого образа, относящегося к прекрасной эпохе сюрреализма. А, между тем, нам удастся лучше оценить онирическую ценность образа, вышедшего из-под пера Рибмон-Дессеня, если мы сравним его с древними образными системами: женщина, выходящая из пасти крокодила — ведь это рождение сирены.

На гравюре, воспроизведенной на 610 странице книги Юнга «Psychologie und Alchemie», на миниатюре XVIII века Вишну изображен *выходящим* из рта рыбы. Точно так же старинные гравюры, изображающие сирен, довольно часто наводят на мысль о женщине, выходящей из рыбьей чешуи, будто из некоего чехла. Сколь бы мало мы ни прислушивались к грезам, они с легкостью следуют этому импульсу, исходящему от образа, как будто в сирене запечатлены рождение жизни и ее краткая океаническая родословная. Если мы будем способствовать проявлению бессознательного с помощью таких образов, мы вскоре уясним, что водяная сирена представляет собой не просто соположение двух форм: ее происхождение гораздо глубже, нежели непринужденность мускульных движений пловчихи. Образ сирены соприкасается с бессознательными зонами матки вод.

IX

Разумеется, мы не должны отслеживать все усилия по рационализации, затраченные на подтверждение того, что животные якобы пребывают в человеческом теле. Достаточно привести несколько примеров.

¹⁷ Ribemont-Dessaignes G. *L'Autruche aux Yeux clos*, 1925.

145

Распайль, придающий громадное значение влиянию животных на здоровье человека, собрал множество историй о змеях, проскальзывающих в человеческое тело¹⁸. «Змеи ищут молочных продуктов и падают на оглушающее их вино. Кое-кто видел, как они доили коров, их даже находили на дне чанов с молоком! Они могут проскальзывать в какой-либо орган, не причиняя на своем пути ни малейшей боли. Так почему бы им не питаться молоком в желудке ребенка, а вином — в желудке пьяницы, как будто отправляясь в молочную лавку или в бочку?» И далее: «Вообразите, как маленькая змейка поздней осенью ищет убежище, чтобы свернуться и погреться; вообразите, как она пролезает под юбки заснувшей крестьянки; не сможет ли потребность в зимней спячке заставить ее проскользнуть через влагалище в маточную полость, чтобы съежиться там в оцепенении?»

Помимо этой попытки обсуждения, где присутствуют элементы разной степени объективности, у Распайля можно найти весьма любопытный оборот речи, который приведет нас в мир грез.

Распайль говорит, что в сообщении Плиния о том, что некая служанка смогла забеременеть от змея, нет ничего чудесного, «если мы вообразим, что этот маленький змей, *пользуясь пригрезившимся спазмом*, вошел во влагалище спящей служанки, что он вышел оттуда более непокорным, ибо претерпел много мук, и тем самым причинил ей все боли, встречающиеся при выкидыше»¹⁹. Так необходимо ли, чтобы *спазм грез* с такой легкостью реагировал на столь исключительный случай, когда змейка *действительно* ищет себе пристанище? Только бог сна сможет распределить окказиональные причины с такой легкостью, установив отношения между миром реальности и миром грез. Раз уж нам пришлось начать анекдот с пригрезившегося спазма, почему бы не списать его целиком на счет наваждения?

¹⁸ Raspail F. *Histoire naturelle de la Santé et de la Maladie...*, 1843. Т. I, p. 295.

¹⁹ Курсив автора.

146

X

Поскольку образ Ионы во чреве китовом пользуется такой популярностью, он, вероятно, имеет более глубокие корни, нежели просто забавная традиция. Ему должны соответствовать грезы более сокровенные и не столь объективные.

По существу, эти грезы зачастую происходят от хорошо известного психоаналитикам смешения сексуальной и пищеварительной функций живота. Попытаемся различить эти две зоны бессознательного чуть отчетливее.

В пищеварительной форме образ Ионы соответствует алчности, с которой пищу глотают, не тратя времени на ее пережевывание. Похоже, что обжора, движимый примитивными бессознательными удовольствиями, возвращается в период *сосания материнской груди* (sucking). Наблюдатель-физиологист обнаружит черты сосунка на лице пожирателя устриц — редкого блюда, которое жители Запада проглатывают «живьем». На самом деле, представляется, что можно выделить две стадии орального бессознательного: первая соответствует возрасту, когда пищу глотают, вторая — когда ее грызут. Образами этих двух стадий могут служить кит Ионы и Людоед из сказки «Мальчик-с-Пальчик». Заметим, что для проглоченной жертвы первый образ кажется совсем не таким устрашающим, как второй. Если же мы отождествим себя с гло-тателем, то в промежутке между первым и вторым образами появляется новый порядок агрессивности. Воля к проглатыванию весьма слаба по сравнению с волей к откусыванию. Психолог воли должен интегрировать различные коэффициенты в столь динамически разных образах. Здесь обновится вся гастрономия, для которой психическая подготовка необходима в той же степени, что и кулинарная. Мы без труда поймем, что еду следует оценивать не только согласно питательному балансу, но еще и по должному удовлетворению, доставляемому всей полноте бессознательного бытия. Необходимо, чтобы в хорошей еде объединялись сознательные и бессознательные ценности. Наряду с субстанциальными жертвами, приносимыми воле к откусыванию, она должна включать в себя чествование блаженного времени, когда мы все проглатывали с закрытыми глазами.

147

Впрочем, поразительно, что мифологи имплицитно признали различие между двумя уровнями бессознательного, соответствующие двум действиям — откусыванию и проглатыванию. Шарль Плуа пишет: «Проглатывая героя, корова из Вед способствует его исчезновению либо делает его невиди-

мым: мы, разумеется, соприкасаемся с мифическим фактом, ибо герой проглочен, но не пожран; он еще вылезет ради развязки.» *Проглочен, но не пожран* — вот чем отличаются все дневные мифы от мифов ночных. Несомненно, рациональное объяснение стремится понять этот факт наскоро и не принимая во внимание онирических ценностей; оно скажет: раз уж сказка должна *вернуть* нам героя во всем блеске нового дня, разумнее было бы не разрывать его на куски. Но не видно, отчего миф должен внезапно заболеть ленью в производстве чудес. В действительности, пожирание подразумевает более осознанную волю. Проглатывание же представляет собой более примитивную функцию. Потому-то глотание — функция мифическая²⁰.

Проглоченный не претерпевает настоящего несчастья, он не обязательно становится *игрушкой* бедственного происшествия. Он сохраняет некую *доблесть* (valeur). Как заметил К. Г. Юнг: «Когда индивида проглатывает дракон, это не только отрицательное событие; если проглоченный персонаж является настоящим героем, он проникает прямо в желудок чудовища; мифология говорит, что герой попадает в желудок кита вместе со своим суденышком и оружием. Там он изо всех сил пытается взломать стенки желудка обломками своего ялика. Он погружен в глубокий мрак, а тепло такое, что он утрачивает волосы. Затем он разводит внутри чудовища костер и стремится найти жизненно важный орган, сердце или печень, каковые и пронзает мечом. В продолжение этих приключений кит плывет в западных морях в сторону Востока, а на Востоке море выбрасывает на побережье его мертвого. Догадавшись об этом, герой вспарывает киту бок и выходит оттуда — этаким новорожденный — в час солнечного восхода. Но это еще не все, из кита он выходит не один, внутри кита он обнаружил своих усопших родителей, духов своих предков, а также стада, составлявшие богатство его семьи. Всех их герой выводит на свет Божий ради восстановления и полного обновления природы. Таково содержание мифа о ките или драконе» (L'Homme à la Découverte de son Ame. Trad., p. 344).

²⁰ См. Bréal M.^A Hercules et Cacus. Éd. 1863, p. 157.

^A **Бреаль**, Мишель (1832—1915) — франц. лингвист. Учился в Берлине у Ф. Боппа, чьи труды по сравнительному языкознанию переводил в 1866—1872 гг., тем самым став первым французским компаративистом. Осн. труд — «Опыт о семантике» (1897).

148

дит оттуда — этаким новорожденный — в час солнечного восхода. Но это еще не все, из кита он выходит не один, внутри кита он обнаружил своих усопших родителей, духов своих предков, а также стада, составлявшие богатство его семьи. Всех их герой выводит на свет Божий ради восстановления и полного обновления природы. Таково содержание мифа о ките или драконе» (L'Homme à la Découverte de son Ame. Trad., p. 344).

Чтобы событие сохранило свои мифические ценности и бессознательные функции, оно должно быть *кратким*. Следовательно, чересчур подробные повествования утрачивают мифические ценности. Писатель, который делает своего героя по-человечески слишком ловким, сглаживает его космическое могущество. Этот изъян часто встречается в мифологиях, пересказанных для детей. Посмотрим, к примеру, как Натаниэль Готорн пересказывает бой Кадма с драконом: пасть дракона «производила впечатление большой кровавой пещеры, в глубине которой все еще шевелились ноги его последней жертвы, проглоченной единым махом...»²¹. Это сравнение глотки чудовища с пещерой ставит проблемы, каковые мы лучше уразумеем, когда исследуем образы грота и признаем изоморфность всех образов глубины. Впрочем, последуем за повествованием американского сказочника. Вот герой. Перед этой кровавой пастью-пещерой «достать меч... и ринуться в омерзительную бездну оказалось для Кадма делом одного момента. Эта отважная хитрость восторжествовала над драконом. Получилось, что Кадм ринулся в его глотку так глубоко, что ряды ужасных зубов не смогли над ним замкнуться и не причинили ему ни малейшей боли.» И вот — нападение на чудовище изнутри, за тремя рядами зубов. Кадм «рубит и перетряхивает его кишки». Он вылезает победителем из брюха монстра, которому только и остается, что испустить дух. Весьма забавна в этом отношении гравюра Берталля^A,

²¹ Hawthorne N. Le Livre des Merveilles. 2e partie. Trad., 1867, p. 123.

^A **Берталль** (Шарль Альбер д'Арну) (1820—1882) — франц. рисовальщик и карикатурист. Опубликовал множество иллюстраций к популярным романам, а также в журналах и альбомах. Само имя «Берталль» — анаграмма имени «Альберт».

149

иллюстрирующая французское издание. Своей ребяческой отвагой она понравится любому ребенку. Она наивно использует счастливый конец мифов с комплексом Ионы, весьма «простецки» задействует двойственный характер ценностей, уклоняясь от ответа на вопрос о максимуме мощи, распределенной между глотателем и проглоченным. В книге Натаниэля Готорна множество других примеров чересчур «истолкованных» мифов. Тем самым немало ростков подлинного ониризма оказалось задушенными из-за выкладок, цель которых зачастую состоит в том, чтобы преподать детям «образный» урок.

Но к образу Ионы пищеварительного нередко примешивается половой компонент, каковой нам надо вкратце обозначить. И тогда образ поддается отчетливому соотнесению с мифами о рождении. Так, когда мать китайского бога Фо^A «была им беременна, ей приснилось, — говорит Коллен де Планси, — будто она проглотила белого слона!» Медицинские анналы проявляют интерес к

анекдотам, представляющим собой настоящие индивидуальные мифы. И опять же Распайль рассказывает, что некая девица «ввела себе во влагалище куриное яйцо, которое прошло в этой среде все фазы инкубации, так что она смогла разрешиться живым цыпленком». Между этими двумя фактами — легендарной женщиной, проглотившей слона, дабы забеременеть богом, и девушкой, столь «интимно» высиживающей куриное яйцо, можно нагромоздить множество фантазмов. Теория взаимовложения зародышей, возможно, является своего рода комплексом Ионы ученого. У этой теории отсутствует какая бы то ни было описательная база, зато к ней нетрудно подобрать легенды. Так, некий автор, описывающий лечение женских болезней в книге «Натуральная химия», утверждает: «"Le Journal d'Allemagne" сообщает о маленькой девочке, которая родилась беременной, подобно мышам, выходящим брюхатыми из животов своих матерей, если верить в этом естествоиспытателям.» (*Duncan D. Chymie naturelle...*, p. 164). Поразмыслив над такими текстами, можно убедиться, что в комплексе «хорошо устроившегося» Ионы всегда есть половой компонент.

^A Т.е. Будды.

150

Вот и Шарль Бодуэн^A сопоставляет комплекс Ионы с мифом о новом рождении. «Герой, — пишет он, — не довольствуется возвращением в материнское лоно, но снова выходит из него, как Иона из кита или Ной из ковчега.» Бодуэн применяет это замечание к Виктору Гюго²². Он цитирует странное место из «Отверженных», где рассказчик помещает своего юного героя Гавроша в брюхо каменного слона, стоявшего тогда на площади Бастилии. Гаврош извещал «то, что пришлось пережить Ионе в библейском чреве китовом». Перечитайте соответствующую страницу «Отверженных»: ничто не готовит этого сближения *сознательно*. Для него надо найти неведомые разуму основания. Впоследствии мы увидим, что в произведениях Виктора Гюго важно учитывать бессознательную инстанцию.

XI

Сославшись на образ, в который в сознательной жизни никто не верит, но который между тем выражает своего рода убеждение жизни бессознательной, мы пожелали доказать, что у самых безудержно фантастических образов истоки, можно сказать, почти естественные. Поскольку этот образ уже вчерне проиллюстрирован в наших замечаниях, теперь не составит труда предположить существование «Ионы скрытого», даже если образ уже не получит ни традиционного имени, ни даже характерных черт.

При диагностике образов необходимо даже отделить от чересчур показных образов образы, утрачивающие свои таинственные чары, так что психоанализ литературы столкнется с тем же парадоксом, что и психологический психоанализ: явный образ — не всегда примета мощи стоящего за ним образа скрытого. И именно здесь материальное воображение, функция которого состоит в воображении образов формы вглубь, призвано обнаружить глубинные инстанции бессоз-

^A Бодуэн, Шарль (1893—1963) — франц. психоаналитик юнгианского толка и лит. критик. Один из инициаторов внедрения психоанализа в лит. критику. Автор книг о Л. Толстом, Э. Верхарне и В. Гюго.

²² Baudouin Ch. La Psychanalyse de Victor Hugo, pp. 168—169.

151

нательного. Приведем единственный пример показных образов, вызванных, как нам кажется, характером литературного метода. Золя пишет в начале «Жерминаля»: «Шахта проглатывала людей по двадцать-тридцать, — к тому же, столь легким движением гортани, что казалось, будто она не ощущает, как они пролетают». (Ed. parisienne. T. I, p. 35). Образ продолжается на страницах 36, 42, 49, 82 и 83 с такой настойчивостью, что рудник принимает облик прожорливого монстра в социальном смысле. И действительно начинает казаться, что поляризация всех этих образов устремлена к финальной метафоре. Они теряют непосредственное воздействие.

Так займемся же образами, которые внешне не столь изысканны, но могут оказаться более показательными.

К примеру, можно понять, почему Поль Клодель согласно закону сокровенности образов и под давлением «тайного Ионы» переходит от *крыши к животу*. «Кровля представляет собой попросту изобретение человека, коему необходимо полностью замкнуть полость, подобную полости могилы и материнского чрева, восстанавливаемого им ради перестройки сна и питания. Теперь эта полость заполнена целиком, она раздулась, словно нечто живое»²³. Мимоходом заметим характер гигантского синтеза, осуществленного в этом образе. Как не узнать здесь поливалентных черт комплексов? Здесь возможен подход с разных сторон: хорошо спать или хорошо переваривать пищу? Однако же, речь шла всего лишь о *кровле*! Пронаблюдаем за одной-единственной образной линией. Чтобы хорошо спать, чтобы спать под хорошим кровом, надежной защитой, чтобы спать в тепле, нет пристанища

лучше материнского лона. Любой кров вызывает грезу о крове идеальном. Возвращение в отчий дом, возвращение в колыбель — путь наиболее значительных грез.

Маленький домик лучше приспособлен для хорошего сна, чем большой дом^{23bis}, а еще лучше — та *совершенная полость*, которой было материнское чрево. В нескольких строках Клоделя отчетливо продемонстрирован поливалентный характер возвращения в полость, которую грезовидец занимает *целиком*.

²³ Claudel P. Art Poétique, p. 204.

^{23bis} **Parva domus, magna quies.** (Малый дом, большой покой — лат.).

152

А где можно найти более отчетливый пример, чтобы показать онирическое материнство смерти? Не являются ли здесь материнский живот и саркофаг двумя моментами одного и того же образа? Смерть и сон — это одинаковое окукливание существа, которому предстоит пробудиться и воскреснуть обновленным. Умереть или уснуть означает замкнуться в себе. Вот почему в стихотворении Ноэля Бюро из двух строк открывается столь широкий путь сновидений:

C'était pour se blottir Qu'il voulait mourir.

(Именно чтоб съжаться,

Он хотел умереть.)

(Rigueurs, p. 24.)

Неудивительно, что такой гений, как Эдгар По, отмеченный двояким знаком привязанности к матери и навязчивости смерти, как бы приумножил взаимовложенность смертей. В рассказе о мумии, чтобы защитить человека, уже перевязанного ленточками, понадобилось три гроба.

XII

А вот образы, выраженные проще, но не менее значительные.

Например, в одном стихотворении Гильвика дана суть рассматриваемого образа:

... sur la colline

Les choux étaient plus ventrus que tous les ventres.

(...на холме

Капуста была более пузата, чем все животы.)

(Terraqué, p. 43.)

К тому же, стихотворение, содержащее эти строки, называется «Рождение». Стоит лишь погрезить о весьма простом образе, внушаемом нам Гильвиком, как мы совершенно естественно вспомним легенду о детях, рожденных в капусте. Поистине *это легенда-образ*, образ, который сам рассказывает

153

легенду, — и здесь, как происходит весьма часто, Гильвик, этот *грезовидец глубины предметов*, обнаруживает онирический фон ясных образов. Над нашим языком, наводненным формальными прилагательными, ради обнаружения объекта, ради того, чтобы ощутить *живот*, разглядывая *пузатые* объекты, иногда необходимо медитировать.

Стоит нам «проникнуться» образом живота, как нам покажется, что обретающие его существа анимализуются. Если прочесть страницы 24 и 25 из новеллы «Господин д'Амеркёр» (*A. de Ренье*. Яшмовая трость), то мы увидим, что очертания носов у кораблей с «пузатыми корпусами» напоминают «рыла». Суда «с округлыми брюхами... плюются струйками грязной воды из носовых частей, похожих на рожи».

В произведениях Ги де Мопассана много животов — и животы эти редко бывают счастливыми. Отметим некоторые из них в одном лишь романе «Пьер и Жан»: «... и всевозможные дурные запахи, казалось, исходили из брюха домов» (p. 106); «здоровое зловоние свежего улова поднимается из полного живота корзины» (p. 100) (корзины с рыбой)²⁴. Даже настенные часы одушевляются образом «тайного Ионы», который ощущается лишь по своему чревоуещанию (p. 132): «настенные часы... в звонке которых был *звук глубокий* и солидный, словно это небольшое часовое изделие проглотило колокол собора»²⁵. Если бы критики возразили нам, что мы слишком много занимаемся систематизацией бессознательных тенденций, мы попросили бы их объяснить этот последний образ с помощью четко очерченных и *осознанных* образов. Откуда, в самом деле, берется эта греза о надкаминных часах, *поглощающих соборные* колокола? На наш взгляд, если следовать пер-

²⁴ С этим, несомненно, очень маловыразительным образом живота корзины было бы интересно сопоставить то, что Морис Леенхардт^A сообщает нам о *понятии тела* в меланезийском мире. Там живот и корзина связаны более яркими образами (см. *Leenhardt M. Do Kamo*, pp. 25 suiv.).

^A **Леенхардт**, Морис (1878—1954) — франц. этнолог. Протестантский миссионер, прошедший 25 лет в Новой Каледонии. Эссе «До Камо» (1947) посвящено описанию представителей племени канаков.

²⁵ Оставаясь в формальной плоскости, Эрнест Рейно пишет в своем «Бодлере» по поводу стиля

эпохи Луи-Филиппа: «Живот подчинял себе все, даже форму настенных часов».

154

спективам бессознательного, все прозрачно: комплекс Ионы, образная форма более глубинных комплексов, играет некоторую роль в этом поразительном романе, отмеченном, словно предзнанием, открытиями, каковые психоанализу предстояло сделать в результате исследований бессознательного²⁶. Иногда у образа живота умножаются функции. Еще Минотавр был животом переваривающим, сжигающим и порождающим. Живот из «Монт-Ориоля» также активен. Вспомним длинную историю небольшого холма, так называемого «*rô*» в начале «Монт-Ориоля». Лично нам эта история набила оскомину в юности, когда в нашем чтении отсутствовали психоаналитические интересы. Когда появляется психоаналитическая точка зрения, все меняется. Папаша Ориоль трудится целую неделю, чтобы проделать в камне отверстие. После столь продолжительных усилий это отверстие превращается в «пустое брюхо громадной скалы». Это брюхо набивают порохом, и нежную Кристиану, заинтересовавшуюся этой историей, долго забавляет «мысль о взрыве». Для драматизации взрыва следуют десять страниц. Что же получается? Источник. Живот, взрывающийся, словно удар грома, сжигающий всю спрессованную в нем материю, мечущий бурную воду — вот каков *переживаемый утес*, живот скал, осознающий всю свою мощь. Надо ли удивляться, что вода папаша Ориоля, вот так бьющая для его дочерей, оказывается минеральной, благотворной и целебной; что она приносит здоровье и богатство. Для того, чтобы покончить с этой темой комплексов, потребовалось пятьдесят страниц. Лишь потом в романе завязывается человеческая драма.

С точки зрения общей теории воображения интересно наблюдать, как такой современный автор, как Мопассан, весьма приверженный сознательным ценностям и очень заботя-

²⁶ Например, в начале романа герой, выступающий в дальнейшем как любовник, бежит за акушеркой. Мопассан указывает, что этот персонаж впопыхах перепутывает шляпы: он надевает шляпу мужа. Следовательно, начиная с сороковой страницы, для психоаналитика роман прозрачен. Вот вам пример текста, наделенного разными коэффициентами неизвестного — для читателя XX века и для читателя века XIX, немного сведущего в методах психоанализа.

155

щийся о реалистических деталях, бесстрашно работает здесь над древнейшей темой. На самом деле, мы здесь в который раз сталкиваемся с темой воды, бьющей из скал. Достаточно перечитать на этот предмет страницы, посвященные указанной теме Сентивом^A в «Исследованиях библейского фольклора». Читатель увидит всю ее важность.

Нам возразят, что мы постулируем бессознательные импульсы для повествования, включающего лишь реальные и весьма связанные факты. Мы же немедленно сдвинем центр дискуссии, спросив, чем *интересна* повесть Мопассана. К тому же, с момента, когда автор *приступил* к осуществлению задачи продолжительного описания, он уже *знал*, что из взорванной скалы забьет целебный источник. Его поддерживал интерес к этому архетипу, жившему в его бессознательном. И если при первом прочтении повествование показалось нам столь холодным и инертным, то это потому, что автор не сориентировал наших ожиданий. Мы читаем роман без полной синхронизации с подсознанием писателя. Писатель *заранее* грезит о грезе читателя, который из-за этого оказывается лишенным онирической подготовки, необходимой для *полного чтения*, для чтения, заново воображающего все ценности, как реалистические, так и бессознательные.

Чтобы возбудить комплекс Ионы, нужны сущие пустяки. Плывая в джонке китайского мандарина в душный жаркий день и под очень пасмурным небом, Пьер Лоти писал: «Искривленная и чересчур низкая крыша, вытянувшаяся над нами подобно рыбьей спине, с остовом, напоминающим позвонки, доставляла нам ощущение, будто мы заключены в брюхо какого-то зверя» (Propos d'Exil, p. 232). Рассмотрите одну за другой объективные черты, дающие «ощущение заключения в животе зверя», и вы не увидите ни единой, которая была бы восприимчивой к *зачину* образа пребывания в животе. Разве эта полная неспособность реального к формированию образов не дает понять, что источник образа в другом месте? Этот источник скрыт в бессознательном рассказчика. Комп-

^A **Сентив**, Пьер (Эмиль Нурри) (1870-1935) - франц. книгопродавец и издатель. Президент Общества франц. фольклора. Здесь цитируется работа 1922 г.

156

лекс Ионы в легкой форме по малейшему поводу пробуждает легендарный образ. Этот образ не сочетается с реальностью, а между тем кажется, будто писатель подсознательно верит, что он встретится у читателя с другим дремлющим образом, который поможет осуществить синтез разрозненных впечатлений. Мы не странствовали в джонке мандарина, равно как и не находились в брюхе зверя, но мы свидетельствуем о нашей сцепленности с образами грезящего путешественника — через бессознательную сопричастность.

Порою образ Ионы начинается без единой характерной черты. Он возникает как метафорическое выражение страха, который сильнее панического испуга, — как страх, связанный с глубинными бессознательными архетипами. Так, в повести Хосе Эустасио Риверы^A «Затерянные в аду каучуковых

лесов» (Bifur, 8), читаем: «"Мы заблудились"^В. Эти два слова, такие простые и заурядные, будучи произнесенными в лесу, вызывают взрыв страха, который невозможно даже сравнить с раздающимся в панике "спасайся кто может". В сознании слышащего их возникает видение кроважадной бездны, самого леса, разверстого перед душой, словно рот, проглатывающий людей, которых помещают меж его челюстей голод и уныние.» Здесь можно удивиться, ибо ни одна формальная черта не может этот образ удостоверить: у леса нет ни рта, ни челюстей. Между тем образ производит впечатление: кроважадная бездна уже не забудется. Архетип Ионы настолько существен, что он сочетается с всевозможными образами.

XIII

Столь легко поддающийся осмыслению образ, как образ живота, разумеется, весьма чувствителен к диалектическому взаимодействию противоположных ценностей. У одного и того же автора — вот брюхо, над которым подшучивают, и брюхо, подвергающееся поношению.

^А **Ривера**, Хосе Эустасио (1889—1928) — колумб. писатель. Автор романа, описывающего жизнь собирателей каучука в девственном лесу. ^В Можно понимать и как «мы пропали».

157

«В какую превосходную химеру превратили бы наши предки то, что мы называем котлом... Из этого котла они сделали бы чудовищное облупившееся брюхо, а то и панцирь гигантских размеров...» (*Hugo V. France et Belgique*, p. 121). А в «Четырех ветрах духа» Гюго, к тому же, говорит:

Буве, mangez, faites-vous de gros ventres. (Пейте, ешьте, растите толстые животы.)

Но в других текстах эта ценность предстает с изнанки: «Живот для человечества нависает страшным бременем; ежесекундно он нарушает равновесие души и тела. Он заполняет собой историю. Он несет ответственность почти за все преступления. Это бурдюк пороков» (*Hugo V. William Shakespeare*, P- 79).

Мы считаем достаточным привести антитезу двух метафор. Примеры на ту же тему можно приумножать без труда. Но более наглядным будет пронаблюдать за взаимодействием ценностей в образах, сильнее задевающих бессознательное. Воображение, воспринимаемое в первозданности своей силы, характеризует *живот* как счастливую, теплую и спокойную зону. А значит, весьма интересно посмотреть, как этот изначально счастливый образ предается саморазрушению в такой отмеченной страданием книге, как «Тошнота» Жана Поля Сартра. Эта книга проникнута знаком незаурядной приверженности подсознательным силам, даже когда ее герой Рокантен изображается в бессвязности осознанных впечатлений. Так, даже страдающий тошнотой, не желающий ничего глотать, болеющий «комплексом Анти-Ионы», он повсюду встречает животы. Вот скамейка в кафе: «Громадное повернутое вверх брюхо, окровавленное (*ибо скамейка обита красным плюшем*), вздутое, ощерившееся всеми своими мертвыми лапами, брюхо, плывущее в этом ящике, в этом сером небе — это вовсе не сиденье. С таким же успехом это мог бы быть, к примеру, издохший осел, который раздувшись от воды, плывет по большой серой широко разлившейся реке; а я сижу на брюхе осла, спустив ноги в светлую воду. Вещи освободились от своих названий. Вот они, причудливые, упрямые, огромные, и глупо называть их сиденьями и вообще гово-

158

рить о них что-нибудь: Я среди Вещей, среди не поддающихся наименованию вещей»^А.

Похоже, что стоит удержать *невыразимые* в бессознательном, как они начинают заниматься бесконечными *поисками* имен. Назвать на мгновение *животом* то, что было *скамейкой* — уже этого достаточно, чтобы выпустить из подсознания пары эмоциональности. Поль Гийом^В заметил, что мы прилаживаем к обыкновеннейшим предметам имена, взятые из анатомии тела человека или животного. Мы говорим о ножках стола и ручке сковородки, о «бычьем глазе» (*œil de bœuf* — слуховое окно) и о глазках (т. е. пузырьках) в бульоне. Но все эти образы почти не *работают*. По-иному обстоят дела с образами, затронутыми бессознательными интересами. Даже в этом аспекте *мертвого брюха* — живота дохлого осла, плывущего по течению, что является весьма редкостным зрелищем, наделенным тяжестью символа бесславной смерти — *живот* выполняет свою функцию *живого* образа. Он сохраняет свое качество центрального образа. Живот представляет собой центр большой серой реки, центр процеживаемого дождями неба, спасательный круг для пострадавшего от наводнения. Он медленно переваривает Мироздание. Живот — это *полный образ*, наделяющий связностью бессвязную онирическую активность.

Теперь, возможно, мы уразумеем психосинтетическое воздействие некоторых образных грез. Если бы мы не разглядели онирической непрерывности, пронизывающей страницу Сартра, то было бы достаточно сопоставить ее с импровизационными и шутивными образами, что в изобилии вспыхивают в поэтике Жюль Ренара. И тогда мы увидим, насколько непоказательна игра, при которой усилия затрачиваются на внешние формы. Этот пример хорош еще и потому, что он относится к

простейшим. Если иметь в виду лишь внеш-

^А Сартр **Ж.П.** Стена. М., 1992, с. 128-129. Пер. Ю. Яхниной.

^В **Гийом**, Поль (1878—1962) — франц. психолог. Оsn. работы посвящены детской психологии, психологии животных и эпистемологии психологии. Автор широко известного «Учебника психологии» (1932), сыгравшего большую роль в распространении научной психологии.

159

нее, то живот — шар, а всякий шар — живот. Говорить об этом забавно. А от причастности сокровенному все меняется. Исчезают самые обычные поводы для осмеяния: тучность, вздутость, неповоротливость. Под невыразительной поверхностью зреет какая-то тайна. Говоря об одном из индуистских богов, Ланца дель Васто^А пишет: «Подобно слонам, он обладает тяжестью земной субстанции и чернотой подземных сил. У него толстый живот: это царская держава, это плод, в котором созревают все сокрытые сокровища миров» (*Pèlerinage aux Sources*, p. 32).

XIV

Мы собираемся показать, что комплекс Ионы может служить для определения *глубины* образа в том смысле, что он действует под образами, наложенными друг на друга. Разбираемая ниже страница из «Тружеников моря» особенно показательна в этом отношении, поскольку поверхностные образы совершенно маскируют «глубинного Иону».

В главе «Внутри одного из морских зданий» показана выдолбленная волнами пещера — эта пещера немедленно превращается в «большой подвал». В подвале этом «вместо потолка — камни, вместо пола — вода; буруны прилива, стиснутые между четырьмя стенами грота, казались крупными дрожащими плитами».

Благодаря тому, кто живет в этом подвале, благодаря заливающему его «мокрому свету» пробуждается целый феерический мир. Там живут «холодные расплавленные» изумруды, а аквамарин обретает «невиданное изящество». Реальные образы для галлюцинирующих глаз Жильята уже являют собой реальность фантастическую.

А вот как начинается греза образов. Жильят находится в черепе, в человеческом черепе: «Над Жильятом нависало что-

^А **Ланца дель Васто** (Джузеппе Ланца ди Трабия-Бранчифорте) (1901— 1981) — франц. писатель итал. происхождения, из княжеского рода сицилийских норманнов. Прошел инициацию в индийскую философию (об этом — цитируемая работа «Паломничество к истокам» (1944). Основал орден «Ковчег», занимавшийся распространением йоги, чтением Евангелия, проповедью ненасилия и имеющий общины по всему миру.

160

то, напоминающее нижнюю часть громадного черепа. Этот череп выглядел так, будто был недавно рассечен. Струящиеся прожилки бороздок утеса походили под сводом на разветвления жил и зубчатые швы костистой черепной коробки.» Образ, время от времени принимающий реальный вид, повторяется несколько раз. На следующей странице читаем: «Эта пещера была подобна голове громадного и великолепного покойника; свод был черепом, а арка — ртом; не хватало лишь отверстий для глаз. Этот рот, проглатывающий и выплевывающий приливы и отливы, зиял среди бела дня, впивая свет и харкая горечью.» А вот еще, в конце главы: «Свод с его полушариями, напоминающими мозговые, и отлогими разветвлениями, подобными разветвляющимся прожилкам, сиял нежными хризопразовыми отблесками.»

Тем самым как будто завершается синтез образов пещеры, подвала и черепа — трезвучие твердых *к* (caverne, cave, crâne). Но если миф лба и черепа и обладает мощью у Гюго, как показал Шарль Бодуэн, то он не может выйти за рамки образа индивидуального, весьма специфического и приспособленного к исключительным условиям, хорошо подмеченным Шарлем Бодуэном. Такой образ рискует заглушить симпатию читательского воображения. Впрочем, будем читать дальше, спустимся в бессознательное поглубже, и мы сразу увидим, что эта пещера, этот подвал и этот череп — образы живота. А вот его диафрагма: «В этом подвале ощущалось сердцебиение моря. Внешнее колебание вздувало, а затем вдавливало скатерть находившейся внутри него воды с регулярностью дыхания. В этой большой зеленой диафрагме, безмолвно поднимавшейся и опускавшейся, можно было разгадать таинственную душу.»

Здравомыслящая анатомия может прицепиться с критикой к животу-голове, но в нем проявляется правда бессознательных образов, обнаруживаются синтетические — или спутывающие сознание — силы грез. Так, этот Жильят, этот грезовидец, этот пустой мечтатель, считавший, что он спускается в морские погреба и посещает голову мертвеца, был в брюхе моря! Читатель, читающий медленно, читатель, умеющий одушевлять свое чтение литературной повторяемостью великих образов, поймет здесь, что писатель не дает ему не-

161

верных ориентиров. И вот, ониризм «Ионы финального» отхлынул и заставил нас принять

слишком уж исключительного «Иону черепного».

Если же теперь во глубине скального живота притаился ужасный осьминог, то ведь это попросту кишка этого каменного брюха: осьминог — существо, которому предстоит переваривать блуждающие трупы, плавающие трупы жизни морских глубин. Виктор Гюго усваивает телеологию зловещего пищеварения Бонне Женевского^А: «Похоронную команду составляют ненасытные.» Даже на дне океанов «смерть требует погребения». Мы — «надгробия», а животы — саркофаги. И глава заканчивается словами, в которых поляризуются все впечатления, обретаемые в гроте морских глубин: «Это был неведомо какой дворец Смерти — довольной».

Довольной, ибо утолившей голод. В итоге первый синтез «пещера-смерть» наделяется новой пядью, ведущей в потустороннее. Жильят пробрался в логово Смерти, в брюхо Смерти. Мертвая голова, костистая черепная коробка из скальных пород была лишь промежуточной формой. У этой формы были все изъяны формального воображения, всегда плохо приспособленного к сравнениям отдаленных вещей. Она стопорила грезы о погружении. Но когда мы примем первичные грезы о сокровенности, когда мы переживем смерть в ее все-приемлющей функции, она проявится в виде лона. В «этом Ионе», придвинувшемся к собственным пределам, мы узнаем тему материнства смерти.

XV

Великие образы, говорящие о человеческих глубинах, о глубинах, каковые человек ощущает в самом себе, в вещах и во вселенной, изоморфны друг другу. Потому-то они столь естественно становятся взаимными метафорами. Может по-

^А **Бонне**, Шарль (1720-1793) - швейц. философ и естествоиспытатель. Автор трудов по ботанике и инсектологии. В 1762 г. опубликовал «Рассуждения об организованных телах», а в 1764 г. — «Созерцание природы», где защищает теорию предсуществования и эволюции зародышей в духе Лейбница и Мальбранша.

162

казаться, что это соответствие очень плохо обозначается словом *изоморфность*, так как оно проявляется в тот самый момент, когда *изоморфные* образы утрачивают свою форму. Но эта утрата формы все еще тяготеет к форме, объясняет ее. По существу, между грезой об обретении пристанища в онирическом доме и грезой о возвращении в материнское тело остается общая потребность в защищенности. Мы читаем формулу Клоделя «крыша — это живот», словно через дефис²⁷. Рибмон-Дессень в «Ессе Homo» выражается еще яснее:

Et la chambre est autour d'eux comme un ventre,
Comme le ventre d'un monstre,
Et déjà la bête les digère,
Au fond de l'éternelle profondeur.

(И комната вокруг них подобна животу, Подобна животу монстра, И уже зверь переваривает их На дне вечной глубины).

Однако эта изоморфность утраченных форм обретет весь свой смысл²⁸ лишь в том случае, если вы соблаговолите последовать за нами в избранной нами сфере исследования, систематически рассматривая под формами *воображаемую материю*. Тогда вам удастся найти своеобразный *материализованный покой*, парадоксальную динамику нежного и неподвижного тепла. И нам будет казаться, что в этом тепле есть *субстанция глубины*. Так глубина ассимилирует нас. Она весьма отличается от той глубины бездны, куда можно погружаться бесконечно — как мы уже указали в конце нашей книги о динамическом воображении, в главе, посвященной психологии тяжести.

Приведем один пример такого субстанциального изоморфизма. Этой субстанцией глубины будет как раз *ночь, замк-*

²⁷ Клодель, к тому же, говорит: «И я вышел из брюха дома» (Tkte d'Or, p. 14). А впоследствии: «И она повелевает, будто живот, которого не ослушаешься» (p. 20).

²⁸ В ведическом гимне хижине мы уже процитировали стих, где хижина сравнивается с брюхом.

163

нутая в логовах, в животах, в подвалах. Жоз Буске в превосходной статье, опубликованной в журнале «Лабиринт», говорит о материально активной ночи, всепроникающей, словно разъедающая соль. Она, эта «соляная ночь», является еще и подземной ночью, *секретцией* земли и пещеристой ночи, действующей внутри живого тела. Кроме того, Жоз Буске упоминает «живую и прожорливую ночь, к которой все дышащее испытывает душевную привязанность» (по. 22, p. 19). Уже обратившись к этой системе обозначений, мы ощущаем, что вышли за пределы привычного царства образов, формируемых при восприятии. От материального воображения и следует требовать этой трансценденции ночи, этой обратной стороны ночи как феномена. И вот, мы совлекаем с ночи черное покрывало, чтобы узреть, как выразился Жоз Буске, ультрачерную ночь: «Другие люди представляют ее себе не

иначе, как со страхом; у них нет слов, чтобы говорить о ней. Она никогда не светлеет и сжимается, словно кулак, над всем, что выплывает из пространства. Эта ночь предшествует плоти и наделяет людей цветущими очами, чей минеральный и завораживающий цвет имеет корни в той же тьме, что и растения, волосы, море.»

До плоти и в то же время во плоти, а именно в тех неведомых местах плоти, где смерть становится воскресением, а очи зацветают заново — изумленные...

Мы неоднократно отмечали, что образы, ассоциацию которых отвергает второстепенная поэзия, растворяются друг в друге глубинно благодаря своего рода онирической сопричастности. Здесь волосы ведают ночь гротов морских глубин, а море знает подземные грезы растений. Ночь глубин вызывает ко всем этим образам — уже не к сплошному мраку и беспредельности небосвода, а к той материи тьмы, каковую представляет собой земля, переваренная разветвленными корнями. Перевариваем мы или хороним — мы находимся на пути к одной и той же трансцендентности, например, чтобы наблюдать за ней более материально, нежели, без сомнения, хотел Жан Валь^А:

^А **Валь, Жан (1888—1974)** — франц. философ. Основатель так называемой «*нон-философии*»; близок к экзистенциализму. Кроме философских трудов писал метафизические стихи.

164

Dans les bas-fonds où l'on est si bien à l'aise,
A même la glaise originelle de la chair.

.....
Je m'enfonce...

Au pays ignoré, dont l'ignorance est une aurore.

(На мелкую глубину^А, где так легко,
В саму первозданную глину плоти.

.....
Я погружаюсь...

В неведомую страну, неведение которой подобно заре.)

(*Wahl J.* Poèmes, p. 33.)

На страницах Жоэ Буске с многочисленными вариациями изображена та же плотская тюрьма ночи, по отношению к которой история об Ионе — чересчур наивная сказка. Говоря о поэте, Жоэ Буске пишет: «Его тело, так же, как и наше, обволакивает активную ночь, проглатывающую все, что еще должно родиться, но этой серной ночи он дает пожрать и себя.»

Тот, кто захочет долго пребывать во всех этих образах, а затем дать им медленно излиться друг в друга, познает необыкновенные наслаждения сложными образами, образами, обслуживающими сразу несколько инстанций жизни воображения. Характерная черта *нового литературного духа*, столь отличающего современную литературу, как раз и состоит в смене *образных уровней*, в подъеме или спуске по оси, протянутой между органическим и духовным в обоих направлениях, при постоянной неудовлетворенности одним-единственным планом реальности. Так *литературный образ* обретает привилегию одновременного функционирования и в качестве образа, и в качестве идеи. Он имплицитно и сокровенное и объективное. И не надо удивляться тому, что он располагается в самом центре проблемы выражения.

При таких обстоятельствах становится понятным, почему Жоэ Буске сказал, что «внутренняя тень его плоти околдовывает (поэта) в том, что он видит», и еще лаконичнее, что

^А **Можно понимать и «к подонкам».**

165

поэт «околдовывает себя в вещах». Тем самым — благодаря возвратному глаголу — Жоэ Буске задает околдованности новое направление, но стрелка этого возвратного глагола *околдовывать себя* по-прежнему направлена вовне; тем самым он отмечен двойственным отпечатком интровертности и экстравертности. «Околдовывать себя в», стало быть, представляет собой одну из редких формул, распределяющих два основных движения воображения. Наиболее внешние из образов — день и ночь — тем самым становятся сокровенными. И именно в сокровенности эти великие образы черпают силу убедительности. С внешней стороны они оставались бы средствами, организующими эксплицитные соответствия между сознаниями. Но сокровенным соответствиям присуще большее количество ценностей. Подобно онирическому дому и воображаемой пещере, Иона представляет собой архетип, который может воздействовать на любую душу при отсутствии реального опыта. Ночь околдовывает нас, а тьма грота или подвала принимает нас, словно лоно. По существу, стоит лишь — хотя бы в одной точке — притронуться к этим сложным, даже сверхсложным образам, отдаленные корни которых располагаются в подсознании людей, как от малейшей вибрации повсюду начинает распространяться резонанс. Как доводилось нам весьма часто замечать и как мы повторим при удобных случаях, образ матери пробуждается в самых разнообразных и неожиданных формах. В упомянутой статье, где Жоэ Буске демонстрирует параллелизм ночи неба и ночи плоти, он наделяет

образ Ионы *необразной глубиной*, предоставляя своему читателю заботу совершенствовать или умерять его собственные образы, но, тем не менее, оставаясь уверенным, что он донес до читателя параллелизм ночи внешней и ночи сокровенной. «Живая ночь, обитающая (в поэте), только и делает, что интериоризует материнскую ночь, в которую он был зачат. В продолжение периода внутриматочной жизни будущее тело не впивало жизнь, оно впивало мрак.» Вот оно — говоря мимоходом — дополнительное доказательство онирической искренности образа *тайной черноты молока*.

166

XVI

Вновь и вновь при углублении грез мы наблюдали, как образ Ионы наделяется бессознательными компонентами, свидетельствующими о животе как о саркофаге. Весьма поразительно видеть, что такую филиацию можно обнаружить под чрезвычайно прозрачными образами, под образами внешне совершенно рационализированными. К примеру, не относится ли военная хитрость с Троянским конем к числу весьма отчетливо объясняемых? — И все же возникли сомнения. Изложение их мы найдем в книге Пьера-Максима Шюля (*La Fabulation platonicienne*, pp. 75 et suiv.). Не стал ли Троянский конь (как и библейский кит) именем для обозначения кораблей греков, а корабли эти разве не были Посейдоновы-ми «конями»? И вот, историки, изумленные всевозможными побасенками о Минотавре, задаются вопросом, не являются ли все эти животные-вместилища кенотафами?^{A, 29} Шарль Пикар^B рассказывает, как согласно Геродоту дочь Микерина^C похоронили «внутри коровы из позолоченного дерева (хатхори-ческий символ)^D, культ которой в свое время был распространен в Саисском^E дворце, где ее окружали зажженными светильниками и дымом благовоний. Минойцы^F сохраняли и передавали в

^A **Кенотаф** — пустая могила или надгробный памятник над пустой могилой. Соответствующие обычаи существовали у греков и римлян. В Египте фараону и вельможам воздвигались кенотафы в священных местах, даже если сами они были захоронены не там.

²⁹ См. *Picard Ch. Le Cénotaphe de Midea et les Colosses de Ménélas // Revue de Philologie. 1933, pp. 341—354.*

^B **Пикар**, Шарль (1883—1965) — франц. археолог; историк классической скульптуры. Стремился обнаружить, как в пластике отражается эволюция религиозных и философских идей. Осн. труды: «Происхождение эллинского политеизма» (1930—1932); «Руководство по греческой археологии» в 8 томах (1932—1966).

^C **Микерин**, по-египетски Менкаура — фараон IV династии (ок. 2600 г. до н.э.), сын или брат Хеопса. Знаменит, прежде всего, своей пирамидой, самой маленькой из трех великих пирамид на плато Гизе.

^D **Хатхор** (греч. Атир) — древнеегипет. богиня. Изображалась то как женщина, то в виде коровы. Каждое утро она рождала солнце (ребенка или золотого тельца). Ей посвящен великий храм в Дендере.

^E **Санс** — один из древнейших городов Египта, был расположен в дельте Нила. Центр культа богини Нейт.

^F **Минойцы** — жители древнего Крита, принадлежавшие к минойской культуре (2600—1200 до н.э.).

167

разнообразных формах микениям культ священного рогатого скота (самцов или самок), наделенного покровительственной силой, простирающейся даже в загробный мир. Уже греки перестали это понимать.» И цитирующий эту страницу Шюль задается вопросом о том, нельзя ли легенду о Троянском коне интерпретировать аналогично. Шюль приводит мнение У. Дж. В. Найта, утверждавшего: «Это относится скорее к магически-религиозному контексту, нежели к военной тактике». Это могло стать «средством снятия чар, защищавших стены Илиона». Для нашей темы достаточно того, что ультраотчетливый образ Троянского коня, снабженный всевозможными осознаваемыми це-лесообразностями, в новых психологических истолкованиях можно продублировать другими образами, погружаясь в бессознательное. Так проявляется существование психического *дублета*, объединяющего, с одной стороны, пространно комментируемый визуальный образ, а с другой — образ таинственной сокровенности, наделенный эмоциональной силой.

Если бы теперь мы применили этот подход к всевозможным мифам о захоронениях, мы увидели бы, как размножаются такие *дублеты*, объединяющие внешние образы и образы сокровенного. Мы достигли бы следующей эквивалентности жизни и смерти: саркофаг — это живот, а живот — саркофаг. Выйти из живота означает родиться, а выйти из саркофага — возродиться. Значит, Иона, находившийся во чреве китовом три дня, как Христос — в могиле, представляет собой образ воскресения.

XVII

Говоря о той же теме материнства Смерти, множество других образов можно изучать под знаком Ионы Смерти. С этой точки зрения монографии заслуживает тема куколки.

Куколка, естественно, наделена соблазнами всякой обернутой формы. Она подобна плоду из животного царства³⁰. Но

³⁰ В одной статье о Блейке, опубликованной в журнале «Fontaine», находим следующий перевод из превосходной статьи Суинберна*: «Над ней, эмблемой материнства, свертывается и цепляется куколка, подобная обволакивающим листьям плоти, заключающим в себе и освобождающим человеческий плод телесного порождения» (по 6, р. 226).

^A **Суинберн**, Эджернон Чарльз (1837—1909) — англ. поэт. Один из любимых авторов Г. Башляра: в книге «Вода и грезы» ему посвящена практически целая глава.

168

как только мы узнаём, что куколка представляет собой промежуточное существо между гусеницей и бабочкой, возникает целое царство совершенно новых ценностей. И тогда идеи возбуждают грезы.

В «Апокалипсисе нашего времени» Розанов внес свой вклад в миф о куколке. На его взгляд, «гусеница, куколка и мотылек имеют объяснение, но не физиологическое, а истинно космогоническое. Физиологически — они необъяснимы; они именно — не изъяснимы. Между тем космогонически они совершенно ясны: это есть все живое, решительно все живое, что приобщается жизни, гробу и воскресению»*.

Невозможно более четко представить различие между научным и мифическим истолкованиями. Ученый посчитает, что все объяснено, когда все опишет, когда пронаблюдает за фазами метаморфозы день за днем. Но символы требуют иной концентрации света. Мифу угодно объяснять предметы через мир. Становление существ надо объяснять через «жизнь, гроб и воскресение». Как пишет Розанов, «стадии существования насекомого фигурально изображают *жизнь* во вселенной». Гусеница: «Мы ползаем, жрем, тусклы и недвижимы»^B. «Куколка — это гроб и смерть, гроб и прозябание, гроб и *обещание*. Мотылек — это «душа», погруженная в мировой эфир, летающая, знающая только солнце, нектар и — никак не питается, кроме как из огромных цветочных чашечек»^C. И Розанов противопоставляет «геофагию»^D гусеницы, питающейся «грязью и сором»^E, блаженству бабочки-гелиофага, добывающей на цветах солнечную пыльцу.

Вот так Розанов долго исследует отношения между образами куколки и мумии. Мумия — это воистину куколка человека. «Вот такой же продолговато-гладкий, как решительно всякий кокон, какой, безусловно, строит себе всякая гусеница — и египтянин себе изготовлял, "окукливаясь"».

^A Розанов В. Уединенное. М., 1990, с. 408.

^B Там же, с. 408.

^C Там же, с. 409.

^D **Геофагия** (греч.) — букв.: пожирание земли.

^E Розанов В. Уединенное, с. 410.

169

Поверх этого жесткая, коричневая скорлупа. Это — саркофаг, всегда коричневатого однообразного тона. Кажется, он гипсовый, и тогда он и по материалу естества сходен с оболочкой куколки, ибо что-то вроде извести, как выпота, дает и тело гусеницы. Вообще, ритуал погребения у египтян вышел из подражания именно фазам окукливающейся гусеницы. А главное отсюда — это скарабей — жук-насекомое, как символ перехода в будущую загробную жизнь»^A. «Главное, самое главное, что египтяне открыли — это насекомообразную будущую жизнь»^B. Из этой насекомообразной жизни мы реально проживаем лишь земную. Воздушная жизнь известна нам разве что по образу бабочки на цветах. Но где же цветы для человека, те, на которых человек отыщет свою пищу, небесное золото? «Если такие цветы где-то и существуют, — говорит Розанов, — "то за гробом"»^{C, 30 bis}.

Итак, в этих образах могила является как бы куколкой, это саркофаг, пожирающий глину плоти. Мумия, словно гусеница, стиснутая лентами куколки, тоже взорвется «настоящей вспышкой, где будут пламенеть симметричные крылья», — как сказал Франсис Понж³¹. Чрезвычайно интересно заметить, что тем самым можно ассоциировать клочья образов, сочетающихся с куколкой и с саркофагом. И дело здесь в том, что центр интереса у всех этих образов один и тот же: *запертое существо, существо защищенное, существо сокрытое*, существо, возвратившееся к глубинам своей тайны. Это существо освободится, это существо возродится. Вот в чем *судьба образа*, взыскующего такого воскресения.

^A Розанов В. Уединенное, с. 435.

^B Там же.

^C Там же, с. 436.

^{30 bis} Ср. *Strindberg A. Inferno*, р. 47: «Превращение гусеницы в куколку — подлинное чудо,

равносильное воскресению мертвых».

³¹ Процитировано Жаном-Полем Сартром. См. комментарий Сартра к этому образу: *L'Homme et les Choses*, p. 51.

Глава 6. Грот

Дон Кихот по выходе из грота Монтесинос:

«Никакой это не Ад, а жилище чудес.

Садитесь-ка, дети мои, слушайте и верьте».

Сервантес. Дон Кихот Ламанчский

I

В этой главе поверхностный характер наших замечаний проявится, возможно, еще больше, чем в прочих. Характер этот является последствием ограничений, налагаемых нами на наши поиски. По существу, мы не стремимся проникать в область, отведенную для мифологии. Если бы у нас были такие амбиции, каждой из наших глав следовало бы по-другому завязываться и иметь много дополнительных сведений. Так, чтобы получить представление об истинном масштабе всех потенций жизни в гротах и логовах, необходимо было бы изучить все хтонические культы, все виды литургии в криптах. Но это не входит в наши задачи. Впрочем, такая тема эскизно трактуется в «Опыте о роли гротов в магики-религиозных культах и в первобытной символической» («*Essai sur les Grottes dans les Cultes magico-religieux et dans la Symbolique primitive*»), опубликованном П. Сентивом как послесловие к переводу «Вертепа нимф» Пор-фирия^A. Тайные литургии, секретные культы, практики ини-

^A **Порфирий** (234—305) — философ-неоплатоник. Противник христиан и апологет эллинизма. Значительная часть его трудов посвящена Плотину.

171

циации находят в гроте своего рода естественный храм. Пещеры Деметры, Диониса, Митры^A, Кибелы^B и Аттиса^C наделяют эти культы своеобразным единством места, каковое хорошо показал Сентив. Любой подземной^D религии присущи неизгладимые черты. Но опять же, мы не собираемся заниматься ее исследованиями вглубь. Нам надлежит только следовать за грезами, и даже за грезами *выраженными*, и даже еще точнее — за грезами, стремящимися к *литературной выраженности*, — словом, наша бедная тема называется всего лишь *грот в литературе*.

Между тем, эта ограниченность темы приводит к результату, который мы хотим подчеркнуть. По сути дела, нам представляется, что, придерживаясь литературных образов, мы можем выделить своего рода *ослабленную мифологию*, и она ничем не обязана школьным знаниям. Даже когда писатель, по всей вероятности, осознаёт свои школьные знания, внезапно возникающие нюансы порою позволяют выявить его личную привязанность к *активности легенды*, к чисто легендосозидающему воображению. Для этого достаточно новизны выражений, обновления выразительности, внезапного свечения языка. Коль скоро язык преодолевает легенду, легенда остается как возможность. И вот, мы можем неожиданно застать мифологию в действии. Несомненно эта то наивная, то хитроватая, но всегда «хромающая» мифология весьма редко попадает в центр легенд. Между тем, она порождает фрагменты легенд-попыток, позволяющие изучать опыты вооб-

^A **Митра** — перс. божество. Впервые упомянут в эпоху Дария I (500 до н.э.). Культ его был заимствован сначала малоазийскими греками, затем — римлянами. Мистерии Митры отправлялись в гротах, а затем — в криптах.

^B **Кибела** — фригийская богиня (иначе Великая Мать, Мать Богов). Культ заимствован греками, а впоследствии — римлянами. Это была первая восточная религия, официально заимствованная Римом.

^C **Аттис** — древнегреч. бог фригийского происхождения. Его экстатический культ проник в Рим в доимперскую эпоху. В период правления Клавдия праздник Аттиса разыгрывался в начале весны, как великая мистическая драма.

^D Слово **souterraine** можно понимать и как *тайная*, ибо речь здесь идет о тайных культах.

172

ражения. И тогда между *убеждением* и *выражением* устанавливаются новые отношения. Представляется, что благодаря литературе выразительность начинает тяготеть к автономии, и даже что новое, несомненно, легковесное и эфемерное, убеждение формируется вокруг искусно сделанного литературного образа. Вот тогда-то под ловкими перьями и возникают *искренние образы*.

II

Итак, мы хотим заняться «литературными» гротами, сделав акцент на определении их всевозможных воображаемых аспектов.

Впрочем, ради классификации образов нам придется непрерывно приумножать различия между ними. Стоит нам как следует отделить образы друг от друга, как сразу найдутся промежуточные. Например, можно ввести различие между образами грота и образами подземного лабиринта, хотя эти два типа образов весьма часто между собою смешиваются. Подчеркивая различия, можно утверждать, что образы грота относятся к воображению покоя, а образы лабиринта — к воображению затрудненного движения, движения мучительного.

По существу, грот представляет собой убежище, о котором беспрестанно грезят. Оно дает нам непосредственное ощущение *грезы защищенного покоя*, покоя тихого. Преодолев некий порог тайны и страха, входящий в пещеру грезовидец чувствует, что он мог бы в ней жить. Пробудем там несколько минут — и воображение туда переселится. Оно увидит место для очага между двумя булыжниками, тайный уголок для папоротникового ложа, гирлянду лиан и цветов, украшающую и скрывающую окно, обращенное к синему небу. Эта функция *естественного занавеса* регулярно возникает в несметных литературных гротах. Грот из флориановской пасторали (Estelle, p. 295) украшен диким виноградом. Порою окна деревенских домов, также становящиеся таинственными из-за листьев, благодаря любопытной инверсии производят впечатление окон грота! Пример такой инверсии мы увидим в «Письмах путешественника» Жорж Санд.

173

Эта *функция занавеса* относится все к тому же принципу *окошечка*, высказанному нами по поводу чердачного окна: видеть, будучи невидимым, *beuiller, faire le beuillot* — как говорят у нас в старой Шампани. Шарль Бодуэн (Victor Hugo, p. 158) отмечает у Виктора Гюго частотность рифмы *fenêtre-naître* (окно-родиться). И говорит он об этом сближении в главе, где доказывает, что желание, порожденное любопытством, является желанием узнать тайну порождения потомства.

Иногда кажется, что грот образуется именно благодаря такому занавесу из листьев. В «Господине д'Амеркёре» Анри де Ренье приводит одно-единственное описание небольшого грота, где отдыхает светская женщина: «Ниспадающий плющ занавешивал там свет. Из-за этого освещение было зеленоватым и прозрачным» (La Canne de Jaspe, p. 71).

Потребовались бы объемистые исследования, чтобы обозначить все символы *входа* в грот. Не надо спешить наделять его отчетливыми функциями двери. Как справедливо заметил Массон Урсель^A (Le symbolisme eurasiatique de la Porte. *N. R. F.*, 1^{er} août 1933), грот есть *жилище без дверей*. Не будем уж слишком послушно воображать, будто ради спокойного сна по вечерам грот закрывают, подкатывая камень. Диалектике убежища и страха требуется *отверстие*. Мы хотим быть защищенными, но не хотим запираться. Человек знает сразу и ценности *внешнего*, и ценности *внутреннего*. Дверь представляет собой одновременно и архетип, и понятие: в ней объединяются бессознательное и осознанное ощущения безопасности. В ней *материализуется* страж порога, однако все эти глубинные символы фактически погребены в бессознательном, коего не достигают грезы писателей. Слишком уж живы ясные ценности убежища, и потому смутные ценности не обнаруживаются. Фактически, «акт» проживания почти непреложно начинается с момента, когда мы видим над собой кров.

Подобно всем благородным душам, Жорж Санд знала очарование бедности. В ее романах ей почти всегда принадлежит грот, словно это сельский дом. Тюрьма Консуэло также вскоре

^A **Массон Урсель, Поль** (1882-1956) - франц. востоковед. Автор книг «Сравнительная философия» (1923); «Древняя Индия и индийская цивилизация» (1933); «Йога» (1954) и пр.

174

становится «пригодной для жилья». Одиноким грезовидец с кроткой душой грезит в гроте о тайной любви, он декламирует стихи из «Жослена»^A.

К тому же, ценности грез о тайной любви направляют нас в тайные места природы, а потайная комната отсылает к гроту. Пылкая любовь онирически не может быть городской, ей необходимо грезить о диких ландшафтах. В «От одинокого к одинокой» Д'Аннунцио допускает любопытную инверсию: «Я вошел в нашу комнату, в зеленую комнату, которую ты называла дном морским, где мы любили друг друга, где мы познали радость, воистину словно в соленом гроте...» (trad., p. 45).

Малейшая ниша в скалах уже порождает такие впечатления и грезы. Сенанкур^B пишет о чувствительном человеке¹: «Скала, нависающая над водами, ветка, отбрасывающая тень на песок пустыни, дают ему ощущение приюта, спокойствия, одиночества.» Точно так же Торо показывает, что «ребенок играет в дом» как и «в лошадки». «Кто не помнит, с каким интересом мы рассматривали в детстве скалу и все, что напоминало пещеру?»^C. Мы прекрасно ощущаем, что любой естественный кров при случае немедленно становится причиной грез, вызывающих образы покоя. А мрак сразу же возбуждает образы подземного крова. Например, в одном романе Вирджинии Вулф (trad., p. 28) под кустом смородины спрятались двое детей; перед их воображением тотчас же открывается подземный мир. Любое жилье стремится стать гротом. «Устроимся в подземном мире, — говорят они, — будем хозяевами нашей тайной территории, освещаемой свисающими гроздьями смородины, словно

люстрами, сияющими и красными с одной стороны, черными — с другой... Вот она, наша все-

^A «Жослен» — поэма А. Ламартина (1836).

^B **Сенанкур**, Этьен Пивер де (1778—1841) — франц. писатель.

¹ *De Sénancour E. Primitive*, p. 59.

^C *Торо Т.Д.* Уолден, или Жизнь в лесу. М., 1979, с. 35. Пер. З. Александровой.

² Такая же воля к немедленному вселению весьма любопытно выражена Ги де Мопассаном при входе в незнакомую комнату (*Clair de Lune. Nos lettres*, p. 287): «Когда я был один, я разглядывал стены, мебель, всю физиономию квартиры, чтобы водворить в ней свой дух».

175

ленная.»². Аналогично этому играют дети в «Золотом горшке» Джеймса Стивенса^A: «Площадка под боярышником сделалась очагом их домика». Кроме прочего, по этим примерам видно, что один малозначительный образ может вызвать целую череду фундаментальных. Кров наводит нас на мысли об овладении неким миром. Сколь бы непрочным ни был этот кров, он навеивает множество грез о безопасности.

А вот мнение Рёскина^B, всегда близорукого в своих грезах и безапелляционного в суждениях: «Подчинение природы потребностям человека позволяло грекам испытывать определенное удовольствие при виде *утесов*, когда последние образовывали *грот*, но только в этом случае. Во всех других случаях, в особенности, когда они были пусты внутри и ошетинились остроконечными пиками, они греков пугали, однако же когда они представляли отполированными, «изваянными» подобно корабельному борту, когда они образовывали грот, где можно было найти приют, их присутствие становилось переносимым» (*Les Peintres modernes. Trad.*, p. 47).

Искусственные гроты воздают дань уважения *естественным пристанищам*. Один из таких гротов в своей горе оборудовал Сенанкур. У княгини де Бельджойозо^C в замке Локати был тайный рабочий кабинет, ключ от которого передавался ей в цепочке от часов. В письме Огюстену Тьерри^D она пи-

^A **Стивенс**, Джеймс (1882—1950) — ирландский писатель; самоучка; член ирландской националистической организации «Шин Фейн». Автор нескольких сборников сказок. Оказал существенное влияние на Джойса.

^B **Рёскин**, Джон (1819—1900) — англ. искусствовед и социолог. Цитируется его первая работа (1843—1860), написанная в защиту Тернера и прерафаэлитов.

^C **Бельджойозо де**, княгиня (маркиза Кристина Тривульцио) (1808—1871) — деятельница итал. освободительного движения и писательница. С 1831 г., будучи заклятым врагом венского двора, жила в изгнании в Париже. Дом ее стал убежищем для революционно настроенных итальянцев. Издавала итальянские газеты, а в 1848 г., во время Миланского восстания, снарядила за собственный счет корпус волонтеров. Перевела на франц. язык труды Дж. Вико.

^D **Тьерри**, Огюстен (1795—1856) — франц. историк. Учил строгому исследованию документов, однако сам склонялся к пересказу «трогательных» сюжетов. Оsn. труды: «История завоевания Англии норманнами» в 4 томах (1823); «Повести меровингских времен» в 2 томах (1835—1840).

176

шет: «А я пребываю в гроте чародейки, будучи столь невидимой, словно мне давала уроки Альцина» (p. 86). Из грота мы видим все, когда нас не видно, — таким парадоксальным способом на вселенную смотрит черная дыра. Морис де Герен^A пишет одному бретонскому другу: «... я буду необыкновенно очарован, когда оборудую себе прохладный и темный грот в глубине утеса, в одной из бухточек в ваших краях, и жизнь моя, словно жизнь морского бога, потечет там в неторопливом созерцании дальнего и бескрайнего моря» (Цит. по: *Decahors. Thèse*, p. 303).

Впрочем, можно указать массу грез строителей, ищущих настоящей непрерывности между гротом и домом, чтобы по мере возможности наделить свое жилище космичностью. Андре Бретон^B хорошо разглядел в постройках почтальона Шевеля разнообразные «медианимические»^C элементы, связывающие дом не только с гротом, но еще и с природными окаменелостями³.

Целые страницы «Романа одного ребенка» тоже говорят нам о незабываемой мощи образов грота. Когда в детстве Лоти однажды заболел, его старший брат соорудил ему во дворе дома «в глубине, в прелестном уголке, под старой сливой, миниатюрное озеро; он вырыл и зацементировал его, как водоем..., впоследствии же он принес из полей стертые камни и замшелые доски, чтобы отделать окружающие озеро романтические берега, утесы и гроты...» Какой восторг для выздоровевшего ребенка, которому вот так подарили *целый мир*! «Это превосходило все самое сладостное, что только могло представить мое воображение; когда же брат сказал, что это мое... я ощутил глубокую радость, и казалось, она никогда не прекратится. О! Что за неожиданное счастье — обладать всем этим! Наслаждаться им целые дни напролет, в эти прекрасные теплые месяцы, которые вот-вот наступят!...» (p. 78).

^A **Герен**, Морис де (1810—1839) — франц. писатель. Готовился стать священником, но утратил веру, сохранив романтический энтузиазм. По взглядам близок к пантеизму.

^В **Бретон, Андре** (1896—1966) — франц. писатель. Лидер сюрреалистов; создатель «автоматического письма» (вместе с Филиппом Супо).

^С **Медианимический** — имеющий отношение к медиуму (толкующий речи духов).

³ См.: *Breton A. Point du Jour*, p. 234.

177

Целые дни напролет? Да-да, всю жизнь, благодаря естественной *ценности образа*. И обладание это было обладанием не какого-нибудь собственника, а хозяина природы. Ребенок получал здесь космическую игрушку, природное жилище, прототип пещер, где обретают покой. Грот не может понизить свой уровень фундаментального образа. «Это был уголок мира, — пишет Лоти, — к коему я остаюсь привязан с наибольшей преданностью, после того, как любил столько других; как ни в одном месте, я ощущаю там спокойствие, я чувствую там себя освеженным, закаленным и ранней юностью, и новой жизнью. Этот маленький уголок — моя святая Мекка, и до такой степени, что если бы там меня потревожили, мне кажется, что в жизни моей что-то вышло бы из равновесия, что я потерял бы почву под ногами, что это стало бы едва ли не началом моей гибели» (p. 80). Как часто в своих дальних путешествиях Лоти, наверное, предавался раздумьям под сенью свежих и глубоких гротов! С этим неизгладимым воспоминанием он, должно быть, связывал множество реальных картин. Грот «в миниатюре», маленький дальний образ в глубине воспоминаний, «часто занимал меня, — пишет он, — в часы изнеможения и грусти в моих путешествиях»... Странно сгущая воспоминания, Лоти объединяет грот с родным домом, как если бы грот, где грезят, представлял собой истинный архетип дома, где живут. «В продолжение стольких печальных лет, когда я жил, странствуя по миру, когда моя овдовевшая мать и тетя Клер оставались одни, влача свои похожие черные платья по этому дорожному дому, почти пустому и замолкнувшему, словно могила, — в продолжение вот этих лет я не раз со щемящим сердцем чувствовал, что покинутый очаг и с детства знакомые вещи, без сомнения, обветшали в запустении; но больше всего я беспокоился, желая узнать, не разрушили ли хрупкого очарования этого грота руки времени и зимние дожди; странно сказать, но если бы эти старые замшелые маленькие утесы осыпались, я ощутил бы едва ли не непоправимую трещину в собственной жизни.» Там, куда мы ходим обретать приют в грезах, мы находим жилище, наделенное всеми символами покоя. Если мы желаем сохранить наши онирические силы, необходимо, чтобы наши грезы хранили пре-

178

данность нашим первообразам. Страница Пьера Лоти дает нам пример такой верности фундаментальным образам. В отличие от ускользающих и никогда не находящих формулировки грез, которые называют замками в Испании, грот — греза концентрированная. Замки в Испании и грот образуют наиболее отчетливую антиномию воли к обитанию. Быть в другом месте — быть здесь: вот то, что выражается не только в геометрических терминах. Для этого еще необходима воля. Воля к обитанию, похоже, сконцентрирована в подземном жилище. Мифологи часто утверждали, что для первобытного мышления грот является местом, где концентрируется *мана*^А (см.: *Saintyves. Essai sur les Grottes...*, продолжение Порфирия: *Porphyre. L'Antre des Nymphes*. Paris, 1918).

Храня верность духу наших исследований, которые должны опираться только на свидетельства еще активного воображения, мы должны рассматривать лишь аспекты, поддающиеся воспроизведению современным воображением. Достаточно пребывать в гроте, часто туда приходиться или просто мысленно в него возвращаться, чтобы ощущать своеобразную конденсацию глубинных сил. Эти силы немедленно начинают действовать. Стоит вспомнить о «литературных» гротах, интерес к которым поддерживается одним лишь описанием обустройства грота. Подумайте о предприимчивом одиночестве Робинзона Крузо или о потерпевших кораблекрушение в «Таинственном острове» Жюль Верна. Сочувствующий читатель проникается совершенствованием грубого комфорта. Впрочем, кажется, будто *грубый* характер мебели одушевляется подлинной *маной естественного жилища*.

Мы лучше ощутим это активное воображение подземного обустройства, если диалектически рассмотрим активный и пассивный способы обитания. Морис де Герен высказал странную формулу (*Le Cahier vert. Éd. Divan, I, p. 223*): «Покорность судьбе — это нора, вырытая у корней старого дуба или в расселине скалы; нора, служащая убежищем для спасающегося долгим бегством, преследуемого зверя. Он стремительно влезает в ее узкое и сумрачное отверстие, забивается в самый

^А **Мана** (полинезийское слово) — сверхъестественная сила, каковою обладают некоторые предметы, но, прежде всего, вожди.

179

глухой угол, и там, скорчившись и съежившись, когда сердце бьется с удвоенной силой, вслушивается в дальний лай своры и в крики охотников. Вот и я забрался в свою нору.» Нора удрученного меланхолика, смирившегося с судьбой... Мы встретимся с этой темой в следующей главе о лабиринте. Образы не отделены друг от друга, и воображение без зазрения совести повторяет

одно и то же. Тогда кажется, что грот и нора — места, куда люди *уходят* от жизни. А это означает забвение второго члена диалектического противопоставления: пещеры, где трудятся!

Мы задаемся вопросом, каков смысл логова на Итаке, описание которого в следующих двух строках Гомера прокомментировано Порфирием:

Есть также весьма кропотливые ремесла по обработке
камней, поверх которых нимфы
Ткут полотна, окрашенные пурпуром, чудесным на вид.

Несомненно, символическим значениям этих строк несть числа. Но мы добавим к ним еще несколько, если чуть-чуть погреем о труде ткача, если живо вспомним, к примеру, *мастерскую-логово* Сайлеса Марнера^A, если всерьез ощутим пурпурное полотно, вытканное во тьме, если займемся обработкой световых нитей на подземном станке, на станке каменотеса.

Разумеется, пришло время, когда сельская грубость (*rusticité*) и техника оказались противопоставленными друг другу. И всем нужны именно светлые мастерские. Но тогда мастерская с маленьким окошечком являет собой образ активного грота. Если мы хотим понять, что воображение — это целый мир, следует возратить образам все их характерные черты. Грот покровительствует покою и любви, но это еще и колыбель первой промышленности. Обычно мы воспринимаем его как декор уединенного труда. Мы замечаем, что если мы одиноки, нам лучше работается в мастерской с *маленьким окошечком*. Чтобы стать действительно одинокими, надо избавиться от лишней освещенности. Для *тайной*

^A «Сайлес Марнер» — роман англ. писательницы Джордж Элиот, написанный в 1861 г.

180

деятельности благотворна воображаемая мана. Вокруг себя следует сохранять чуточку мрака. Чтобы получать силу для своих трудов, надо уметь возвращаться в родной мрак.

III

При входе в грот работает воображение голосов из глубин, воображение подземных голосов. Все гроты разговаривают.

Je comparai les bruits de toutes les cavernes

(Я сравнивал шумы всех пещер) -

говорит поэт⁴.

Pour l'Œil profond qui voit, les antres sont des cris.

Для Ока глубин, которое видит, логова — это крики.

(Hugo V. Ce que dit la Bouche d'Ombre.)

(Что гласят уста Мрака)

Слух грезящего о подземных голосах, о голосах глухих и дальних, обнаруживает трансцендентное, целый потусторонний мир, к которому можно прикоснуться и который можно увидеть. И Д.Г. Лоуренс справедливо писал («Psychoanalysis and the Unconscious»): «*The ears can hear deeper than eyes can see*». — Уши слышат глубже, чем видят глаза. Тогда слух становится чувством ночи, и, в особенности, самой ощутимой из ночей: ночи подземной, ночи замкнутой, ночи глубины, ночи смерти. Когда мы одиноки в темном гроте, нам слышится подлинное безмолвие:

Le vrai silence élu, la nuit finale

Communiquée aux pierres par les ombres.

Изысканное подлинное безмолвие, последняя ночь,

Которую тени возвещают камням.

(Tardieu J.^A Le Témoin Invisible, p. 14.)

⁴ Hugo V. La Légende des Siècles. Hetzel. T. III, p. 27.

^A Тардьё, Жан (р. 1903) — франц. поэт и драматург. В своих немногословных сочинениях изобличал пустоту и абсурдность мира.

181

Однако уже с порога — пока еще не страдая от этой «глубины» — гроты отвечают шепотами и угрозами, прорицаниями или грубоватыми шутками. Все зависит от душевного состояния вопрошающего. В них слышится самое ощутимое эхо, чувствительность боязливого эха. Несомненно, географы составили каталоги гротов с чудесным эхом. Они все объясняют формой гротов. Так, контуры грота Латомии близ Сиракуз, прозванного Ухом тирана Дионисия, напоминают слуховой проход: «Слова, произнесенные шепотом в глубине грота, повторяются у его отверстия весьма внятно, скомканная бумажка в руках производит шум сильнее ветра, наконец, выстрел из огнестрельного оружия под этими сводами подобен громовому удару». Считается, что Дионисий слушал через отверстие в верхней части грота жалобы и проклятья своих жертв, запертых в Латомиях. Вот так историки и географы приходят к согласию между собой в одинаково позитивном

духе. Первые приплетают сюда пользование слуховым рожком, вторые описывают какой-то слуховой проход. Полагая, будто они изучают жизнь в ее реальности, они изучают окаменелости воображаемого объекта.

Но уста мрака все еще говорят, и чтобы услышать эти отзвуки в живом воображении, звучащий монстр из Латомий не нужен. Даже самая маленькая пещера навевает нам разнообразные *грезы о резонансе*. Относительно таких грез можно сказать, что *оракул представляет собой явление природы*. Это феномен воображения гротов. Любые подробности этого феномена еще живы. Например, и принцип власти подземных голосов, и желание напугать мы лучше уразумеем, если, как психологи, изучим передачу традиций в жизни наших деревень. Так, прогуливаясь с ребенком, отец говорит у врат пещер «страшным» голосом. Ребенок на миг пугается, а затем принимает правила игры. С этих пор ему становится знакомой сила испуга. Сколь бы эфемерным ни был страх, почти всегда он означает начало познания^А. И ребенок теперь сам овладевает способностью пугать. Он сможет воспользоваться

^А «Страх Божий есть начало познания» — знаменитое изречение Августина Блаженного.

182

ею, играя с неискушенным товарищем. Несомненно, перед нами маленькие *оракулы*, мифологи же почти не уделяют внимания этому миниатюрному и ускользающему «психологизму». Но, тем не менее, как измерить воздействие мифа на «неотесанные» души, если забыть обо всех этих малозначительных явлениях повседневной жизни, обо всех этих наивных образах жизни сельской?

Писатели, впрочем, не гнушаются отмечать испуги такого рода, несомненно, не слишком-то искренние, но все же имеющие бессознательные основания. В путевых заметках Дюма пишет: «Пещера глухо рычит, словно медведь, которого застали врасплох, когда он лез в самые глубины своей берлоги. Есть нечто пугающее в этом многократно повторяющемся и ревушем отзвуке человеческого голоса в месте, где этого не должно происходить.» (*Impressions de Voyage. En Suisse, I*, p. 78). В пещере, как и в бурю, голос рычащего медведя (столь мало знакомый!) слышится как самый что ни на есть природный гнев.

Тот, кто любит воображать, вступит в диалог с подземными отголосками. Он научится задавать вопросы и отвечать на них, постепенно он поймет психологию оракульского *я* и *ты*. Так как же ответы могут прилаживаться к вопросам? Дело в том, что как только раздается *природный* голос, мы слышим больше в воображении, нежели с помощью восприятия. Когда Природа подражает человеческому, она имитирует *воображаемое человеческое*.

Норбер Кастере^А утверждает, что Кумская Сивилла^В «в своих экстазах интерпретировала шумы, производимые каким-то ручьем или же подземным ветром» и что «предсказания, составляющие девять томов, хранились в Риме, где к ним обращались на протяжении семи столетий — от эпохи Тарквиния Гордого^С до

^А **Кастере**, Норбер (р. 1897) — франц. спелеолог. Исследовал более 1000 пещер, пропастей и подземных рек в Пиренеях и Атласских горах. Открыл массу произведений пещерной живописи и статуй.

^В **Сивиллы** — пророчицы, вдохновляемые Аполлоном. Считается, что Кумская Сивилла написала так называемые Сивиллины книги.

^С **Тарквиний Гордый** (Луций Тарквиний Суперб) (533—509 до н.э.) — седьмой и последний римский царь. Был свергнут в результате восстания после того, как его сын Секст изнасиловал Лукрецию. Бежал в Кумы.

183

осады города Аларихом»^{А, 5}. Часто говорят о преемственности в римской политике. В конечном счете, политическая преемственность, осуществленная посредством оракульских предсказаний обладает в качестве залога постоянства, по крайней мере, непрерывностью бессознательного. В политике такое постоянство не хуже всякого другого — не в обиду будь сказано тем, кто гордится мудростью каких-то великих министров или упорных руководителей. Это *политическое постоянство* зачастую творится бессознательным выбором, в пользу которого всегда хватает ясных причин. Но это уже другая история, а мы не хотим покидать плоскость нашего предмета, коему суждено ограничиваться личными грезами. Любой одинокий грезовидец, разговаривавший на дне долины с силами грота, узнает непосредственный характер определенных *оракульских* функций. Если наши замечания и кажутся парадоксальными, то дело в том, что парадоксальным стало жить *естественно*, в уединении грезить посреди природы. Мы отгоняем от себя ребенка, обученного всем видам космического ониризма. Встречаясь с оракулами, он, прежде всего, узнаёт их интерпретации, т. е. их «выравнивание» относительно рационального и социального. Историческая археология недооценивает археологию психологическую. Впрочем, тут нет ничего удивительного, раз уж и сами психологи зачастую не проявляют интереса к первозданной туманности грез, отправляясь от которой формируются великие образы, а впоследствии и основы мышления.

Голоса земли разговаривают согласными. Прочим стихиям отведены гласные, в особенности — воздух, говорящему дыханием счастливых, нежно полуоткрытых уст. Энергичным и гневным речам потребны землетрясение, эхо скал, пещерный грохот. Говорить замогильным^В голосом мы учимся, углубляя его, у пещеры. Когда удастся систематизировать ценности волевого голоса, мы уясним, что желаем подражать всей природе. Голос хриплый^С, голос замогильный, голос грохочущий — вот голоса земли. Мишле говорит, что пророков

^А **Аларих I** (ок. 370—410) — вестготский король с 395 по 410 г.; арианин. В 410 г. захватил Рим, отдав его своим войскам на трехдневное разграбление.

⁵ *Costerei N. Au fond des Gouffres, p. 197.*

^В Буквально: *пещерным, caveuse.*

^С Буквально: *каменистый или шероховатый, rocailleuse.*

184

создает именно затрудненность речи (La Bible de l'Humanité, p. 383)^А. Голоса, исходящие из бездны, невняты потому, что они высказывают пророчества.

Впрочем и здесь порою кажется, что кое-кто пользуется хитрыми приспособлениями. Так, г-жа де Сталь пишет: «Часто в великолепных садах немецких князей у обсаженных цветами гротов размещают золотые арфы, дабы ветер переносил в небеса звуки вместе с благоуханием.» (De l'Allemagne. I^{re} partie, ch. I). Здесь грот — всего лишь резонатор, камера резонанса. Но мы обращаемся к искусственному гроту, чтобы он усиливал голоса ветра, ибо грезили о порогах звучащих пещер.

К тому же, неплохо бы вспомнить всевозможные ученые грезы, пытавшиеся наделить горные пещеры позитивной ролью. Благодаря этим пещерам горы дышат, словно легкими. Подземные меха говорят о дыхании громадного земного существа.

IV

Перед глубоким гротом, на пороге пещеры грезовидец замирает. Сначала он разглядывает черную дыру. Пещера, в свою очередь, отвечая взглядом на взгляд, обездвиживает грезовидца своим черным оком. Вертеп — это глаз циклопа. В творчестве Виктора Гюго масса примеров таких черных взглядов пещер и логов. Переходя от одного стихотворения к другому, взгляды пересекаются:

O vieil antre, devant le sourcil que tu fronces...

(О старый вертеп, перед бровью, что ты хмуришь...)

(Hugo V. Toute la Lyre. I, p. 121.)

Moi je songe. Je suis l'œil fixe des cavernes.

(А я-то грежу. Я — неподвижное око пещер.)

(Hugo V. Le Satyre, p. 22.)⁶

^А Можно вспомнить, что Моисей заикался.

⁶ См.: также Green J.^В Minuit, p. 49: «Десятилетний путешественник ... знает, что на пороге пещер сияет некий взгляд.» А вот слова Пьера Лоти: «По мере того, как мы удаляемся, начинает казаться, будто черные дыры гипогеев^С преследуют нас, словно взоры смерти» (Vers Ispahan, p. 128).

^В **Грин**, Жюльен (р. 1900) — амер. франкоязычный писатель. Цитируется роман «Полночь» (1936).

^С **Гипогей** — 1) археолог. термин, обозначающий всякое подземелье; 2) подземный храм (например Митры).

185

Мы, без сомнения, привыкли к этой игре инверсиями, привязывающей реальность образа то к человеку, то к вселенной. И все-таки недостаточно замечали, что та же игра инверсий образует динамику воображения. В этой игре одушевляется наша психика. Эта игра порождает некую *тотальную метафору*, меняющую местами термины философского противопоставления «субъект—мироздание».

Эту перестановку следует переживать на образах самых хрупких, самых мимолетных, наименее описательных из всех встречающихся. Таков образ *взгляда грота*. Ну как же эта обыкновенная черная дыра может создать образ, ассоциирующийся со взглядом из глубин? Для этого необходимо множество грез о земле; нужна медитация о черном, *идушем вглубь*, о черном без субстанции, или, по крайней мере, с одной лишь субстанцией глубины. Пытаясь уловить образы природы, надо прочесть Гийома Аполлинера, сказавшего о Пикассо («Les Peintres cubistes»): «...его свет, тяжелый и стелющийся, будто в гротах». Возникает впечатление, что в том же царстве глубины, отвечая взглядом на взгляд, на живописца из глубин смотрит пещерный свет. И как раз Гийом Аполлинер опять же пишет: «Пикассо привык к безмерному свету глубин.»

В недвижимом взгляде пещер утверждается вся воля к видению. И тогда запавшая орбита уже становится грозной бездной. В «Соборе Парижской Богоматери» поэт *абсолютного взгляда* Гюго,

пишет: «Его зрачок, искрящийся под очень глубокой надбровной дугой, подобен свету в глубине логова» (I, p. 259).

В гроте кажется, что чернота *блещет*. Образы, не выдерживающие анализа с реалистической точки зрения, принимаются воображением черного взгляда. Так, Вирджиния Вулф пишет: «Птичьи глаза блестят в глубине гротов листвы» (Les Vagues. Trad., p. 17). Глаз, живущий в дыре черной земли, возбуждает в нас необычайное смещение. Вот что пишет Джозефина Джонсон: «Смотри-ка... и я вижу холодный неподвижный взгляд полосатых сов. Это были птенцы, и глаза их казались каменными. Я чуть не лопнула от волнения...» (Novembre. Trad., p. 75). Совиными глазами глядит черная дыра ветхой стены.

186

V

Классификация гротов, оттеняемых воображением как гроты ужаса и гроты изумления, может дать диалектику, достаточную для выявления амбивалентности любого образа подземного мира. С самого порога можно ощутить синтез испуга и восторга, желание войти и страх перед входом. Здесь-то порог и наделяется ценностями серьезного решения.

Эта фундаментальная амбивалентность транспонируется во взаимодействие более многочисленных и тонких ценностей, каковыми и являются ценности специфически литературные. Именно эти ценности для некоторых душ оживляют страницы, остающиеся для других холодными аллегориями. Таковы *романтические гроты*. Пренебрежительное чтение поистине изымает их из повествования. И, тем не менее, функции и смысл романтическому пейзажу зачастую придает грот. Приведем лишь один пример, позаимствованный из превосходной диссертации Роберта Миндера о Людвиге Тике. Мы увидим, что таковский грот на свой лад *осуществляет* всю романтическую магию пейзажа (p. 250): «Чаще всего грот у Тика служит завершением пейзажа, наиболее таинственным убежищем, в которое ведут леса и горы. Следовательно, в чисто магическом плане он содержит даже полумагические и полуреальные элементы таковского пейзажа; через поиски этого чудесного грота поэтически выражается всегда латентная ностальгия, тоска по изначальному раю, об исчезновении которого сожалеет уже ребенок. Когда герои попадают в грот, у них возникает ощущение, что они присутствуют при исполнении своих самых давних желаний; наконец, весь поэтический мир порою отождествляется для Тика с чудесной пещерой». Так поэт инстинктивно обретает все мифы космологического и магического грота, где свершается человеческая судьба. И Роберт Миндер цитирует следующее стихотворение Тика, переведенное Альбером Бегеном («Золотой кубок»):

Вдали, скрытый кустами, Находится грот, давно забытый. Его дверь едва различима - Столь глубоко она погребена плющом.

187

Его маскирует дикая красная гвоздика.
Внутри же — легкие и странные звуки
Иногда становятся неистовыми, а потом исчезают
В нежной музыке...
Или тихо стонут подобно плененным зверям,
Это волшебный грот детства.
Да будет позволено поэту открыть его дверь!

Стоит хорошенько измерить эту двойную глубинную перспективу грота, скрытого за *зарослями* лиан и плюща, замаскированного дикой гвоздикой и далекими воспоминаниями волшебного детства — и мы поймем, что грот поистине представляет собой пейзаж в глубину, и глубина эта необходима романтическому пейзажу. Роберт Миндер справедливо напоминает, что Шарль Бодуэн без труда продемонстрировал, что возвращение в магический грот является *возвращением к матери*, возвращением блудного сына, отягощенного в дальних странствиях виной и бедами.

VI

Итак, для грезовидца грота грот больше, чем дом, это существо, отвечающее нашему существу голосом, взглядом, дыханием. К тому же, это некая вселенная. Сентив задается вопросом, не считались ли гроты в четвертичный период^A «уменьшенным Космосом, когда свод изображал небо, а земля воспринималась как Земля в целом» (p. 47). Он находит весьма правдоподобным, что некоторые пещеры «были вырыты и обустроены по правилам архитектуры, долженствующей отражать образ Космоса» (p. 48). В любом случае мотивов полезности, столь часто объявляемых неоспоримыми, недостаточно для того, чтобы уяснить роль гротов и пещер в доисторическую эпоху. Грот остается магическим местом, и не следует удивляться, что он сохраняется как архетип, действующий в подсознании всех людей.

^A **Четвертичный период** — геологическая эпоха, последняя в кайнозойскую эру, продолжавшаяся от 4 до 2 млн. лет. Характеризуется несколькими великими оледенениями, эволюцией человека.

188

Еще Сентив приводит примеры первобытных мифов, в которых пещера предстает как своего рода вселенская матка. В некоторых мифах из пещеры выходят луна и солнце, все живые существа. В одном перуанском мифе грот назван «домом производства» (р. 52). Сентив цитирует Второзаконие (32).

Он... питал его медом из камня и елеем из твердой скалы...

.....
А Заступника^A, родившего тебя, ты забыл.

В одном стихе Исаии можно уловить эндосмос образа и реальности: родиться из скалы = родиться от предка. «Взгляните на скалу, из которой вы иссечены, в глубину рва, из которого вы извлечены. Посмотрите на Авраама, отца вашего»^B. Подобно всем свидетельствам о грандиозных грезах, такой текст можно пережить либо в его ясном символизме, либо в его глубинной онирической реальности. Благодаря многим своим чертам грот позволяет обрести ониризм яйца, все черты ониризма бездвижного сна куколки. Это могила повседневного существования, могила, из которой мы каждое утро встаем, укрепленные сном земли.

Сентив попытался заново ввести реальные компоненты в символику философов. Для него платоновский миф о пещере^C — не просто аллегория. Пещера — это Космос⁷. Древнегреческий философ рекомендует аскезу разума, но такая аскеза обыкновенно осуществляется в «космической пещере инициаций». Инициации как раз и действуют в этой зоне,

^A Во франц. тексте — *rocher* «утес».

^B Ис. 51: 1, 2.

^C «Наше земное существование подобно заточению в пещере, наши общераспространенные знания о вещах — только подмеченные свойства теней, истинное знание возможно лишь в свете дня — здесь разумеется мир идей — и в лучах солнца — под солнцем, разумеется идея Блага» (Васильева Т.В. Путь к Платону. М., 1999, с. 75). Пещера — образ из диалога Платона «Государство».

⁷ Во второй части «Фауста» Гёте хор говорит Форкиаде^D: «Ты творишь так, как если бы в этих гротах были пространства некоего мира, лесов, лугов, ручьев, озер...»

^D **Форкиады** — мифологические существа; страшные старухи, фигурирующие во 2-й части «Фауста».

189

промежуточной между грезами и идеями; грот является сценой, где дневной свет борется с подземным мраком.

В гроте царствует свет, наполненный сновидениями, а тени, проецируемые на стены, без труда можно сравнить с видениями грез. В связи с платоновским *мифом о пещере* Пьер-Максим Шюль справедливо упоминает более скрытые и отдаленные ценности бессознательного. Классические толкования стремятся представить этот миф как простую аллгорию, а тогда можно удивиться, почему узники пещеры позволяют принять себя всего лишь за китайские тени. Этот миф наделен другой глубиной. Грезовидец привязан к *ценностям пещер*. Реальность этих ценностей располагается в бессознательном. Стало быть, мы не исследуем такие тексты *полностью*, если будем читать их не более как аллгории, — если мы немедленно перейдем к их ясным частям. По мнению Пшилуского⁸, Платон описал зрелище, «вероятно, составлявшее часть религиозных церемоний, подобных отправляемым при посвящении в мистерии» в пещерах. Эти отголоски бессознательного мало важны для философской рефлексии. Их важность возросла бы, если бы философия вновь поверила в собственные интуиции.

Впрочем, геометрическая игра света «плавает» между отчетливыми идеями и глубинными образами. Вот литературные грезы, где объединены обе инстанции.

Иногда — благодаря открытому положению — в гротах протекает свой солнечный день, и тогда они становятся своеобразным природным гномоном. И странно, что именно настоящий церемониал входа солнца в глубину фота сообщает час жертвоприношения *беглой амазонки* в одноименной повести Д. Г. Лоуренса, в повести, для которой характерна неслыханная религиозная жестокость, в повести с явным воображаемым смыслом — и во всем этом невозможно заподозрить книжное влияние. Пещера *дожидается* Солнца.

Поэзия склепов, медитация в подземных храмах могут дать повод для классических ремарок. Мы же отметим одно-

⁸ См.: *Schuhl P.M. La Fabulation platonicienne*, pp. 59—60. Шюль отсылает к статье Р. Р. Мэрретта о спелеологии.

190

единственное направление грезы, и оно находит в склепе грот, оно глубоко погружается в бессознательное — в сторону стихотворения Бодлера «Прошлая жизнь». В храмах с «широкими портиками»

Et que leur grands piliers droits et majestueux, Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques,

(Которые благодаря прямым и величественным портикам Вечерами становятся похожими на базальтовые гроты),

поэт обретает *прошлую жизнь, первозданные грезы*, склеп бессознательного и бессознательное склепа.

В начале этой главы мы говорили, что всякий посетитель грота грезит о его обустройстве. Но существуют и противоположные грезы, возвращающие нас к изначальной простоте. И тогда грезы возвращают в природу сооружение, построенное человеком. Оно становится естественной полостью, или, как выразился Д.Г. Лоуренс, «совершенной полостью». Займемся анализом страницы, на которой великий грезовидец возвращает человеческому прошлому отдаленнейшее из впечатлений текущего дня.

Персонаж романа «*Радуга*» на паперти Линкольнского со-бора^А оказывается на пороге мрака бессознательного: «Под портиком его охватывал восторг, и он ощущал себя на грани открытий. Он поднимал голову в направлении открывавшейся перед ним каменной перспективы. Сейчас ему предстояло перейти в совершенную полость.» (Trad., p. 160).

Неф, полный мрака, сам кажется колоссальным яйцом, где грезовидец встретится с глубинными флюидами. В «обширном мраке» его трепещущая душа «возвысилась над собственным гнездом», «его душа ринулась во тьму, в одержимость, она развернулась, рассеялась, обратившись в великое бегство, содрогнулась в глубокой полости, в безмолвии и мраке изобилия, словно прорастающее зерно: экстаз».

Странный экстаз, который возвращает нас к подземной жизни, к жизни, стремящейся *спуститься* в подземелье.

^А **Линкольнский собор** — шедевр готического искусства. Построен норманнами в 1192—1233 гг.

191

В этой *совершенной полости* мрак больше не колышется, его уже не нарушает живость света. Совершенная полость есть некий замкнутый мир, космическая пещера, где действует сама материя сумерек. «Здесь сумеречная материя была самой сутью жизни, расцвеченным мраком, эмбрионом света и дня. Здесь блистала первая заря, здесь уходило последнее свечение заката, и первозданная тень, из которой просияла, а затем и ослабела жизнь, отражала безмятежное и глубокое изначальное безмолвие.»

Читатель, следящий за такой грезой, прекрасно чувствует, что он находится уже не в искусственном мире, не в храме, возведенном по науке, — он в материи мрака, переживаемого в самой основной из амбивалентностей, в амбивалентности жизни и смерти. В этой-то тьме совершенной полости Лоуренс и объединяет «сумерки произрастания» с «сумраком смерти» (p. 161). Тем самым он обретает великий сновидческий синтез, синтез сна как покоя и роста со сном как «смертью при жизни». Мистика произрастания, столь могущественная в творчестве Лоуренса, превращается здесь в мистику подземных сновидений, в мистику полужизни, жизни как междущарствия, каковую способен уловить лишь лиризм бессознательного. Часто разум, согласуясь с хорошим вкусом, возражает этой лирической жизни грезовидца. Чрезвычайно любопытно, что весьма умные люди зачастую неспособны к интерпретации истин сна, сил произрастающего бессознательного, которое подобно зерну всасывает в *совершенную полость* «тайну всего мира, содержащуюся в его элементах».

Сколь бы слабо мы ни ориентировались во мраке, вдали от форм и не заботясь об измерениях, мы обязательно придем к констатации того, что образы дома, живота, грота, яйца и зерна сходятся в одном глубинном образе. Когда мы роемся в бессознательном, эти образы постепенно утрачивают индивидуальность, обретая бессознательные ценности совершенной полости.

Как мы уже часто замечали, в образах глубины всегда поляризованы одни и те же интересы. В странном жилище, представляющем собой в разных своих оттенках дом, грот и лабиринт, куда Анри де Ренье приводит своего героя г-на д'Амеркёра, царствует *женщина*: «Она казалась мне цветком, распутившимся у врат путей, подземных и опасных. Она

192

казалась мне щелью, сквозь которую души падают в бездну...» Так во всех образах мироздания (а грот — один из них) излагается некая психология, и Анри де Ренье пишет фразу, сжато выражающую весь синтез образов глубины: «Я дышал полостью магической спирали»⁹.

Отметим, впрочем, что мы ощущаем некоторое неудобство, объединяя столь несходные образы. Представляется, что в этом стеснении можно видеть *запрет на глубинное*, не ускользнувший от прозорливости лингвистов. Ж. Вандриес^А заметил, что слова, обозначающие глубину, издавна

получали самую пейоративную коннотацию. Своего рода вербальный страх останавливает нас, когда мы обдумываем то, что говорим, в момент когда на пороге грота мы воображаем, будто проникаем во «внутренности» земли.

На протяжении всей этой главы мы стремились подтвердить наши выкладки в сфере естественных грез, опираясь, прежде всего, на литературные образы, которые кажутся спонтанно вышедшими из-под пера писателей. Между тем, нам было бы нетрудно представить множество ссылок и на историю религий. Существует масса документов о богах пещер¹⁰. Но если мы и хотим продемонстрировать, что логова, дыры, полости, гроты навевают человеку особенные грезы, нам не следует перегружать наши доказательства анализом традиций, совершенно не учитываемых заурядными грезовидцами.

Если, впрочем, было бы возможно создать теорию *составного бессознательного*, можно было бы обратиться к археологам, чтобы они подтвердили определенный синкретизм анализируемых образов. Грот — это жилище. А значит — в высшей степени ясный образ. Но из-за самого обращения к земным грезам, жилище это одновременно является первым и последним. Оно становится образом материнства и смерти.

⁹ *Régnier H. de. La Canne de Jaspe, p. 60.*

^A **Вандриес**, Жозеф (1875—1960) — франц. лингвист. Специалист по кельтской лингвистике. Автор трактата «Язык» (1921), написанного под влиянием Э. Дюркгейма.

¹⁰ См., например, *Rohde E.*^B *Psyché. Trad. A. Reymond, pp. 93 suiv.*

^B **Роде**, Эрвин (1845—1898) — нем. классический филолог, друг Ницше и Вагнера. Цитируется его наиболее известный труд «Психея. Культ души и вера в бессмертие у греков» (1894).

193

Погребение в пещере есть возвращение к матери. Грот — это естественная могила, могила, устроенная матерью-землей, *Mutter-Erde*. Все эти грезы находятся в нас, и похоже, что археология может на них сослаться. Тогда покажется не столь «парадоксальным», что заходила речь о «могиле Зевса». Само слово «парадоксальный» достаточно свидетельствует о том, что сколь бы мы ни были открыты всевозможным реалиям религиозной жизни, эти легенды мы рассматриваем при свете логики. «Бросается в глаза, — говорит Роде, — что в легенде о могиле критского Зевса «могила», являющаяся всего-навсего пещерой, как место вечного пребывания вечно живого бога, представляет собой парадоксальное выражение, означающее, что этот бог неразрывно связан с упомянутым местом. Это, естественно, наводит на мысли о не менее парадоксальных традициях, соотносящихся с могилой некоего бога в Дельфах. Под пуповинным камнем (*omphalos*) богини земли, в храме Аполлона, в куполообразном сооружении, напоминающем древнейшие могилы, было погребено божественное существо, которое серьезнейшие свидетельства называют Пифоном^A, противником Аполлона...» То, что этот культ был именно так *укоренен* в специфическом месте, несомненно, представляет собой мотив, который следовало бы изучить истории. Но эта *укорененность* — не всегда просто метафора. Так отчего бы не уделить внимание синтезу образов? Пифон под пупком (*omphalos*) богини Земли — разве это не поливалентный синтез жизни и смерти?

Мы, стало быть, видим необходимость изучения легенд и культов в русле естественных грез. К тому же, смогли бы легенды реально передаваться, не будучи непосредственно сцеплены с бессознательным? Благодаря бессознательному устанавливается строй подобия, ослабляющего всякую видимость парадокса. И тогда диалектика жизни и смерти приглушается, порождая некое синтетическое состояние. Погребенный герой живет во внутренностях Земли, жизнью медлительной и погруженной в сон, но вечной.

^A **Пифон** — чудовищный змей, сын Геи. Имел храм в Дельфах. Аполлон убил его своими стрелами и в тех же Дельфах воздвиг собственный храм, где Пифии изрекали оракульские предсказания.

194

Когда мы выберем другую линию земных образов, каковые объединим в нашей главе о змее, мы не будем удивляться новому синтезу, часто превращающему погребенных героев в змеев. Например, Роде отмечает: «Эрехтей^A обитает — вечно живой — в глубоком склепе этого храма, в виде змея, подобно прочим духам земли» (p. 113). Так судьба образов наделяет вечностью земные существа. В дальнейшем мы увидим, что змей в легендах обладает привилегиями долгожительства — и не только благодаря ясному символу Уроборо-са^B (змея, кусающего себя за хвост), но, вдобавок, и более материально, более субстанциально.

Так грот вбирает в себя грезы, становящиеся все более земными. Обитать в гроте означает приступить к раздумьям о земле, быть сопричастным жизни земли в самом лоне Земли как матери.

^A **Эрехтей** — одно из первых божеств, имевших культ в Афинах (получеловек-полузмей). Считался одним из трех мифических царей Афин; умерщвлен Посейдоном. Похоронен на Акрополе, где возведен

Эрехтейон.

^B **Уроборос** — оккультный символ самооплодотворения, вечного возвращения и союза Неба и

Земли.

Глава 7. Лабиринт

Вес стен закрывает все двери.

Поль Элюар. Непрерывная поэзия

I

В полное исследование понятия лабиринта нужно включить весьма разнородные проблемы, ибо понятие это затрагивает как ночную жизнь, так и жизнь во время бодрствования. И, разумеется, все, чему учит нас дневная жизнь, маскирует глубинные онирические реальности. Смятение путника, не находящего тропы среди изборозжденных дорогами полей, замешательство приезжего, заблудившегося в большом городе, как будто подкрепляют особой материей все страхи, характерным для лабиринта грез. В этой перспективе, чтобы возникли страхи, достаточно придать крепость огорчениям. Как минимум, следует составить план лабиринта наших ночей подобно тому, как психолог, сооружая зигзагообразные перегородки, строит «лабиринт» для изучения поведения крыс. И непрерывно следуя идеалу интеллектуализации, многие археологи, кроме прочего, полагают, что им удалось бы понять легенду, если бы они раздобыли планы дедаловской конструкции. Но сколь бы полезными ни были поиски фактов, не бывает хорошей исторической археологии без археологии психологической. У всякого ясного произведения есть смутная бахрома.

Следовательно, истоки лабиринтного опыта являются скрытыми, а эмоции, имплицитные таким опытом, — глубокими и изначальными: «Мы преодолеваем эмоцию, пре-

196

граждающую путь» (*Reverdy P.* Plupart des Temps, p. 323). Здесь опять же перед воображением форм, перед геометрией лабиринтов следует расположить особое динамическое воображение и даже воображение материальное. В своих грезах мы порою превращаемся в материю лабиринта, в материю, которая живет, растягиваясь и пропадая в собственных теснинах. Итак, бессознательные тревоги следует поместить перед замешательствами ясного сознания. Если бы мы были свободны от страха, связанного с лабиринтом, мы не раздражались бы на углу улиц, не находя дороги. У всякого лабиринта есть *подсознательное измерение*, которое нам надо охарактеризовать. У всякого лабиринта есть *бессознательное измерение страха*, глубина. Это-то измерение страха и предстоит открыть нам в бесчисленных и монотонных образах подземелий и лабиринтов.

Уразумеем сначала, что греза о лабиринте, переживаемом в сновидении столь особом, что ради краткости его можно было бы назвать лабиринтным, представляет собой регулярную *связь* глубинных впечатлений. Оно может служить хорошим примером архетипов, упомянутых К. Г. Юнгом. Это понятие архетипа уточнил Робер Дезуайль. Он говорит, что мы недопоняли бы архетип, если бы восприняли его как простой и единственный образ. Архетип — это, скорее, *серия* образов, «подводящих итог опыту предшествующих поколений в отношении *типичных ситуаций*, т. е. в обстоятельствах, не приложимых к одному-единственному индивиду, а способных навязать себя любому человеку...»; брести по темному лесу или сумрачному гроту, блуждать, заблуждаться — вот типичные ситуации, производящие бесчисленные образы и метафоры при самой что ни на есть трезвой деятельности духа, хотя в современной жизни реальный опыт всего этого, в конечном счете, крайне редок. Я очень люблю лес, но не помню, чтобы мне когда-нибудь случилось в нем заблудиться. Мы боимся заблудиться, однако никогда не заблуждаемся.

А какое странное языковое сращение (concrétion) заставляет нас употреблять одно и то же слово для двух столь непохожих видов опыта: потерять предмет и потеряться самим! Можно ли лучше показать, что определенные слова

197

отягощены комплексами? Кто скажет нам, что станет с тем, *что потеряно*? Кольцо? Счастье? Совесть? А какая психическая связность в том, чтобы потерять сразу *и* кольцо, *и* счастье, *и* совесть! Аналогично этому, существо в лабиринте — одновременно субъект и объект, слитие *воедино* в потерявшемся существе¹. В лабиринтных грезах мы как раз и переживаем эту типичную ситуацию *потерявшегося существа*. Значит, *потерянность* со всеми имплицитными ею эмоциями представляет собой явно архаическую ситуацию. При малейшем — конкретном или абстрактном — затруднении человек может очутиться в такой ситуации. «Когда я бреду по темной и однообразной местности, — говорит Жорж Санд, — я задаю себе вопросы и ссорюсь сама с собой...» (La Daniella. T. I, p. 234). Зато некоторые люди притязают на то, что у них есть чувство ориентации. Они превращают его в предмет мелкого тщеславия, возможно, маскирующего некоторую амбивалентность.

По существу, в наших ночных сновидениях мы подсознательно возобновляем жизнь наших странствовавших предков. Говорят, что в человеке «всё — путь»; если мы сошлемся на древнейший

из архетипов, надо будет добавить: в человеке всё — утраченный путь. Систематически связывать ощущения потерявшегося существа с всякими бессознательными блужданиями означает обретать архетип лабиринта. Горестно брести по грезам означает быть потерянным, переживать бедствия потерявшегося существа. Так синтез бедствий происходит по простейшему элементу трудного пути. Если мы проведем тонкий анализ, мы ощутим, что теряемся при малейшем повороте, что нас тревожит

¹ В начале своего романа «Америка» Кафка изображает эту слитность потерянного предмета и потерявшегося путешественника. В поисках потерянного зонтика он теряет чемодан и теряется сам в коридорах, «то и дело заворачивавших»^А, во чреве трансатлантического лайнера. Затем — после высадки в Америке — путешественник начинает лабиринтную жизнь, приводящую его к ситуации, все более усложняющейся с социальной стороны. Всякое реальное страдание представляет собой лавину бед. (См. статью Поля Жаффара Signification de Kafka // *Connaître*, no. 7).

^А См.: *Кафка Ф.* Америка, Процесс. Из дневников. М., 1991, с. 17. Пер. В. Белоножко.

198

малейшее узкое место. В пещерах сновидений мы всегда вытягиваемся — расслабленно или болезненно.

Мы лучше уясним кое-какие виды динамического синтеза, если рассмотрим отчетливые образы. Так, при бодрствовании идти по длинному ущелью или находиться на пересечении путей означает два типа как бы взаимодополнительного страха. Можно даже избавиться от одного при помощи другого. Так пойдем же по этому узкому пути, по крайней мере, не будем колебаться. Так возвратимся же на пересечение дорог, по крайней мере, нас больше не будет вести дорога. В кошмаре же лабиринта объединены оба типа страха, и грезовидец переживает необычайное замешательство: *он испытывает колебание посреди единственного пути*. Он становится колеблющейся материей, материей, которая длится, колеблясь. В синтезе, образуемом лабиринтной грезой, похоже, сопрягается страх перед застойным прошлым и беспокойство перед бедственным будущим. Оказавшийся в ней человек захвачен врасплох между заблокированным прошлым и выводящим на простор будущим. Он превращается в пленника пути. Наконец, странный фатализм грез о лабиринте: порою мы возвращаемся в ту же точку, но никогда — тем же путем.

Стало быть, речь здесь идет о жизни, которую мы влачим, а она стонет. Ее образы необходимо раскрывать по их динамическому характеру, или, скорее, следует показать, как при затрудненном движении откладываются «ушибленные» образы. Попытаемся выделить некоторые из них. А впоследствии представим несколько наблюдений над мифами, связанными с такими пещерами, как пещера Трофония^А. И, в последнюю очередь, мы постараемся пролить некоторый свет на промежуточную зону, где и объединяется опыт грез с опытом бодрствования. Здесь-то, прежде всего, и формируются литературные образы, интересующие нас особо.

^А **Трофоний** — греч. герой, построивший храм Аполлона в Дельфах вместе с Агамедом. За то, что он убил Агамеда, он провалился сквозь землю и изрекал пророчества из трещины.

199

II

Довольно часто кошмар характеризуют как бремя на груди спящего. Видящий сон ощущает себя раздавленным и пытается вырваться из-под давящего на него бремени. И, разумеется, классическая психология, безраздельно отдаваясь позитивизму ясного опыта, пытается найти давящий объект — что это, гагачий пух или одеяло? Или же какая-нибудь «тяжелая» пища... Гигиенист, запрещающий есть мясо на ночь, забывает, что *тяжелая пища* — всего лишь метафора *тяжести пищеварения*. Организм, умеющий и любящий переваривать пищу, никогда не страдает от такой «тяжести»: к большому счастью, существуют полные желудки, которым ведом хороший сон.

Значит, окказиональные причины грез почти не имеют значения. Грезы следует воспринимать в функции *производства* образов, а не восприятия впечатлений, ибо для грез восприятие впечатлений поистине не характерно. Лабиринтная греза весьма благоприятствует такому исследованию, поскольку ее динамика сцеплена с творимыми ею образами. А лабиринт — именно история такого творения. Онирически типичным является то, что он состоит из вытягивающихся, взаиморастворимых, загибающихся событий. Кроме того, у онирического лабиринта не бывает углов; в нем есть лишь изгибы, и изгибы глубинные, влекущие грезовидца как некую *грезящую материю*^{1bis}.

Стало быть, еще раз необходимо, чтобы психолог, желающий понять грезу, осуществил инверсию субъекта и объекта: грезящий *подавлен* не из-за того, что *проход узок*; оттого, что

грезящий *тревожится*, он видит, как *сужается* путь. Грезовидец подгоняет более или менее ясные образы

^{Ibis} По многим характерным чертам интуиция глубокой длительности, интуиция непрерывной длительности, переживаемой вглубь, представляет собой эксплицирование длительности лабиринтной. Эта интуиция, которой сокровенность придает смысл, как правило, сопровождается безучастностью к геометрическим описаниям. Переживать длительность сокровенно означает переживать ее в отрешенности, с полузакрытыми или закрытыми глазами — уже погружаясь в большие грезы.

200

к видениям смутным, но глубоким. Значит, в грезах лабиринт не виден и не предвидится, он не предстает как перспектива путей. Чтобы его увидеть, его следует пережить. Судороги сновидца, его искривленные движения в материи снов оставляют *в качестве следа лабиринт*. Задним числом, в грезе описываемой, когда спящий вновь попадает на землю ясновидящих, когда он самовыражается в царстве предметов твердых и определенных, он говорит о запутанности путей и перекрестках. Обобщенно говоря, в психологии грезы полезно было бы различать два процесса: грезу переживаемую и грезу описываемую. На этом можно лучше уяснить некоторые функции мифов. Так, если нам позволят играть словами, мы скажем, что нить Ариадны есть дискурсивная нить. Она относится к порядку описываемых грез. Это нить возвращения.

В практике исследования запутанных пещер принято разматывать нить, которая будет направлять путешественника на обратном пути. Бозио^A, стремясь посетить катакомбы под Аппиевой дорогой^B, взял с собой клубок ниток, достаточно толстый для того, чтобы направлять подземное путешествие в течение нескольких дней. Благодаря такому простому ориентиру, как размотанная нить, у путешественника возникает вера; он уверен, что вернется. А иметь веру — уже половина открытия. Эту-то веру и символизирует нить Ариадны.

Un fil dans une main et dans l'autre un flambeau,
Il entre, il se confie à ces voûtes nombreuses
Qui croisent en tous sens leurs routes ténébreuses;
Il aime à voir ce lieu, sa triste majesté,
Ce palais de la nuit, cette sombre cité

^A **Бозио**, Франсуа Жозеф (1848—1895) — скульптор родом из Монако. Автор барельефов на Вандомской колонне, конной статуи Людовика XIV, квадриги на Триумфальной арке, бюстов Наполеона и Жозефины, а также многочисленных работ на мифологические сюжеты.

^B **Аппиева дорога** — дорога из Рима в Бриндизи, которую начал строить цензор Аппий Клавдий в 312 г. до н.э. Была украшена роскошными надгробиями, руины которых сохранились.

201

(С нитью в одной руке и с факелом в другой,
Он входит, вверяя себя этим многочисленным сводам,
Где пересекаются сумрачные пути, ведущие во все стороны;
Он любит смотреть на это место, на его печальное величие,
На этот дворец ночи, на этот темный город) -
писал аббат Делиль^A о лабиринте катакомб.

Есть весьма существенное различие между грезой о преграждающей путь стене и грезой о лабиринте, в котором всегда имеется щель: щель — это начало лабиринтной грезы. Щель узка, но грезовидец в нее проскальзывает. Можно даже утверждать, что в грезах всякая щель связана с соблазном проскальзывания, всякая трещина дает импульс к лабиринтным грезам. В практике сна наяву Робер Дезуайль часто просит грезящего проскальзывать в узкую щель, в узкий просвет между двумя базальтовыми стенами. По существу, это активный образ, образ естественного ониризма. В таких грезам не формулируется отчетливая диалектика, которая говорит: «Необходимо, чтобы дверь была открыта либо закрыта», — ибо лабиринтная греза, по сути, представляет собой череду полуоткрытых дверей. Эта возможность «целиком» проскальзывать в малейшую щель — новое применение законов грезы, принимающих изменения размеров предметов. Норбер Кастере описывает технику, ведущую к терпению и успокоению, посредством которой исследователю пещер удастся проскальзывать в весьма узкие лазейки^B. И тогда, в этом реальном упражнении, медлительность необходима; следовательно, рекомендуемая Кастере медлительность подвергает своеобразному психоанализу архаические страхи перед лабиринтом. Греза инстинктивно знает эту медлительность. Не бывает стре-

^A **Делиль**, Жак, аббат (1738—1813) — франц. поэт. Благодаря переводу «Георгик» Вергилия стал академиком (1774). Автор описательной поэмы «Сады» (1782) и философской поэмы «Воображение» (1785—1794). В годы Революции эмигрировал в Лондон, в 1800 г. опубликовал

поэму «Сельский житель», апологию сельского счастья. В годы Империи играл роль патриарха, признаваемого и официальным неоклассицизмом и первыми романтиками.

^B Буквально: кошачьи ходы (chatières).

202

мительных лабиринтных грез. Лабиринт связан с психическим феноменом вязкости. Он представляет собой самосознание «болезненного теста», растягивающегося, вздыхающего.

Иногда, между тем, грезящая в нас материя является более текучей, менее сжатой, менее угнетенной, более счастливой. Существуют лабиринты, где грезовидец себя уже не утруждает, где его больше не одушевляет воля к вытягиванию. К примеру, грезящего просто уносят подземные реки. Этим рекам свойственны те же динамические противоречия, что и лабиринтной грезе. Течение их неравномерно, у них есть пороги и излучины. Они тинисты и изогнуты, так как любое *подземное* движение является искривленным и затрудненным. Но поскольку грезовидца *уносит*, поскольку он безвольно предается течению, эти грезы о подземных реках оставляют меньше следов; мы находим лишь убогие рассказы о них. В них не выражается тот опыт первобытного страха, коим отмечен грезовидец, бродящий по ночам по узким ущельям. Чтобы *увидеть* эти подземные течения или течения морских глубин, требуется такой великий поэт, как Блейк:

Мы увидим, когда над нами

Будут реветь взвихренные волны,

Янтарный потолок,

Жемчужную мостовую.^{Iter}

В сущности, лабиринт есть *первое страдание*, страдание детства. Родовая ли это травма? Или же, напротив, как считаем мы, один из наиболее отчетливых следов психической архаики? Страдание всегда воображает орудия пытки. Например, сколь бы светлым, просторным и приветливым мы ни делали дом, какие-то детские тревоги всегда найдут узкую дверь, чуть темноватый коридор, низковатый потолок, чтобы превратить их в образы сжатости, физического угнетения, подземелья.

Так наступает угнетенность. Ее накопление мы ощутим, читая вот эти строки Пьера Реверди:

^{Iter} Процитировано Суинберном // *Fontaine*, no. 60, p. 233.

203

Une ombre dans l'angle du couloir étroit a remué,

Le silence file le long du mur,

La maison s'est tassée dans le coin le plus sombre.

(В узком углу коридора шевельнулась тень,

Вдоль стены тянется безмолвие,

Дом сгорбился в самом темном углу.)

(Plupart du Temps, p. 135)

В «Сказке о золоте и молчании» Гюстав Кан сгущает в коридорах переменчивый свет: «Длинные коридоры дрожат и дребезжат меж своих толстых стен, колеблются разреженные красноватые огоньки, они колеблются непрерывно, и вот, устремляются назад, как будто для того, чтобы отдалиться от чего-то незримого» (p. 214). В лабиринтах всегда присутствует легкое движение, сулящее лабиринтному грезовидцу тошноту, головокружение, недуг.

Впоследствии мы вспоминаем эти горести детства с такой ностальгией, что они становятся амбивалентными. Сколь бы простыми они ни были, им присущ драматизм и болезненно земной характер. Например, кажется, что многие страницы Люка Эстана^A живут этими ностальгическими воспоминаниями воображаемых в детстве мук. Леон-Габриэль Гро² на мгновение этому изумляется — реальные причины столь поверхностны! — но понимает, что об образах первых страхов следует судить *вглубь*: «В некотором смысле достаточно парадоксально, но весьма логично для всякого, кто ссылается на определенные воспоминания, Люк Эстан почти всегда ассоциирует с идеей детства идею более или менее выраженной тревоги. Ему нравится воскрешать ветхие семейные дома, от которых мы оставляем в памяти лишь теплоту, но которые нас некогда пугали: «Страх: в коридорах кишели какие-то темные руки»³. Синтез обра-

^A Эстан, Люк (p. 1911) — франц. писатель; журналист и редактор. Писал романы о детстве.

² Gros L.-G. Présentation de Poètes contemporains, p. 195.

³ Даже в запустении в коридорах возникают рыщущие руки: «Убожество разрушаемых нами коридоров. Какое раболопное существо могло подумать о том, что кирка с легкостью врежется в сердцевину кусков щебня, которые, однако, куполообразно располагаются вокруг рыщущих рук?» (Guilly R. «L'Œil inverse. Messages, 1944.)

204

зов, когда нечеловеческое связано с человеческим, а *темный* коридор сжимает нас своими *холодными* руками!

К тому же, есть масса примеров, в которых понятия воссоединяются с первообразами. Персонаж

Поля Гаденна, прогуливающийся по Парижу, послужит нам для обозначения такого попятного движения от изношенного понятия к волнующему образу. В квартале, куда попадает гуляющий, улицы носили «имена тяжеловесные и печальные. Они сами и были звуками туннелей и пещер» (Le Vent noir, p. 136). Вот так все, даже имена улиц, нагромождается, чтобы *усугубить* самонаименьшие лабиринтные впечатления, чтобы преобразить улицу в туннель, а перекресток — в склеп. А затем прогуливающийся начинает тосковать. Тосковать и бродить по улицам — этого достаточно для того, чтобы *потеряться* в сновидениях и *сбиться* с пути. «Эти улицы всегда были для Люка не столько улицами, сколько путями, коридорами, где никто больше не живет... Он носил в себе образ перекрестка, словно алое сердце.» На перекрестке улиц мы переживаем волнение, кровь начинает течь стремительно, как в беспокойном сердце, и превращает метафору в сокровенную реальность. Следуя за странствующим сновидцем Гаденна, мы попадаем на риль-ковские «улучки Вилль-Суффранса»^А из Десятой Дуин-ской Элегии.

Какое счастье для читателя вот так наткнуться на страницу, соединяющую непреложной связью внешние ощущения и моральные впечатления, представляя доказательство того, что грезы вставляются в рамку реальности при своеобразной фатальности образа!

Прочие улицы из «Черного ветра» характеризуются как лабиринты непреложного ониризма. «Зловещая улица Лаф-фитт, зажатая меж стен банка, словно одетая гранитом канава. Другая улица представляет собой «узенький вход в гавань», а окаймляющие ее маленькие кафе — «пещеры» (p. 155). Слова звучат в двух регистрах, будто некие надписи на вывесках, и однако, в данных контекстах — как морские реалии.

^А Города-страдания.

205

В сновидении, описанном Андре Беем (Amor, p. 11), динамический образ узкой улицы, греющейся, словно лабиринт, претерпевает интересную инверсию. Грезовидец остается «бездвижным посреди скользящих домов». Этот релятивизм динамического образа — верно подмеченная онирическая истина. Переворачивая элементы подвижности, такая греза сообщает нам синтез головокружения и лабиринта. Между субъектом и объектом происходит обмен тревожностью.

III

Теперь мы попытаемся ввести в онирический контекст традицию пещеры Трофония. А перед этим позаимствуем ее описание из книги, написанной спелеологом в высшей степени позитивистских взглядов. По пути нам будет нетрудно доказать, что ее географическое и историческое описание не соответствует онирической связности мифа.

Адольф Баден в своей книге пишет: «Печеобразное отверстие в «фойе», правильной формы и весьма искусно устроенное, позволяло отважному исследователю проскользнуть в пещеру» (Grottes et Cavernes, pp. 58—59). Этот вход уже сам по себе требует комментариев. Горизонтальная щель возбуждает множество грез. Ведь о «пасти печи» говорят не просто так. Мы немедля поймем, что консультируемый «проглочен» бездной. О страх, вытянутый, вытягивающийся, длящийся и мимолетный! Описание продолжается: «Чтобы туда спуститься, не было лестницы и приходилось довольствоваться узкой и легкой приставной лесенкой, приспособленной для этого». Такая *узость* лесенки, несомненно, представляет собой *преувеличение* рассказчика. Как часто бывает, объективное повествование желает передать *впечатления*. Необходимо, чтобы сразу же после попадания в «таинственную сень» возникало *впечатление неуверенности*. Потому-то рассказчик и говорит, что «лесенка узка и легка». Ему приходится писать, что она, как минимум, дрожит. При этих простейших передержках мы ощущаем, что оказываемся в пределах *словесной* географии, при которой к мирозданию вещей добавляется вселенная дискурса.

206

«У основания лесенки, между почвой и сооружением, можно было обнаружить весьма узкое отверстие, в которое следовало опустить ноги, улегшись на плиточном полу и держа в каждой руке по медовому пирогу.» Надо напомнить, что пещера Трофония была обнаружена при следовании за пчелами, чье пристанище зачастую носит *земной* характер. В грезах улы часто располагаются под землей.

После того, как исследователь погружается в отверстие по колени, тело его влечется туда «с такой силой и стремительностью, как это происходит с человеком в водоворотах, где образуются самые большие и стремительные реки». Здесь мы хотим показать, насколько мощнее была бы ссылка на *онирический опыт*. Увлекаемый «самыми большими и стремительными реками» — вот уж действительно редчайшее переживание, переживание едва ли переживаемое! Насколько многозначительнее была бы ссылка на ночную жизнь, на несомность подземной рекой, той самой рекой ночи, которую каждый из нас изведает во сне! Все великие грезовидцы, все поэты, все мисты

знают эти подземные воды, уносящие все наше существо. «Ночь, — говорит Анри Мишо, — в противоположность тому, что я считал, сложнее дня и располагается под знаком *подземных рек*»⁴. Эти-то подземные реки и находит Сновидец Кольридж в следующем опыте ночной поэзии, сформулированной в самих грезах:

Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.
(Где протекал Альф, священная река,
Сквозь пещеры, безмерные для человека,
Вниз к бессолнечному морю.)

Как только мы согласимся соотносить некоторые элементы реального с глубокими грезами, определенный психологический опыт обретет глубинную перспективу. В пещере Трофония мы переживаем грезу. Реальное должно способствовать переживанию сновидения. А реальность здесь — абсо-

⁴ Michaux H. *Au Pays de la Magie. Morceaux choisis*, p. 373.

207

лютная ночь, полные сумерки. Спускаться в эту пещеру означает быть увлекаемым черным потоком в темный лабиринт. Тот, кто рассказывает об этом приключении, должен сохранять тесную связь с психикой ночной и «подземной». Именно в грезах обыкновенно предстает динамическая категория *тотального вовлечения*. В этом отношении реальный опыт убог, редкостен и фрагментарен. А значит, испытание пещерой Трофония сможет найти проясняющие сравнения как раз с онирической стороны. Претерпевающий инициацию исполнен грез, и пещера проглатывает его единым махом.

К тому же, голоса, которые слышались в пещере, весьма разнообразны. Здесь опять-таки кажется, что если мы хотим уразуметь это разнообразие, то, прежде всего, следует проанализировать онирическую подготовку консультируемого. «Попадающий в глубь тайного грота» — говорит А. Баден, — узнавал о будущем не всегда одинаково; иногда он действительно видел то, чему суждено было свершиться, а иногда слышал суровый и ужасный голос, произносивший пророческие речи; впоследствии приходилось возвращаться через отверстие, служившее для входа, причем ноги испытываемый вытаскивал первыми.»

Итак, кажется, что подземные консультации получают в одиночестве. Подобно грезовидцу, вернувшемуся на свет, подобно грезовидцу, пробудившемуся ото сна, консультируемый просил жрецов истолковать смутные послания подземных сил. «Посетитель вновь поступал в распоряжение жрецов, и, посадив его на то, что называлось трон Мне-мозины^А, находившимся на небольшом расстоянии от тайного хода, они расспрашивали его об увиденном.» Могло бы быть иначе, если бы жрецам приходилось толковать сновидение, великий черный сон земного воображения, приключение в онирическом лабиринте?

Из такого кошмара испытываемый зачастую выходил «совершенно напуганным и неузнаваемым». «Павзаний^В до-

^А **Мнемозина** — одна из девяти муз; олицетворение памяти; дочь Урана и Геи.

^В **Павзаний (II в. до н.э.)** — греческий географ. Посетил всю Грецию, Италию и часть Востока. Оставил «Описание Греции» в 10 томах; бесценный источник сведений по Древней Греции.

208

бавляет следующие слова, — пишет Баден, — но успокаивают они лишь наполовину: "Между тем, некоторые позднее вновь обретали и разум, и даже способность смеяться".» Подобные испытания бывали столь устрашающими, что о том, кто казался суровым и озабоченным, говорили: «Он возвращается из пещеры Трофония.» Чтобы запечатлеться столь глубоко, этому приключению необходима соотнесенность с *бессознательными* приметами, связь с реальными кошмарами, с кошмарами, обретающими архаическую реальность психики.

Неспособность исследователя-позитивиста познать место действия мифов мы поймем лучше, если последуем за Адольфом Баденом в его путешествии. Он говорит, что рядом с древней пещерой — часовня. Ее продолжают «посещать несколько христиан, которые проскальзывают туда в корзине, привязанной к веревке шкива. Этот грот полон ниш, где можно располагать статуи и жертвоприношения; но мы не находим там больше ни отверстия, сквозь которое, словно на санках, спускали паломников, ни потайной двери, в которую жрецы вносили орудия своих фантазмагорий.» Адольф Баден не подвергает сомнению этот упрощенческий тезис о жрецах-фокусниках. Де Пуквиль, путешественник весьма мало открытый подлинному смыслу мифов, выносит столь же скороспелое суждение. У этого исследователя топография как будто вытесняет смысл пейзажа и, в основном, приглушает все исторические обертонны.

Жертвами рационализации могут стать даже писатели, культивирующие чудесное. Например,

Элифас Леви («Histoire de la Magie») усматривает в культовых действиях в пещере Трофония следы гомеопатической психиатрии. По его мнению, в эту пещеру спускали людей, страдавших от галлюцинаций. Их якобы излечивали гораздо более мощные галлюцинации, с которыми они сталкивались в «бездне»: «Припадошные не могли вспоминать об этом без содрогания и никогда не дерзали говорить о заклинаниях и призраках.» Вот так, в том самом стиле, в каком сегодня говорят об электрошоке, Элифас Леви трактует целебное воздействие шока от призраков, как будто мелкий страх,

209

страх неявный и пригвожденный к подсознанию можно исцелить страхом более отчетливым!

Возможно, воздействие этого целебного страха хотят приписать множеству посвящаемых в тайные культы. В другом месте мы упоминали изложенную в «Тоске по родине» теорию Штиллинга^A, в которой иницируемый подвергается четырем типам посвящения, соотносящимся с четырьмя стихиями⁵. Тем не менее *путь* в этих столь несхожих инициациях всегда представляет собой лабиринт. Жорж Санд в романе «Графиня Рудольштадтская» возвращается к лабиринту, где Консуэло обнаруживает мистерии замка. На сей раз речь явно идет о масонской инициации, и Жорж Санд пишет так: «Та, что спустилась в одиночестве в водоем *плача...* с легкостью сумеет пройти сквозь внутренности нашей пирамиды.» (Т. II, р. 194). Всякая инициация есть посвящение через одиночество. Нет большего одиночества, чем одиночество лабиринтной грезы.

Из-за позитивизма, ограничивающегося реальным опытом (таков позитивизм де Пуквиля), или психологически наивного утилитаризма, как у Элифаса Леви, забывают о позитивизме бессознательных феноменов. Как тогда истолковать состояние испуга, в которое погружает нас пребывание посреди скалистого пейзажа, полного расселин, с длинными и узкими подземными коридорами? *Боязнь* — это первичная ситуация, которую всегда надо уметь переводить на объективный и субъективный языки. Темница — это кошмар, а кошмар — темница. Лабиринт есть вытянутая темница, а коридор грез — скользящий и вытягивающийся грезовидец. Проскальзывающий в сумрачную трещину обретает впечатления грез в жизни наяву. Когда он проделывает этот «номер», онирическое сознание сближается и смешивается с трезвым. Это единство осуществляется во множестве мифов. А ведь столько здравых умов искажают их толкования, а также приглушают их онирические отзвуки.

^A **Юнг-Штилинг**, Иоганн Генрих (1740—1817) — нем. теософ; автор трудов, пронизанных оккультизмом и эсхатологией.

⁵ Прежде всего, герой «Тоски по родине» влезает в тело крокодила. Впоследствии выясняется, что тело это — просто машина. Однако связь этой инициации с комплексом Ионы довольно очевидна.

210

IV

Мы лучше уразумеем воображаемый опыт лабиринта, если припомним один из принципов воображения (этот принцип, впрочем, относится к геометрической интуиции): *у образов нет постоянных размеров; образы без труда могут плавать между большим и малым*. Когда один из пациентов Дезуайля утверждает, что он поднимается внутри нитевидной трубы толщиной в волос, «он испытывает потребность обсудить этот образ»; «должен признать, что ощущаю я себя не слишком удобно, поскольку грудная клетка толщиной всего-навсего в волос не позволяет воздуху легко циркулировать. Значит от этого подъема я выдыхаюсь, — но разве в каждой работе нет своих мук? А теперь мой путь уже покрылся цветами. Он предо мной — цветок — награда за все мои усилия. О! Он слегка колется и засох, это ежевичный цветок с шипами и без аромата, но все-таки это цветок, не правда ли?» (Le Rêve éveillé en Psychothérapie, р. 64). Силе воображения вредит здесь смешение интуитивной жизни с прокомментированной. Чтобы сделать повествование *рационализированным*, достаточно одних слов *грудная клетка*. Грезы не могут встретиться с *клеткой* (пусть даже с грудной), не войдя в нее. Аналогично этому, конечное *не правда ли* предполагает чуждую самим грезам потребность в одобрении. Субъект хочет показать, что действует в согласии с фантазированием. Но как только фантазирование хочет оправдаться, оно утрачивает свой порыв. И мы полагаем, что метод грез наяву должен отбросить *объяснения*, зачастую ломающие линии образов. Здесь живительный сок лабиринта переживается как капля, превращающаяся в цветок, а грезовидец ощущает, как цветок вытягивается в узких каналах. Это достаточно распространенная греза вопреки абсурдности фигурирующих в ней размеров. Лабиринт, из которого мы выходим, весьма часто ощущая расширение, покрывается цветами. В своей книге «Конец страха» Дени Сора представил несколько лабиринтных грез. Он справедливо замечает, что из ущелья мы выходим с большим трудом; он говорит, что мы то и дело вытягиваем себя оттуда, но часто ощущаем желание начать все сначала (р. 99).

V

Впрочем, целью этих нескольких страниц было всего лишь привлечь внимание к необходимости восстановить онирическую атмосферу, чтобы судить об исключительных впечатлениях, переживаемых в причудливом исследовании реального. Теперь же мы должны вернуться к основному замыслу и продемонстрировать, как литературное воображение приступает к возбуждению лабиринтных грез.

Мы покажем два литературных лабиринта, лабиринт *жесткий*, взятый из творчества Гюйсманса, и лабиринт *мягкий*, типичный для творчества Жерара де Нерваля. Каждая индивидуальная психика добавляет к фундаментальному образу собственные характеристики. И этот-то личный вклад наделяет архетипы жизнью; всякий грезовидец помещает стародавние грезы в некую личную ситуацию. Тем самым, следовательно, хорошо объясняется то, что конкретным онирическим символам в психоанализе невозможно придать единственный смысл (см. *Teillard A.* Traumsymbolik, S. 39). Стало быть, существует определенный интерес в том, чтобы диалектизировать символы. Диалектизации символов весьма благоприятствует великая диалектика материального воображения: *жесткость* и *мягкость*. Похоже, два крайних образа, которые мы собираемся анализировать, охватывают все символические ценности лабиринта.

Прежде всего рассмотрим *жесткий лабиринт* с окаменелыми стенами, хорошо согласующийся с общей материальной поэтикой Гюйсманса. Этот жесткий лабиринт есть лабиринт ранающий. Он отличается от лабиринта мягкого, в котором задыхаются. «Он решил протиснуться по тропкам Гемуса^А (напомним, что Гемус — это гора на исследуемой грезовидцем Луне), но на каждом шагу наткался на Луизу, бредя меж двух стен из окаменелых губок и белого кокса по бородавчатой почве, вздувавшейся затвердевшими пузырями хлора. Затем они очутились перед своего рода

^А **Гемус** — по-гречески «кровавый».

туннелем, им пришлось перестать идти под руку, и они пошли друг за другом по этой кишке, напоминающей хрустальную трубу...»⁷ В этом тексте изобилуют синтетические противоречивые образы — от белого кокса до *хрустальной кишки*. Достаточно сделать образы короче и сказать «хрустальная кишка» вместо «кишки, напоминающей хрустальную трубу», опустив грамматические функции сравнения, чтобы, по существу, показать, что образы объединяют мир грез (кишка) с миром жизни наяву (хрусталь). Заметим, к тому же, что в лабиринте грезовидец отпускает руку подруги и предается одиночеству заблудившегося существа.

Но после мук наступает радость, и, возможно, небезынтересно отметить, что узкое ущелье со столь несоразмерными человеку стенами впадает «в Море Спокойствия, чьи контуры имитируют белый образ живота с запечатленным на нем пупком Янсена (другая лунная гора), живота, похожего на девический благодаря большому «V» залива, напоминавшего расставленные ноги хромоножки: море Плодородия и море Нектара» (р. 107). Можно задаться вопросом: сможет ли автор, пишущий *после Фрейда*, столь наивно предложить себя для психоаналитического исследования? Для автора, пишущего *после Фрейда* и сколько-нибудь разбирающегося в психоанализе, такие образы соответствовали бы показному освобождению от подавленных стремлений (*défolement*)^А. И действительно, если автор стремится скрыть некоторые из своих фантазмов, ему необходим как бы другой разрез вытеснения. В сущности, диалектика показного и сокрытого, к которой сводится искусство письма, благодаря свету психоанализа меняет центр и становится острее, сложнее, замысловатее.

В любом случае, читая страницы, подобные этой гюйс-мансовской, мы хорошо отдаем себе отчет в необходимости обогатить литературную критику внесением в нее онирической шкалы оценок. Видеть в картине, подобной только что взятой из Гюйсманса, всего лишь поиски редкост-

⁷ *Niysmarts J.-C. En Rade.*

^А Здесь неологизм, составленный по образцу фрейдистского термина **refoulement** (вытеснение).

ных и живописных выражений означает недопонимать глубинные психологические функции литературы. Столь же недостаточно воскрешать хорошо известную тенденцию, когда в географических очертаниях усматривают профили людей. Без сомнения, для некоторых любящих погрезить школьников контурные карты сродни граффити. Но писанные грезы требуют большей настойчивости, они вызывают к более значительной глубинной сопричастности. Словами не только рисуют, но и создают скульптуры, и мы ощущаем, что на приведенных страницах из Гюйсманса говорится, в первую очередь, о твердости ущелья, форма которого сохраняется лишь за счет «сексуальной географии».

Как только мы признаем, что лабиринт, ущелье и узкий коридор соответствуют распространеннейшим типам онирического опыта, более всего нагруженным смыслом, мы поймем, что особые виды психики проникнутся *непосредственным интересом* к повествованию Гюйсманса. Приведенная страница Гюйсманса иллюстрирует простейший *пер-вотекст*, снабженный довольно редкой разновидностью вариантов, *окаменелой губкой*. Окаменелая губка, губка каменная часто встречается в прозе и стихах Виктора Гюго⁷. Ощущаемая как стена угловатого и ранящего лабиринта, каменная губка соответствует особому виду зловредности, *вероломной материи*. Губке полагается быть мягкой и пластичной, ей следует сохранять свой характер неагрессивной материи. Но внезапно она наделяется всевозможной враждебностью, свойственной остекленению. Она вносит вклад в материальный пессимизм Гюйсманса. Подобно малопитательному мясу, подобно отравляющему вину⁸, губка является предательницей. Неожиданная жесткость — это вписанная в материю злая воля. *Неожиданный* материальный образ всегда агрессивен, и разве это не доказательство того, что материальные образы обычно бывают наделены исключительной искренностью?

⁷ В диком ущелье Пьер Лота (Vers Ispahan, p. 47) замечает «странные дырчатые утесы», похожие на «колоссальные черные губки».

⁸ Мы составили карту *плохих вин* в творчестве Гюйсманса и узнали, что разве только благородному вину из департамента Об (Les Riceys) удалось избежать литературных изъятий.

214

В сновидении из «Аурелии» мы найдем описание лабиринта более мягкого, вырывающегося из абсолютного мрака и вырисовывающегося в полутьме нежных оттенков: «Казалось, я падаю в бездну, проходящую сквозь земной шар. Я ощущал, что не причиняя мне боли, меня уносит поток расплавленного металла, — и тысячи схожих с ним рек, чьи цвета свидетельствовали о химических различиях, бороздили лоно земли, словно сосуды и вены, извивающиеся между мозговыми полушариями. Так все текло, кружилось и вибрировало, и у меня возникло ощущение, будто потоки эти состоят из живых душ в молекулярном состоянии, и разглядеть их мне мешает лишь стремительность этого путешествия. Беловатый свет постепенно просочился в эти потоки, и, наконец, я увидел, как подобно громадному куполу расширился новый горизонт, где показались острова, омываемые светозарным морем. Я пребывал на освещенной стороне этого бессолнечного дня»⁹. Сразу же отметим различие между кристаллической химией Гюйсманса и текучей химией Жерара де Нерваля. *Окрашенная вена* соотносится с ползучей динамикой, осознающей собственную легкость. То, что в ней течет, создает как бы стенки *канала*. По размерам канал всегда точно соответствует обращающейся в нем материи. В этом всегда заполненном лабиринте нет боли, тогда как пустой лабиринт непрестанно ранит гюйсмансовского грезовидца.

Лабиринт Гюйсманса и лабиринт Жерара де Нерваля можно противопоставить и с другой точки зрения. Гюйсманс *входит* в кошмар, а Жерар де Нерваль из кошмара *выходит*. Благодаря Жерару де Нервалю мы переживаем «зарю мозговых ощущений», которая вот-вот положит конец онирической жизни; лабиринт расширяется. Возникает свет, готовящий возвращение к жизни.

К тому же, весьма поразительно, что в последних строках «Аурелии» происходит откровенное сопоставление лабиринтной грезы с описанием сошествия во ад. Это сопоставление, ставшее знакомым психоаналитикам благодаря

⁹ Nerval G. de. Aurélia, Éd. Corti, IV, p. 19.

215

новым познаниям онирической психологии, прекрасно доказывает, что «сошествие во ад» является событием *психологическим*, психической реальностью, как правило, привязываемой к бессознательному. Под высоким домом психики у нас есть лабиринт, ведущий в наш ад: «И все-таки, — говорит Жерар де Нерваль, закрывая свою превосходную книгу, — я чувствую себя счастливым из-за приобретенных мною убеждений, и я сравнил бы эту череду испытаний, что я преодолел, с тем, что для древних представляла собой идея сошествия во ад.»

VI

Между жестким лабиринтом Гюйсманса и совершенно податливым лабиринтом Нерваля мы без труда найдем множество промежуточных. Мишель Лейрис, к примеру, изображает многочисленные лабиринты из плоти и камня, производя на нас любопытное впечатление затвердевающего ущелья. Так, в «Стороне света» грезящий плывет по охлаждающейся воде (p. 61). И вот, он «натывается» «на необычные течения». Он «сталкивается» с рыбами «с острыми плавниками», «ракообразные раздирают его броней». Значит, вода, изначально счастливая в своей теплоте, постепенно вбирает в себя некую враждебность, а в затвердевший лабиринт грезовидец входит так: «Впоследствии воды еще более остыли. Казалось, мне приходилось преодолевать гораздо большее сопротивление, вытесняя стихию, становившуюся все более вязкой; и плыл я не в реке, а в земле, меж ее

стратифицированных пластов. То, что я принимал за пену, было всего лишь губчатыми кристаллами, а давившие на меня водоросли оказались ископаемыми отпечатками папоротника в залежах каменного угля. Чтобы освободить мне путь, рукам моим приходилось раздвигать несметные и плотные минералы; я скользил среди золотоносных песков и ноги мои покрылись глиной. Тело мое хранило отгиснутые на нем всевозможные формы камней и растений до мельчайших отпечатков их прожилок. Я все забыл...»

Наваждение продолжает застывать, пока грезовидец не попадает в *эпоху камней*. «Медлительность или быстрота

216

больше не имели для меня значения»; «за каждым моим движением (brassées), должно быть, протекали годы». Лабиринт из камней вызывает окаменение лабиринта. Внешние очертания лабиринта не только запечатлеваются на нем, но еще и приносят с собой законы собственной материи. Мы еще раз видим материалистическое воздействие образов, синтетическое действие воображения. Всем главам, которые мы посчитали себя обязанными выделить в нашем исследовании материального воображения, по окончании их разработки предстоит объединиться. Вместе с Лейрисом мы вошли в лабиринт, *вызывающий окаменение*. Мы живем в непосредственной близости от диалектики «вызывающий окаменение—окаменелый».

«Доски материи сжались надо мной еще сильнее, угрожая превратить мой рот в подвальное ОКНО...»^{9bis}.

VII

По существу, каждый писатель наделяет великие образы индивидуальностью. В безумстве «Аурелии» остается определенный свет, в нервалевских бедствиях — благодарность за счастье отрочества, за блаженство сугубой невинности. Такой грезовидец, как Пьер Лоти, прибавит к лабиринту другие оттенки. В склепе египетского храма он пробегает «по темным коридорам, напоминающим те, что в дурных снах могут сжиматься, погребая вас» (La Mort de Philae, p. 203). Мимоходом отметим это соотнесение реальности с грезой, что неопровержимо доказывает, что Лоти дает ощутить исключительные впечатления через типичные сновидения. И действительно, стены узкого прохода, по всей види-

^{9bis} Рильке также, отправляясь от образа, похожего на нервалевский, преобразует его в лабиринт, вызывающий окаменение:

Авось по жилам гор тяжелых в скалы
пойду один рыдающей рудой
в такой глуби, что далее не видала,
что нет конца мне: все мне близким стало,
а близкое — гранит седой.^A

^A Рильке Р.М. Часослов. СПб., 1998, с. 141. Пер. С. Петрова. У Башляра — в переводе Шюзвилля.

217

мости, пробуждают у рассказчика пласт грез, уже не соответствующих его боязни быть погребенным. Вот они изваяны, говорит Лоти, «бесчисленные персонажи... тысячи изображений прекрасной богини, выпячивающей свои груди, к которым полагалось прикасаться при проходе и которые сохранили едва ли не в неизменности цвета плоти, нанесенные во времена Птолемеев». Не симптоматично ли, что на одной странице боязнь прикоснуться к груди можно объединить с боязнью быть погребенным!¹⁰

Прочие темпераменты реагируют на такие ситуации буйством и гневом, вызывая нечто вроде взрыва лабиринта. С этим-то впечатлением лабиринта, одновременно и жесткого, и взрывающегося, мы читаем вот эти стихи Люка Декона:

Environné de la nuit souterraine,
Conduit par les animaux du roc,
J'arrache ma poitrine au feu infernale des étoiles,
Je fraie mon chemin à force d'orgueil,
Et dans les coups précipités de mes organes
Le voisinage entier sonne comme une cloche,
Le paysage vole avec l'air de mon sang.
(Окруженный подземной ночью,
Ведомый животными, высеченными из скальных пород,
Я вырываю свою грудь из адского огня звезд,
Я прокладываю себе путь посредством гордыни,
И в учащенном биении моих органов

Вся округа звенит, будто колокол,
Вместе с воздухом моей крови улетает пейзаж.)
(A l'Éil nu, p. 7)

Похоже, что «ведомый животными, высеченными из скальных пород», поэт несет взрывчатку вглубь подкопа, — что он больше не чувствует ран жесткого подземного мира. И вот лабиринт взрывается.

¹⁰ Тристан Тцара также знает «дороги, окаймленные грудями», хотя, в отличие от Лота, не страдает от этого (L'Antitête, p. 120).

218

Другой поэт с помощью нагромождения слов и синтаксиса, как бы согнувшегося в три погибели, сумел как бы вписать лабиринт в сам стих, до такой степени, что чувствительный читатель ощутит ущемленную любовь, страдающую в арканах сердца, при чтении следующих строк Жува^A:

Prends place aux arcanes, canaux et labyrinthe, Piliers, ramifications et branches de ce coeur.
(Располагайся в арканах, каналах и лабиринте, В столпах, разветвлениях и ветвях этого сердца.)
(P. 45)

В другом стихотворении Пьер Жан Жув как будто осуществляет синтез душераздирающего и удушающего:

Le chemin de rocs est semé de cris sombres, Archanges gardant le poids des défilés.
(Скалистый путь усеян мрачными криками, Когда архангелы хранят тяжесть ущелий.)
(Sueur de Sang, p. 141.)

Порою литературное творчество бывает как бы раздавленным воспоминаниями о прочитанном. Жорж Санд, несомненно, читала повести Анны Радклифф^B о подземельях. Она старается показать, что им не подражает, однако целые главы из «Консуэло» обрекают читателя на долгое блуждание по внутренностям гор и «каменным мешкам» замков (см. Т. I, p. 345; т. II, pp. 14—15). Жорж Санд, впрочем, с изяществом изображает эндосмос прочитанного и грез: «Перечитайте, — пишет она в одной заметке, — стихотво-

^A **Жув**, Пьер Жан (1889—1976) — франц. поэт; романист, музыковед, переводчик Гёльдерлина и Шекспира. Начинал как певец научно-технического прогресса, близкий к «унанимистам». В 1924 г. пережил духовный переворот, после которого пришел к католическому мистицизму и к анализу фрейдистской тяги к смерти. Цитируется сборник «Кровавый пот» (1933-1935).

^B **Радклифф**, Анна Уорд (1764—1823) — англ. писательница; представительница готического романа.

219

рение под названием "Индийские колодцы", ибо это шедевр, или оргия воображения, в зависимости от того, есть ли у вас способности сочувствовать способностям поэта, или же таковых нет. Что до меня, то я признаю, что чтение **его** меня ужасно шокировало. Я не могу одобрить эту беспорядочность и эти неряшливые описания. Когда я закрыла книгу, перед моим мысленным взором представляли одни лишь эти колодцы, эти подземелья, лестницы и бездны, через которые поэт меня провел. Я видела их во сне, я видела их наяву. Я не могла оттуда выйти, меня заживо похоронили. Я была поработана, и мне не хотелось прочитывать это место из боязни обнаружить, что столь великий живописец, будучи столь великим поэтом, оказался писателем не без изъянов» (Т. III, p. 265). Такая чувствительность к определенному строю образов в достаточной степени доказывает, что образы эти не просто объективного происхождения. Эти образы оставляют глубокие следы, они и есть *следы*.

VIII

Иногда ловкость рассказчика такова, что он в состоянии записать на счет реальности то, что фактически в литературном произведении принадлежит ониризму. Новелла Мериме «Джумана» служит хорошим примером этой литературной ловкости¹¹. Вот краткое содержание новеллы.

На первых страницах все объединено, чтобы передать впечатление пережитого приключения, исторического повествования, сгущенного *завоевания Алжира*. Бравый полковник представляет собой здесь «уменьшительное» к генералу Бюжо^A. После ужина в офицерской столовой, украшенного выступлением заклинательницы змей, герой приступает к смелой вылазке. Попад в горы, он сразу же го-

¹¹ *Mérimée P. Dernières Nouvelles*, p. 225 suiv.

^A **Бюжо**, Тома Робер (1784—1849) — маршал Франции (маркиз де ла Пиконнери, герцог д'Или). Начал службу в 1804 г. Прославился в 30-е годы подавлением выступлений алжирцев и марокканцев. С 1840 г. — генерал-губернатор Алжира.

220

нится за неким арабским вождем в длинном развевающемся бурнуса. Он пронзает его саблей. Но оба падают в глубокую ложбину.

Падение французского полковника смягчает спящая вода. Затем «толстый корень» дает ему возможность сопротивляться течению. Но вот этот корень начал «извиваться». Это «огромная змея», и она устремляется в реку, оставляя за собой фосфоресцирующий след.

Но у входа в пещеру, в бездну которой течет вода из ложбины, стоит женщина с факелом в руках. Начинается длинное повествование, где описывается «бесконечный лабиринт», а потом — колодец, «вода в котором находилась, по меньшей мере, в метре от края. Ах, я сказал "вода"? Неведомо какая мерзкая жидкость была покрыта радужной пленкой, рваной и местами клочковатой, а сквозь нее виднелась черная отвратительная грязь.» «Внезапно из колодца вынырнул пузырь синеватой тины, и из этой грязи вылезла громадная голова змеи мертвенно-серого цвета, с фосфоресцирующими глазами...»

Эти картины подземного мира служат рамкой для человеческого жертвоприношения: юная заклинительница змей, которую видели во время ужина полковника, низвергается в тинистый колодец, чтобы ее пожрала змея.

Это преступление заслуживает мести. Тотчас по выходе из пещеры полковник обещает истребить секту некромантов. В продолжение нескольких страниц он ощупью бредет во мраке среди скал, взбираясь по черным ступеням. Он завершает путь в комнате, где живет женщина неопишуемой красоты.

В «этом подземном будуаре» офицер и просыпается, а мы так и не узнаём, с какого места повествование превратилось в сновидение, в лабиринтную грезу с собственной диалектикой страха и наслаждения. Читатель тоже внезапно проснулся. И только на последней странице ему открывается, что он следовал за грезящим. Рассказ построен достаточно умело, и переход от реальности к грезе неощутим; онирические аспекты замаскированы словами, выходящими за пределы реальности лишь слегка.

221

Когда мы прочтем последние строки, упомянутые онирические аспекты предстанут с некоторого рода психологической повторяемостью. Но окажется ли этот отлив достаточным? Может быть, надо посоветовать *вторичное прочтение*, прочтение, которое придаст больше ценности образам, нежели повествованию, и наделит всевозможными смыслами литературный акт? Точнее говоря, стоит восстановить онирические ценности, как мы уясним, что в рассказе гораздо больше *психической непрерывности*, чем в его умело выстроенном поверхностном сюжете. И тогда мы убедимся, что как следует прояснить новеллу Мериме можно лишь методами двойного комментария, предлагаемого нам для литературной критики: комментария идеологического в сочетании с онирическим. Если мы постараемся онирически познать столь своеобразные черты *лабиринтной грезы*, мы вскоре овладеем неким *типом литературного истолкования* для весьма несхожих произведений; мы даже признаем, что некоторые описания, притязавшие на реалистичность, разворачиваются благодаря онирическим интересам лабиринтной грезы. Основополагающие грезы упростятся, как только мы лишим их некоторых второстепенных идеологических обстоятельств. Лабиринтной грезе всегда присуще динамическое единство. Корень, превратившийся в змею, движение большой змеи, фосфоресцирующая вода должны были дать нам понять, что мы вошли в сферу грез¹². Однако же, даже по эту сторону *чересчур* ясной приметы нас мог встревожить белый бурнус посреди черной ночи. Итак, психологическая повторяемость приводит нас к самому порогу повествования. А следовательно, эту новеллу Мериме можно назвать моделью рекуррентной психологии. Она дает нам весьма отчетливый пример спада психологического интереса, и этот спад интереса классическая литературная критика слишком дискурсивная, слишком уж свя-

¹² Как мы неоднократно отмечали, всем значительным образам подземных существ свойствен взаимно обратимый характер. Напомним, что во многих повествованиях античности Трофоний сам — змей. Этим-то и объясняется, что спрашивать совета у него идут с медовым пирогом в надежде умиловить его (см. *Rohde E. Psyché. Trad., p. 100*).

222

занная с компактной и реальной длительностью, вряд ли может оценить. Чтобы понять, о чем идет речь, надо оживить финальные образы, отыскивая в начале повествования целесообразность начальных образов. В книге о грезах воли, исследуя сказку Гофмана «Фалунские рудники», мы показали, что в повторяемости образов есть неувязки, что финальные материальные образы недостаточно четко отражают собственную заинтересованность в канве рассказа. Литературное

искусство зачастую сводится к слиянию отдаленных образов. Оно должно овладеть рекуррентным временем в той же степени, что и текучей длительностью.

Порою синтез бывает всего-навсего подстановкой. В одном и том же рассказе, к примеру, образы лабиринта можно подставлять под образы Ионы. Так, Франсис Бар приводит германскую легенду, описывающую нисхождение в преисподнюю. Это нисхождение проходит по настоящему лабиринту, и вот, в какой-то момент герой достигает «реки, единственный мост через которую охраняет дракон»¹³. Итак, мы подошли к стражу порога, к персонажу, чью роль мы указали в последней главе предыдущего труда. Но вот и новое событие: герой, этот отважный Иона, влезает в глотку чудовища, а за ним следуют его товарищи, «которые целыми и невредимыми очутились на равнине, где текут медовые реки». А значит, каменный лабиринт сменяется лабиринтом плоти. Страж порога, раскрыв челюсти, открыл путь, на который он не должен был пускать. В таком повествовании смешиваются жанры. Оно почти не содержит великих онирических ценностей.

Поскольку по любому поводу нам приходится напоминать об изоморфизме образов глубины, следует выделить образы Ионы, усложняющиеся вплоть до смешения с образами лабиринта. Поразительное сочетание образов мы найдем в одной гравюре Уильяма Блейка (воспроизведена на р. 17 превосходного альбома галереи Друэн)^A. На ней изображены «Возлюбленные в вихре» («Ад», песнь V). Этот вихрь представлен в образе громадного змея, внутрь которого проклятых любов-

¹³ Bar F. *Les Routes de l'autre Monde*, p. 70.

^A **Друэн**, Флориан (1540—1612) — франц. скульптор и архитектор, работавший в Нанси у герцога Карла III Лотарингского.

223

ников влечет адское пищеварение. Если поискать информацию в мифах, образы этого пищеварительного ада, этого органического ада можно будет нагромождать без труда¹⁴.

IX

Большинство только что исследованных нами «ущелий» все-таки наделяют очертания определенным первенством, так что грезовидец видит в них стены и двери. Но можно встретиться и с более глубокими впечатлениями, когда грезящий становится прямо-таки прокатываемой материей, материей истончаемой. В некоторых грезах можно поистине говорить о динамическом лабиринте. И тогда попадающий в него подвергается болезненному растягиванию. Похоже, именно затрудненное движение создает тесную темницу, устраивающую пытку вытягиванием. В таких грезах об активном лабиринте мы встречаем синонимию скручивания (*torsion*) и пытки (*torture*). Эту синонимию можно почувствовать на превосходной странице из романа Белого «Котик Летаев». «Первое *ты-еси* охватывает меня безобразными бредами... невыразимости, небывалости лежания сознания в теле ...какое-то набухание в ниоткуда и ничто...»^A Этот нарост грезовидец ощущает изнутри, как волю к вытягиванию щупальцеобразного существа: «Состояние натяжения ощущений; будто все-все-все искрилось: расширилось, душило; и начало носиться в небе крылорогими тучами»^B. Существо зовет на помощь, желая вытянуться:

— Перетягиваюсь...

— ...Помогите... Центр вспыхивал:

— Я — один в необъятном.

— Ничего внутри: все — вовне...

И опять угас. Сознание, расширяясь, бежало обратно.

— Так нельзя, так нельзя: Помогите...

— Я ширюсь...^C

¹⁴ Репродукцию «Возлюбленных в вихре» можно найти в 60-м номере журнала «Fontaine».

^A **Белый А.** Сочинения. М., 1990. Т. 2, с. 296. Башляр цитирует издание: *Slonim M., Rearey G. Anthologie de la Littérature soviétique, 1918—1934*, p. 50.

^B Там же, с. 296.

^C Там же, с. 297.

224

Растяжение (*extension*), представляющее собой намеренное страдание, страдание, желающее *продолжаться*. Порыв, застывая, создает препятствие, корку, стенку: «Образовывались мне накипи: закипела в образах моя жизнь; и возникали на накипях накипи мне: предметы и мысли...

Мир и мысль — только накипи: грозных космических образов»^A. Можно ли лучше сказать о том, что образы рождаются на уровне кожи, что мир и мысль друг друга угнетают?

Итак, для Белого пространство бытия, застигнутого в первозданности, представляет собой коридор, где скользит жизнь, жизнь всегда возрастающая, исчерпывающая. И — с замечательной онирической верностью — Белый, возвращаясь к отчетливым впечатлениям, пишет: «Мне впослед-

ствии наш коридор представляется воспоминанием о времени, когда он был мне кожей; передвигался со мною он; повернись назад — он сжимается сзади дырой; впереди открывается просветом; переходики, коридоры и переулки мне впоследствии ведомы; слишком ведомы даже; а вот — "я"; а вот — "я..."^В

По существу, *узость* является своего рода первичным впечатлением. Копаясь в своих воспоминаниях, мы обнаружим очень дальнюю страну, где пространство было всего лишь путем. Только пространство-путь, пространство-путь-затрудненность вызывает грандиозные динамические грезы, которые мы переживаем с закрытыми глазами, в тех глубочайших сновидениях, где мы обретаем великую сокровенность нашей незрячей жизни.

Если бы мы согласились уделить внимание этим перво-грезам, грезам, утраченным для нас именно вследствие их первозданности, вследствие их глубины, мы лучше уразумели бы странный аромат некоторых видов реального опыта. Воля к *прокладыванию пути* в мире, полном препятствий, естественно, принадлежит жизни наяву. Впрочем, разве было

^А Белый А. Сочинения. Т. 2, с. 298.

^В Там же, с. 302.

225

бы у нас столько энергии, если бы грезы о могуществе не облагораживали фактическую задачу? Перечитайте главу «Ползком» (En rampant) из книги Норбера Кастере «Мои пещеры» (Mes Cavernes)! Отметив *низость*, обыкновенно приписываемую ползучему врагу, сопоставляемому «с животным по жестокости, хитрости или трусости», этот исследователь пещер пишет: «Но есть и другой способ внедриться в землю и другие основания для ползания. Подвергаясь риску насаждения парадокса или взлелеивания преувеличенной страсти в отношении подземных миров, мы хотели бы произнести похвальное слово, апологию пресмыкательству, и даже отметить его возвышенную полезность, изысканность и радости.» (р. 85). И он описывает напряженность жизни, протекающей вдоль «кишок, узких проходов, кошачьих лазов, суфлерских будок, диаклаз^А, пластов, узкостей (étroitures), блюмингов^В (laminours)...» (р. 86). Мы прекрасно ощущаем, что каждый из этих терминов связан с определенным воспоминанием о затрудненном ползании, с определенным динамически переживаемым лабиринтом. Тем самым воля к прокладыванию себе пути прямо находит собственные образы, и мы понимаем, почему Норбер Кастере избрал девизом своих путешествий вот эту прекрасную максиму Гудзона^С: «Where is a will, there is a way». Где воля, там и путь.

Воля играет и страдает, она приносит нам труды и муки, грезы героизма и испуга. Но сколь бы разнообразной она ни была в собственных импульсах и подвигах, мы видим, что она одушевляется подле поразительно простых и живых образов.

Однако системы образов, вдохновляющихся формами и соотносящих между собой фактические переживания, не дают нам представления обо всем могуществе глубинных

^А **Диаклаза** — трещина в скале или формации.

^В **Блюминг** — спелеологический термин, означающий сужение галереи, **когда** ширина ее становится больше, чем высота.

^С **Гудзон**, Генри (середина XVI в.—1611) — англ. мореплаватель. Был **послан** на поиски нового морского пути в Китай. Однако исследовать ему удалось Северную Америку, Гренландию и Шпицберген.

226

грез. О ценностях подземных грез может поведать нам только великий грезовидец. У читателя, который прочтет длинную новеллу Франца Кафки «Нора» достаточно медленно, будет масса удобных случаев для обретения лабиринтных впечатлений. Он уловит их с той любопытной амбивалентностью безопасности и страха, многосторонность которой сумел показать гениальный рассказчик. Тот, кто делает подкоп, боится контрподкопа. Существо из норы — какой-то барсук, сделавшийся человеком — слышит дальние отголоски земляных работ. Под землей все шумы враждебны. И противоречивость запершегося возвращается вновь и вновь: он защищен, но он пленник. А какой дозой хитрости и страха сумел зарядить Кафка некоторые страницы: «Итак, муку лабиринта мне приходится преодолевать и меня одновременно и сердит и трогает, что я иногда запутываюсь в собственном сооружении»^{*}. Динамические радости ощущает тот, кто проскальзывает в нору. «И разве не в этом кроется смысл тех блаженных часов, которые я, отдаваясь одновременно и мирной дремоте и веселому бодрствованию, провожу обычно в ходах моего жилья, в ходах, предназначенных именно для меня, ибо я в них блаженно потягиваюсь, ребячливо перекатываюсь с боку на бок, лежу в мечтательной неподвижности или спокойно засыпаю»^В. Не кажется ли, что лабиринт здесь выступает в роли осознания гибкости, проводника или раковины, обучающих героя вращаться вокруг самого себя, переживать радости сворачивания?¹⁵ На других страницах за отчетливыми выражениями (см. р. 161) мы можем различить некую животную плотность, некую биологическую густоту, как если бы автора бессоз-

^A *Кафка Ф.* Собр. соч. В 3 т. Т. 2. М.—Харьков, 1995, с. 93. Пер. В. Станевич.

^B Там же, с. 99.

¹⁵ Представляется также, что в анимализованном лабиринте имеется несколько полых шариков, где можно собраться с духом, насладиться собственным теплом, собственным запахом. В этом случае такой запах подобен тонкой обволакивающей материи, эманации сновидения о нас самих. Это *могущество* норы отметил Поль Клодель: «... подобно тому, как барсук или хорек вдыхает полными легкими в глубине своей норы все, что может быть там наиболее барсуковым или хорьковым» (*Labyrinthe*, no. 22, p. 5).

227

нательно вели его фантомы. По существу, кажется, будто лабиринт загроможден провизией, питательными шариками, которые нужно «проталкивать», продолжая есть и пить: «...но я до такой степени зажат этим обилием мяса здесь, в узких ходах, через которые мне, даже когда я ничего не тащу, бывает трудно продвигаться, что я мог бы просто задохнуться среди собственных запасов: иногда я спасаюсь от их напора только тем, что начинаю есть и пить. Но вот транспортировка удалась, я довольно быстро заканчиваю ее, проталкиваю добычу через боковой переход в особо предназначенный для таких случаев главный ход... Наконец-то мне можно будет отдохнуть»^A. Яркий пример синтетического воображения, которое следует переживать в двух регистрах. Несомненно, лабиринт можно переводить на ясный язык и всегда видеть в нем усложненный путь. Но это означает принести в жертву динамическую жизнь образа, забыть о показе замешательства. Греза Кафки сокровеннее. В коридорах зверя поднимается и опускается своего рода истерический комок, заставляя Кафку несколько раз повторить, что стенки у лабиринта *тонкие*. Это все равно что сказать, что они расширяются и скользят подобно слизистой оболочке. Вот так нечто проглоченное, поглощенное завершает образ лабиринтного движения. Поразительнейшее выражение Германа фон Кайзерлинга^B примыкает к тому же образу: с его точки зрения, червь ест землю, чтобы проложить себе путь. «Первозданный Голод проявляется чуть ли не в чистом виде, прогрызая себе путь, как червь в земле» (*Méditations sud-américaines*. Trad., p. 164). В другом месте писатель говорит о «продвижении, напоминающем путь червя, прогрызающего себе путь сквозь землю» (p. 36)¹⁶. Если

^A *Кафка Ф.* Собр. соч. Т. 2, с. 101.

^B **Кайзерлинг**, Герман фон (1880—1946) — нем. философ. Естествоиспытатель, ставший философом под влиянием Зиммеля и Бергсона. Между Двумя мировыми войнами основал «Школу мудрости» в Дармштадте. Боролся с национализмом и узким рационализмом западного человека, отрывающего его от корней.

¹⁶ Об улитках, поедающих землю, Франсис Понж пишет: «Она пронзает их. Они пронзают ее» (*Le Parti Pris des Choses*, p. 29).

228

мы чуть-чуть поразмыслим над этим образом, мы увидим, что он соответствует своего рода удвоенному лабиринту. «Пожранная» земля прокладывает путь внутри червя, и в то же время червь прокладывает путь в земле. Мы лишний раз замечаем, что очертания усложненного пути дают лишь схему грез, в которых объединяется целый мир сокровенных впечатлений. Реальные формы, слишком уж отчетливые реалии не могут навевать грезы автоматически. В романе «От лисицы к Марго» Луи Перго также описывает работу животного в норе, находя при этом весьма простые и многозначительные выражения (p. 15). Ведь в норе находится лиса, животное, хорошо известное охотникам и браконьерам. Это коварное животное. Его слишком развитая личность заставляет его забыть смысл грез. И потом, у рассказчика своя задача, и он хочет привязать бубенчик к шее дикого животного. Рассказ становится чересчур человеческим. Он не дает нам пережить колышущихся метаморфоз кафки-анской грезы.

Другая сказка Перго обладает большей онирической ценностью. «Подземное изнасилование» (p. 77) может служить примером несложного сгущения лабиринтных и сексуальных грез. В подземных коридорах самка крота убегает от самца, и весь лабиринт превращается в *сексуальное преследование* — а это новое доказательство того, что в онирическом стиле вещи становятся действиями, а обрисовывающие имена — активными глаголами¹⁷.

Впрочем, под всеми этими формами, чересчур замаскированными и весьма отчетливыми образами животных, мы, надо полагать, найдем человеческие впечатления. Луи Перго справедливо верит в то, что ему удастся *заинтересовать* большое количество читателей. Если каждый читатель по-

¹⁷ В мифологических грезах Анри де Ренье приводит любопытную инверсию лабиринта сексуальных поисков. Ему грезится, что лабиринт образуется в плоскости *колебаний желания*. Если бы мы шли к счастью прямо и не сворачивая, насколько светлее был бы дом! А вот что говорит любовник Пасифаи из одноименного рассказа: «Я внушил безрассудную любовь одной девушке. Она вращалась вокруг меня, когда сердце ее было пожрано желанием, и по ее шагам впоследствии проложили все меандры лабиринта» (*Scines mythologiques*, p. 11).

229

желает заняться самоанализом, он не преминет признать, что с этим повествованием его связывает

именно *онирический интерес*. Обретенные человеческие впечатления являются человеческими грезами, подземными грезами, работающими в любом человеческом подсознании.

X

Одна из чрезвычайно любопытных черт *сокровенных* метаморфоз образов — то, что эти метаморфозы редко бывают *холодными*. Какими бы суровыми ни были мучения попавшего в лабиринт, ему ведомо блаженство тепла. Грезы, *вытягивающие* грезовидца, возвращают его к блаженству протоплазмы. Множество подтверждений тому мы найдем в космогонии Розанова, так хорошо охарактеризованной Борисом Шлёцером. С точки зрения Шлёцера, Розанов — «человек из внутреннего подполья», «мягкий, студенистый», «лишенный спинного хребта» человек, бредущий внутри самого себя. В сравнении с Ницше, пыл которого «оставляет угли, насколько же Розанов кажется тяжеловесным и тусклым! Он теплый, но какой-то влажной и животной теплотой. Это потому, что он мыслит кожей, животом, а точнее говоря — собственным полом.» И тогда кожа становится коридором (couloir), где плоть познаёт медлительные и тепловатые течения (coulées). «Дело Плоти, — говорит Розанов, — и суть космогонии»^A. Плоть заключает в себе все жизненное тепло. И ничего удивительного, что из глубины своей грезы Розанов сказал: «Я похож на младенца в утробе матери, но которому вовсе не хочется родиться... Мне и тут тепло»^{18, B}.

«В стихии холода, — также пишет Розанов, — есть что-то враждебное организму человеческому»^C. Мы не встречаемся с холодом при должном осознании органической жиз-

^A Розанов В. Уединенное. М., 1990, с. 407. ¹⁸ Rozanov V. L'Apocalypse de notre Temps.

^B Здесь Башляр ошибается. Эта цитата — не из «Апокалипсиса» нашего времени, а из самого «Уединенного» (с. 407). ^C Розанов В., с. 406.

230

ни, жизни протоплазмы. «Он боится холода, и как-то душевно боится, а не кожно, не мускульно»^A. По существу, как мы уже замечали, холод останавливает не только мысли, но и сами грезы. Не бывает глубинного ониризма холода, и в той мере, в какой лабиринт представляет собой глубинную грезу, не бывает холодных лабиринтов.

Холодный лабиринт, жесткий лабиринт — все это онирические продукты, более или менее упрощенные деятельностью интеллекта.

XI

В этюде по осмыслению образов не следует забывать об анализе определенных типов отвращения, играющих важную роль при оценке труда. Например, реальная жизнь в лабиринтах рудников зачастую описывается как жизнь *грязная*. С ней сопрягается *отвага быть грязным*¹⁹.

Приведем две картины — одну нарисовал пролетарий, а другую — буржуа.

«Шахтер, — пишет Викки Баум^B, — это нагой, черный и изнуренный человек, скрючившийся во внутренностях земли..., ноги у него мокры в воде, спину у него ломит, плечи болят и с них всегда градом течет пот...» Когда он проталкивает вагонетку по узкой штольне, «в нем зачастую не бывает ничего человеческого... он наклоняется вперед так сильно, что можно подумать, будто он ползет на четвереньках. Лицо у него — черная и изборожденная морщинами маска, с белыми глазными яблоками, с синими и блестящими от пота веками, с зубами, как у зверя. Челюсти его жуют тяжелый воздух шахты; иногда он кашляет и выплевывает какую-то черноватую слизь» (Arrêt de Mort. Trad., p. 129).

Вспомнив черный реализм труда, теперь посмотрим, как воображение похвалится всего лишь спуском в шахту, словно подвигом. Вместо опасностей реальных и неустранимых

^A Там же, с. 99.

¹⁹ Большинство шахтеров, фигурирующих в романах Лоуренса, равно как и шахтерские дети — это люди, которых мылят жены.

^B Баум, Викки (1888—1960) — австр. писательница. С 1931 г. жила в США; писала романы, пользовавшиеся большим успехом.

231

воображение находит воображаемые. В своих «Воспоминаниях юности» Рёскин пишет: «Когда мне удавалось спуститься в шахту, радость моя не ведала границ.» (Trad., p. 79). Это бесхитростное признание, к которому трудно проникнуться интересом при быстром чтении, обретает определенные психологические отзвуки, если мы поместим его в необычный контекст воспитания юного Рёскина. И действительно, Рёскин добавляет: «Разрешая мне вот так предаваться страсти к подземельям, мои родители проявляли доброту, коей я тогда не мог уразуметь, ибо матери моей было противно все грязное, а моему очень нервному отцу всегда грезилась обрушившиеся лестницы и несчастные случаи, что не мешало моим родителям следовать за мной повсюду, где я загорался желанием

побывать. Отец отправился со мной даже на страшный рудник Спидвелл в Каслтоне, куда я спустился не без волнения — признаюсь — единственный раз» (р. 79).

Соотнесем эту манию обрушивающихся лестниц с другим рассказом, где Рёскин напоминает нам, что «стоило ему упасть на лестнице... как его немедленно секли» (р. 10). Упасть на лестнице, упасть с лестницы — вот, стало быть, *моральные запреты*. Относительно такой дисциплины Рёскин — с какой амбивалентностью! — сообщает, что он обязан ей «научением безопасным и непреложным методам жизни и движения».

Идеал чистоплотности у матери, потребность в безопасности у отца придают отваге ребенка, исследующего шахту, весьма специфический психологический оттенок. Настоящие препятствия — не столько в опасностях рудника, сколько во враждебном настрое родителей. Если мы проанализируем подземные страхи, мы порою будем находить в них следы *социальных запретов*. *Воля к исследованию* подземелья, некоторое время одушевлявшая юного Рёскина, во многих отношениях была скрытой волей к тому, чтобы вырваться из-под достаточно мелочной опеки, когда наказывают за падение и за испачканный костюм. Право быть грязным можно счесть символом других прав. Существуют тысячи форм отстаивания воли к власти. И не всегда наиболее косвенные его формы являются слабейшими.

232

XII

Разобравшись во всяких амбивалентностях, имеющих отношение к подземным образам, поняв всевозможные виды взаимодействия между ценностями черноты и нечистоплотности, мы меньше поразимся, встретившись с литературными разработками темы клоаки.

Довольно многочисленные вариации на эту тему мы обнаружим в творчестве Виктора Гюго. «В своей первозданной форме, — говорит Гюго, — сточные канавы отвергали определенные маршруты» (Les Misérables. V, р. 164. Éd. Hetzel). Чудовищный Город «непостижим», из канализации под городом «не найдешь выхода», «при смешении языков произошло смешение подземелий; Лабиринт образовался вместе с Вавилоном».

Сближение клоаки с лабиринтом проявляется у Виктора Гюго по многим характерным чертам: «Клоака реагирует на рост Парижа. Здесь в земле живет своего рода темный полип с тысячью щупальцев, растущий внизу одновременно с городом, растущим вверх. Всякий раз, когда в городе пробивают улицу, клоака вытягивает рукав.» (Les Misérables. V, р. 177). Одна из причин, в силу которых в этом образе столько жизни, — то, что этот образ эксплуатирует колышущийся и мягкий характер полипа. Полип — один из основных типов воображения Гюго. Здесь полип земной, подземный. Воображение клоаки у Гюго отчетливо отмечено земным знаком. В земле воображение работает не так, как *на поверхности* земли. Под землей всякий путь извилист. Таков закон любых метафор движения под землей.

А вот другой образ, образ более жесткого лабиринта, вариант воображения Гюго (Les Misérables. V, р. 156): «Если бы взгляд мог проникнуть в подземелье Парижа сквозь поверхность, он увидел бы подобие колоссального звездчатого коралла. У губки едва ли больше отверстий и узких проходов, чем в коме земли в шесть льё в окружности, который служит основанием для древнего и великого города.»

Ад заразы — во многих отношениях напоминающий ад экскрементов и столь активно действующий в грезах Стриндберга — выражается в творчестве Гюго в многочисленных

233

образах: «Устье клоаки под улицей Мортеллери было знаменито вытекающей из нее заразой; с железной остроконечной решеткой, похожей на ряд зубов, оно располагалось на этой роковой улице, словно пасть дракона, изрыгающая на людей ад.» Кажется, что за этим устьем живет вытянувшееся животное; иными словами, лабиринт тяготеет к оживлению. По клоаке *движутся* существа из грез. Воображение Гюго видит там «сколопендр длиной в пятнадцать футов» (р. 166)²⁰.

Весьма характерно для Виктора Гюго также сравнение клоаки с кишкой. В этой связи Бодуэн подчеркивает явный анальный комплекс. И делает он это с большой мерой, характеризующей его превосходную книгу «Психоанализ Виктора Гюго». Чтобы продемонстрировать психологически важную роль этого образа, достаточно привести несколько замечаний. Поистине он лежит в основе целой последовательности глав, названной «Кишка Левиафана». «Ничто не равнялось по омерзительности этому ветхому водосливному склепу, вавилонскому пищеварительному аппарату» (Les Misérables. V, р. 174). В парижской клоаке раздается выстрел: «Отзвуки детонации перекатывались по склепу, словно урчание этой титанической кишки» (V, р. 198)²¹.

В «Человеке, который смеется», мрачный лабиринт приводит все к тому же образу, что, на наш взгляд, подтверждает воздействие некоего архетипа: «Эта кишка извивалась; любые внутренности

извилисты — и у тюрьмы, и у человека... плиточный пол, которым был вымощен коридор, по вязкости напоминал кишки» (Éd. Hetzel. Т. II, р. 127). Пусть читатель поразмыслит над странным признанием рассказчика, полагающего, что он спокойно увеличивает дозу ес-

²⁰ Даже самые невразумительные метафоры получают смысл движения сквозь мрак: «Духу мнится, что он видит, как бредет сквозь мрак, через помои, что когда-то были роскошью, этот громадный слепой крот, прошлое».

²¹ В сновидении, которое видел Андре Бей, будучи подростком, мы можем пронаблюдать синтез лабиринтов, беспрестанно меняющих инстанции подсознания, что характерно для глубоких грез. Клоака утолщается, а затем превращается в каучуковую грыжу. Потом следует путешествие по кишке, становящейся «подземным бульваром».

234

тественного отвращения, заставляя читателя еще больше презирать запутанные коридоры тюрьмы! В литературной палитре нет «*прямых*» красок, присущих палитре живописца, но весьма косвенные литературные «цвета» обладают непреложным действием.

Работая над всевозможными образами пищеварения, Гюго говорит о времени, когда «охваченная гневом» клоака по имени Нил вышла из берегов: «Этот желудок цивилизации плохо переваривал пищу, клоака хлынула в глотку города, и у Парижа оказался привкус собственной грязи. В сходстве клоаки с угрызениями совести были хорошие стороны, оно о чем-то предупреждало.» Такое равнение метафор друг на друга в моральной зоне может заставить врасплох разве что психолога, не ведающего о конвергенции всех характерных черт и смыслов этого образа. В главах, посвященных парижским сточным канавам, Виктор Гюго на протяжении нескольких страниц описывает героическую самоотверженность Жана Вальжана под заголовком «Грязь, но душа». Сколько же раз в других местах романа «Отверженные» город предстает как смятенная душа, как душа, отягощенная грехами, но уповающая на благо!

Космические видения Гюго, естественно, увеличивают масштаб образов. Адские реки кажутся ему чудовищными сточными канавами:

A l'égout Styx où pleut l'éternelle immondice...

(В сточной канаве Стикс, где плачут вечные нечистоты...)

Dieu. Le Vautour

Égout où du déluge on voit la boue énorme...

(Сточная канава, где со времени Потопа видны потоки грязи...)

La Fin de Satan. Sous le Gibet

Порою мощь углубления грез столь велика, что мы видим, как самые несходные образы становятся родственными. Клоака похожа сразу и на шахту, и на кишку. Мы усматриваем здесь осторожность строителя, но это еще и дикая греза о материнстве земли. Проследуем, к примеру, по

235

лабиринтной грезе, в которой Антонен Арто^А описывает храм в Эмесе^В: «Под храмом Эмеса есть система особых сточных канав, где кровь человека сочетается с плазмой некоторых животных. Через эти канавы, имеющие форму пылающей спирали, окружность которой сужается по мере продвижения вглубь почвы, эта кровь существ, принесенных в жертву в особых обрядах, достигает священных уголков земли, она касается допотопных рудоносных жил, недвижных содроганий хаоса.» (Héliogabale, р. 60). Что описывает нам автор на такой странице? Храм или живот? Религиозный культ или преступление? Содрогающееся лоно или текущую кровь? Пылающую спираль или неподвижную рудоносную жилу? Для того, чтобы синтез объединил столько противоречий, чтобы в нем накопилось столько ценностей, его нужно довести до крайности, до манихейства материнства, которое позволяет земле быть одновременно еще и матерью, и смертью. Тем самым этот выводной секреторный проток кровавого алтаря может служить примером онирической археологии, синтезирующей разнообразные глубины.

В таких примерах, количество которых можно приумножить, мы видим, как воображение создает под землей устрашающие ценности. Нам могут возразить, что реальность тут ни при чем. Чтобы говорить вещи, подобные приведенным, нет нужды бродить по сточным канавам. Достаточно привести в систему отвращение к черным потокам, к подземной грязи. Литературная клоака (égout) есть порождение отвращения (dégoût). И теперь мы должны подчеркнуть то, что образам нечистот также присуща некая связность, а воображению

гнусной материи свойственно особое единство. Как писал Виктор Гюго (Les Misérables. V, p. 161): «Такая искренность нечистот нам нравится».

^А **Арто**, Антонен (1896—1948) — франц. театральный режиссер, автор новаторских эссе о театре, киносценарист и киноактер. Цитируется текст «Гелиогабал, или Коронованный анархист» (1934).

^В **Эмес** — древний город на реке Оронт. Знаменит храмом, посвященным богу солнца Эль Гебалу. Ныне — сирийский город Хомс.

236

XIII

Чтобы показать, что у всякого подземного ремесла есть привлекательные черты для некоторых душ, мы собираемся переписать домашнее задание одного парижского школьника, предоставленное в наше распоряжение г-ном Рено, преподавателем лицея «Шарлемань». Мы приводим его дословную копию, ибо в *сочинении по французскому языку* всегда — даже в отклоняющихся от нормы суждениях — проявляется некое единство. Ученику двенадцать лет.

«Кем вы собираетесь стать впоследствии? И каковы ваши основания для этого?»

«Я хотел бы стать канализационным рабочим. С самого раннего детства у меня была мечта стать канализационным рабочим; в глубине души мне казалось, что это ремесло изумительно; я воображал, как через подземные кишки пройду сквозь землю. Оказавшись в Бастилии, я смог бы сбежать куда угодно. Я мог бы вынырнуть в Китае, в Японии, у арабов. Я увидел бы еще маленьких карликов, духов, обитателей земных недр. Я говорил себе, что совершу путешествия сквозь землю. А еще я воображал, что в сточных канавах зарыты сокровища, что меня ожидают экскурсии, что я буду рыть землю и в один прекрасный день вернусь к родителям с грузом золота и драгоценных камней, я смогу сказать: "Я богат, я куплю великолепный замок и парк"».

Там, в сточных канавах, будут встречи, разыграется драма, первым актером которой стану я: там будет темница, где томится девушка, я услышу ее жалобы и прибегу к ней на помощь, и освобожу ее от злого волшебника, хотевшего на ней жениться. Я буду прогуливаться с фонарем и киркой.

Наконец, по правде говоря, я не знал ремесла более величественного и прекрасного, чем это.

Но когда я узнал, что представляет собой ремесло канализационного рабочего, что это труд тяжелый, суровый и нездоровый, я понял, что мечтал вовсе не об этом ремесле, а о какой-то сказке Жюль Верна или же о прекрасном романе, прочитанном в детстве. Сделав это открытие, я догадался, что в ремеслах не бывает каникул, но что нужно

237

всегда прилежно работать, зарабатывая на хлеб насущный; и тогда я решил избрать другое ремесло. Меня очень увлекло ремесло книгопродавца. До чего здорово, я буду продавать книги школьникам и остальным! У меня также будет абонемент на книги, и люди будут приходить в библиотеку обменивать книги. В начале учебного года ученики будут покупать у меня книги, школьные наборы, ручки и пр. Время от времени они будут приходить за конфетами.»

XIV

В большинстве глав этой книги мы привели наброски серии монографий, в которых образы можно будет изучать по отдельности. А между тем, сколь бы несхожими ни были определенные образы, взятые в своем первичном аспекте, — грот, желудок, подземелье, ущелье — мы смогли показать, что их связывают бесчисленные метафоры. В заключение этой главы нам хотелось бы поразмыслить над этой мощью *взаимозаменяемых метафор* и — в более обобщенном виде, чем мы могли это сделать при анализе конкретных образов — установить закон *изоморфизма* образов глубины.

Сначала напомним, как мы характеризовали углубленность, исходя из конкретных образов. С этой целью приведем всего четыре отправные точки:

1. Пещера.
2. Дом.
3. «Внутренности» вещей.
4. Живот.

Для каждого из четырех образов, прежде всего, следует рассмотреть *отчетливые типы углубления*. Земля дает нам логова, берлоги, гроты, а впоследствии — колодцы и шахты, куда мы отправляемся, проявляя смелость; грезы о покое сменяются волей к рытью, к познанию глубин земли. Вся эта подземная жизнь — будь она спокойной или же активной — оставляет в нас кошмары раздавленности, наваждения ущелий. Мы рассмотрели несколько примеров на эту тему в настоящей главе о лабиринте. Итак, грезы постепенно превращаются в наваждения.

238

К тому же, *дом* и сам проваливается, укореняется в земле, приглашает нас спуститься в землю; он

дает человеку чувство потайного, сокрытого. Затем начинается драма — ведь дом не только тайник (cachette), но и застенок (cachot). Нередки романы о замурованных в подвалах. Повести «Черный кот» и «Бочонок Амонтильядо» показывают, что Эдгар По не только всю жизнь мучился, ощущая погребение заживо, но еще и изведаль всю агрессивность такого образа. «Подземная» жизнь Эдгара По естественным образом демонстрирует амбивалентность дома и могилы²².

Глубина вещей исходит из той же диалектики явленного и скрытого. Но эта диалектика вскоре подвергается воздействию воли к тайному, грез, в которых накапливаются могущественные секреты, сгущенные субстанции, яды и зелья в оправе драгоценных камней в кольцах. «Инфернальные ценности» искушают грезы о глубинных субстанциях. Несомненно, в субстанции есть «хорошие» глубины. Если в ней имеются яды, то в ней еще наличествуют и бальзамы, и снадобья. Однако представляется, что в этой амбивалентности нет равновесия и что здесь опять же первичной субстанцией является *зло*. Когда в грезе о сокровенности субстанций мы продвинемся достаточно далеко, когда мы «перелистаем» наши знания повер-

²² Мы не планировали написание монографии о могилах. Центром такой монографии, разумеется, должны стать образы смерти. А значит, развиваться она должна в совершенно ином направлении, нежели наши настоящие исследования. Между тем, на определенном уровне анализа можно обнаружить массу связей между тремя образами покоя — домом, пещерой и могилой. Многие народы рыли себе могилы в пещерах (см. *Augé L., Les Tombeaux*, p. 55). Для многих народов «последнее жилище» поистине является жилищем. Диодор Сицилийский^A писал: «Египтяне зовут жилища живых пристанищами, поскольку те пребывают в них немного времени; а вот могилы они, напротив, называют вечными домами, поскольку пребывание в них вечно. Потому-то они мало заботятся об украшении своих домов, тогда как ради роскоши своих могил не жалеют ничего». Колоссальная литература о пирамидах может сделаться предметом интересного *психологического* труда. Мы найдем в ней несметные свидетельства *археологической психологии*.

^A **Диодор Сицилийский** (ок. 90 — конец 1 в. до н.э.) — греч. историк. Совершил много путешествий, в особенности — в Египет; более 30 лет работал в Риме. Автор 70-томной «Исторической библиотеки»; 15 томов дошли до нас.

239

хностного мира, мы обнаружим чувство *опасности*. Тогда всякая сокровенность становится *опасной*.

К тому же, мы воспользовались *животом* как образом несложной сокровенности. Накапливая литературные образы вокруг этого изношенного и, казалось бы, лишнего всякой онирической мощи символа, мы постепенно установили, что этот бедный образ тоже способен «работать». В продолжение нашего исследования мы и сами поражались его способности к углублению. Наблюдая за ним, мы обнаружили ту самую линию, которая уже была охарактеризована при углублении лабиринтов и клеток; мы догадались, что наше тело также представляет собой «тайник».

Если, наконец, мы уделим больше внимания лабиринтным кошмарам, мы обнаружим в нас самих множество телесных реалий, производящих впечатление лабиринтов. Чуть более продвинутый самоанализ вскоре дал бы картину поведения (conduite) наших каналов (conduits). Все, что есть в нас сколько-нибудь непрерывного, служит проводником (conducteur). И вот, прямо-таки сокровенная гидродинамика предлагает свои услуги, помогая нам ощущать наши материальные образы. Тогда-то к нам и приходит чувство самоуглубленности.

Но теперь нам непонятно, где формируются убеждения. Формируются ли они в перспективе интровертности или же экстравертности? И где бездонное? *Глубокий* ли это колодец или не подающийся зондированию живот? Напомним, что с точки зрения *орального*^A бессознательного, для глотающего подсознания живот *пуст*. А, кроме того, органы представляют собой каверны. Как писал Эрнест Френкель в работе по психоанализу пищеварения, каковую он соблаговолил передать нам в рукописи: «Всякий орган есть пространство, куда нечто входит, чтобы впоследствии оттуда выйти.» Но ведь этот вход и этот выход отнюдь не симметричны. Их динамические ценности отчетливо различаются между собой. И как раз на этих динамических ценностях основано то, что Эрнест Френкель называет «гастрической душой». Эта гастрическая душа, справедливо утверждает Эрнест Френкель, «по сути своей,

^A В оригинале явная описка: *orant* — молящийся.

240

циклотимична»^A. День и ночь, полный и пустой желудок — таковы основы нормальной и целебной циклотимии²³.

В этих темах динамики переполненного желудка и физиологических выделений функционируют настоящие пространственные конструкции, конструкции реальные или воображаемые. Работало ли воображение у природы? По мнению Френкеля, «именно у жвачных *желудочность* (estomacité) производит наибольшие усилия по архитектурному управлению пространством». Корова из сказки братьев Гримм пережевывает «своего Иону». Грезовидец, который вообразит *конструктивное*

пережевывание, на свой лад начнет понимать, почему в желудке жвачных столько отделений.

XV

Если столь несходные образы так регулярно сходятся в смежных онирических смыслах, то не потому ли это происходит, что нас влечет подлинное чувство углубления? Мы — *глубокие* существа. Мы прячемся под поверхностями, под внешностью, под масками, но прячемся мы не только от других, но и от самих себя. И глубина в нас представляет собой, выражаясь в стиле Жана Валя, *транс-десцендентность*.

Так грезит Ремизов в поисках легендарного дыхания. Это дыхание «не приходит к нам извне, оно в наших мыслях: это сновидение темнейшей глубины, это плавучая речь, из которой рождаются раздумья, раздумья, завершающиеся самосознанием». А мы сказали бы — осознанием *инфра-я*, своего рода подземного cogito, подземелья в нас, дна бездны. В этой-то глубине и теряются собранные нами образы.

Возвращение в нас самих дает лишь первую стадию этой медитации с погружением. Мы ощущаем, что *спуск в наши недра* характеризует другой анализ, другую медитацию. В этом анализе нам помогают образы. И зачастую мы полагаем, будто описываем всего лишь мир образов, а в это самое время мы спускаемся вглубь нашей собственной тайны. Мы вертикально изоморфны великим образам глубины.

^A **Циклотимия** — чередование мании и меланхолии в настроении. Одни специалисты не подчеркивают ее патологического характера, другие считают синонимом маниакально-депрессивного психоза.

²³ **Морис Сайе** выявил нарциссизм переваривающего пищу живота в творчестве Альфреда Жарри: «Мерзкий нарцисс, — пишет он, — все существующее соотносится с его прожорливостью.» (*Fontaine*, по. 61, р. 363). Жизнь преобразается «в своего рода обобщенное пищеварение».

Часть третья

Глава 8. Змея

Когда змеи ползут, они совершают изгибы
четырех разновидностей ... змеи не могут ползать,
если им отрезать части тела, совершающие
последние изгибы при их движении.

Ла Шамбр.^A Рассуждение
о принципах хиромантии

I

Изучение *змеи* как литературного образа весьма отчетливо обозначает наши позиции по отношению к исследованию мифов. Если бы нам потребовалось хотя бы обобщить роль змеи в мифах Индии, нам пришлось бы написать целую книгу. Но такая работа проделана, и мы можем отослать читателя, например, к книге Дж. Ф. Фогеля (*Vogel J.Ph. Indian Serpent lore*)¹. В более недавнее время в книге «Индуистская эпопея» Шарль Отран подробно исследовал змей, так называемых «наг»^B в мифологии индуизма, и он же занимался этой темой в фольклоре разных народов Азии, Египта и Америки. Статья, посвященная *змее* «Serpent» в Энциклопедии Паули-Виссова, дает множество сведений о змеях в классической мифологии.

^A **Ла Шамбр**, Мартен Кюро де (1594 или 1596-1669) - франц. писатель, по профессии — врач. Один из первых стал писать ученые трактаты по-французски («Новые мысли о причинах света, о разливе Нила и о любви по наклонности» (1634); «Характер страстей» (1660—1662)).

¹ London, 1926.

^B **Нага** — в индуизме: род духов с человеческим торсом и змеиной нижней частью тела. Подземные обитатели, чей культ связан с культом вод.

242

Итак, стоит лишь приступить к изучению такой *мифологической ценности*, как документы по ней будут накапливаться во всех ее аспектах. Уже не надо удивляться тому, что образ змеи стал *традиционным образом* и что поэты всех времен и стран склонны превращать ее в предмет своих стихов. Между тем, в составляющих предмет нашего исследования крайне ограниченных очерках *спонтанного воображения*, воображения живого, нам показалось полезным рассматривать этот образ в тех случаях, когда он не был порожден *традицией*. Если бы мы осуществили эту задачу, мы доказали бы *естественный характер* порождения образов, мы увидели бы, как складываются частичные мифологии, мифологии, сводящиеся к единственному образу.

К тому же, нам представляется интересным наблюдение над тем, что эти естественные мифологии формируются в простейшем литературном акте: в метафоре. Когда метафора является искренней, когда она «вовлекает в себя» поэта, мы обнаруживаем *тональность заклинания*, так что можно утверждать, что метафора представляет собой современное заклинание.

Стало быть, имея в виду простые вариации старинного образа, мы сможем продемонстрировать, что литературное воображение продолжает некую глубинно человеческую функцию.

II

Змея — один из важнейших архетипов человеческой души. Это наиболее *земное* из животных. Поистине это анимализированный корень, а в сфере образов это звено, промежуточное между растительным и животным царствами. В главе о корне мы приведем примеры, доказывающие такую *воображаемую эволюцию*, эволюцию, все еще живую в любом воображении. Змея спит под землей, во мраке, в черном мире. Она вылезает из земли через малейшую щель или промежуток между камнями. Она возвращается в землю с ошеломительной быстротой. «Ее движения, — говорит Шатобриан², —

² Chateaubriand F.R. Le Génie du Christianisme. Éd. Garnier, p. 138.

243

отличаются от движений остальных животных: невозможно сказать, на чем основан принцип ее перемещения, ибо у нее нет ни плавников, ни ног, ни крыльев, а между тем, она скользит как тень и магически исчезает.» Флобер отметил эту фразу в своем каталоге перифраз. Скрытая ирония этого каталога лишила его возможности грезить о принципе перемещения, который мы лучше уясним в конце главы, когда чуть-чуть вживемся в воображаемую динамику этого принципа. Ведь, если теперь мы станем свидетелями бегства гадюки под землю, если мы поразимся волшебной стремительности этого исчезновения в земле, мы лучше подготовимся к грезам о таком стремительном ползании, образующем диалектическую пару к ползанию медленному. Змея, эта извилистая стрела, устремляется под землю так, словно ее засасывает сама земля. Такое умение входить в землю, такая бурная и ловкая динамика — вот на чем основан любопытный динамический архетип. И как раз змея может послужить нам примером для обогащения динамическими свойствами понятия архетипа в том виде, как оно было представлено К. Г. Юнгом. Для этого психоаналитика архетип есть образ, корни которого находятся в наиболее глубинном бессознательном, — образ, живущий жизнью, которая не является нашей личной и которую можно изучать, лишь сообразуясь с некоей психологической археологией. Но представлять себе архетипы идентичными символам было бы недостаточно. Следует добавить, что архетипы — это *движущие символы*. Змея в нас и есть движущий символ, существо, у которого нет «ни плавников, ни ног, ни крыльев», существо, не вверившее свои двигательные потенции ни внешним органам, ни искусственным средствам, но само сделавшееся сокровенной причиной любого своего движения. Если мы добавим, что это движение ведет к проникновению в землю, мы поймем, почему для динамического воображения, как и для воображения материального, змея обозначает земной архетип.

Упомянутая психологическая археология, кроме прочего, характеризует образы через своего рода первозданную эмоцию. А образ змеи проявляет психологическую активность именно так. По существу, в европейской жизни змея чаще

244

всего представляет собой существо, живущее в зоологическом саду. Если она выпустит жало, то посетителя всегда защитит стекло. А, меж тем, сам Дарвин, невозмутимый наблюдатель, признается в инстинктивной реакции: в миг, когда змея спокойно повернула голову в направлении Дарвина, тот *инстинктивно* отпрянул, хотя неагрессивный характер змеи в клетке был очевиден. Волнение — этот архаизм — повелевает и мудрейшими. Когда мы встречаемся со змеями, целая родословная предков испытывает страх в нашей смущенной душе.

III

С этим страхом сопрягаются тысячи видов отвращения, причем не всегда удобно расположить их в порядке глубины. Несомненно, в связи с образом змеи, психоаналитики выявят запреты, налагаемые на зону половых органов или на анальную зону. Тем не менее, больше всего бросающиеся в глаза образы не всегда являются наиболее определяющими, и проницательный психоаналитик Ранк^А справедливо заметил, что «фаллический смысл» змеи вторичен, а не первичен³. В частности, кажется, что *материальное воображение* могло бы обращаться к образам более сонным, не так четко обрисованным и, без сомнения, более глубоким. Мы часто задавались вопросом, не может ли змея символизировать *отвращение к холоду*? Так, Доден даже в начале XIX века в «Общей и частной истории пресмыкающихся» говорит: «Если кто-нибудь хочет посвятить себя

преимущественно изучению животных, то с упорством в работе ему следует сочетать отвагу, позволяющую преодолеть всякое отвращение; без ужаса и отвращения ему предстоит размышлять об омерзительных и зловонных животных и дотрагиваться до них» (Histoire générale et particulière des Reptiles. T. I. An X). Он напоминает, что Герман в своих «Таблицах родства между животны-

^A **Ранк, Отто** (Отто Розенфельд) (1884—1939) — австр. психиатр. Один из первых последователей Фрейда. Книга «Травма рождения» (1924) знаменует его разрыв с фрейдовской ортодоксией. Родовая травма была для него важнее Эдипова комплекса.

³ Baudouin Ch. Ame et Action, p. 57.

245

ми» предложил заменить термин «амфибии» на «cryeroses»^A, «что означает *холодный, отвратительный и мертво-бледный*» (Tabulae affinitum animalium). Здесь присутствует воображаемый синтез отвратительных свойств, причем змея вполне может образовать их полюс. Впрочем, обобщений следует остерегаться. Холодность рыбы и холодность пресмыкающегося — это вовсе не одинаковые воображаемые функции. Для Д. Г. Лоуренса рыба «абстрактна, холодна и одинока» (Kangourou. Trad., p. 396). Однако *холодность* рыбы, извлеченной из *холодной* воды, не доставляет никаких проблем материальному воображению. Этот холод не отвратителен. Зато холодный уж в летней почве — некая материальная ложь.

Впрочем, для того, чтобы сформулировать психологию холодности, требуется гораздо больше свидетельств. Несмотря на множество исследований, мы по сей день не сумели составить досье, пригодного для объективного изучения воображения холода. Без всякого толку мы читали многочисленные повествования о полярных путешествиях: зачастую мы не могли в них найти других средств пробудить чувство холода, кроме ссылки на показания термометра — разумеется, чрезвычайно рационализованной. Холод, на наш взгляд, является одним из важнейших табу человеческого воображения. Притом, что тепло в определенной степени способствует рождению образов, можно сказать, что холода никто не воображает. Трупный холод преграждает путь воображению. С точки зрения воображения, нет ничего холоднее трупа. Невозможно пойти дальше холода смерти. И перед впрыскиванием яда змея леденит кровь у нас в жилах.

Но и не заходя в зону, которую нам не по силам исследовать и где у нас есть одни предчувствия, а следовательно, оставаясь в плоскости общеизвестных символов, мы понимаем, что отвращение к более или менее наделенной полом змее не бывает без определенных амбивалентностей. Стало быть, змея совершенно естественно представляет собой *комплексный образ*^B или, точнее говоря, *комплекс воображения*.

^A От греч. cryos «холод».

^B Это выражение следует понимать и как «образ, имеющий отношение к психическому комплексу», и как просто «составной, сложный образ».

246

Мы воображаем змею дающей жизнь и приносящей смерть, гибкой и жесткой, прямой и округлой, обездвиженной или стремительной. Вот почему она играет столь значительную роль в литературном воображении. Значит, змея, столь инертная в изобразительном искусстве, живописи и скульптуре, является в первую очередь *чисто литературным образом*. Чтобы актуализовались все связанные с ней противоречия, чтобы активизировались все символы, доставшиеся ей от предков, ее необходимо наделить *дискурсивностью* литературного образа. А теперь мы займемся текстами. Они покажут все богатство метафор, в которых участвует этот архетип бессознательного.

IV

Архетип змеи обладает необычайной мощью в поэтике Виктора Гюго, но, разумеется, этого невозможно вывести ни из одного *реального факта*, который удостоверял бы силу данного образа. В этой связи можно сделать замечание, доказывающее первенство воображения над памятью реального опыта: словарь образов Виктора Гюго в том виде, как его осуществил Э. Юге^A, интересен и полезен, однако крайне удивительно, когда перед указателем образов мы читаем, что нам рекомендуют различать «имена предметов, служащих поводом для метафор, и... имена, употребляемые метафорически». Это означает чрезмерное доверие к реалистическому описанию *предметов*. На самом деле, чтобы увидеть, что различие, вводимое Юге, не выдерживает критики, достаточно сослаться на приведенные им тексты. Ведь для поэта *предмет* — *уже образ*, предмет — это ценность воображения. Реальный предмет получает поэтическую силу лишь благодаря страстному интересу, каковой он черпает из архетипа.

В «Рейне» Виктор Гюго и сам изумляется мощи потока образов, вызываемого архетипом змеи: «И потом, не знаю почему, но образы змей наполняют все сознание; мы полага-

^A **Юге, Эдмон** (1863—1948) — франц. лингвист. Предпринял публикацию «Словаря французского языка XVI в.», завершившуюся после его смерти.

ем, что ужи заползают к нам в мозг, что колючий кустарник свистит на краю откоса, словно кучка аспидов, что кнут ямщика — это летучая гадюка, настигающая экипаж и пытающаяся укусить нас сквозь стекло; вдали, в тумане линия холмов колыхнется, словно брюхо переваривающего пищу боа, принимая в преувеличениях дремоты очертания необыкновенного дракона, опоясывающего горизонт»⁴ (Le Rhin. Т. II, pp. 174—175). Чтобы ощутить онирическое тяготение этой темы, хватило бы одного заключительного преувеличения; но уже «плюрализм» образов, ни один из которых как следует не сцепляется ни с какой реальностью, доказывает существование скрытого центрального образа: какой прок грезить поэту, уносимому в дилижансе и подвергающемуся путевой тряске? Откуда столько *предгневных* (*sub-coléreuses*) впечатлений? Как не увидеть тут нового проявления провоцирующего воображения, ищущего в реальности поводов для враждебности?

В поэтике Александра Блока змея является одновременно символом и притаившегося зла, и зла морального, злоеущим существом и соблазнителем. София Бонно показала насколько по-разному используется архетип змеи. В роковой женщине всё — змея, «кудри, коса, узкие глаза, обволакивающее очарование, красота, неверность». Можно заметить смесь видимых знаков с абстракциями. Мы также найдем массу фаллических редупликаций^A вроде вот такой: «На конце ботинки узкой дремлет тихая змея»^B (ср. множество стихов, в особенности р. 34 из диссертации о Блоке).

⁴ Американский поэт Дональд Вискс в своей книге «Частный зоопарк» описывает гремучую змею так:

Кони духа встают на дыбы при виде хлыста, сияющего в черноте. Фитиль лунного света завершается S серебра и бубенчиков.

^A Это всего-навсего реальная деталь маскарадного костюма Н.Н. Во-лоховой, туфли с пряжкой в виде змеи. Маскарад устраивала В.Ф. Ко-миссаржевская. Прочсть об этом можно в любых комментариях к этому стихотворению.

^B Из стихотворения «Сквозь винный хрусталь» (1907), входящего в цикл «Снежная маска», посвященный Н.Н. Волоховой. Цит. по: *Блок А. Стихотворения, поэмы, театр*. В 2-х т. Л., 1972. Т. 1, с. 351.

Динамические впечатления бывают особенно примечательными, когда они сочетаются с инертным предметом. Например, для Виктора Гюго, как и для всякого грезовидца, относящегося к образам динамически, веревка — это змея⁵. Она колыхнется и удушает. При виде ее мы испытываем тревогу. И, пожалуй, не надо слишком наскоро усматривать в ней орудие самоубийства, ощущая особенное головокружение, напоминающее те, что связывают нас со всякими орудиями смерти! Естественнее назвать ее преступной. Весьма часто ощущается воображаемый синкретизм, придающий способность к удушению пресмыкающемуся, чья опасность — исключительно в ядовитости. В этом синкретизме ленты и змеи возникла игра слов, ответственная за всю таинственность рассказа Конан Дойля «Пестрая лента».

Точно так же *змеющаяся* река — не просто геометрическая фигура: в чернейшей ночи остается достаточно огоньков, чтобы ручей в траве скользил с проворностью и ловкостью ужа: «В самую беспробудную ночь вода обладает способностью невесты откуда вбирать в себя свет, превращая его в ужа»⁶. У Гюйсманса река Драк в галечном русле сравнивается с текучей змеей, на которую смотрит обитатель земли. Поток шелушится «пленками, похожими на радужный крем кипящего свинца» (La Cathédrale. Éd. Crès. Т. I, p. 17).

Иногда тяготеющий над ручьем образ змеи сообщает ему неведомо какую порчу. Ручей, сопрягающийся с таким образом, становится злоеущим. И тогда начинает казаться, что добрая река записывается в виде контрапункта: ее можно прочитывать и как змею, и как реку. Пример такого двойного прочтения можно видеть в следующем стихотворении Браунинга:

Путь мне пересек ручеек,

Неожиданно, словно наносящая вам визит змея.

...

Такой узенький, и все же такой гневный...

...

⁵ Среди многочисленных метафорических имен змеи в Индии Фогель отмечает «the toothed gore» (зубастая веревка), «the putrid gore» (гнилая веревка) (Indian serpent lore», p. 12).

⁶ Hugo V. Les Misérables. Hetzel. V, p. 278.

В него устремлялись мокрые ивы, в порыве Немого отчаяния, — толпа самоубийц.⁷

Если мы продолжим чтение, впечатление отравленного пейзажа будет постепенно усиливаться.

Порою начинается шествие образов пресмыкающихся, но центральное существо в нем может и отсутствовать; и тогда живучесть образа змеи ощущается по какой-то детали, по отдельным

импульсам. Так, в прекрасных космических грезах, которыми наполнен «Ковчег» Андре Арни-вельде, читаем: «Волны черного прилива с золотыми пятнышками в точках, где свет, проникая мглу, достигал моря, — успокаивались и закручивались в спираль у очертаний рифов» (р. 45). Образ колеблется между приливом и змеей, однако, как всегда, его оживляют наиболее анимализованные грезы.

К тому же, когда воображение наделяется подвижностью столь живого образа, как образ змеи, оно начинает пользоваться этой подвижностью по своей прихоти, что противоречит даже очевиднейшей реальности. И вот, какое обновление старого образа ощущаем мы, читая эту строку Андре Френо:

Comme un serpent qui remonte les rivières... (Словно змея, плывущая к истокам рек...)

Заставляя змею плыть против течения ручья, поэт извлекает образ сразу и из царства воды, и из царства пресмыкающихся. Мы охотно приводим стихотворение Френо, как один из наиболее отчетливых примеров *чисто динамического образа*. Литературный образ живее любого контура. Он преодолевает форму. Его можно даже назвать движением без материи. Здесь он — чистое движение.

⁷ Цит. по: *Cazamian L. Symbolisme et Poésie. L'exemple anglais*, pp. 154— 155.

250

V

Некоторые образы (в творчестве Виктора Гюго они имеют множество вариантов) обнаруживают сгущение и материальность, поражающие любого психоаналитика пищеварительных функций: «Змея в человеке, и это кишечник. Он искушает, предает и наказывает»⁸. Этих двух строк достаточно для доказательства того, что сексуальность — еще не все, и что у самого что ни на есть материального и пищеварительного искушения может быть собственная история. С этим образом, впрочем, можно сравнить и странный вопрос, поставленный Фридрихом Шлегелем, причем в нем следует видеть не прихоть воображения, а скорее, проявление *земных* раздумий над феноменами жизни: «Нельзя ли считать змей болезненным отродьем и чем-то вроде кишечных червей Земли?»⁹.

С точки зрения Кардано, наоборот, пища змей хорошо *переваривается* медленным пищеварением из-за узости их внутренних органов, «и в силу этой причины их экскременты хорошо пахнут» (*Les Livres de Hierome Cardanus. Trad. 1556*, p. 191). Такие переосмысления к лучшему или к худшему, разыгрывающиеся благодаря столь незначительным предлогам, убедительно доказывают, что при соприкосновении с подобными образами мы имеем дело с весьма глубоким и архаичным пластом подсознания.

VI

Вместо столь отчетливо маркированных образов мы можем встретиться с образами как бы вышитыми, которые, змеясь, способствуют утолщению плетеных узоров. Кое-кто задавался вопросом, не получил ли сонет Артюра Рембо о гласных свою первичную субстанцию от раскрашенных букв его букваря^A. Тот же вопрос можно поставить и в отношении Виктора Гюго, который на протяжении всего творчества часто грезил об инициалах, глядя «вглубь» заглавной буквы: «S — это змея (serpent)», — говорит он в книге

⁸ *Hugo V. William Shakespeare*, p. 78.

⁹ *Schlegel F. Philosophie des Lebens*, S. 141.

^A Сонет Рембо «Гласные» гораздо чаще анализируют исходя не из букв, а из звуков и их цветных (синестетических) ассоциаций.

251

путешествий «Альпы и Пиренеи» (*Les Alpes et les Pyrénées*, pp. 65—67). Впрочем, не такая уж редкость увидеть инициалы, по которым карабкаются рептилии. Кажется, будто змея изгибает чересчур прямую заглавную букву, инициал, желающий спрятаться. Сколько же бессознательных признаний порою связано с выбором такого анимализованного орнамента!

Гирлянда, лиана и змея — все оживает под грезящим пером, в том числе и жизнь — переплетенная, обвитая и свернутая.

VII

Столь несходные цитаты, количество которых мы могли бы и приумножить, хорошо доказывают, что литературные образы змеи часто выходят за рамки взаимодействия форм и движений. Если аллегории превращают змею в столь речистое существо, в столь сладкоречивую искусительницу^A, то, возможно, это оттого, что сам облик змеи побуждает к речи. Сказки на эту тему никогда не кончатся. Дело в том, что в глубине языка есть привилегированные слова, повелевающие сложными фразами, слова, царствующие над разнообразнейшими сферами. Слово *змея* «мошеннически протаскивает» самые необыкновенные нюансы. Например, в «Наброске о змее» поэт обнаруживает как бы

прирожденное изящество и играючи дает нам набросок некоей вселенной. Эта вселенная представляет собой отрицаемый мир, мир, подвергнутый утонченному презрению.

Слово *змея* задействовано во многих регистрах. Оно переходит от искушения, произнесенного шепотом, к искушению ироническому, от медлительной плавности к внезапному свисту. Оно играет соблазном. Оно вслушивается в собственную речь:

^A Здесь имеется в виду, конечно же, библейский змей. Поэтому в этой главе повсюду следует учитывать, что франц. слово «le serpent» — «змея» — мужского рода.

252

Je m'écoute, et dans mes circuits Ma méditation murmure...

(Я вслушиваюсь в себя, и в моих кольцах Шепчут мои раздумья...)

(Valéry P. *Charmes*. Ébauche d'un Serpent)

В скобках заметим, что мы охотно воспользовались бы примером со словом *змея*, чтобы обрисовать переход от *архетипического образа* к *архетипическому слову*, ибо именно *слово* несет весь вес этого образа. Такое соскальзывание образов в речь может открыть новые пути для литературной критики. В литературе змея живет самовыражением: она произносит длинные и болезненные речи.

И все же, после этого периферического кружения вокруг центрального архетипа теперь нам предстоит выделить всё *земное*, что имеется в образах змеи.

VIII

Лучше всего сразу же привести образ *космической змеи*, змеи, которую во многих отношениях можно назвать *всей землей*. Возможно, змею, земное существо, никто и никогда не изображал лучше, чем Д. Г. Лоуренс: «В самой сердцевине этой земли посреди огня спит громадная змея. Спускающиеся в рудники ощущают ее тепло и пот, они чувствуют ее шевеление. Это жизненное пламя земли, ибо земля живет. Мировая змея имеет гигантские размеры, утесы — это ее чешуя, а между ее чешуйками растут деревья. Я говорю вам, что земля, которую вы роете заступами, жива, словно уснувшая змея. По этой огромной змее вы ходите, это озеро покоится во впадине ее складок, будто капля дождя, оставшаяся между чешуйками гремучей змеи. Тем не менее, змея жива. Земля живет.

Если бы змея умерла, мы все погибли бы. Одна лишь ее жизнь делает влажной почву, из которой растет наша кукуруза. Из ее чешуек мы добываем серебро и золото, а деревья держатся за нее корнями, словно наши волосы — за подкожные корни».¹⁰

¹⁰ Lawrence D.H. *Le Serpent à Plumes*. Trad., pp. 204—205.

253

Логик, реалист, зоолог — и литературный критик классического пошиба — совместно могут одержать несложную победу над подобными утверждениями. Здесь можно изобличить *избыток* воображения и даже противоречия между образами: разве змея не нагое существо, так как же вообразить ее «волосатой»? Разве змея не хладнокровное существо, так как же вообразить ее живущей в средоточии огня? Но за Лоуренсом надо следовать не в предметном мире, а в мире грез, в мире энергетических видений, где вся земля является вселенской змеей, свернувшейся в узел. В этом фундаментальном существе сочетаются противоречащие друг другу атрибуты — перья и чешуя, воздушное и металлическое. У нее все потенции живого; у нее человеческая сила и растительная лень, способность творить во время сна. На взгляд Лоуренса, земля — это змея, свернувшаяся в спираль. Если содрогается земля, то это грезит змея.

Само собой разумеется, приведенная страница Лоуренса оказалась бы убедительнее, если бы мы могли поразмыслить над ней, исходя из мексиканского фольклора, отмеченного *присутствием змеи в мире*. Однако же, эта страница — не просто комментарий. Она соответствует прямому видению писателя, его непосредственной сцепленности с ползучей земной жизнью. Она показывает нам, что, следуя могуществу архетипа и увеличивая образ змеи, воображение, как правило, приобретает фольклорный оттенок. Лоуренс имеет дело даже с живым фольклором, с фольклором искренним, с таким, что не всегда бывает знаком желающему развлечься фольклористу. По существу, кажется, будто автор верит в свои причудливые образы, в образы, не сопрягаемые с объективными ценностями, в образы, которые были бы пассивными в воображении «я-ты», в образы, стершиеся бы при малейшей активности разума или опыта. Он инстинктивно знает, что обрабатывает *твердые основы бессознательного*. Его оригинальное видение, наполненное неожиданными образами, освещается светом, возникающим в глубинах.

Если бы мы продолжали идти к источнику образов, если бы мы искали материю под явленным, рептильную материю под ползучим существом, змеиную субстанцию под вытягивающимся и выгибающимся существом, мы поняли бы, что

254

образ естественно преодолевает сам себя. Элемир Бурж как раз говорил об «офионических»^A атомах», составляющих первоматерию многих его чудовищ. Тем самым офионическую субстанцию можно считать изначальной чудовищностью: она изначальна, словно атом, и, как и атом, неразрушима. Эта офи-оническая субстанция может, подобно зародышу, переноситься в инертную материю и в мертвую землю. Она вытягивает шарик и наделяет его способностью ползать. Это и есть тот самый воображаемый витамин S, выделенный нами в столь выразительно анимализированном воображении Виктора Гюго.

Между тем, что питает, и тем, что порождает, всегда существует некий материальный плеоназм. Описывая персть тела и металл чешуи, из которых состоит «змея-грех», существо земной сокровенности и искрящегося соблазна, — Суинберн в превосходной работе о Блейке (*Fontaine*, по. 60, р. 231) *упоминает «серпантинную пищу»* змеи», «тело из крепкой и податливой глины, прекрасное, покрытое сыпью ядовитой фосфоресцирующей коросты, зараженное холодной разноцветной чешуей, подобной струпьям проказы на коже; с зеленоватой бледностью напряженной пасти и выставленным напоказ горлом в огне, сравнимом с кровью; с зубами и когтями, сжимающимися в конвульсиях от болезненного наслаждения болью, с веками, раздираемыми темным пламенем желания, со зримым в дыхании ядом, что есть силы выплескиваемым в лицо и глаза божественной души человеческой...»

Чтобы питать это существо, рожденное из земли, есть ли пища лучше самой земли? Слова Ветхого Завета, обрекающего змея-соблазнителя на поедание персти земной, звучат эхом во всяком воображении земли". С помощью грезы змей^A

^A **Офионический** (греч.) — змеиный.

¹¹ В «Калевале» читаем о змее:

Головой в траву уткнися, Устреми ее на холмик, — В дерне лишь твое жилище, И убежище под кочкой.^B

^A Здесь опять же следует иметь в виду, что в оригинале змея и змей — одно и то же существо. Их приходится различать только в русском переводе.

^B Калевала, с. 337.

255

пожрет всю землю, он переварит такое количество ила, что сам сделается илом, он станет первоматерией всех вещей. Образ, выдвигающийся в ряды первообразов, становится первоматерией воображения. Это справедливо на уровне каждой из стихий. Это также верно до деталей на уровне индивидуальных образов. Офионическая материя пропитывает и наделяет индивидуальностью воображаемую землю Лоуренса.

Несомненно, у читателя, не имеющего земной жилки в воображении, вряд ли возникнут отзвуки по прочтении приведенной страницы Лоуренса; а вот «земная» душа, наоборот, поразится тому, до какой степени верным образом земной материальности можно оставаться, преодолевая значительные противоречия. К примеру, разве металлическое воображение усомнится в том, что золото или серебро можно добывать из чешуи чудовищного дракона? Ведь изготавливают же перламутр из чешуи уклеи? Так отчего бы не добывать сияющую сталь из змеиного платья с золотыми и серебряными узорами?

И вот, грезы идут своей дорогой... Они накапливают синтезы, они проявляются как синтезы. Во взаимно обратных синтезах одушевляются образы. Образы инвертируют свою способность к синтезу: если дракон — страж сокровищ, то это потому, что он и сам — груда сокровищ, монстр, состоящий из карбункулов и металла. Дракон — это существо, выкованное кузнецом и золотых дел мастером, символ, соединяющий силу земли с ее драгоценностями. Чтобы понять, что такое Дракон Алхимиков в его материальности, достаточно наделить сокровенностью эту символику, этот союз силы и ценности. Алхимики мыслят о блестящем цвете вглубь, вглубь они мыслят и об агрессивности субстанций. Стало быть, они считают, что прожорливый волк рождается из прожорливого атома.

Писатели выражают те же вещи проще, слишком просто: «В некоторых краях, — пишет Сентин^A, — змеи способны открывать клады» (*La Seconde Vie*, 1864, р. 131). Сентин написал

^A **Сентин**, Ксавье Бонифас (1798—1865) — франц. писатель; автор комедий и водевилей; более всего известна его повесть «Пиччола» (1836).

256

сказку «Псилла»^A о пожирающей золотом женщине. Что это, метафора для обозначения расточительной женщины? Нет, псилла — это уж, пожирающий луидоры рассказчика. Так образам порою случается находить опору в отдаленных метафорах человеческого поведения. Пожирать деньги — это совсем несложно для змеи, питающейся землей. Столь абстрактный образ делается в повествовании романиста абстрактно-конкретным. Он в высшей степени конкретен для наивно материалистического воображения металлической змеи. Чтобы быть блестящим, словно серебро (*argent*), надо пожирать деньги (*argent*).

Здесь можно обнаружить массу текстов, располагающихся между образом и метафорой. Приведем

один из них в качестве примера. В «Евгении Гранде» Бальзак описывает старого скрягу так: «Если говорить о финансах, г-н Гранде походил на тигра и удава: он умел залегать, съеживаться, пристально разглядывать добычу, набрасываться на нее; затем он раскрывал пасть кошелька, тратил некоторое количество взятых оттуда эю и спокойно залегал, словно переваривающая пищу змея, безучастная, хладнокровная и методичная.» Чтобы убедиться, что «пасть кошелька» не имеет ничего общего с визуальным образом, достаточно поразмыслить над приведенным образом на нескольких уровнях. Этот образ возникает в более скрытой и глубинной инстанции бессознательного. Это Иона-финансист, которого можно присовокупить к темам, проанализированным Алланди^В в книге «Капитализм и сексуальность».

Итак, греза ставит проблему обратимости конкретного и абстрактного. Она подвергает всевозможные пропозиции простой логической конверсии, совершенно не учитывая правил, эту конверсию ограничивающих. Это следствие субстанциальности грез, т. е. первенства *материального* воображения над воображением форм и цвета.

^А **Псилла** — в древности: дрессировщица змей.

^В Алланди, Рене Феликс (1889—1942) — франц. врач, психоаналитик и оккультист. Адепт Парацельса. Автор книг «Символизм чисел» (1921); «Проблема судьбы» (1927); «Парацельс, проклятый врач» (1937). «Дневник больного врача» (1944).

257

Такая свобода перелицовки субстанции и атрибутов, естественно, достигает вершины в литературном воображении, становящемся подлинной силой освобождения человека. Возвращаясь к процитированной странице Лоуренса, мы с полным основанием заявляем, что все будет прочитываться, что самые причудливые литературные образы смогут навевать грезы, если литература воспользуется естественным фондом воображения, а змея — один из элементов этого фонда.

И тогда литература предстанет в облике современного фольклора, фольклора в действии. Что за странный фольклор, тяготеющий к диалектизации стародавних образов посредством экзотических штрихов! Теперь *литература* превращается в гигантский труд над языком, когда образы несут клеймо воображаемого синтаксиса. Существительным (substantifs) она возвращает их субстанцию. Похоже, что для всех слов складывается субстанциальная этимология, этимология материальная. В связи с образом змеи мы собираемся представить новое доказательство важности материального воображения.

IX

Мы чересчур склонны судить о символах с точки зрения форм. Всякий сразу же скажет, что змея, кусающая себя за хвост, является символом вечности. Здесь, без сомнения, змея причастна к гигантской мощи грез о кольце. С кольцом сопряжено столько образов, что потребовалась бы целая книга, чтобы их расклассифицировать и установить взаимодействие между сознательными и бессознательными ценностями. Чем бы змея ни была в редкостных образах, животный вариант кольца — этого уже достаточно для того, чтобы она прониклась сопричастностью к любому кольцу вечности. Но философский комментарий здесь ничего не добавляет. К примеру, философская тяжеловесность этого образа, прокомментированного Элемиром Бур-жем, совершенно не способствует медитации над этим символом: «Непрестанно брачующийся с самим собой в лоне моем, словно змея, обвивающаяся вокруг себя, словно глубокая протяжен-

258

ность — вокруг протяженности, а длительность — вокруг длительности, я — бог твой, Существо существ» (La Nef, p. 254).

Но все оживает, если в образе змеи, кусающей себя за хвост, мы начинаем искать символ живой вечности, вечности, служащей причиной самой себя, собственным материальным основанием. И тогда надо представлять себе укус, одновременно и активный, и смертельный, в диалектике жизни и смерти.

Чем более динамизирована одна из сторон диалектического противоречия, тем с большей отчетливостью предстанет эта диалектика. Ведь яд и есть сама смерть, материализованная смерть. Механический укус — ничто, зато капля смерти — все. Капля смерти, источник жизни! В долгие часы, при хорошем сочетании звезд, яд приносит исцеление и молодость. Кусаящая себя за хвост змея — это не сложенная нить и не просто кольцо плоти, это *материальная диалектика* жизни и смерти, смерти, исходящая из жизни, и жизнь, исходящая из смерти, и не как противоположности платоновской логики, а как бесконечное инвертирование материи смерти и материи жизни.

Ставя себе задачей восхваление Ван-Гельмонта^А Альке-ста, Ле Пеллетье пишет: «Это змея, которая сама себя ужала и извлекла новую жизнь из собственного яда, чтобы сделаться

бессмертной» (р. 186).^{11bis} Впоследствии Ле Пеллетье добавляет: «Она становится Ферментом самой себя» (р. 187). Если как следует представить себе подсознательную ценность фермента в донаучные эпохи, мы уразумеем, что существо, ставшее *ферментом самого себя*, одолело всякую инерцию.

Тем самым алхимическая интуиция обнаруживает своего рода сокровенность в символе вечности, каким является свернувшаяся змея. Именно в самой материи, с помощью медленной дистилляции змеиного яда, происходит подготовка к смерти того, чему предстоит умереть, и к жизни того, чему суждено выжить. Мы столь всесторонне рационализи-

^A **Ван Гельмонт**, Ян Баптист (1579—1644) — бельг. врач, алхимик и химик. Открыл углекислый газ и придумал сам термин «газ». Изобрел термометр.

^{11 bis} *Le Pelletier J. L'Alkaest ou le Dissolvant universel de Van Helmont, 1704.*

259

ровали перегонный куб, что преградили путь всяким грезам о его змеевике. Для нас змеевик — не более чем спиралевидная трубка, ловко размещенная в цилиндрической емкости, и мы охотно верим, что название змеевика происходит попросту от свойственной ему формы и не выходит за пределы царства формальных аналогий. Но для великих грезовидцев дистилляции змеевик действительно был *телом змеи*. Простая трубка, он испускал струю жидкости, если изготовитель виноградной водки (brandvinier) не вкладывал в свой спирт должную порцию грез. Если же огненная вода вытекала *капля за каплей*, то змеевик исполнял свою функцию животного с кольцами, а перегонный куб также производил свой омолаживающий продукт, воду жизни, которая побежит по жилам подобно целебному яду.¹²

В таком случае понятно, почему Ван-Гельмонтову Альке-сту дали имя «великий Круговращаемый» (grand Circulé). То, что дистиллятор — homo destillans — осуществляет искусственным путем, змея, кусая себя за хвост, делает по природе, точнее говоря, в силу природной необходимости. Чтобы свершилась мистерия яда, чтобы начала действовать диалектика яда, необходимо, чтобы время от времени змея кусала себя за хвост. И тогда змея творит себе *новую кожу*; ее существо подвергается глубинному обновлению. Ради этого укуса, ради такого обновления рептилия прячется — вот откуда ее тайна. «Во все времена и у всех народов, — пишет Касснер (Les Éléments de la Grandeur humaine. Trad., p. 201), — змея считалась таинственным животным, животным магическим, животным-метаморфозой»¹³.

¹² См. анимализацию перегонного куба в романе Золя «Западня», (chap. X). Герберт Зильберер (Probleme der Mystik und ihrer Symbolik, p. 213) превосходно усмотрел важность медленной дистилляции для бессознательного. С его точки зрения, дистиллировать означает падать по капле (destillare = herabtropfen).

¹³ В Атхарваведе^A змеи берут свой яд у некоей высшей силы. «Этот яд дает змеям ресурсы для их существования» (trad. Victor Henry, liv. III, 1894).

^A **Атхарваведа** — Веда магических заклинаний, искушительных молитв и загадок, предназначенных для исцеления всевозможных недугов. Содержит 731 гимн. Считается весьма «простонародной» и менее совершенной, нежели остальные 3 Веды.

260

Когда мы поймем, что свернувшаяся змея — не столько кругообразная форма, сколько круговращение жизни, мы точнее оценим кое-какие легенды. Так, в «Романе о Сид-раке», опубликованном Ланглуа, читаем: «Всякая змея, которая не была по случайности убита, живет тысячу лет и превращается в дракона» (Т. III, p. 226). Тем понятнее становятся некоторые медицинские снадобья вроде гадючьего бульона или порошка из гадюки. Чтобы доказать, что у материи тоже есть свои легенды, достаточно прочесть одну лишь книгу Шараса^A о гадючьей соли. Материя змеи — *легендарная материя*.

X

Если теперь мы проследим за *динамическим воображением*, возбуждаемым традиционным образом змеи, мы сможем сказать, что слово «змея» представляет собой подлежащее к глаголу сплестать или обвивать (enlacer), а также к глаголу проскальзывать. Пресмыкающиеся стремятся к прикосновению; как выразился Лоуренс, «контакт влечет их» (Kangourou, p. 391). Они скручиваются в спираль ради прикосновения к самим себе. Они сплетаются, чтобы ощущать друг друга на всем протяжении своих тел. Несомненно, многие найдут это мнение весьма неполным, но малой толики внимания хватит, чтобы признать, что это — один из моментов *нашего воображения*, первый его момент, скорости преодолеваемый более значительными интересами. И все-таки странно, что о Лаокооне^B столько написано, но вряд ли кто-нибудь рассматривал его с точки зрения змеи. А, тем не менее, слегка анимализированное воображение ощутит некоторое наслаждение, ощущая в себе силы связывающего существа, существа обвивающего. Оно почувствует характерные черты *комп-*

^A **Шарас**, Моиз (1619—1698) — франц. фармацевт. Жил при британском, голландском и

испанском дворах. Вернувшись во Францию в 1689 г., в 1692 г. стал членом Академии. Трактат о яде гадюки написал в 1672 г.

^В **Лаокоон** — троянский герой, жрец Аполлона, Афина наслала на него и двух его сыновей чудовищных змей, чтобы убить их.

261

лекса Лаокоона там, где воображение «подвешено» между омерзением и очарованностью. Мы с большой живостью ощутим эту амбивалентность, глядя на заклинателя змей или на женщину в ожерелье из рептилий. Змея, существо нагое, обнажает ее. Змея, одинокое существо, ее изолирует. Подобное впечатление поразило Рудольфа Касснера. «Заклинатель змей, — утверждает он, — работает с помощью своеобразного миметизма обнаженного движения, подвижной наготы: замечательное свойство этого лица — то, как оно собрано, как в чертах его отпечатались змеиные движения, — тем самым его яростная агрессивность становилась зеркалом животного, и некогда человеку именно так предстояло превратиться в змею, стать змееподобным. В этом-то и состоял смысл его наготы: это нагота подвергающегося метаморфозе. Он был наг, словно животное, а не как человек.» (Le Livre du Souvenir. Trad., p. 178). В первой главе книги «Земля и грезы воли» мы говорили, что твердые и крепкие виды материи показывают образы нашей воли. Некоторые животные — и змея среди них — дают нам особые уроки воли; они напоминают нам о сходных явлениях животной воли. Судороги обвитого змеями Лаокоона реагируют на витки тех, кто его обвивает.

Таковы подобию, которые умеет изображать современная литература с ее новейшим искусством обращения к образам напрямую, без всякого живописания. В «Черном музее» Пьей-ра де Мандьярга^А читаем: «... Лаокоон притягивает свои взгляды, а судороги группы кажутся ему в той же мере и вызовами, каковые надо немедленно принять, и приглашениями к взаимодействию между камнем и кожей...» (p. 94). А вот как грезовидца застает наваждение змеиной наготы: «Благодаря любопытному обману чувств кажется, будто группа одушевляется от прикосновения к нагому человеку; и все же камень остается камнем, и все же не бывает другого чуда, кроме этой немного причудливой природы, что позволяет нашему

^А **Пьейр де Мандьярг**, Андре (p. 1909) — франц. писатель. Цитируется его сочинение «Черный музей» (1946).

262

человеку нарушить свою привычную форму, чтобы слиться со всеми объектами желания при единственном условии сохранения собственного объема.» (p. 95). Писатель — тоже материя и движение образов; он хочет переживать весьма специализированные движения рептилий, объединенные *обвивающей агрессивностью* с движениями Лаокоона: «Видите, как он теперь вытягивается? Он снова превратился в головокружительную спираль, набрасывающуюся на благородного старика; в некоторые моменты ослепленному зрению предстает не более чем Мальстрем бледно-золотых отблесков, пробегающих по мрамору так, будто они вот-вот в нем увязнут; затем хлещущая нить, напоминающая тонких древесных рептилий Индонезии (Insulinde), нависает под мускулистым рельефом статуи; все это утолщается до тех пор, пока не становится чем-то вроде гидры или кальмара; и вот, выводок толстых змей, вышедших из рук, ног и всего тела человека, и змеи сливаются с его окаменелым изображением.» Итак, руки и ноги сами представляют собой нечто рептилиеобразное. Динамическое воображение выражает уподобление существа, подвергшегося нападению, существам нападающим. Кажется, будто сам камень отвечает на колыхания змей. Речь идет уже не о разглагольствовании в духе Шопенгауэра, молчит ли Лаокоон или кричит. Пьейр де Мандьярг динамически встал на сторону змей. Если он и наострил уши, то лишь для того, чтобы сказать, что нам «не хочется больше слышать непрестанный шум стремительных колец», шум, «напоминающий мнущиеся ремешки». На следующей странице после того, как певчие птицы устроят экзорцизм этого шума, змеиный узел развяжется, и наваждение, в котором действует Лаокоон, ослабеет, подготовив досужего читателя к новым образам, к новому напряжению.

Приведенная страница из Пьейра де Мандьярга могла бы служить темой подлинной териодрамы^А, в том же смысле, в каком Морено говорит о социодраме. По существу, вообра-

^А **Неологизм, означающий «зверодрама» и образованный по типу со-циодрамы, психодрамы и прочих современных психологических техник.**

263

жение часто ощущает потребность соизмерять себя с животными. Наши средства воображаемой агрессивности столь многочисленны, что нам необходимо коллекционировать типы животной агрессивности, чтобы как следует познать себя динамически. Творчество Лотреамона во многих отношениях представляет собой альбом териодрам. В воображаемом плане оно помогает нам реализовать вселенную нашего скотства.

Те же уроки динамического воображения мы получим, если будем рассматривать змею как

анимализированное подлежащее к глаголу проскальзывать. Так, Бёме в «Трех принципах» пишет (Trad., t. II, p. 12): «Демон... проскользнул в змею». Мы не можем смотреть на это скользкое животное иначе, как наблюдая за его скольжением, за его извивами. Тем самым здесь обретают свою фигуральную этимологию весьма абстрактные смыслы типа «шепнуть кому-нибудь сло-вечко»^A, хотя они и прошли несколько этажей метафор.

Впрочем, в такой механике животного скольжения мы встречаем множество динамических образов, уже отмеченных в нашей главе о хождении по лабиринту:

...Parfois l'éclair bleuâtre d'un reptile Éclaire brusquement l'horreur de ses caveaux,

(Порою голубоватая молния рептилии Резко освещает мерзость ее подземелий), —

говорит Лоран Тайяд^B (Poèmes élégiaques. Oeuvres. I, p. 121), объединяя два образа — лабиринта и змеи.

Но здесь можно разглядеть лишь мимолетный образ. Мы же собираемся показать, что он обозначает движение образов, которое может увлечь все существо до самых его глубин. Подобно тому, как мы завершили главу о лабиринте страницей из Белого, мы можем почерпнуть из того же источника заключение и главы о змее.

^A Буквально: дать слову проскользнуть в чье-нибудь ухо.

^B Тайяд, Лоран (1854—1919) — франц. писатель. Автор классического перевода петрониевского «Сатирикона» (1902)..

264

Грезы Белого фактически смешаны с воспоминаниями о лабиринтах и с впечатлением щупальцев. Их оживляют змеи: «... я одной головой еще в мире: ногами — в утробе; утроба связала мне ноги: и ощущаю себя — змееногим; и мысли мои — змееногие мифы, переживаю титанности»^A.

...змеи ползают — в нем (в самом теле ребенка), вокруг него; наполняют его колыбель»^B. История о змеях в колыбели Геракла не навеивает нам сокровенности мифа. Подстерегаемая внешними образами, она тотчас же трактует сокровенный миф как борьбу рук с внешним врагом. И наоборот, полная грез история нашего поэта сообщает о борьбе с внутренней рептилией, с сокровенным врагом, извивающимся в его собственном теле. Белый пишет: «Продолжаю обклады-вать словом первейшие события жизни: — ощущение мне — змея: в нем — желание, чувство и мысль убегают в одно змее-ное, громадное тело Титана; Титан — душит меня и сознание вырывается: вырываюсь — нет его... — за исключением какого-то пункта, низверженного — в нуллионы Эонов; осилишь безмерное... Он не осмысливал»^C.

Да-да, сознание убегает, — побыв мгновение горячим в брызнувшей энергии, а затем холодным, оно ускользает, у него нет очертаний, оно колыхнется в мускулах, под кожей, вздувая бедро, словно крупная рептилия... Грезьте в самой материи вашего тела, пытайтесь обрести первозданные силы, — если же ваше первое ощущение было поистине титаническим, вы пробудите образы Титана, ворочающего змеями в своей колыбели. И тогда вы поймете ужас и истинность формулы Белого: *ощущение — это змея*.

Впоследствии ощущение артикулируется, вычленяется, локализуется. Однако в наших первых грезах — а мы не можем отделить наши первые грезы от *первых* ощущений — оно представляет собой вздувание, которое распространяется, вздувание, наполняющее все тело.

^A Титаны — сыновья Урана-Неба и Геи-Земли, первые жители земли, сброшенные отцом в бездонную пропасть Тартара. Как и змей, связаны с «нижним» миром — подземными или водными стихиями.

^B А. Белый. Сочинения. Т. 2, с. 299.

^C Там же.

265

В дальнейшем Белый выражает свои воспоминания о первых ощущениях так: «Ощущения отделялись: она стала — навислостью; в ней я полз, как в трубе; и за мною — ползли — из дыры; таково вхождение в жизнь.....»^A.

Читая эти страницы, как и некоторые другие, последователи Отто Ранка без колебаний поставят диагноз: *родовая травма*. Но Белый связывает свои впечатления ползучего существа *с любым рождением*. А ведь всякие значительные грезы в нас — это некое рождение. Похоже, что для Белого все начинается с вытягивания, вытягиваясь медленно и болезненно. Материально сознание рождается из какого-то растяжения, динамически — из колыхания. Это и есть рептилие-образное воображение. Это воображение земного существа, бродящего по черным подземным ходам.

Только *земное* и *подземное* воображение может способствовать прочтению столь необычайных грез. При отсутствии подготовки к материальным и динамическим образам мы утрачиваем благотворность обнаруженных писателем первозданностей. Как иначе воспринять индуктивный динамизм грез, подобных вот этой: «Предлиннейший гад, дядя Вася, мне выпал-зывает сзади; змееногий, усатый, он потом перерезался; он одним куском захаживал к нам отобедать, а другой — позже встретился: один пошел к нам ужинать, а другого я встретил позднее на обертке полезнейшей книжки... "Вымершие чудовища"; называется он "динозавр"; говорят, они вымерли, еще я их встречал: в первых мигах сознания»^В. В сущности, змея — нечто вроде выпуклого подземелья, живого дополнения к лабиринту. По существу, Белый обретает синтез образов лабиринта и образов змеи, не забывая финального фаллического образа, пережитого так отчетливо, что он избавляет от предшествовавших тревог: «Так вот, стало быть, образ моего восхождения в жизнь: галерея, свод и тьма и гнавшие за мной

змеи.....Этот образ сродни образам моих мучений в галереях

храма в обществе человека с головой быка, со скипетром в руке...».

^А А. Белый. Сочинения. Т. 2, с. 302. ^В Там же, с. 302-303.

266

XI

Само собой разумеется, для воображения всякое ползучее существо сродни змее. Червь, который мог бы сделаться предметом литературной монографии, весьма часто воспринимается как набросок рептилии. Читая Бёме, мы встретим много примеров с контаминацией образов червя и змеи. Например, для воображения огня нет ничего обычного сравнения пламени с гадюкой. Бёме же говорит попросту о «прекрасном черве, блещущем лишь в огненном зареве» (I, p. 319).

Среди животных, располагающихся под земным знаком, следует упомянуть еще и муравьев, которых один старый переводчик апулеевского «Золотого осла» в 1648 г. называет «юркими питомцами земли». Существует множество легенд, где муравьи фигурируют как стражи сокровищ. Приведем лишь один пример, взятый из «Бестиария» Филиппа Танского: «В Эфиопии есть муравьи, большие, точно собаки; они собирают золотой порошок в реке, что там течет; но никто не приблизится к их сокровищам из страха быть искусанным и погибнуть. Жители того края придумали хитрость: они посылают к сим муравьям кобыл, каковым случается там жеребиться, будучи груженными раскрытыми сундуками; муравьи наполняют эти вместилища золотом; и тогда жеребят заставляют ржать, после чего кобылы уносятся прочь.» (Langlois. III, p. 19) (см. также Геродот, III, 10). Геркулесова сила муравьев также заслуживает быть отмеченной. С точки зрения Рейсбрука^А Великолепного, «сие малое насекомое... одарено силой и благоразумием, и жизнь его весьма сурова» (L'Ornement des Noces spirituelles. Trad. 1928, p. 114).

К тому же, например, в индийском фольклоре муравейник часто ассоциируется со змеей; так, в муравейнике змея скручивается в спираль. Во многочисленных текстах в муравейниках бывают скрыты клады, а охраняют их змеи (ср. *Vogel J.Ph.* Indian Serpent lore, p. 28).

^А **Рейсбрук Великолепный** (Блаженный Ян Ван Руусбрук) (1293—1381) — брабантский теолог и писатель, приор Ордена августинцев. Автор знаменитых трудов: «Духовный брак», «Зерцало вечного спасения», «Семь ступеней духовной любви».

Глава 9. Корень

Никто не знает — а вдруг его тело —
растение, выращенное землей,
чтобы дать имя желанию.

Люсьен Беккер

I

Философская привилегия первообразов состоит в том, что при их изучении, в связи с любым из них, мы можем разбирать почти все проблемы метафизики воображения. В этом отношении особенно удобен образ корня. Подобно образу змеи, он соответствует взятому в юнгианском смысле архетипу, погребенному в бессознательном всех рас, и, в промежутке от наиболее проясненной части духа до уровня абстрактного мышления, архетип этот может создавать множество метафор, всегда простых и понятных. Тем самым и в высшей степени реалистичный образ, и весьма вольные метафоры проходят сквозь все пласты психической жизни. Психолог, который займется подробным изучением

всевозможных образов корня, подвергнет исследованию всю человеческую душу. У нас нет возможности написать об этом целую книгу, и потому мы собираемся посвятить этому главу.

Драматические ценности корня стущаются в одном-един-ственном противоречии: корень есть живая смерть. Эта подземная жизнь интимно нами прочувствована. Грезящая душа знает, что такая жизнь — это долгий сон, расслабленная и медленная смерть. Но бессмертие корня находит нео-

268

проверяемое доказательство, ясное доказательство, на которое весьма часто ссылаются, как, например, в Книге Иова (14, 7 и 8).

«Для дерева есть надежда, что оно, если и будет срублено, снова оживет, и отрасли от него выходить не перестанут;

если и устарел в земле корень его, и пень его замер в пыли».

Грандиозны скрытые образы, проявляющиеся вот так. Воображение всегда стремится сразу и грезить, и понимать, грезить, чтобы лучше понимать, а понимать, чтобы лучше грезить.

Если рассмотреть корень как *динамический образ*, то окажется, что он в равной степени наделен самыми несходными силами. Это одновременно и сила опоры, и пробуравливающая сила. В пределах двух миров — воздушного и земного — образ корня парадоксально одушевляется в двух направлениях, в зависимости от того, грезим ли мы о корне, возносящем к небу соки земли, или же о корне, работающем в царстве мертвых, для мертвых. Например, хотя крайне заурядными считаются грезы о корне, окрашивающем распутившийся цветок, все же можно найти редкостные и прекрасные образы, придающие созерцаемому цветку своего рода силу укоренения. Таков превосходный образ Люка Декона, и Леон-Габриэль Гро справедливо объясняет его динамикой «буйства упования», динамикой пробуравливающей надежды:

La fleur a donné les racines immenses La volonté d'aimer malgré la mort.

(Цветок пустил глубокие корни Такова воля любить вопреки смерти.)

¹ Gros L.-G. Luc Decaunes ou les Violences de l'Espoir // Cahiers du Sud. Décembre 1944, p. 202.

269

II

Корень есть всегда некое открытие. Грезят о нем больше, нежели его видят. Когда мы его обнаруживаем, он удивляет: разве это не камень в сочетании с шевелюрой, не гибкое волокно в сочетании с твердым деревом? Он дает нам пример противоречий в вещах. Диалектика противоположностей в царстве воображения осуществляется при помощи *объектов*, в оппозициях субстанций, отличающихся друг от друга и как следует овеществленных. Насколько мы активизировали бы воображение, занявшись систематическими поисками противоречащих друг другу *объектов*! Тогда бы мы увидели, как в великих образах, подобных корню, накапливаются противоречия между *объектами*. В таких случаях отрицание касается вещей, а не просто согласия на функционирование глагола, или отказа от такового. Образы представляют собой психические первоэальности. В самом опыте все начинается с образов.

Корень — это таинственное дерево, дерево подземное, дерево опрокинутое. Для него самая темная земля — словно пруд, хотя и без пруда — это тоже зеркало, странное тусклое зеркало, удваивающее всякую воздушную реальность при помощи подземного образа. Благодаря таким грезам философ, пишущий эти страницы, в достаточной степени отмечает, какой избыток смутных метафор втягивает его, когда он грезит о корнях. Извинить его может лишь то, что, читая книги, он достаточно часто сталкивался с образом дерева, растущего в обратную сторону, дерева, чьи корни, словно легкая листва, трепетали на подземном ветру, тогда как ветви были крепко укоренены в голубом небе.

К примеру, такой большой любитель растений, как Лекенн, поведав об опыте Дюамеля, на самом деле *перевернувшего* молодую однолетнюю иву, чтобы ветви стали корнями, а корни шелестели листвою в воздухе, пишет: «Иногда, отдыхая в тени дерева после работы, я дохожу до полупотери сознания, смешивающего землю и небо. Я

270

думаю о листьях-корнях, жадно пьющих небо, и о корнях, сочетающих чудесную листву с чудесными ветвями и вибрирующих под землей от удовольствия. Растение для меня — это не просто стебель и несколько листьев. Я вижу его и с этой второй листвою, трепещущей и сокрытой»². Это психологически полный текст, поскольку тексту Лекенна предшествует его рационализация в опыте Дюамеля. «Над тем, истинность чего доказал Дюамель, можно и погрезить», — соглашается наблюдатель. Так с реальностью смешиваются всевозможные грезы о черенках, привоях и отводках. Но откуда происходит такая практика? Любой позитивный ум ответит, что она берется «из опыта» и что удобный случай научил первых земледельцев искусству привоя. Но, может быть, философу, исследующему образы, позволят, наоборот, отстаивать привилегию грез. Он вспоминает, что в своем

маленьком саду посадил безбрежные леса и долго грезил подле победоносных рядов саженцев, где разводил виноград отводками у кромки посадок люцерны. Да-да, к чему отвергать «научную гипотезу» о грезах, предшествующих техническим методам? И разве первые опыты по размножению черенками не были навеваны столь часто встречающейся и могущественной грезой о перевернутом дереве?

В связи со столь многочисленными и разнохарактерными образами, обыгрывающими столько противоречий, надо ли удивляться, что слово «корень», употребляемое в психоанализе, дает о себе знать по несметному богатству ассоциаций? Это *индуцирующее* слово, слово, вызывающее грезы, слово, попадающее в наши грезы. Произнесите его плавно по любому поводу, и оно *унесет* грезовидца в его отдаленнейшее прошлое, в его глубочайшее подсознание, и даже за пределы того, чем когда-либо была его личность. Слово «корень» помогает нам дойти до корня всех слов, до коренной потребности выражения образов:

² *Lequenne. Plantes sauvages, pp. 97—98.*

271

Les noms perdus de ma présence humaine

S'en allaient a leur tour vers les arbres dormants.

(Утраченные имена моего человеческого присутствия Ушли, в свою очередь, к спящим деревьям.)

(*Delétang-Tardif Y. Tenter de vivre, p. 14.*)

Достаточно понаблюдать за деревьями в земле, где они спят всеми своими корнями, чтобы отыскать в «утраченных именах» человеческие непреложности. Тем самым дерево указывает одно из направлений грез:

Au dehors l'arbre est là et c'est bon qu'il soit là, Signe constant des choses qui plongent dans l'argile,

(Наружу дерево выходит вон там, и хорошо, что оно там, Это постоянная примета вещей, погружающихся в глину)³,

говорит редкостный поэт, умеющий прочитывать *доминирующую примету* вещей. Благодаря этому он, подобно Виктору Гюго, обретает «рядом с корнями»

Le revers ténébreux de la création

(Сумрачную изнанку творения.) (*La Légende des Siècles. Le Satyre.*)

У того, что на земле поистине крепко, с точки зрения воображения, есть глубокий корень. На взгляд Виктора Гюго, «город растет, словно лес. Кажется, что фундамент наших жилищ — не фундамент, а корни, живые корни, по которым струится древесный сок»⁴.

Точно так же стоит персонажу Вирджинии Вулф подержать в руке стебелек, как получается корень: «Я держу в руке стебелек. Да я и сам стебель. Корни мои погружаются в глубины мира, сквозь сухую глину и влажную землю,

³ *Guillevic E. Terraqué, p. 132.*

⁴ *Hugo V. Le Rhin. T. II, p. 134.*

272

сквозь свинцовые и серебряные жилы. Тело мое теперь превратилось в волокно. Все потрясения отзываются во мне эхом, а вес земли давит мне на ребра. Там в вышине глаза мои стали слепыми зелеными листьями. Я — маленький мальчик, одетый в серую фланель»⁵. Психоаналитик, практикующий сны наяву, моментально распознает грезу о нисхождении. Ей свойственна чудесная онирическая легкость. Грезовидец телом и душой следует, куда его влечет объект: он стебель, а потом корень, он знает всю жесткость лабиринта; словно рудоносная жила, он скользит в тяжелой земле. В конце этого превосходного онирического свидетельства мы не стали убирать фразу: «Я — маленький мальчик, одетый в серую фланель», чтобы продемонстрировать, с какой неприужденностью, словно простым щелчком, Вирджиния Вулф умеет возвращать грезящих в реальность. По существу, в переходе от реальности к грезам ощущается непрерывность, однако — важнейший парадокс — любой переход от грез к реальности прерывен. Всякое пробуждение есть краткое всплывание. В этом романе Вирджинии Вулф можно найти и другие грезы о корне: «Мои корни спускаются сквозь свинцовые жилы, сквозь серебряные жилы, сквозь сырую почву, дышащую болотными испарениями, до самого центрального узла, состоящего из дубовых волокон» (р. 92). И тот же грезящий показывает нам спутанную жизнь тесно растущих деревьев: «Корни мои обвились вокруг земного шара, словно корни растений в цветочном горшке» (р. 26). Таков еще один способ охватить *всю землю* коварными корнями. Тот же образ живет в одном из стихотворений Реверди:

Les racines du monde pendent par-delà la terre

(Корни мира свисают через всю землю.)

(*Reverdi P. Plupart du Temps, p. 353.*)

⁵ *Woolf V. Les Vagues. Trad., p. 18.*

273

Порою образ корня, в отличие от того, что мы видим у Вирджинии Вулф, одушевляет не только

страницу, но и целое произведение. Прочтите, к примеру, повесть Михаила Пришвина «Женьшень», и вы узнаете всю мощь синтеза, вызываемого этим образом корня. Погружаясь в грезу, мы больше не знаем, является ли женьшень *корнем растения* или же *корнем жизни* (trad., p. 51): «Иногда я думаю об этом так глубоко и упорно, что этот корень жизни становится для меня сказочным, что он смешивается с моей кровью, что он делается самой моей силой...»^A По ходу рассказа этот образ переносится на «женьшень» из оленьего леса. Там тоже есть некий «корень жизни», жизненное начало (см. p. 65). Затем мы видим страницу, где раздумья и научная работа также становятся корнями жизни (p. 74). И научные работники «ближе к цели, чем те, кто ищут доисторическое растение в первозданной тайге». Все искусство Пришвина состоит в поддержании на протяжении девяноста страниц соответствия между предметами и грезами, между образами реальности и метафорами отдаленнейших грез. Корень *дает ростки*. Он служит счастливым образом всему, что *пробивается*. Согласно Бэкону^B (Histoire de la Vie et de la Mort. Trad., p. 308), ради омоложения надо есть то, что приносит «зерна, семена, корни». Эта простая динамическая ценность дающего ростки корня подготавливает необозримое поле метафор, годящихся для всех стран и всех времен. Общераспространенность этого образа такова, что он теперь почти не привлекает внимания. Между тем, его необходимо сопоставить с реальностью, ему следует вернуть все земные ценности, и тогда он будет обуславливать в нас своего рода изначальную сцепленность. Равнодушные к грезам о корне встречаются весьма редко. Психологам, не желающим поставить воображение в первые ряды психических способностей, будет крайне трудно узаконить такую привилегию для столь убогой реалии.

^A К сожалению, М. Пришвина Башляр цитирует неточно. В тексте Пришвина есть несколько более или менее похожих мест, и потому приходится прибегать к обратному переводу.

^B Имеется в виду Фрэнсис Бэкон (1561—1626).

274

Можно без труда приумножать количество примеров, устанавливая, что образ корня сочетается почти со всеми земными архетипами. По существу, когда образ корня обретает хотя бы малую толику *искренности*, он открывает в наших грезах все, что делает нас *землянами*^A. У всех нас до одного, без единого исключения, предки были пахарями. А ведь истинные грезы пахоты — это не досужее созерцание борозды и перепаханной земли, как в некоторых картинах из прозы Эмиля Золя. Все это созерцает литератор. Пахота же — не созерцание, она агрессивна, и психоаналитикам не составит труда выделить в ней компонент сексуальной наступательности. Но с той же точки зрения объективного психоанализа представляется, что пахота ополчается скорее против пней, чем против земли. Корчевание — вот наиболее пылкая пахота, пахота, у которой есть «записной» враг.

В таком случае любой грезовидец, как следует динамизированный строптивым корнем, признает, что первая соха сама была корнем, корнем, вырванным из земли, корнем прирученным, *одомашненным*. Раздвоенный корень своим лемехом и твердой деревянной частью начинает ответную борьбу с корнями дикими; человек, этот великий стратег, заставляет предметы бороться против предметов: соха-корень выкорчевывает корни⁶.

^A Terriens можно понимать и как «сельские жители», и даже как «землевладельцы».

⁶ В связи с ограниченностью нашего метода мы не затрагиваем целого ряда вопросов, которые можно долго разрабатывать. Земледелие изначально руководствовалось обрядами плодородия. Археология — задолго до психоанализа — выявила фаллический характер сохи. По этому пункту имеется масса документов. К примеру, достаточно сослаться на книгу Альбрехта Дитериха «Мать-земля» (1 издание, 1905), чтобы получить представление обо всем этом плане сексуальных образов. Это глубочайший план. Однако мы как раз хотим показать, что он не один и что образы обладают материальной автономией. Для земной сущности корня сексуальной характеристики недостаточно. То же касается и активной сущности сохи. Внимательно читая книгу «Мать-земля», мы уясним, что если у начального акта распашки нови и есть какой-то сексуальный смысл, то мы все же не в состоянии вывести из него всю образность земледелия.

275

И, сталкиваясь с яростью корней, кто не поймет чар мандрагоры, корня, мстящего за себя, умерщвляя того, кто его выдернет? Чтобы его вырвать, достаточно ли послать собаку, или же, как утверждает одна старая книга, «заткнуть себе уши воском или законопатить их смолой из страха услышать крик корня, доводящий до смерти того, кто его выкопает»? Уже корчеватель (défricheur) многократно оскорбляет колючий кустарник, чьи корни, как говорят, «адски неуступчивы». Все эти оскорбления, произносимые тружеником, уже являются живыми элементами всевозможных проклятий из легенд. Нас провоцирует неуживчивый мир. Он возвращает нам наши оскорбления и проклятья. Корчевание требует насилия, провокаций и криков. Здесь также выговоренный труд, труд выкрикнутый объясняет легенды, но, разумеется, не во всей их глубине, а в значительной части их выразительной ценности. О мандрагоре классический психоанализ скажет больше, чем сможем мы на нескольких страницах; однако же, объект, сам корень обладает особенными выразительными

чертами. Вот эти-то особенные черты и следует рассматривать при изучении образов корня.

III

В исследованиях образов растительности нам показалось крайне любопытным весьма частое присутствие *искаленного* дерева. В действительности, большинство грезящих демонстрирует предпочтения в отношении конкретных частей дерева. Одни переживают листву, листву с ветвями, отдельные листья и ветви, другие — ствол, наконец, остальные — корни. Зрение столь аналитично, что оно обязывает грезовидца чем-либо ограничиться. Но тогда, при чересчур стремительном сцеплении с одним конкретным образом, нам часто представляется, что воображение отрезает себя от взлета психических сил. И в таких вот дробных упражнениях мы приучаем себя видеть в образах эфемерные огоньки, бессвязные цвета, никогда не доводимые до

276

конца наброски. В качестве реакции на этот атомизм фигуративных образов, в своих опытах по воображаемому психосинтезу мы попытались обрести силы интеграции, вернуть образам их целостность.

А именно, мы полагаем, что существуют объекты, представляющие собой силы интеграции, объекты, служащие нам для интеграции образов. На наш взгляд, дерево является *интегрирующим объектом*. Как правило, оно — произведение искусства. Кроме того, когда к динамической воздушной психике дерева удавалось добавить дополнительную заботу о корнях, грезовидца одушевляла новая жизнь; из строки получалась строфа, из строфы — поэма. Одна из значительнейших вертикалей воображаемой жизни человека наделялась индуцирующим динамизмом с полным его размахом. И тогда воображение улавливало все силы растительной жизни. Жить подобно дереву! Какой рост! Какая глубина! Какая прямизна! Какая правда! Мы тотчас же ощущаем работу корней внутри себя, мы чувствуем, что прошлое не умерло, что мы должны что-то сделать сегодня же в своей смутной жизни, в своей подземной жизни, в своей одинокой жизни, в своей воздушной жизни. Дерево присутствует одновременно повсюду. Старый корень — а в воображении молодых корней не бывает — вот-вот произведет новый цветок. Воображение и есть дерево. Оно обладает интегрирующими качествами дерева. Воображение — корень, ветви и листья. Оно живет между землей и небом. Оно живет в земле и в ветре. Воображаемое дерево неощутимо становится космологическим деревом, деревом, в котором свернута вселенная, деревом, образующим мироздание⁷.

Для многих грезящих корень служит осью глубины. Он отсылает нас к далекому прошлому, к прошлому рода человеческого. Ища свою судьбу в дереве, д'Аннунцио пишет: «Когда я столь девственно (*virginalement*) всматривался в это дерево, мне случалось ощущать, что его спутанные кор-

⁷ Ср. «Грезы о воздухе», глава «Воздушное дерево».

277

ни дрожали в моей собственной глубине, словно фибры моей расы...»⁸. Этот образ, без сомнения, перегружен, как часто бывает у итальянского писателя, но он не нарушает оси глубинных грез. В той же книге д'Аннунцио, следуя все тому же образу, в дальнейшем говорит: «Вся моя жизнь временами становится подземной, словно корень внутри глухой скалы» (р. 136).

IV

Впрочем, чтобы получше разглядеть, чего стоит эта интегрирующая мощь, приведем, прежде всего, пример страдающей души, *страдающего образа*, который хочется исцелить посредством интеграции в тотальный образ. Речь идет о своеобразном корне, потерявшем свое дерево.

Мы заимствуем этот образ из «Тошноты» Жана-Поля Сартра. Страница, которую мы переписываем, послужит нам для того, чтобы оценить «растительный диагноз» воображаемой жизни в том виде, как мы его поставили чуть выше.

«Итак, только что я был в парке. Под скамьей, как раз там, где я сидел, в землю уходил корень каштана. Но я уже не помнил, что это корень. Слова исчезли, а с ними и смысл вещей, их назначение, бледные метки, нанесенные людьми на их поверхность. Я сидел ссутулившись, опустив голову, наедине с этой темной узловатой массой в ее первозданном виде, которая пугала меня»^A. Сартру нужно столько сделать, чтобы доказать внезапное исчезновение мира, но он не описывает с достаточным количеством деталей тот гипнотизм исчезновения, что притягивает грезовидца в миг, когда он отдается сокровенной новизне корня. Под лаком, под шероховатостью, под лоскутным одеянием коры и волокон течет тестообразное вещество: «... корень состоял из существования»^B. И специфицирует мир тошноты, и харак-

⁸ D'Annunzio G. *Le Dit du Sourd et du Muet qui fut miraculé en 1266*. Rome, 1936, p. 20.

^A Сартр Ж.-П. Стена. М., 1992, с. 130. Пер. Ю. Яхниной. ^B Там же, с. 131.

278

теризует *тошнотворный вегетализм* именно то, что под твердостью корок, под «обваренной кожей»^A мембран существование корня переживается как существование «чудовищных, вязких и беспорядочных масс — голых бесстыдной и жуткой наготой»^B. Да и как, в сущности, этой дряблой наготы не быть непристойной и тошнотворной?

При этой совершенно пассивной сопричастности мягкой сокровенности мы увидим размножение образов и особенно метафор, продолжающих странную метаморфозу твердого в мягкое, жесткого корня в мягкое тесто. Грезовидец находится на пути абсурдной трансцендентности. Абсурд обыкновенно бывает понятием разума; а как сформировать его в самом царстве воображения? Сартр собирается показать нам, как вещи бывают абсурдными раньше, чем идеи.

«Сейчас под моим пером рождается слово Абсурдность, совсем недавно в парке, я его не нашел, но я его и не искал, оно мне было ни к чему: я думал без слов о вещах, *вместе с вещами*»^B. Добавим, что грезовидец сам был неким *континуумом образов*. «Абсурдность — это была не мысль, родившаяся у меня в голове, не звук голоса, а вот эта длинная мертвая змея у моих ног, деревянная змея. Змея или звериный коготь, корень или коготь грифа — не все ли равно?»^B. Чтобы лучше грезить об этом тексте, заменим союз «или» союзом «и». Союз «или» нарушает основополагающие законы ониризма. В бессознательном союза «или» не существует. Впрочем, сам факт, что автор вставляет «не все ли равно», служит доказательством того, что его греза не имеет отношения к диалектике змеи и грифа. Добавим, наконец, что в онирическом мире *мертвых* змей не бывает. Змея — это *холодное* движение, это омерзительный *живой холод*.

Сделав эти незначительные поправки, пронаблюдаем за ониризмом сартровского корня в его синкретизме и специ-

^A Сартр Ж.-П.. Стена, с. 130.

^B Там же, с. 132.

279

фической жизни. Возьмем его в аспекте *тотальной грезы*, замешивающей существование грезящего и существование образа как нечто единое.

Корень каштанового дерева оказывается *абсурдным* по отношению ко всей вселенной и, прежде всего, к наиболее близким феноменам. «Абсурдный по отношению к камням, к пучкам желтой травы, к высохшей грязи, к дереву...»^A. Абсурдный для дерева и абсурдный для земли: вот двойственная примета, наделяющая сартровский корень столь особенным смыслом. Само собой разумеется, что в этом полном сцеплении с особой онирической интуицией грезовидец уже давно оторвался от функций, которым учит элементарнейшая ботаника: «Я понимал, что от функции корня — вдыхающего насоса — невозможно перебросить мостик к этому, к этой жесткой и плотной тюленьей коже, к ее маслянистому, каменистому и упрямому облику»^A. Тщетно повторять: «Это всего лишь корень», слишком уж велика мощь метафор, и кора давно превратилась в шкуру, поскольку дерево есть плоть; кожа масляниста, потому что плоть мягка. Тошнота всюду дает свой выпот. Реальные слова больше не образуют барьера, они уже не могут остановить сомнамбулизм образов, движущихся по необычной линии. Абсурдность теперь стала всеобщей, так как автор отстранил образы от их истоков, вызвав смещение в самом средоточии *материального воображения*.

Возможно, именно при медлительном сомнамбулическом рассматривании этого корня мы можем лучше всего определить утрату скорости, происходящую в состоянии тошноты. Этот корень — и змея, и коготь; но змея эта змеится мягко, а коготь (*serre*) разжимается (*se desserre*), это не тот коготь, который является подлежащим к глаголу *когтить* (*serrer*). Образ корня, вцепляющегося в землю мертвой хваткой, образ извивающейся под землей змеи, чьи изгибы живее прямо летящей стрелы — образы, изученные нами в их традиционном динамизме — здесь поданы в *ос-*

^A Сартр Ж.-П. Стена, с. 130.

280

лабленном виде. Обретут ли они свое «бытие», «обращая в ничто»^A собственную силу? Вот вопрос, который мы оставляем в нерешенном состоянии. Чтобы дать на него ответ, потребовались бы объемистые исследования по сравнительной онтологии и динамологии. Возможно, что сущность силы с психической точки зрения систематически является увеличением ее бытия, ускорением становления существа — и в результате в глубинном воображении не бывает *динамических образов* ослабевающей силы. Воображаемая динамо-логия совершенно позитивна, и существует она одновременно с возникающими и растущими силами. Динамический образ может стопориться или уступать место другому, но он никогда не *ослабевает*. Это частный случай принципа, с которым мы уже встречались, принципа непрерывности между реальностью и грезой и прерывности при переходе от грезы к реальности. Однако же, мы хотим здесь лишь наметить диагностическую силу образов для психического становления. Следовательно, тошноту будут характеризовать сразу и ее субстанция, и

смолистость, и клейкость, и тестообразность, и замедленные движения синовиальных^C суставов. Она станет тем, чего никогда не видел — или не *желал* увидеть — ни один пахарь: толстым мягким корнем.

К тому же, Жан-Поль Сартр четко сформулировал отказ от асцензионального образа, являющегося наиболее нормальным в целостном воображении дерева: «Вот этот платан с пятнами проплешин, вот этот полусгнивший дуб — и меня хотят уверить, что это молодые, рвущиеся к небу силы? Или этот корень? Очевидно, мне должно представить его себе как алчный коготь, раздирающий землю, чтобы вырвать у нее пищу...

Но я не могу смотреть на вещи такими глазами. Дряблость, слабость — да. Деревья зыбились. И это значило, что они рвутся к небу? Скорее, уж они никли; с минуты на

^A В подтексте — название труда Сартра «Бытие и ничто». ^B *Синовия* — жидкость, служащая смазкой в суставах.

281

минуту я ждал, что стволы их сморщатся, как усталый фаллос, что они съезжятся и мягкой, черной складчатой грудой рухнут на землю. Они *не хотели существовать*, но не могли не существовать — вот в чем загвоздка»*.

«И меня хотят уверить» — этого, несомненно, уже достаточно для того, чтобы обозначить *вытеснение* нормального образа, вертикализирующего архетипа. Впрочем, мы видим здесь еще и конфликт образов, равно как и конфликт в рамках одного и того же образа, и воображение может выявить архетип в тот самый момент, когда оно будет его скрывать. Потому-то великие образы — а корень относится к ним — в состоянии иллюстрировать фундаментальные конфликты человеческой души.

Если в связи с только что выделенным нами образом провести попытку материалистического психоанализа, психоанализа, исцеляющего на уровне материи, то человека, помешавшегося на *мягком*, надо пригласить заняться упражнениями с *твердым* материалом. И, несомненно, гуманно было бы поставить героя «Тошноты» Рокантена к тискам и дать ему в руки напильник, чтобы он поучился на железе красоте и силе плоской поверхности, а также прямоте прямого угла. Или дать ему обстругать рашпилем бревно, чтобы он радостно понял, что дуб не гниет, что дерево воздает динамизмом за динамизм, словом, что здоровье нашего духа в наших руках.

Впрочем, мы хотели показать всего лишь своеобразный и отклоняющийся от нормы образ корня. Изолировав его один-единственный образ, мы несправедливо обошлись с процитированными страницами Жана Поля Сартра. Этот образ — лишь одна из точек зрения на всеобъемлющее *Anschauung*^B. Космос «Тошноты», особенно — в сцене в саду, подле деревьев, «этих громадных неуклюжих тел», следуя за медленным «вытеканием» корня из земли, втягивает любого внимательного читателя в мир, очерченный в глубинном измерении.

^A Сартр Ж.-П. Стена, с. 136. ^B Нем. — мировоззрение.

282

V

Чтобы показать земной динамизм корней, мы собрались привести несколько примеров корня здорового и могучего, подвергнувшегося вытеснению у сартровского персонажа, носящегося со своим болезненным корнем.

Первый пример мы заимствуем у Мориса де Герена, поэта *целостного дерева*, показывающего нам *интегрирующие силы* образа корня. В книге «Грезы о воздухе» мы уже отмечали воздушную коннотацию верхушек деревьев в творчестве отшельника из Кейла, грезовидца лесов Бретани и Оверни⁷. А теперь — вот земная коннотация корней: «Я хотел бы быть насекомым, которое устраивается и живет в зародышевом корешке (radicule), я расположился бы у последнего остроконечного корня, наблюдая за могущественным процессом в дышащих жизнью *порах*; я глядел бы, как жизнь переходит из лона живительной молекулы^A в поры, что, как и ветви, пробуждают ее, притягивая мелодичным зовом. Я стал бы свидетелем неизгладимой любви, с каковой жизнь устремляется к зовущему ее существу, и свидетелем радости этого существа. Я присутствовал бы при их объятиях.» Благодаря избытку образов *любящего*, *питающего* и *поющего* корня можно измерить приверженность Мориса де Герена к тайному процессу, происходящему в самом тонком корне. Кажется, что там, где кончаются корни, оканчивается и мир. Жан Валь пишет:

Je vois le rampement vivace des racines, Je respire l'humus, la vase et le terreau.

(Я вижу, как оживленно ползут корни, Я дышу перегноем, илом и черноземом.)

(Wahl J. Poèmes. Le Monde, p. 189.)

⁷ Guérin M. de. Le Cahier vert. Éd. Divan. I, p. 246.

^A Слово «молекула» употреблено здесь не в современном смысле, а как просто «частица».

283

На одной странице из Мишле возникает ощущение, что корни лиственницы ищут светозарные отблески даже в земле. На взгляд Мишле, лиственница — чудесное дерево, у нее «прекрасный сильный корень, с помощью коего она погружается в свою излюбленную почву, в слюдяные сланцы; ее сверкающие листочки подобны зеркалам, превосходным отражателям света и тепла» (La Montagne, p. 337). Не из этого ли минерального света слюдяных сланцев черпает лиственница свою смолу, эту изумительную субстанцию огня и аромата?

В подземном желании все диалектично: можно любить, не видя, совершенно так же, как и при упоении невероятными видениями. Именно так Лоуренс видит «жуткое вожеление корней», следуя «слепому натиску» собственного первого порыва, хватающего его за шиворот¹⁰, а вот Морису де Герену, чтобы лучше любить, необходимы тысячефа-сеточные глаза насекомого, ибо лишь они способны узреть тысячи объятий нежно пробуравливающих друг друга корней.

Нельзя не восхититься игривой фантазией Пьера Гегана, выдержанной в том же ключе ласкающего острия:

Ainsi mûrit Marronnéolide,

Fils d'un arbre et fruit d'un phantasme.

(Так зреет Марроннеолид, Сын дерева и плод фантазма.)

Это причудливое человекодеревцо ощущает

Une étrange envie d'homme au bout de sa gemmule.

(Странное человеческое вожеление на кончике своей почечки.)

И мы не удивимся тому, что для Пьера Гегана древесная жизнь состоит в равной мере и в делении стеблей, и в размножении всяческих мелких корешков. Поэт отдается всем фибрам дерева, чтобы помочь ему в обладании землей:

¹⁰ *Lawrence D.H. Fantaisie de l'Inconscient. Trad., p. 51.*

284

Entre à ton aise dans mon être, Empare-toi de mes moindres vaisseaux, De mes anneaux médulléens : Gorge-toi de ma vie gisante, J'abandonne à ta chair la momie endormie.

(Легко войди в мою суть, Овладей моими мельчайшими сосудами, Моими сердцевинными кольцами: Насыщайся моей распростертой жизнью, Я предаю твоей плоти спящую мумию.)¹¹

Пусть измерят здесь воображаемую мощь, превращающую тихое дерево в *ненасытное существо*, в существо, динамизированное безжалостным голодом. Писатель, охотно рекомендуемый людям аскетические добродетели, пишет о дереве: «Толстый корень спит с раскрытым ртом... Он готов высосать костный мозг из мира...»¹². Разумеется, великие едоки воображают процесс, происходящий в корнях, как необузданную булимия^А:

Les arbres sont autant de mâchoires qui rongent Les éléments...

(Деревья — это челюсти, грызущие Стихии...)

{*Hugo V. Le Satyre. La Légende des Siècles. Éd. Berret, p. 595.*}

И — по инверсии образов — общипанная трава, в свою очередь, грезится в своей прожорливости:

L'herbe vorace broute au fond des bois touffus; A toute heure on entend le craquement confus Des choses sous la dent des plantes...

¹¹ *Guéguen P. Le Double de l'Arbre // Chasse du Faon rose.*

¹² *Choisy M. Le Thé des Romanech, p. 34.*

^А **Булимия** — расстройство невротического или органического происхождения, состоящее в поглощении больших количеств пищи при отсутствии голода.

285

(Прожорливая трава щиплет в глубине густых лесов; Всечасно раздается сбивчивое потрескивание Того, что попадает на зуб растениям...)

(*Ibid.*, p. 595.)

Традиционная идея питающей земли сразу же обновляется, как только ее конкретизирует материальное воображение. С точки зрения Виктора Гюго, земля кормит песком, глиной и песчаником:

Il en faut au lentisque, il en faut à l'yeuse, Il en faut à la ronce, et la terre joyeuse Regarde la forêt formidable manger.

(Это надо мастиковому дереву, это надо каменному дубу, Это надо колючему кустарнику, и радостная земля Смотрит на трапезу громадного леса.)

А Гильвик в одной-единственной строке, где звучность умело окружена безмолвием, дает нам первообраз:

Les forêts le soir font du bruit en mangeant. (По вечерам леса шумят за едой.)

Под воздействием материализующего воображения все эти образы выражают интегрирующую мощь образов корня. Для бессознательного дерево ничего не утрачивает, ибо корень преданно сохраняет все. В некоторых практиках мы без труда обнаружим влияние этого интегрирующего обра-

за. Приведем лишь один пример, взятый из книги XVII века: «Если буравчиком просверлить отверстие в главном корне и налить туда какую-либо слабительную жидкость, то плоды этого дерева всегда будут слабительными.» А сколько увитых виноградными лозами беседок оросили хорошим вином, чтобы у винограда сохранились букет и крепость чудесного года!

286

VI

Великий поэт, умеющий вынуждать образы к порождению мыслей, пользуется диалогом, чтобы показать нам любовь и знание, сочетающиеся с деревом. Для Поля Валери дерево — это *образ с тысячью источников*, обнаруживающий *единство некоего произведения*. Дерево, рассеянное под землей, становится единым, чтобы брызнуть из земли и обрести чудесную жизнь ветвей, пчел и птиц. Впрочем, понаблюдаем за ним в его подземном мире: там дерево становится рекой (Dialogue de l'Arbre, p. 189): «Совершенно живая река, истоки которой погружены в темную массу земли, и находят там пути своей таинственной жажды. Это, о Ти-тир, гидра, враждующая со скалой, гидра, что растет и делится, чтобы заключить ее в объятия; все более утончаясь и движимая влагой, она ощетиливается, чтобы испытать малейшее присутствие воды, пропитывающей массивную ночь, в которой растворяется все живое. Это не омерзительный морской зверь, более жадный и сложнее устроенный, чем этот пучок корней, слепо уверенных в продвижении вглубь земли, к ее гуморам.» И сразу же эта пылкая устремленность в глубины, к живой сути просачивающейся воды, превращается в видении поэта в пылкую любовь (p. 190): «Твое коварное дерево, которое во мраке вкрадчиво вводит свою долгоживущую субстанцию в тысячи волокон и черпает соки спящей земли, напоминает мне... — Скажи, что. — Напоминает мне любовь.» Растение (plante), великий знак любви, имплантированной в существо. Любовь, щепетильная верность, служащая опорой для всех наших идей, всасывающая все наши силы, подобна многолетнему растению, чьи корни не умирают¹³. Такой синтез объясняет, почему Валери «сэкономил» на жизни животных и сказал, что человек, размышляющий о Дереве, может обнаружить в себе «Мыс-

¹³ Ср. *Hugo V. Le Satyre. II. Éd. Berret, p. 594*. Если мы сравним диалог Валери со стихами Виктора Гюго, мы поймем, чего стоят раздумья Валери, показывающего нам образы на пути к идеям. Образ-идея у Валери требует капитального исследования.

287

лящее растение» (p. 208). Разве дерево не мыслит дважды: объединяя добычу тысяч своих корней и усложняя диалектику собственных ветвей? До чего хорош древовидный способ изложения! А что за объятия^A, когда вас хватают за шиворот! «Такова сила», — говорит Шопенгауэр. «Но такова и мысль», — говорит Валери, и, навеяв грезы о мысли, поэт идей внушает нам шопенгауэрианство разума, волю к разуму. Корень побеждает препятствие, огибая его. Он вкрадчиво втолковывает свои истины; благодаря своей многосложности он стабилизирует существо. «Образ тысяч корней, — пишет Валери (p. 190), — стало быть, коснулся этой точки, этого глубинного узла бытия, где пребывает единство и откуда, озаряя вселенную одной и той же мыслью, излучаются в нас все тайные сокровища ее подобий...». Само собой разумеется, эти подобия сокровенных страстей и сил концентрации растительного бытия бывают полными лишь в образе целостного дерева, платонической идеи дерева. И в диалоге Поля Валери речь идет о «чудесной Истории бесконечного Дерева» (p. 204). Переживая эту историю, мы готовимся к синтезу *космологического Древа с Древом духа*. Подле корней мы тотчас же начинаем грезить всю Землю, как если бы она была узлом корней, как если бы лишь корни могли осуществить синтез Земли. Затем надо пробиться: всякая жизнь и всякая воля поначалу были неким *деревом*. Дерево — *изначальный образ роста*: «Оно жило лишь тем, что росло» в «своего рода безудержности и древовидности...», — говорит Валери (p. 207). Итак, когда наше честолюбие тоже пожелает создать собственный динамический первообраз, ему придется обратиться к грезе о таком *изначальном росте*, чтобы создать странный платонический образ, который согласится стать *динамическим*. Тем самым Поль Валери находит то, что можно назвать *платоническим честолюбием*, тем, что затрагивает духовную жизнь, и философ, пишущий диалоги, завершает описание «бесконечного дерева» такими словами: «Тем самым это дерево

^A Accolade можно понимать и как «посвящение, инициация».

288

было своего рода духом. Высочайшее в духе живет только ростом» (p. 207)¹⁴.

VII

Греза о глубинах, следующая за образом корня, продлевает свое таинственное обиталище до самого ада. Величественный дуб достигает «царства мертвых». К тому же, весьма часто в воображении корня возникает активный синтез жизни и смерти. Нельзя сказать, что корень пассивно

погребен; он — собственный могильщик, он продолжает без конца погребать себя. Лес — самое романтическое из кладбищ. На пороге смерти, во время приступа грудной жабы, Спаркенброк думает о дереве: «Он говорил о корнях, он беспокоился о расстоянии, на которое они простираются под землей, о силе и мощи, благодаря которым они разбивают препятствия.»¹⁵ Этот интерес к космическому образу, прокрадывающемуся в совершенно удрученную душу, в самое сердце драмы страсти и жизни, должен задержать внимание философа. Несомненно, нам возразят, что это всего-навсего *литературный образ*, образ смерти, выходящий из-под пера «вполне» живого писателя. Однако такое возражение равносильно недооценке психического первенства потребности в самовыражении. *Смерть* есть, прежде всего, образ, и она остается образом. Она может осознаваться нами, лишь самовыражаясь, а самовыражаться она может лишь посредством метафор. Всякая смерть, предвидящая сама себя, о себе рассказывает. И как раз *литературный образ* действующей смерти на протяжении всего романа Чарльза Моргана^A наделен жиз-

¹⁴ Основополагающие образы имеют тенденцию к инверсии. С первообразом дерева-реки можно сопоставлять образ реки-дерева. Мы обнаруживаем его у Виктора Гюго (Le Rhin. II, pp. 25-26), когда поэт говорит о реке, чьи притоки представляют собой чудесные корни, черпающие воду со всего края.

¹⁵ *Morgan Ch. Sparkenbroke. Trad., p. 502.*

^A **Морган**, Чарльз Лэнгбридж (1894—1938) — англ. писатель; драматург. Цитируется роман «Спаркенброк» (1936). Морган считается последователем англ. метафизиков XVII в.

289

ненной силой первообраза. «Простой камердинер Биссет прекрасно знал, — пишет Морган, — что все эти вопросы о подземной жизни дерева имели отношение к склепу (матери Спаркенброка) или к тому, что могло изображать его в сознании лорда Спаркенброка. Никто не знал, насколько глубок этот склеп. Кладбище окружали деревья, преимущественно вязы...» Да-да, никто не представляет себе, сколь глубоко спускается в душу такой архетип, как корень, и какой синтезирующей и зовущей силой наделен любой архетип, в особенности, когда этот доставшийся от предков образ становится волнующим в драме юности. Именно под кладбищенским вязом сидит обессиленный молодой Спаркенброк после мрачных часов, проведенных подле могилы матери. Эта сцена поистине наложила печать образа смерти на всю его жизнь. Кладбищенское дерево с его протяженными корнями оживило архетип человеческих грез. В фольклоре и мифологии мы без труда найдем синтез древа жизни и древа смерти, ибо *Todtenbaum*, древо мертвых, упомянутое нами в книге «Вода и грезы», представляет собой дерево, символизирующее человека в жизни и смерти.

Чтобы грезить дерево в столь грандиозном синтезе, нам следует лучше уяснить то, чем может быть для человека дерево, которое ему посвящено, дерево, которое в пору рождения сына посадил упоенный длительностью отец. Но слишком редко встречаются отцы, укореняющие жизнь сыновей в почву предков. То, чего не осуществил отец, возможно, свершит сын в знакомом сновидении. И вот, он выбирает дерево в саду или в лесу, он любит свое дерево. Я вновь вижу себя ребенком, я опираюсь на корни своего орешника, чтобы читать, влезаю на орешник, чтобы читать... Дерево, ставшее приемным сыном, настраивает нас на свое одиночество. С каким же волнением я перечитывал признания Шатобриана, проводившего долгие часы в дупле дерева, в стволе ивы, где проходили игры всех трясогузок пустоши...

Жить среди громадных извилистых корней означает инстинктивно обрести идеал брахмана, который жил «жиз-

290

нью анахорета среди корней индийской смоковницы» (*Michelet J. La Bible de l'Humanité, p. 46*).

VIII

Один из самых распространенных образов, с которыми сравнивают корни, — образ змеи:

Et la racine affreuse et pareille aux serpents Fait dans l'obscurité de sombres guets-apens.

(И жуткий корень, похожий на змею, Устраивает во мраке темную засаду.)

(*Hugo V. Dieu, p. 86. Éd. Nelson.*)

«Крепкие корни старых мертенсий^A, закрученные в спирали вокруг больших утесов, кажутся нам сказочными змеями, застигнутыми светом врасплох и уносящимися в судорогах бегства в свои глубокие ямы» (*Gonzalez J. Mes Montagnes. Trad., p. 165*).

Лукан^B в «Фарсалии» приводит читателя в священный лес, где «драконы, опутывавшие стволы дубов, скользили по ним, мощно извиваясь».

Иногда кажется, что для того, чтобы вообразить движение, достаточно колыхания формы. Дж. Каупер Поуис^C пишет: «Взгляд его остановился на крепком корне ольхи, змеившемся среди ила у берега. Ему мнилось, что в цепкой гибкости этой растительной рептилии он узнает образ ее тайной жизни...» (*Wolf Solent. T. I, p. 204*). Поразительно, что даже такой писатель, как Гюйсманс, чьи

поиски литературной выразительности систематически отдаляли его от

^А **Мертенсия** — травовидное растение с голубыми или пурпурными цветками; растет в Восточной Европе и Северной Азии.

^В **Лукан**, Марк Анней (39—65 гг. н.э.) — древнерим. поэт; участник заговора Пизона. Из многочисленных сочинений сохранилась только неоконченная эпопея «Фарсалия», повествующая о войне между Цезарем и Помпеем.

^С **Поуис**, Джон Каупер (1872—1963) — англ. писатель, поэт и эссеист. Увлекался кельтской мистикой. Цитируется роман «Вулф Солент» (1929).

291

всякого шаблона, все-таки подчиняется этому воображаемому архетипу *корня-змеи*. В земле с холмами, «с которых содрали кожу глыбы гранита», он узнаёт «чудовищные дубы, чьи корни... походили на растревоженные гнезда больших змей». Кто тут боится, а кто хочет напугать? Может, большие змеи убегают под землю? А может, дуб «чудовищен»? Едва ли следует полагать, что Гюйсманс написал слово «чудовищный», покоряясь будничному мещанскому стилю^А. Чтобы объяснить этот образ, чтобы переместить его тональность, надо найти какой-нибудь испуг. А иначе — что за странный принцип образования метафор — ссылаться на редкие и неведомые образы! Да и кто видел гнезда змей? Но если бы читатель оказался чувствительным к первообразам жесткости в тексте, если бы он как следует ощутил эту землю, с которой содрали кожу глыбы гранита, он, возможно, пробудил бы в своем подсознании какое-нибудь скользкое и мучительное движение, в которое оказались бы вовлечены все образы рассматриваемого архетипа. Змея, корень-змея, змеиное гнездо, узел корней — все это не столь разнообразные формы одного и того же онирического образа. И как раз посредством своего ониризма этот литературный образ может вызвать общение писателя со своим читателем. В примере из Гюйсманса такое общение остается слабым, ибо писатель не позаботился о слиянии образов корня и змеи. В этом случае он недостаточно тщательно обработал материальный образ. Столь же немощной выглядит и образная система Тэна, когда он пишет, что корни буков, «вонзаясь в расселины скалы, поднимают ее и ползут по ее поверхности, словно змеиный выводок» (*Voyage aux Pyrénées*, p. 235). Никто не удивится холодности в описании у такого писателя, который считает сосны «едва живыми» и который, описывая простейшие формы, может выразиться (p. 236): «...сосна в целом — это конус, лишенный хвои у вершины»^В. В хвойном (*cordière*) мире всё — конусы и все остроконечно.

^А Слово *formidable* «чудовищный» часто употребляется в современном франц. языке в значении «превосходный», «великолепный» (так называемая энантиосемия)

^В *Cônes* — также «шишки».

292

Чтобы осуществить и привести в движение синтез, достаточно одной дополнительной черты. Стоит вспомнить, к примеру, что в мире материального воображения змея ест землю¹⁶ и тотчас же обретает свои образы алчность дуба. Настоящий пожиратель земли, самая земная змея — корень. Материализующие грезы без конца уподобляют корень земле и землю корню. Корень ест землю, а земля ест корень. Жан Поль Сартр вскользь пишет: «Корень уже наполовину ассимилирован питающей его землей, это живой ком земли; использовать землю он может не иначе, как став землей, т. е. в некотором смысле подчинившись материи, каковую он сам хочет использовать»¹⁷. В этом замечании присутствует великая онирическая истина. Несомненно, жизнь наяву, всеядность заставляет нас воспринимать слово *питать* в обобщенном смысле. Но в бессознательном это наиболее непосредственный из всех глаголов, это первый глагол-связка бессознательной логики. Также без сомнения, научная мысль вполне может тщательно составлять список химических веществ, каковые корень черпает в почве, а срезанный корень вполне может являть сияющую белизну редиса, нежный коралл моркови, безукоризненную слоновую кость козлобородника. Все эти ученые уточнения, все эти отчетливые грезы о забавной чистоте — мертвая буква для глубинного бессознательного, которое всегда ест с закрытыми глазами. С точки зрения этой глубокой грезы питающегося существа образ корня-змеи, пожирающего землю, обладает мгновенно действующими динамическими и материальными свойствами. В нем можно видеть образ старомодный, надуманный и прихотливый. Таких больше не создают. Однако же, всякий грезовидец корней обнаруживает его. Писать какие-нибудь «Яства земные»^В, не попробовав земли и не войдя в роль корня или змеи, означает обманывать

¹⁶ Ницше в «Веселой науке» пишет: «Чтоб есть змеиный хлеб земной / / Тебя, земля, поедом»^А.

^А Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т. 1. М., 1990, с. 499.

¹⁷ Sartre J.-P. *L'Être et le Néant*, p. 673.

^В Роман А. Жиды.

293

великие непреложности воображаемой жизни ни к чему не обязывающей игрой. В сокровенной

жизни корня акт поедания земли характеризуется как некий прототип. Он повелевает всем нашим растительным существом, когда мы, будучи человеком, хотим стать еще и растением. Если мы сцепимся с образом корня, если мы поддадимся соблазну изначальной пищи, то внезапно бессознательное усложнит наш опыт и наши образы, и мы глубже поймем следующую строку Поля Клоделя:

Qui a mordu la terre, il en conserve le goût entre les dents¹⁸. (Кто кусал землю, хранит ее вкус меж зубов.)

IX

Жить укорененным, жить без корней — вот, несомненно, наскоро создаваемые и всегда понятные образы. Но они достаточно бедны, если писатель не вносит в них активного динамизма. Существует множество способов их активизации. Так, Поль Клодель вдыхает жизнь в этот инертный образ простой игрой чисел: «Как большое дерево, которое отправляется на поиски утеса и туфа, чтобы обнять их и ввинтить в них свои восемьдесят два корня...» (Cinq Grandes Odes, p. 147). Похоже, сами звуки слова *восемьдесят два* (quatre-vingt-deux) ввинчивают спирали между твердыми звуками утеса (roc) и туфа (tuf). Ничто не взрывается, все шелестит, и дерево удерживает землю — вот и готова моральная метафора. И вряд ли есть необходимость в морали образной растительной сказки.

На самом же деле, чтобы остановить движущиеся дюны, деревья сажают только в Ландах^A. Клод де Сен-Мартен пишет *прямо*: «Я посею в поле жизни зародыши этих могучих деревьев; они взрастут на берегах сих рек лжи, которые заливают опасные обиталища человека. Они совяются кор-

¹⁸ Claudel P. Cinq Grandes Odes, p. 147.

^A Ланды — прибрежная равнина в Юго-Западной Франции.

294

нями, чтобы удержать *земли*, каковые сии реки омывают своими водами, и они воспрепятствуют осыпи этих земель и тому, чтобы те были увлечены потоками.» Дерево выступает в роли стабилизатора, образца прямизны и крепости. В жизни метафоры оно подобно закону действия и противодействия: искать устойчивую землю, страстно желая стабильности, означает делать устойчивой ускользающую землю. Самое что ни на есть подвижное существо жаждет корней. Новалис восклицает: «Хотелось плакать от радости и, удалившись от мира, погрузить в землю руки и ноги, чтобы пустить там корни» (протитировано Спанле в его диссертации, p. 216).

Конечно, эта устойчивость влечет за собой образы крепости и твердости. Как мы уже указывали в одной из первых глав нашего предыдущего труда, в романе Вирджинии Вулф «Орландо» можно пронаблюдать за образом, задействованным во втором ряду: это образ Дуба. Герой романа Орландо, как и Дуб, проходит сквозь четыре столетия. В конце романа Орландо, который был мужчиной в начале повествования и стал женщиной в конце — этот фокус может озадачивать лишь читателей, лишенных чувства амбивалентности, если такие вообще есть — «оседлывает» громадные корни дуба: «Орландо упала на землю и ощутила, как расходится под ней костяк дерева, напоминающий кости позвоночника. Ей доставляло удовольствие считать, что она сидит на спине коня мира. Ей нравилось сцепляться с этой твердостью» (trad. p. 257).

Как мы видим, разнороднейшие образы роднит между собой одна и та же материальная связность твердости, крепости и устойчивости. А значит, не надо удивляться тому, что метафизики могут приписывать корню сущностную твердость. Гегель фактически утверждает, что корень представляет собой *абсолютную древесину*. Корень для него — «древесина без коры и сердцевины» (La Philosophie de la Nature. Trad. III, p. 131). Все свойства древесины обретают в корне свой основополагающий смысл. Если речь идет, к примеру, о «возгораемости», Гегель говорит, что возгораемость

295

эта «доходит до получения сернистого вещества» и что проявляться эта возможность должна, разумеется, преимущественно в корне: «Существуют корни, — пишет философ, — где формируется настоящая сера».

Тот, кто сумел увязать рождественское полено^A в узел самого толстого корня, простит это воображаемое усиление мощи огня. Для Гегеля корень, по существу, представляет собой «узловатую, непрерывную и плотную субстанцию»; «он на грани того, чтобы стать совершенно неорганической субстанцией». Против Окена^B, усматривавшего в растительных волокнах нервы, Гегель писал: «Древесные волокна не нервы, а кости» (Т. III, p. 132).

А когда идеи стремятся в подробностях следовать за образами, какой могучий и вольный костер разгорается в построениях мыслителя! Философ-грезовидец не может смотреть на годовые кольца свежеспеленного дерева, не наделяя каждое кольцо волей к вычерчиванию окружности. «Я думаю, — пишет цитируемый Гегелем ботаник (Линк), — «что годовое кольцо образуется благодаря резкому сжатию древесины, происходящему перед днем святого Иоанна или после него и ни в коем случае не

связанному с ежегодным ростом дерева» (Hegel. Т. III, p. 136).

Впрочем, оставим Гегелю его радости бочара. Как правило, философы ограничиваются тем, что сообщают нам свои идеи. Если же они дойдут до того, что начнут излагать нам свои образы, то мы так и не разберемся с бессознательными свидетельствами разума.

X

В этой работе, как и в остальных трудах, которые мы посвятили воображению, мы хотим лишь подготовить тео-

^A **Рождественское полено** — традиционное франц. рождественское пирожное.

^B **Окен** (Лоренц Окенфусс) (1779—1851) — нем. естествоиспытатель. Основал собственную школу натурфилософов. Первым открыл позвоночное строение костей черепа (и лишь затем это сделал Гете).

296

рию литературного воображения. Поэтому мы не должны настаивать на сексуальном характере грубых образов и необработанных символов, встречаемых нами в том виде, как они рождаются из импульсов подсознательной жизни. На какую бы спонтанность ни притянул литературный образ, он все же является образом отрефлектированным, контролируемым и обретшим свободу, лишь подвергшись цензуре. И действительно, сексуальные свойства литературного образа зачастую бывают завуалированными. Ведь *писать* означает *скрывать*. Писатель полагает, что пришел к новой жизни благодаря одной лишь красоте образа. А мы его удивляем — и даже шокируем замечаниями о том, что он якобы «сублимирует» грезы, прекрасно известные психоаналитикам. Если бы мы захотели открыть досье по фаллическому образу в том, что касается дерева и корней, нам не хватило бы одной книги, так как нам пришлось бы пробежать по всей безграничной области мифологии, первобытного мышления и невротической мысли. Так ограничим же наше исследование несколькими литературными примерами, касающимися корня в более специфическом контексте.

В романе «Там, внизу» Гюйсманс, изображающий все свои фантазмы с диалектической точки зрения двух главных персонажей, Дюрталя^A и Жилия де Рэ, говорит, что Жиль де Рэ (t. I, p. 19, Éd. Stès) «понимает неизменную похотливость деревьев, обнаруживает непристойности (pripées) в строевом лесу».

У Гюйсманса тоже живет образ *перевернутого дерева*, такой заурядный образ древовидностей и разветвлений стволов, но до чего же все это сексуализировано! Ветви уже не руки, а ноги. «Дерево представляется ему здесь живым существом, вставшим вниз головой, сокрытой в шевелюре его корней, — оно поднимает ноги в воздух, раздвигая их и разделяя на все новые бедра, которые, в свою очередь, раскрываются, становясь все меньше по мере удаления от ство-

^A **Дюрталь** — персонаж четырех романов Гюйсманса.

297

ла; там, между ногами, вонзается другая ветка, предаваясь неизменному блуду, что повторяется в непрерывно уменьшающемся масштабе, переходя от ветвей к ветвям до самой верхушки; тут опять же ствол кажется ему фаллосом, который поднимается и исчезает под юбкой листьев или, наоборот, вылезает из зеленого руна и погружается в бархатистый живот почвы».

Здесь вместо торчащего и выставленного напоказ фаллоса, часто появлявшегося в примитивном символизме, Гюйсманс воображает дерево, как фаллос, погружающийся в лоно материнской земли в своего рода инцесте традиционного символизма. Не следовало бы писателю обратиться к фантазмам наиболее садического из рыболовов? Невиннейшее созерцание окрашено безудержной похотью. Вместо космической любви вроде той, о которой вспомнил Морис де Герен в своем видении дерева, разбрасывающего пыльцу в небо, Гюйсманс изображает картину вселенского блуда. Для него дерево — не тихое и медленное расширение, не сила, живущая воздушными упованиями, не благоухающая любовь, приносящая цветы, — а inferнальная сила. С точки зрения Гюйсманса, корень есть изнасилование земли¹⁹.

Существует множество свидетельств о фаллическом смысле обыкновенного корня, извлеченного из земли. В этом смысле можно интерпретировать и миф о мандрагоре, о корне, лицезрение которого причиняет смерть. Чтобы извлечь его безнаказанно, прибегают к помощи собаки, привязанной к стеблю мандрагоры. Вырывая корень, собака гибнет. Этот длинный корень, разделенный надвое у кончика, имеет форму человека. Это гомункулус. И, подобно всякому гомункулусу, он обладает всеми чертами фаллического символа. Немало шарлатанов нарезали корни мандрагоры из обыкновенной моркови. Но к чему столько уло-

¹⁹ Образ ствола дерева, раскинувшего в воздухе ноги, встречается в «Звучащем острове» Рабле. Но для грубого тона характерны иные подсознательные отзвуки, нежели для страстного. Психоаналитик сказал бы здесь, что воображение, предающееся шуткам, нашло компромисс с вытеснением.

298

вок? Ведь так много простых корней вызывают отвращение или страстное желание того же типа. Целомудренные души стремились их увидеть, не разглядывая подробно. Ведь жизнь полей — и даже жизнь обитающих на них растений — дает массу образов любовных утех.

Но куда спокойнее жизнь садов; корни овощей не внушают буравящих душу грез, а ранние овощи навевают какие-то маловразумительные намеки. Весенняя морковь остается фаллосом смехотворных размеров из сна сатира. Как сказал, по-моему, Лабрюйер: «Если садовник и мужчина, то лишь на взгляд монахини.»

Глава 10. Вино и лоза алхимиков

Как сказал мне Гастон Рупнель, виноградная
Лоза творит все, даже собственную почву.
Сама лоза, накапливая свои отходы и отбросы,
создала собственную почву и образовала благородную и
тонкую эссенцию, коей она питает свои плоды.

Гастон Рупнель^A. История французской деревни

I

Даже в мельчайших подробностях своих нескончаемых исследований Алхимия всегда притязает на грандиозность мировидения. В глубинах ничтожнейшей субстанции она видит вселенские процессы; она измеряет влияние многосторонних и отдаленных сил на медлительнейшее из ощущений. То, что эта глубина, в конечном счете, представляет собой головокружение, а такой вселенский взгляд есть взгляд мечтательный в сравнении с общими принципами современной науки, нисколько не ослабляет психологической мощи стольких грез, изобличенных во лжи, стольких великих образов, отмеченных убежденной к ним приверженностью. Прекрасная материя — золото и ртуть, мед и хлеб, растительное масло и вино — накапливает грезы, выстраивающиеся в порядке столь естественно, что в ней можно различить законы грез, принципы онирической жизни. Прекрасная материя и пре-

^A **Рупнель, Гастон (1871—1946)** — франц. писатель. Автор романов из бургундской жизни. Здесь цитируется ставшая классической «История французской деревни» (1932).

300

красный плод зачастую учат нас единству грез, наиболее крепкому из поэтических единств. Разве виноград хорошего состава для грезящего о материи уже не представляет собой прекрасную грезу о лозе, разве его не сформировали онирические силы растения? Природа грезит во всех своих объектах.

А коль скоро это так, преданно следуя алхимической медитации о какой-либо субстанции, о субстанции, непременно *собранной* в Природе, мы достигаем этой *убежденности в образе*, которая проявляет свою поэтическую целебность и доказывает нам, что поэзия — не игра, а природная сила. И тогда мы начинаем понимать, что такое *истинная метафора*, метафора, истинная дважды: в опыте и в онирическом порыве. Доказательство этого мы найдем в *алхимической лозе*, которую можно истолковывать и как ощущение из области растительного мира, и как грезы о мире камней. И тогда лоза с одинаковой искренностью принесет нам и виноград, и рубины, золотое вино мюскаде или «хризопразовые шасла» (Гюйсманс).

Но перед тем, как показать взаимные переходы опыта и грез, сделаем набросок *естественной алхимии* без помощи книг, по возможности наивнее доверяя силе сгущения образов, знакомых алхимику.

II

Что означает вино для таких грез, сгущенных в одну возлюбленную субстанцию, в субстанцию, любимую выговоренной любовью? Это живое тело, в котором разнообразнейшие «духи» находятся в равновесии: духи летучие и духи тяжелые, небо в союзе с почвой. Лучше любого иного растения лоза согласует между собой земные ртуты, придавая тем самым вину должный вес. На протяжении целого года она работает, следуя прохождению солнца через все знаки Зодиака. Даже в глубочайшем из погребов вино никогда не забывает возобновлять это прохождение солнца через не-

301

бесные « дома». Вот так обозначая времена года, оно соприкасается с изумительнейшим из искусств: с искусством старения. Совершенно субстанциальным способом лоза берет щепотку чистой серы у луны, у солнца и у звезд, ибо лишь такая сера способна наделить « стихийностью» все виды живого пламени. Тем самым истинное вино требует чувствительнейшего из гороскопов.

Если же по небу пролетает комета, виноградный сбор становится иным! Наши формулы, засушенные в понятиях, усматривают тут едва ли что-то большее, чем ярлык, отмечающий дату знаменитого вина, незначительную мнемотехнику времени, когда забываются индивидуальные подробности года с «законным» солнцем. Но страстный виноградарь, круглый год раздумывающий о *приметах вина*, никогда не забудет того, что новая комета добавляет в вино субстанцию, которая крайне редко сходит с неба на землю. Комета — это не столько светило, сколько некое веяние. Этот длинный мягкий хвост, текущий по верхним слоям атмосферы, в основе своей *влажен*, он богат жидким и нежным огнем, а также сущностной всепроникающей водой, что долго дистиллировалась на небосклоне. Вино притягивает эту небесную воду — единственную, которую она терпит в господствующих небесах. Так вино кометы приобретает сладость, не идущую во вред его крепости¹.

Для грезящего *на природе*, для учитывающего всю историю небесных флюидов года как репертуар влияний солнца и светил, дождь представляет собой болезнь живой атмосферы. Дождь наводит тень на пригорки и замутняет цвет вина, не получающего должной доли света. Любой грезовидец, симпатизирующий лозе, хорошо знает, что она всегда настороже в отношении почвенной или речной воды. Нижняя часть лозы обладает силой, препятствующей любой воде подниматься до зерен. В своих корнях лоза накапливает

¹ Говорят также, что лоза боится грома: «Когда гремит гром, лоза с ужасом ощущает его последствия, что проявляется даже в бочках, где хранится сок, ибо от страха он меняет цвет» (сф. *Vanière P. Praedium Rusticum. II, p. 163*).

302

соки собственной квинтэссенции. А побег лозы, сухие во всех волокнах своей субстанции, не дают влажности нарушать чистоту винограда. В картезианские времена один врач писал: «Пути, по которым поднимаются соки виноградной лозы, столь узки, что они пропускают лишь чистейшие и тончайшие соки земли, зато трубочки, по которым поднимаются соки в яблонях и грушевых деревьях, столь широки, что они без разбора приемлют какие угодно — и грубые, и тонкие начала.» Так Природа — хорошая мать! — позаботилась о том, чтобы силой самих стеблей воспрепятствовать союзу противоположных жидкостей, союзу воды и вина, союзу лужи и пригорка.

Несомненно, современная химия предписывает нам смеяться над столь пустыми бреднями. С помощью несложных анализов она доказывает нам, что виноград представляет собой водянистый плод, а агрономия рекомендует методы, намного увеличивающие сбор винограда: существуют равнины с дождевым орошением виноградников. Греза о вине такие края не посещает. Для того, кто грезит о субстанциях в их глубинных процессах, вода и вино — враждебно настроенные жидкости. Смешивает их уже медицина. Разбавленное вино, вино, разбавленное водой^A — добрый французский язык здесь не ошибается — это поистине вино, утратившее мужское начало.

III

А теперь, перелистывая какую-нибудь старую книгу, где история мира прослежена вплоть до сердцевин субстанций, мы порою можем случайно встретиться с *растительной алхимией*. Такая алхимия промежуточного царства дает передышку мудрецу. Металлические силы здесь ослабевают, а трансмутации происходят благодаря пассивности. У каждого из трех царств алхимической жизни — минерального, растительного и животного — есть свой царь. В этой

^A Слово *соурé* — не только «разбавленный», но и «кастрированный».

303

короткой главе мы порассуждаем лишь о господствующих сущностях. Золото — царь металлов, лев — царь животных. А вот царица промежуточного мира — лоза. Тем самым желающий обрести воистину иерархический взгляд на растительность должен будет обучиться великим истинам алхимической жизни. Но чтобы описать всю эту *царскую ботанику* и объяснить презрение алхимиков к травам, потребовалась бы целая книга.

Мы же попросту рассмотрим сродство между тремя основополагающими жидкостями.

В минеральном мире работает ртуть, принцип всякой текучести, принцип, наделяющий воду — всегда немного тяжелую — какой-то изворотливостью. Ртуть философов — это ученая вода, растворяющая все, к чему не может подобраться вода источников.

Животная жизнь также обладает собственной благородной жидкостью, и это кровь, элемент самой жизни, принцип ее силы и длительности, закон расы. Мы вряд ли поймем ее первенство после того, как физиология приучила нас к концепциям *жизни нервов*. Как показал Габриэль Оди-зё^A, поэты утратили верность изначальности субстанциальных грез и пользуются образами крови вкривь и вкось. Но у алхимических образов иная мерка!²

Что же касается растительной жизни, которая столь часто истощается или преснеет благодаря излиянию водного начала, — жизни почти всегда без сил и без ресурсов, то в своей царице, в лозе,

она все-таки находит откровение творящей жидкости.

Сколько поэтов, считая что они живут только в мире метафор, воспевали вино как растительную кровь! Алхимия говорит иным тоном. Именно здесь *правдивая метафора* демонстрирует все свои способности к заключению сделок. Так, с равным успехом говорят: « вино есть кровь лозы»

^А **Одизьо**, Габриэль (1900—1978) — франц. поэт, романист и эссеист. Один из инициаторов движения в защиту средиземноморской культуры в Алжире в период между двумя мировыми войнами.

² *Audisio G. Le Goût du Sang... (Cahiers du Sud. Février, 1943).*

304

и «кровь — это животное вино». И в роли естественного посредника между окраинными царствами, между располагающимися по краям благороднейшими **жидкостями**, между **питьевым** золотом и **кровью** выступает вино. « Квинтэссенция, — утверждает одна старая книга, — охотно присоединяется к другой квинтэссенции. Золоту, представляющему собой сию металлическую квинтэссенцию, потребны повозка или *медиум*, чтобы сочетаться с растительной водой жизни, а через эту последнюю — и с человеком; ибо если между золотом и вином наличествует большое расстояние, то между золотом и человеком оно еще больше, однако оно мало между вином и человеком, так как вино необходимо для поддержания его жизни. Стало быть, необходимо, чтобы золото сочеталось с животной природой философическими путями и благодаря духу вина, который делает его универсальным... ибо какую бы внешность ни принимало наиболее компактное тело (золото)... оно может служить восстановлению и сохранению сил слабейшего из созданий»³.

Выходит, что искусство адептов, занимавшихся поисками молодости упомянутыми путями царицы растительного мира, доверяясь из ряда вон выходящей *универсальности* вина, его *вселенской силе* и *космической функции*, состоит в соединении золота с вином. И еще: разве мы забудем, что для алхимика солнце — это золото Небосвода в наиболее выразительном смысле этого слова? Такое *солнечное золото*, относящееся к более тонкой стихии, чем земное, потоками струится по зреющим гроздьям! Лоза представляет собой *магнит*. Она притягивает *солнечное золото*, она соблазняет астральное золото алхимическим браком. Разве она не наставляет алхимика в искусстве превращать вино в магнит для земного золота? Здесь мы попали в самое средоточие *материального образа*, привлекающего всех пчел метафоры.

³ *Le Crom. Vade-mecum philosophique... en faveur des Enfants de la Science. Paris, 1718, p. 88.*

305

Впрочем, сколькими тайнами еще окружено вино алхимиков! И, прежде всего, вот величайшая и бездонная тайна: откуда у вина может быть столько цветов? Почему оно бывает красным или же золотистым? Как оно может быть отмечено именно знаком золота или знаком крови? У величайшей из трансмутаций, у трансмутации старого золота в человеческую молодость поистине два полюса.

IV

Итак, в эпоху Алхимии метафоры были неотделимы от трансмутаций. А психологический опыт дублировал опыт алхимический. Алхимическая мысль доказывает нам *обратимость метафор*. Белое вино — это питьевое золото. Красное вино — своего рода кровь. Это уже не образы, а виды космического опыта. Когда алхимик ищет квинтэссенцию минерала, он прислушивается к наставлениям природы, подарившей нам вместе с вином квинтэссенцию растительного мира. Чтобы убедиться в этом, перечитаем следующий фрагмент из «Руководства» Ле Крома (р. 23):

«*Тимаген*: Скажите мне, пожалуйста, какое из растений дает наилучшую квинтэссенцию?

Аристипп^А: Лоза, будучи Царицей лекарственных растений, представляет нам эту квинтэссенцию в своем вине, в превосходнейшей из жидкостей, и квинтэссенция эта приспособляется к нашему темпераменту лучше, чем квинтэссенции других растений, потому что она соответствует нашему естественному теплу и удерживает мало свойств земли: приготовленная как следует, именно в силу этих качеств она способна исцелять все болезни человека, а также увеличивать его тепло. Универсальная, она разогревает темперамент влажный и холодный и освежает горячий и сухой.»

^А **Аристипп** Киренский (ок. 430—ок. 355 до н.э.) — др.-греч. философ, основатель Киренской школы. Ученик Сократа; автор 25 диалогов, ни один из которых не сохранился.

306

Продолжая диалог, Аристипп сначала упоминает молодость вина, а затем незаметно переходит к спагирической^А панацее. Хорошее доказательство непрерывности образов материи! То, что вино и разогревает, и утоляет жажду, то, что ему присущи всевозможные противоположные свойства, как раз и возводило его на уровень архетипа панацеи в эпоху, когда наиболее непреложным признаком здоровья считалось *умеренное тепло*. Но, возможно, существуют и более тонкие противоположности, возбуждающие более хвастливые виды диалектики, без конца обменивающиеся своими ценностями. Что же касается нас, то мы с восхищением обнаруживаем в своем бокале *диалектику изысканного и*

укрепляющего. Перед лицом такого противоречия мы обретаем уверенность в том, что нам принадлежит великое богатство земли, субстанция естественная и глубинная, один из архетипов мира материи!

V

Да-да, субстанциям свойственны первичные типы совершенно так же, как и формы. Вино — субстанциальный архетип мира материи. Оно может быть великим или малым, грубым или деликатным, крепким или легким, но *непременный* его признак — *чистота*. Как сказал один алхимик, лоза оставляет в земле «проклятые мерзости». Если в пылу своего бурления вино удастся увлечь за собой «многое множество» (*la multitude du moult*), то оно уносит в свою субстанцию принцип собственного очищения. В бродильном чане из венозного оно становится артериальным, прозрачным, живым, текучим, готовым омолодить сердце человека. Поистине это иерархически устроенная субстанция, уверенная в собственной целебности!

Как они зависят от нашего языка — эти субстанциальные образы, эти чисто материальные образы субстанции!

^A **Спагирический** — у Парацельса: имеющий отношение к спагирии, искусству совершенствования тела с помощью преобразования нечистого в чистое.

307

Как необходимы нам эти первозданные субстанции, чтобы говорить, чтобы петь; чтобы мы понимали друг друга и друг с другом объединялись! Как раз о таких архетипах материи грезит Милош, раздумывая над «некоторыми существенными словами»:

Tels que pain, sel, sang, soleil, terre, eau, lumière,
ténèbres, ainsi que tous les noms des métaux.
Car ces noms ne sont ni les frères, ni les fils,
mais bien les pères des objets sensibles.
(Таковыми, как хлеб, соль, кровь, солнце, земля, вода, свет,
сумерки, как и над всеми именами металлов.
Ибо эти имена — не братья и не сыновья,
а именно отцы осязаемых объектов.)
(Cantique de la Connaissance.)

Вот вина-то и недостает в стихотворении литовского поэта, в списке материальных архетипов и их материнских субстанций. Впрочем, в разных языках земля имеет разные месторождения слов. Вино не может быть одним из основных слов в снежном краю. Не может быть ничего более локального, ничего более диалектного, нежели имена и сущности вин. На южном побережье, где виноград наливается тяжестью, красное вино буквально окаймляет Средиземное море, великую срединную империю дионисийского царства. Раздавленные классической культурой, мы забываем о дионисийстве живучести, о дионисийстве белого вина; мы не грезим о винах более индивидуальных, о винах, характеризующих каждый пригорок.

Между тем, алхимическая медицина умела объединять универсальное с частным, узнавать космическое вино в вине индивидуализованном. Зачастую она рекомендовала привести в соответствие вина и органы тела; цвет вина с точными реакциями на него определял диагноз. Гамма белых вин пробуждала столько органических тонкостей!

А кто воспет нам, к примеру, соотношение вин между собой, их нежность и коварство, вина, что дразнят нас, любя, —

308

о вино моей земли! Вино, объединяющее провинции и в сладком географическом упоении становящееся притоком реки Об^A и притоком Луары... «Вина Бар-сюр-Оба^A очень близки по цвету, вкусу и благотворности к анжуйским... Здесь бывают вина легкие и крепкие, тонкие, изысканные, лакомые и со вкусом, весьма приятным нёбу и отдающим малиной»⁴. Сколько же раз Лоза, эта царица лекарственных растений, пропитывалась ароматом одной из своих нежных камеристок, например малины, или одного из своих грубых слуг, например кремня! Поистине вино — это *универсалия*, которая умеет становиться *особенной*, во всяком случае, если оно встречает философа, умеющего его пить.

Дижон, октябрь 1947 г.

^A Об — приток Сены, протекающий через историческую область Шампань. На ней расположен город Бар-сюр-Об, родина Башляра.

⁴ *Nicolas Abraham, sieur de la Framboisière. Le Gouvernement nécessaire à chacun pour vivre longuement en santé. Paris, 1668.*

Башляр и психология. Б.М. Скуратов

Несколько соображений переводчика

Гастон Башляр является основателем психоаналитического метода во французском литературоведении и основоположником так называемой школы психокритики. О том, что он «заложил основы современного структурного анализа литературного произведения» и «занимался поисками композиционной доминанты литературного произведения на пути к его системному, целостному анализу», можно прочесть в любой истории современного французского литературоведения. Отсылаю читателя к учебнику З. И. Хованской «Анализ литературного произведения в современной французской филологии» (М., 1980), где на с. 50—59 подробно разобраны «заслуги и недочеты» Башляра как литературоведа. Однако в своей пенталогии Башляр ставил перед собой задачу не только раскрыть миф личности, характеризующий того или иного писателя, но и преподать уроки, которые может извлечь для себя из литературных произведений человек, желающий разрешить свои насущные психологические проблемы, стимулировать свое вдохновение, а то и попросту расслабиться.

Не случайно в книге «Грезы о воздухе» целая глава посвящена психоаналитическим трудам швейцарского ученого Робера Дезуайля, занимавшегося проблематикой «сна наяву». Интересно, что в следующей главе той же книги речь идет об «асцензиональной» психике, служащей доминантой для произведений Ф. Ницше. По Башляру выходит,

310

что методику растормаживания психики, «снятия с якоря» повседневности и обретения спокойствия высот можно с одинаковым успехом изучать, используя практику Дезуайля и читая произведения Ницше, например «Так говорил Заратустра» и «Дионисийские дифирамбы». Наведенная греза вознесения — удел не только пациента психоаналитика, но и читателя, обретающего свободное дыхание, ощущение полета или вдохновение. Одно из любимых выражений Башляра — «тонизирующее воздействие», и тонизировать психику мы можем, например, читая о грандиозных видениях Данте или О. Милоша, — а можем и «с другого конца», испытав воображаемое падение вместе с Эдгаром По или пройдя по лабиринту парижской канализации вместе с Виктором Гюго.

Башляр очень любит слово *психоанализ* и глагол *psychanalyser* и применяет их не только к творчеству, скажем, Гюйсманса или Шелли, но и к тому, что происходит с читателем, который прочел ту или иную целебную для него книгу. Причем в роли такого читателя выступает и сам Башляр. В книге «Земля и грезы о покое» немало страниц посвящено чердаку, где можно отыскать массу целебных для психики старинных книг. Башляр простирает понятие «психоанализ» в глубь веков, и порою кажется, что таких «чердачных» авторов, как создатель классификации темпераментов в зависимости от стихий Лессий или химик Жоффруа, сформулировавший понятие аффинности, он считает предтечами психоанализа. В параллель к этому можно заметить, что и К. Г. Юнг в докладе «Парацельс как духовное явление» (1941) называет алхимию «предшественницей современной психологии бессознательного» (см. Дух Меркурий. М., 1996, с. 163).

Иногда Башляр предлагает и собственные «психотерапевтические» упражнения. Так, в главе «Безмолвная декламация» из книги «Грезы о воздухе» он описывает метод ритмизации дыхания и даже «воссоединения с мировой душой» посредством произнесения слов *vie* (жизнь) на вдохе и *me* (душа) на выдохе. Разумеется, все это пронизано

311

изрядной дозой самоиронии. И поэтому «серьезный» читатель не поверит нашему философу, сказав, что очень уж несолидного союзника он себе выбрал — сказочника Шарля Нодье, чьи «научные» идеи давно сданы в архив. А читатель «несерьезный» поверит, займется гигиеной дыхания и, возможно, даже «увеличит свою жизненную силу». Так или иначе, это упражнение «заслуживает уважения хотя бы за остроумие и веселый нрав» автора (слова самого Башляра о Шарле Нодье). Любопытно, что в той же главе «Безмолвная декламация» цитируются аналогичные упражнения по мысленному чтению стихов, способствующие концентрации воли или обретению свободного дыхания, и предлагают эти упражнения П. Валери и П. Клодель (которые, оказывается, тоже могут выступать в роли психотерапевтов).

Классическими терминами психоанализа Башляр распоряжается весьма свободно. Приведу только один пример. В книге «Вода и грезы» упоминается *комплекс Навсикаи*, названный *культурным комплексом*. Внимательный читатель сразу же сообразит, что культура и комплекс — вещи плохо сочетающиеся. Ведь комплекс — это констелляция психических predispositions,

запечатлеваемых от рождения или возникающих в раннем детстве, тогда как культура — продукт инстанции *Сверх-Я*, вытесняющего или сублимирующего эти комплексы. На это можно возразить, что уже во введении к «Воде и грезам» Башляр говорит, что его интересует лишь та часть ствола психики, где культура успела сделать свою прививку. Тот, кто не имеет ни опыта исследования невротизмов, ни достаточной медицинской подготовки, изучает бессознательное по книгам. Башляра же в данном случае интересуют бессознательные механизмы культуры, и именно комплексам культуры посвящена его книга «Лотреамон». Мимоходом замечу, что все это не имеет ни малейшего отношения к фрейдовской теме «беспокойства в культуре». С точки зрения Башляра, культура — это не какой-нибудь обсессивный невроз, а совокупность не столько знаний, сколько бессознательных привычек и автоматизмов, усваиваемых в семье, школе и университете.

312

Под культурой же не «хаос шевелится», а разворачивается деятельность психических сил динамического воображения материи — «той, которая в нас и вне нас».

В психоанализе, представителем которого выступает Башляр, привлекает отсутствие многих проблем, описанных А. Сосландом в книге «Фундаментальная структура психотерапевтического метода, или Как создать свою школу в психотерапии» (М., 1999). Например, там нет коллизий ни между психоаналитиком и пациентом, ни между самими психоаналитиками. Достаточно прочесть главу о харизматической личности в психоанализе, о том, что вождь любого психоаналитического направления должен обладать волевыми или даже пророческими качествами, как у Лютера или Кальвина, Чингисхана или Наполеона, — как становится ясно, до чего же далек от всего этого Башляр. Харизматическое влияние Фрейда как полубога, как известно, исходило из малейших деталей его внешности и театрально-ораторских жестов, способствовавших власти над пациентом и привлечению учеников. Отсюда — «история, полная свершений и завоеваний, борьбы и бунтов, заговоров и предательств в духе Плутарха», «цитирование представителей своей школы и презрение к представителям других школ» (А. Сослани, с. 78—79). Недаром классическую разновидность психоанализа Башляр то и дело называет «брутальной» и «ужасной».

Человек, обращающийся к изучению психоанализа, сразу же узнаёт о непримиримом конфликте между Фрейдом и Юнгом и немедленно сталкивается с дилеммой — кто из них харизматичнее. А может быть, А. Адлер, О. Ранк или еще кто-нибудь... В любой истории психоанализа можно прочесть и о том, что после разрыва с Фрейдом Юнг испытал тяжелое и длительное психическое расстройство — вплоть до суицидальной мании, а Фрейд — этот полубог — падал в обморок на лекциях (отсылаю читателя, например, к послесловию В. Зеленского к книге К. Г. Юнга «Психологические типы», М. — СПб., 1995, а также к предисловию А. Руткевича к книге К. Г. Юнга «Аналитическая пси-

313

хология. Прошлое и настоящее», М., 1997). Читатель, обратившийся к изучению истории психоанализа, сразу же узнаёт и о том, что фрейдисты обвиняли юнгианцев во всех смертных грехах — от соблазнения Юнгом своей русской студентки Сабины Шпильерин (об этом — глава в книге А. Эткинды «Эрос невозможного») до сотрудничества с нацизмом. В анналы психоанализа занесена и переписка Фрейда с Юнгом, в которой «Фрейд призывал Юнга принять учение о сексуальности как укрепление против черной ямы оккультизма», на что Юнг отвечал, что «религия может быть заменена только религией» (цитируется по предисловию А. Руткевича, с. 18). А в автобиографии «Воспоминания, сновидения, размышления» Юнг пишет: «Оккультизм — это как раз то, что меня интересует» (Львов — Москва, 1998).

Не чувствуя себя достаточно компетентным для вынесения каких-либо оценок, отмечу только, что все эти истории вошли в «основной научный миф» психоанализа. Между тем Башляр тоже психоаналитик, но для него, кажется, не существует здесь вопроса «или — или». Он свободно цитирует представителей всех направлений психоанализа и вообще все новинки психологии. (То есть вполне возможно, что в обыденной жизни Башляр был человеком неуживчивым, но это не попало в его «личный миф»). Как известно, вздорностью и истеричностью характера отличался Руссо, но в истории и в литературе он остался как «одиноким мечтатель»). Образ автора в пенталогии Башляра таков, что если для него и существует какая-нибудь «воля к власти», то она не имеет ничего общего ни с ницшеанской, ни с адлеровской. Эта власть — над миром грез. А читатель волен принимать это или не принимать в зависимости от собственного склада души или даже сиюминутного настроения.

«Основной проводник юнгианских идей во Франции» (З. И. Хованская), Башляр в своей пенталогии весьма часто использует идеи ортодоксальных фрейдистов. Так, в книге «Вода и грезы» глава, посвященная Эдгару По, основана на

314

психоаналитическом труде правоверной фрейдистки принцессы Мари Бонапарт. Эта глава фактически представляет собой блестящую литературную обработку труда М. Бонапарт, хотя какой-нибудь психоаналитик, «прошедший инициацию», может утверждать, что все выводы Башляра о том,

что вода у Э. По замещает кровь, — не более чем игра ума, не имеющая отношения к лечебной практике. Но это ведь не мешает читателю «поверить Башляру на слово» и подумать о вытесненных воспоминаниях собственного детства и об особенностях собственного бессознательного! Цитирует Башляр и других ортодоксальных фрейдистов, например К. Абрахама в книге «Земля и грезы воли» (в связи с так называемой анальной фиксацией, которой специально занимался К. Абрахам).

В пенталогии находится место и для гештальтпсихологии и детской психологии Курта Коффки (в книге «Вода и грезы», где идеи Коффки поставлены в связь с бергсоновским анагенезом). Следуя Коффке, Башляр (правда, наполовину в шутку) сравнивает детей, играющих на морском берегу, с молодыми бобрами, усматривая в этих играх «побуждения некоего общезначимого инстинкта». К тому же разряду относится и сравнение детей с первобытными людьми, жившими в озерную эпоху.

По мере продвижения к концу пенталогии Башляр все чаще обращается к Dasein-анализу Л. Бинсвангера. Так, в книге «Земля и грезы о покое» значительная часть одной из глав отведена бинсвангеровским Umwelt'y, Mitwelt'y и Eigenwelt 'y (именно об этих «мирах» пишет каждый исследователь вклада Бинсвангера в психологию, но Башляр оригинальным образом сочетает их с собственной психологией поэтического воображения). Dasein-анализ, по Башляр, дает средства освобождения психики с точки зрения этих трех миров и позволяет провести разграничения между тремя видами поэзии, соответствующими каждому миру. Забегая вперед, скажу, что идеи Бинсвангера послужили для Башляра одним из мостиков от психоаналитического периода к феноменологическому. Уже в диалогии о земле ощу-

315

тим переход от проблем стихий к проблемам «локусов», например жилища, пещеры или грота; уже здесь цитируются работы феноменологов, например Мерло-Понти и Сартра (кстати сказать, насколько далек Башляр от их непримиримой борьбы!). Зато в феноменологической работе Башляра «Поэтика пространства» мы встретим ссылку лишь на одного феноменолога, а именно на Э. Минковского, а психоанализ в «Поэтике пространства» играет не меньшую роль, чем в пенталогии стихий. В этой книге господство Юнга ощущается еще сильнее, чем в двух книгах о земле...

В последней части пенталогии есть упоминания и о пси-хо- и социодраме американского психолога Дж. Л. Морено. Интересно, что Башляр тут же изобретает собственную «териодраму», или «зверодраму», с помощью которой он предлагает читателю вжиться в скульптурные изображения Лаокоона и в эссе о Лаокооне, написанное Пьейром де Мандьяргом. Дело в том, что в скульптурной группе Лаокоона со змеями Башляр усматривает весьма важный архетип «змеи, которая в нас». На это «эзотерический» психоаналитик, возможно, скажет, что психодрама и социодрама — дело серьезное, а «териодрама» ни к чему не обязывает, а то и выдумана «по ходу чтения». Между тем читатель может проникнуться блеском башляровских интуиций и даже ощутить на себе их целебное воздействие. Кстати, далеко не всех психологов Башляр цитирует ради таких переиначиваний *ad hoc* и *cum grano salis*. В обеих частях, посвященных земле, есть несколько «вполне научных» упоминаний детской психологии Ж. Пиаже. Есть и совершенно неожиданная ссылка на Ж. Лакана (который в те годы был малоизвестен и еще не прочел своих создавших эпоху лекций).

Наконец, следует затронуть тему сходств и различий между аналитической психологией Юнга и ее преломлением у Башляра. Как известно, Юнг разработал весьма детальную классификацию психологических типов по самым разнообразным параметрам. В частности, он неоднократно обращался к классификации темпераментов по стихиям и

316

наиболее отчетливо написал об этом в статьях «Психологические типы» (1923) и «Психологическая типология» (1936) (см. *Юнг К.* Психологические типы, с. 608—624 и 644—661). Если в первой статье классификацию душ по стихиям автор возводит к врачам Галену и Гиппократу, то во второй — к древнегреческому философу Эмпедоклу. Интересно, дал ли Юнг непосредственный толчок к написанию башляровской пенталогии? Прямых ссылок на это вроде бы нет; Башляр в основном ссылается на написанный в 1912 году трактат Юнга «Метаморфозы и символы либидо», на книгу Юнга «Психология и алхимия», а также на статьи 40-х годов о Парацельсе (см. Дух Меркурий. М., 1996, с. 71—199). С одной стороны, «Психоанализ огня» появляется ровно через год после «Психологической типологии», с другой же, первая часть пенталогии почти не содержит психологических сведений, а посвящена преимущественно сравнению донаучного мышления с научным, причем донаучное изобличается как явный вздор. И лишь в «Воде и грезах» центр тяжести смещается с науковедения на психологию. Так что прямого импульса от Юнга ко всей пенталогии, по-видимому, не было. Зато три последние части пенталогии имеют самое непосредственное отношение к юнговской «Парацельсике» и развивают основные ее положения.

По-видимому, Башляр, пришлось бы по вкусу ранние идеи Юнга о происхождении комплексов и даже шизофрении от выработки мозгом соответствующих токсинов (в исследовании «Психология dementia praecox», 1907). Эта психосоматическая теория шизофрении сродни башляровским

рассуждениям о всеилии материи. Вот уж где действительно задействовано материальное воображение! Но если Башляр сохранил «бюхнеровско-молешоттовское» преклонение перед материей на всю жизнь, то воззрения Юнга с течением времени приобретали все большую спиритуализацию, и в конце жизни Юнг, по свидетельствам современников, верил скорее в привидения, населяющие его дом, нежели в непреложность материи.

317

И Башляр, и Юнг часто обращаются к Сведенборгу, но если первый считает, что Сведенборг проецирует собственное бессознательное на материальные образы, глубины своей души на мир, то второй ищет в прозрениях Сведенборга, так сказать, высшую правду. Возьмем случай, когда Сведенборг, находясь за много километров от Стокгольма, увидел полыхавший в Стокгольме пожар. Как пишет В. Зеленский в послесловии к «Психологическим типам»: «По мнению Юнга, определенные изменения в состоянии психики Сведенборга дали ему временный доступ к «абсолютному знанию» — к области, где преодолеваются границы времени и пространства» (Психологические типы, с. 679). У Башляра такие рассуждения совершенно немыслимы. Просвещенческий пафос науковеда заставляет его считать архаические явления психики всего лишь архаическими (хотя порою прекрасными) и ничего не дающими для познания мира. Не случайно, преклоняясь перед О. Милошем, как перед поэтом и духовидцем, Башляр не берется рассуждать о более сложном трактате Милоша «Расшифрованный Апокалипсис», а только приводит образы из милошевских драм. В образах Милоша Башляр видит лишь спроецированное бессознательное, но не усматривает познавательной ценности. Кстати, столь же характерно, что Башляр не замечает качественной разницы между действительно гениальными страницами из «Котика Летаева» А. Белого, где описывается первое пробуждение сознания у ребенка, и условно-романтическими горными пейзажами из того же романа, списанными у эпигонов Ницше. В данном случае Башляру не хватает психологической прозорливости, чтобы отличить подлинное переживание от стилизации (хотя, может быть, виною тому плохой французский перевод А. Белого).

Башляра и Юнга можно сравнивать и по линии алхимии. Возьмем, например, замысловатую работу Юнга «Индивидуальный символизм сновидения в отношении к алхимии» (*Юнг К.Г.* Сознание и бессознательное. СПб. — М., 1997, с. 336—473). В результате сложнейшего анализа более чем 50 конкретных сновидений Юнг приходит к выводу,

318

что «архетипы коллективного бессознательного находятся за пределами индивидуального рождения и смерти». Он пишет о «непропорциональности между таинством существования и человеческим пониманием» и о неразличении «смысла» и «бессмыслицы», ибо это всего лишь ориентиры в практической деятельности. Башляра же в связи с алхимией занимают гораздо более конкретные проблемы поэтического творчества. Например, в конце «Грез о воздухе» он говорит об алхимических процессах дистилляции и сублимации как о сочетании двух разнонаправленных порывов, лежащих в основе творческого акта в поэзии, о диалектике черноты и белизны, чистого и нечистого. Упоминает он и парацельсовский *confirmamentum* («сонебосвод»), делая вывод, что поэт уподобляет небосводу свою душу.

Столь же различны и представления Башляра и Юнга об архетипах. Так, у Юнга читаем: «...подлинная природа архетипа не может быть осознана, она трансцендентна»; «всякая попытка объяснить архетип окажется не чем иным, как более или менее удачным переводом на какой-то другой язык»; «архетип пуст и чисто формален, [это] не что иное, как некая априорная возможность формопредставления» (*Юнг К. Г.* Воспоминания, сновидения, размышления, Львов — Москва, с. 460—461). А в книге «Ответ Иову» (М., 1998) мы находим место, где сказано, что архетипы — это живые субъекты, обладающие сознанием и свободой воли, а также указывающие на трансцендентные по отношению к нам реальности (с. 291—292). Что же касается Башляра, то он, как правило, избегает употребления термина *архетип* впрямую. В центре башляровских представлений о бессознательном располагаются не архетипы, а *valeurs* — ценности, или смыслы (возникающие до сознательного осмысления). Когда в пенталогии стихий заходит речь о том, отчего тот или иной образ оказывает на нас сильное воздействие, это объясняется через процесс валоризации (на уровне индивидуального или коллективного бессознательного); утрачивает же образ силу в результате девалоризации. Термин *архетип* Башляр употребляет преимуществен-

319

но в последней части пенталогии в связи с такими образами, как пещера, змея и корень. (В пенталогии встречаются также *animus* и *anima*, но лишь там, где идет сплошная цитация Юнга.) В отличие от Юнга, для Башляра архетипы — отнюдь не то, что Борхес называл «письменами Бога»; змея («змея в нас») — это «движущий символ стремительного проникновения в землю», а корень — «вертикализирующий архетип укорененности». Башляровские архетипы не указывают на трансцендентную реальность, а, по-видимому, в конечном счете имеют сексуальные истоки. Так,

образы лабиринта, пещеры и грота восходят либо к материнскому лону, либо к воспоминаниям о пренатальной жизни, а корень и змея — все-таки фаллические символы. (И это — несмотря на многочисленные протесты Башляра против фрейдовского пансексуализма.) Нетрудно проследить сексуальный характер и у «сил, присущих нашему духу, одни из которых устремляются ввысь, а другие — проникают в глубь материи» (Вода и грезы. Введение). Хотя надо повторить, что это всего лишь «инстинкты души», не имеющие отношения к тому, что происходит в природе на самом деле. Истинный же судья всех этих процессов — преодолевающий заблуждения воображения научный дух.

В заключение отмечу, что пространство башляровс-кой мысли весьма близко к тому, что Ж. Делез и Ф. Гваттари (Что такое философия. СПб., 1998) назвали «планом имманенции». Несмотря на все воображаемые взлеты и падения, мысль Башляра движется в однородных координатах имманентности и не ведает разрывов, уводящих в трансцендентность. Значит, эта мысль (даже в пенталогии стихий) отвечает основному критерию, по которому Делез и Гваттари измеряют ценность философии. «Хороший философ, — говорил один из предшественников материальных интуиций Башляра, Парацельс, — это хороший врач, алхимик и астролог». А хорошая философия дарует утешение и уже тем самым врачует душу.

Научное издание

Башляр Гастон. ЗЕМЛЯ И ГРЕЗЫ О ПОКОЕ

Перевод с французского **Б.М. Скуратова**

Редактор Л. Б. Комиссарова

Художник *О. Г. Платова*

Оригинал-макет подготовлен *СВ. Киселевой*

Корректор *Л. С. Горбенко*

Сдано в набор 12.01.2001. Подписано в печать 24.04.2001

Формат 84x108 1/32. Бумага офсетная № 1

Гарнитура "Таймс". Печать офсетная

Усл.-печ. л. 16,8. Тираж 5000 экз.

Заказ 73.

Издательство гуманитарной литературы

(лицензия ЛР № 062452 от 24 апреля 1998 г.)

117049, Москва, Крымский вал, 8.

Типография ООО "Пандора—1", 107143, Москва, Открытое шоссе, 28.

Электронная версия книги: [Янко Слава](#) (Библиотека [Fort/Da](#)) || slavaaa@yandex.ru || yanko_slava@yahoo.com || <http://yanko.lib.ru> || Исq# 75088656 || Библиотека: <http://yanko.lib.ru/gum.html> ||

Номера страниц - внизу

update 15.05.07
